



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI VISIVE E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO
XXII CICLO

IL RECUPERO DELL'ANTICO NELL'OPERA DI
OTTORINO RESPIGHI E L'ARCHIVIO DOCUMENTARIO
ALLA FONDAZIONE "GIORGIO CINI" DI VENEZIA

Coordinatore: prof. ALESSANDRO BALLARIN

Supervisore: prof. ANTONIO LOVATO

Dottoranda: MARTINA BURAN

DATA CONSEGNA TESI
30 giugno 2010

A Riccardo e Veronica

INDICE

PREMESSA	p.	9
I. IL FONDO “OTTORINO RESPIGHI”	»	13
1. <i>Configurazione originaria del fondo</i>	»	14
2. <i>Interventi di riordino</i>	»	16
3. <i>Descrizione del contenuto</i>	»	20
II. RITRATTO DI OTTORINO RESPIGHI	»	31
1. <i>L’infanzia e le prime opere</i>	»	32
2. <i>I primi passi verso il recupero dell’antico</i>	»	35
3. <i>L’incontro con Elsa</i>	»	38
4. <i>Le trascrizioni di musiche antiche e Casa Ricordi</i>	»	40
5. <i>Il “periodo gregoriano”</i>	»	42
6. <i>L’incontro con Claudio Guastalla</i>	»	44
7. <i>Le opere ispirate al gregoriano</i>	»	46
8. <i>La nomina all’Accademia d’Italia e il Manifesto</i>	»	48
9. <i>La fiamma e l’elaborazione dell’Orfeo</i>	»	53
10. <i>Lucrezia</i>	»	58
III. IL CONTESTO	»	63
1. <i>Il recupero dell’antico</i>	»	63
1.1 <i>La rinascita del gregoriano</i>	»	64
1.2 <i>Angelo De Santi, Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi</i>	»	67
1.3 <i>Oscar Chilesotti e Luigi Torchi</i>	»	72
1.4 <i>La Generazione dell’Ottanta</i>	»	74

2. <i>Il neoclassicismo</i>	p.	76
2.1 <i>Definizioni</i>	»	76
2.2 <i>Declinazioni</i>	»	79
2.3 <i>Il nazionalismo</i>	»	81
3. <i>Il fascismo</i>	»	82
3.1 <i>Regime e cultura</i>	»	82
3.2 <i>L'Accademia Reale d'Italia</i>	»	84
IV. <i>METAMORPHOSEON. XII MODI</i>	»	91
1. <i>La musica strumentale</i>	»	91
2. <i>Metamorphoseon. XII Modi</i>	»	98
V. <i>LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE</i>	»	111
1. <i>Il testo</i>	»	113
2. <i>La forma musicale</i>	»	118
2.1 <i>L'organico strumentale e vocale</i>	»	122
3. <i>Le sezioni</i>	»	125
VI. <i>MARIA EGIZIACA</i>	»	137
1. <i>Le fonti letterarie</i>	»	138
2. <i>Le eremite penitenti</i>	»	141
3. <i>Il libretto</i>	»	146
4. <i>La musica</i>	»	150
VII. <i>LA FIAMMA</i>	»	165
1. <i>Il libretto</i>	»	167
2. <i>La critica</i>	»	171
3. <i>La musica</i>	»	174

VIII. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE	p.	189
APPENDICE I		
INVENTARIO DEL FONDO “OTTORINO RESPIGHI”	»	195
APPENDICE II		
DOCUMENTI DEL FONDO “OTTORINO RESPIGHI”	»	265
BIBLIOGRAFIA E FONTI	»	291
I. BIBLIOGRAFIA	»	291
II. FONTI A STAMPA	»	305
SIGLE E ABBREVIAZIONI.....	»	309
RIASSUNTO	»	311
SUMMARY	»	315

PREMESSA

L'obiettivo di questa ricerca è stato lo studio del recupero dell'antico effettuato da Ottorino Respighi attraverso le proprie composizioni, con particolare riguardo alla lezione del canto cosiddetto "gregoriano". Poiché la questione è già stata ampiamente discussa per quanto riguarda l'influenza della monodia liturgica sull'opera strumentale di Respighi, l'indagine si è soffermata prevalentemente sulle sue composizioni vocali per teatro, partendo dalla ricognizione dell'intero *corpus* documentario del Fondo "Ottorino Respighi" conservato presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

La lettura di documenti inediti ha permesso di rivolgere l'attenzione innanzi tutto alla *Lauda per la natività del Signore*, composta nel 1930, perché sono emersi utili indicazioni circa l'occasione e l'ispirazione della composizione, la scelta del testo e le fonti. Inoltre, una raccolta di recensioni e commenti coevi ha permesso di posizionare l'analisi di quest'opera di Respighi all'interno di un più ampio contesto culturale che favorì la tendenza a comporre guardando a tradizioni remote. La *Lauda per la natività del Signore* si è così rivelata uno snodo centrale nella parabola artistica di Respighi, perché si presenta come una *summa* degli stilemi arcaici che egli ha conosciuto e utilizzato nella propria musica. Infatti, oltre alle influenze della monodia gregoriana, nella *Lauda* è possibile rintracciare numerosi legami con la lauda medievale, la polifonia rinascimentale, lo stile madrigalistico e l'oratorio, fino gli ariosi dell'opera barocca.

Una scrittura novecentesca riesce ad amalgamare tutte queste reminiscenze filtrandole attraverso un linguaggio nuovo e coerente, che trova la sua ragion d'essere

nella capacità del compositore di far rivivere diversi aspetti della tradizione musicale italiana in una sintesi molto originale.

Due anni dopo, nel 1932, andò in scena a New York *Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per concerto*, che Respighi compose appositamente per il teatro musicale. L'opera utilizza una serie di fonti e spunti letterari colti che, partendo da Goethe e passando per Dante, arrivano a fra' Domenico Calvaca. In questo caso, la documentazione del Fondo "Ottorino Respighi" ha consentito di ricostruire i meccanismi attraverso i quali Claudio Guastalla ha saputo trasformare la *legenda* di ascendenza tardo-antica in un libretto costellato di citazioni medievali, mediate da reminiscenze dannunziane e aggiornate attraverso un'ambientazione esotica che, fin dalla metà dell'Ottocento, letterati e musicisti hanno prediletto come mezzo per riproporre il percorso mistico della peccatrice redenta. Sulla base del testo, Respighi ha dato vita a un'opera da concerto, ricalcando la semplicità dello stile medievale della sacra rappresentazione, alla quale si richiama anche la scena creata per l'occasione da Nicola Benois.

Nel 1934 al Teatro dell'Opera di Roma Respighi diresse *La Fiamma*, la sua ultima opera seguita soltanto dalla rielaborazione de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (1934) e da *Lucrezia* (1937), che fu completata dalla moglie Elsa. Il soggetto dell'opera riprende il dramma *The Witch* (1908) dello scrittore norvegese Wiers Janssen, nel quale si narrano le vicende di Anne Pedersdotter, accusata di stregoneria e condannata al rogo nel 1590. Tuttavia, *La Fiamma* rientra a pieno titolo tra le opere di ascendenza "neogotica" che, da un punto di vista musicale, tendevano a recuperare il Medioevo rivisitando il canto "gregoriano", la lauda monodica e la polifonia dell'Ars nova. Infatti, Guastalla e Respighi ambientarono il soggetto in epoca bizantina, trasferendo la scena

dalla lande del nord Europa alle ville della città di Ravenna del sec. VII, secondo un intendimento chiaramente espresso nel carteggio e nei quaderni conservati presso la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia, il cui obiettivo era di utilizzare i parametri del canto piano e della modalità per rendere compiutamente la mimesi topico-temporale dell’intreccio

È possibile che l’amalgama tra elementi desunti dagli stili arcaici e le potenzialità timbriche e armoniche contenute in una grande orchestra novecentesca non abbia trovato il giusto equilibrio in *Metamorphoseon. XII Modi* del 1930, un’opera che, a detta dello stesso Respighi, non sembra avere pienamente appagato l’aspirazione dell’autore di riappropriarsi dei linguaggi musicali del passato in funzione delle sue esigenze espressive. L’indagine condotta sulla documentazione inedita del Fondo “Ottorino Respighi”, con particolare riguardo alle prese di posizione della moglie del musicista, ha permesso di meglio delineare i termini di questa dicotomia irrisolta. Forse il problema sta tutto nella scelta volutamente programmatica dei dodici modi, che ha finito per obbligare l’autore a mortificare in una rigida costruzione formale gli esiti di una libera e personale interpretazione del passato. Del resto, il limite implicito in questa operazione serve a ribadire la vera identità del recupero dell’antico operato da Ottorino Respighi, che al passato sembra essersi avvicinato, più che con intendimenti filologici o ideologici, per una precisa finalità estetica dettata dall’urgenza di marcare il distacco dalla sovrabbondanza coloristica delle poetiche tardo-romantiche e impressioniste.

A completamento di questa lettura interpretativa di alcune composizioni di Ottorino Respighi la ricerca propone una serie di apparati, formati dall’inventario del Fondo “Ottorino Respighi” e da una selezione di lettere, documenti e immagini in esso contenute.

Nel tentativo di proporre una lettura puntuale e rigorosa del rapporto che, lungo gli anni, Ottorino Respighi intrattenne con la musica del passato, quella del Medioevo in particolare, è parso doveroso contestualizzare le sue scelte e la sua produzione nel più ampio fenomeno di recupero dell'antico posto in essere dalla cultura italiana tra la fine del secolo XIX e gli inizi del successivo. Le posizioni del musicista sono state messe a confronto soprattutto con quanto, negli stessi anni, veniva elaborato dai movimenti di riforma della musica sacra da un lato e dai compositori di professione dall'altro. Rimane ancora difficile chiarire i rapporti di Ottorino Respighi con il regime fascista, che cercò di assoggettare cultura e ambienti intellettuali ai propri fini propagandistici, spesso in una visione di accentuato nazionalismo. Il problema non è stabilire se il musicista abbia o meno aderito al fascismo, ma se e come quella ideologia possa avere influenzato la sua produzione. In realtà, le testimonianze inedite del Fondo "Ottorino Respighi" non solo confermano la forte originalità del compositore, ma dimostrano la sua autonomia da veri o presunti condizionamenti. Nel cammino verso il recupero dell'antico egli prestò attenzione a diverse esperienze, assimilando in piena libertà gli elementi che risultavano coerenti con il linguaggio che andava costruendo.

I

IL FONDO “OTTORINO RESPIGHI”

Il Fondo “Ottorino Respighi” è stato costituito presso la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia in seguito alla donazione da parte di Elsa Olivieri-Sangiaco, vedova del compositore, avvenuta l’11 luglio 1967 «in omaggio alla memoria del Maestro e destinato a far vivere nelle future generazioni il ricordo di lui attraverso manifestazioni ed iniziative di alto livello artistico e culturale». L’intero fondo ha sede nella sala al primo piano dell’edificio del Noviziato e consiste, oltre che di una biblioteca di oltre 3000 volumi, di pubblicazioni, lettere e documenti: il patrimonio documentario è costituito da un fitto carteggio con le più importanti case editrici con le quali Respighi ha intrattenuto rapporti, con musicisti, letterati e numerose personalità del mondo artistico, politico e istituzionale dei primi tre decenni del Novecento.

La parte numericamente più consistente dell’archivio è costituita dai documenti che attestano l’incessante e fervida attività di promozione del lavoro del compositore da parte della moglie, che fino alla fine della sua vita ha conservato e promosso la conoscenza dei lavori del marito. A lei si devono contatti con personalità di spicco per quasi l’intero arco del Novecento, dai figli di Toscanini al padre di Uto Ughi (che promuove presso donna Elsa il figlio debuttante), dalla compagna di Gabriele D’Annunzio, Luisa Baccara, alla moglie del conte Vittorio Cini, l’attrice Lyda Borelli. Ebbe incontri anche con diversi Sindaci di Bologna, Roma e Venezia, il Ministro per i Beni Culturali Giovanni Spadolini, i Sovrintendenti che si sono succeduti nei tanti teatri

italiani ed esteri nei quali le opere di Respighi hanno trovato la ribalta.

Questo vasto *corpus* di lettere è raccolto in decine di cartolari, che contengono anche appunti, minute autografe, rendiconti finanziari, calibrate lettere ufficiali, contratti, oltre a fotografie di scena, disegni e schizzi. Nel corso del riordino e dell'inventariazione sono stati assegnati a ciascun fascicolo dei numeri di segnatura, che corrispondono all'ordine dato ai documenti e alla loro collocazione fisica negli scaffali di destinazione. L'intero *corpus* documentario, che si trovava condizionato in contenitori di plastica, con ogni singolo documento all'interno di essi in una camicia anch'essa di plastica, è stato ricondizionato mantenendo la stessa segnatura.

La catalogazione informatica dell'archivio documentario di Respighi è stata eseguita con il software Sesamo 4.1, di cui è stata usata la scheda ridotta. Il database originale si può consultare presso il Fondo "Ottorino Respighi" alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

1. Configurazione originaria del fondo

Il Fondo "Ottorino Respighi", così come è stato versato e successivamente ordinato, presenta una struttura suddivisa per segnatura e collocazione fisica negli scaffali, anche se all'atto della ricognizione i criteri di ordine e collocazione erano tutt'altro che rispettati.

Fondo Ottorino Respighi	A	Carteggio con Ricordi
	B	Carteggio con Sonzogno, Bote & Bock, Carisch, Anton J. Benjamin e D. Rather, Richard Shauer
	C	Carteggio con Bongiovanni, Universal, G. Barbera, RAI, teatri vari-azioni musicali, E.I.A.R., S.I.A.E., S.E.D.R.I.M., S.I.D.E.
	D	Carteggi autografi, rapporti con personalità varie, viaggi e concerti in Sud America, Viaggi e concerti negli U.S.A., dattiloscritti originali di libri di Elsa Respighi, copione autografo de La Bella dormiente nel bosco.
	E	Documenti personali di Ottorino Respighi, cartelle cliniche, articoli in occasione della morte di OR, opere, sceneggiature, lettere autografe di OR, amministrazione e contabilità di Villa Respighi "I Pini", attività del Comitato promotore della Fondazione OR, carteggio con vari teatri in occasione del 30° anniversario della morte di Ottorino Respighi
	F	Carteggi Donna Elsa Respighi con personalità varie, dal 1928 al 1959
	G	Carteggi Donna Elsa Respighi con personalità varie, dal 1960 al 1966
	H	Caricature, disegni, fotografie di annate varie
	I	Carteggio Donna Elsa con Fondazione "Giorgio Cini", donazioni di Donna Elsa, manifestazioni per il centenario dalla nascita
	L	Carteggio con personalità varie, annate varie

Oltre a quelle sopra citate, sono presenti numerose altre buste senza segnatura, che riguardano il carteggio di Elsa con personalità varie, e una serie di piccoli quaderni contenenti scritti autografi sia di Ottorino Respighi che di altre personalità dell'epoca.

Il fondo presentava una parziale inventariazione e una segnatura lacunosa, che non registra l'intero *corpus* di buste presenti. Dove possibile, la segnatura è stata mantenuta, con l'aggiunta delle indicazioni che risultavano carenti.

Il fondo contiene poi una serie di strumenti di corredo che sono stati in larga parte assai utili, ma che hanno il difetto di essere incompleti, quindi non pienamente affidabili. Nella suddivisione definitiva dell'archivio tali strumenti (indice generale e indici per le sottoserie più corpose) sono stati trattati come buste autonome, ma

comunque segnalati come buste non afferenti all'archivio in senso stretto, ma funzionali alla consultazione.

2. *Interventi di riordino*

Le lacune più evidenti sono date dalla presenza di numerose buste senza segnatura, ma sicuramente riconducibili ad una serie.

Il carteggio con la casa editrice Ricordi (segnatura A), nell'indice generale e nelle buste con indicazione di contenuto sul dorso, arriva fino a tutto il 1965. Sono però presenti altre buste con lettere da e per la Ricordi dal 1965 al 1977 e contratti originali sino al 1982. Queste buste sono state comprese ed integrate nella serie indicata originariamente A e nella nuova configurazione faranno parte della serie *Carteggi*, sottoserie *Casa editrici*.

La serie B rimane invariata, anche se di fatto non presenta differenze sostanziali con la A, per cui confluirà nella serie *Carteggi*, sottoserie *Casa editrici*.

La serie C verrà scorporata in varie sottoserie, in quanto il suo contenuto è assai vario e riconducibile a diverse sezioni della nuova configurazione. Quindi le buste contenenti contatti con case editrici andranno nella serie *Carteggi*, sottoserie *Casa editrici*, mentre le lettere attinenti i contatti di Ottorino ed Elsa con le istituzioni, andranno nella serie *Carteggi*, sottoserie *Enti e personalità*, e i rendiconti nella serie *Amministrazione finanziaria*.

Anche la serie D verrà scorporata, in quanto contenente buste molto eterogenee: i manoscritti autografi andranno nella serie *Manoscritti*, assieme ai 13 cosiddetti Album, contenenti autografi di personalità varie.

La serie E, contenente per lo più documenti e oggetti appartenuti ad Ottorino Respighi, è stata scorporata e le buste distribuite tra *Privato* e *Rassegne stampa, programmi di sala e testi vari*.

Le serie F e G sono state implementate con le numerose buste suddivise per ordine alfabetico (da “A” a “T-U-V-W-Z”) e poste sotto *Enti e personalità*, con la nuova segnatura, da N-01 a N-10.

La serie H è confluita nella serie *Disegni, schizzi e fotografie*, a cui sono state aggiunte le buste senza segnatura contenenti altre foto di scena.

La serie I è confluita in *Enti e Personalità*.

La serie L (diventata serie E per coerenza e continuità di collocazione) è stata implementata con le buste contenenti i carteggi con singoli Enti e personalità.

Oltre a queste serie, tutte con segnatura, ci sono numerose altre buste senza alcuna indicazione. Perciò, sono state create le serie S (*Stampa, Programmi di sala e testi vari*), M (manoscritti autografi), P per le buste contenenti rendiconti e documenti di amministrazione finanziaria.

L'ipotesi di configurazione ottimale del fondo (ovviamente nella sua parte documentaria) viene quindi a delinearsi come segue.

- Carteggi
- Case editrici
- Enti e personalità
- Manoscritti
- Privato
- Amministrazione finanziaria
- Rassegne stampa, programmi di sala e testi vari

- Disegni, schizzi, fotografie

Il fondo è stato in larga parte ricondizionato (anche se non in maniera radicale), per una serie di motivi.

a) All'interno della sottoserie *Carteggi / Case editrici* ci sono buste riconducibili ed omogenee a quelle contenute in *Amministrazione finanziaria*, dove sono state spostate.

b) La corposa sottoserie composta dai carteggi di Elsa con personalità varie è stata riorganizzata, in quanto non tutte le buste erano originate da Elsa (in alcune sono contenute lettere di Ottorino), ma soprattutto perché il fondo presenta una anomalia. Infatti, fino al 1966 sono raccolte le lettere di Elsa suddivise in buste con estremi cronologici annuali o semestrali (accomunate quindi per data di arrivo).

Esistono poi numerose buste che presentano come criterio di uniformità l'ordine alfabetico delle personalità a cui sono indirizzate o dalle quali provengono. Infine, ci sono buste dedicate ad una singola personalità. Per ovviare a questa incongruenza, si è proceduto a porre tutto il *corpus* di carteggi, denominato *Enti e personalità*, dando di esso un duplice orizzonte di consultazione, per mezzo di un ulteriore database che da una parte rappresenti la consistenza cronologica del fitto carteggio, dall'altra dia un'immagine chiara delle personalità con le quali Elsa ed Ottorino intrattennero rapporti epistolari. Per questa ragione, tutte le persone contenute nelle buste sono state schedate anche in ordine cronologico.

c) Dalla serie *Personali* sono state scorporate le buste contenenti i manoscritti, ai quali sono stati aggiunti con la nuova segnatura M i cosiddetti "Album": una serie di piccoli quaderni che conservano (non inventariati) documenti autografi di varie

personalità, indirizzati a Ottorino Respighi e, quelli successivi al 1936, ad Elsa.

d) La serie contenente le rassegne stampa è stata denominata *Stampa, programmi di sala e testi vari*. Ad essa è stato aggiunto tutto quello che riguarda il materiale a stampa: dagli articoli di giornale alle trascrizioni di programmi radiofonici dedicati a Respighi, dai copioni ai saggi scritti da illustri storici e musicologi nel corso degli anni.

La disposizione del materiale archivistico così riordinato è rappresentata dal seguente quadro riepilogativo dello sviluppo cronologico delle serie del fondo.

- *Carteggio / Case editrici* (1916-1982), serie A-B *bb. 49*
- *Carteggio/ Enti e personalità* (1918-1984), serie C-E-F-G-I-N, *bb. 84*
- *Manoscritti* (1915-1977), serie M, *bb. 12*
- *Amministrazione finanziaria* (1919-1956), serie P, *bb. 19*
- *Rassegne stampa, programmi di sala e testi vari* (1912-1986), serie S, *bb. 21*
- *Testi, copioni, rapporti di viaggio* (1916-1982), serie D, *bb. 22*
- *Disegni, schizzi, fotografie* (1885-1936), serie H, *bb. 7*

L'inventario risultante dalla schedatura effettuata con Sesamo 4.1, posto in appendice, è strutturato secondo la successione dei seguenti dati:

- numero progressivo di scheda
- segnatura precedente
- estremi cronologici della busta
- titolo originale della busta tra virgolette
- contenuto della busta
- segnatura secondo la nuova configurazione dell'archivio documentario.

3. Descrizione del contenuto

La porzione originaria più cospicua dell'archivio documentario del Fondo "Ottorino Respighi" raccoglie la corrispondenza spedita o inviata ad Ottorino Respighi (in misura preponderante a sua moglie), per quasi 8.500 lettere. A questo numero vanno aggiunti i cartolari della serie *Rassegne stampa, programmi di sala e testi vari*, composti da sedici buste zeppe di ritagli di giornale che costituiscono una corposa e praticamente completa rassegna stampa, dai primi saggi al Conservatorio del giovane Ottorino fino alle manifestazioni per il cinquantesimo anniversario della sua morte nel 1986. Si aggiungono i cinque cartolari con i programmi di sala per il centenario della nascita (1979) e il cinquantenario della morte (1986). In più, si trovano ventidue cartolari di *Testi, copioni, rapporti di viaggio* (1916-1982) e sette contenitori di disegni, schizzi e fotografie, che coprono il considerevole arco temporale dal 1885 (con foto delle famiglie di Respighi e di Elsa Olivieri-Sangiaco) agli anni Ottanta del Novecento.

Il numero di mittenti e destinatari, tra amici, personalità, Enti e Istituzioni, risulta essere quasi un migliaio, comprese le lettere spedite e ricevute dalla moglie che costituiscono circa l'80% dell'intero archivio. Le lettere spedite dalla moglie sono conservate in copie redatte con carta copiativa, secondo una costante di tutto l'archivio che dimostra una precisa volontà di conservazione.

Non mancano esempi di preziosi originali, tra i quali la lettera autografa di D'Annunzio per la morte di Respighi o quelle dall'inconfondibile grafia di Malipiero, che dal suo esilio asolano scambiava opinioni e discorsi amichevoli con Ottorino ed Elsa. Autografe sono anche tre lettere di Alfredo Casella, nelle quali si chiede perché

Respighi abbia voluto firmare il cosiddetto “Manifesto” del 1932¹.

I pezzi in assoluto più antichi della collezione sono contenuti nei tre cartolari di articoli e appunti manoscritti di Arturo Olivieri-Sangiaco, padre di Elsa, dove spiccano discorsi di commemorazione, stesure di romanzi e copioni teatrali, nonché le recensioni alle opere di Respighi in alcuni giornali italiani². Per quel che riguarda invece i documenti inerenti la vita e la carriera di Respighi, si parte dal 1879, con l’estratto dell’atto di nascita di Ottorino.

Da un punto di vista documentario, si possono poi trovare attestati e documenti personali, professionali e accademici di Respighi, fino ai documenti che descrivono, impietosamente, il decorso mortale della malattia che lo ha colpito negli ultimi mesi della vita. Elsa ha conservato le analisi cliniche, le radiografie, gli onorari ai medici curanti, il rendiconto delle spese sostenute per il funerale, un breve scritto di commiato da parte di Stefano Gentile e una lettera dello stesso alla vedova. In fase di riordino,

¹ Due delle tre lettere sono dattiloscritte e firmate, in quanto Casella, adducendo a scusa la vergogna per una grafia tanto curiosa quanto inconfondibile (un *ductus* tondo e infantile, rotto da tratti spigolosi e pungenti), prese fin da giovane l’abitudine di scrivere a macchina, salvo poi correggere a mano i non pochi errori inevitabilmente indotti dalla fretta e aggiungere, sempre a mano, enfatiche sottolineature dei passi più salienti e *post-scripta* dell’ultimo momento. In una lettera del 10/10/1923 a Gabriele D’Annunzio, Casella scrive: «Perdona la carta e la dattilografia. Mi vergogno di scriverti a macchina, ma ho una calligrafia illeggibile e scrivo sempre con troppa furia». Cfr. FRANCESCA ROMANA CONTI, MILA DE SANTIS, *Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella*, Firenze, Olschki, 1992, p. 13. Vedi appendice II, n. 16.

² Arturo Olivieri-Sangiaco, soprannominato il “capitano romanziero” (Torino, 1861 – Roma, 25 dicembre 1903), è stato un militare, scrittore e giornalista italiano. Frequentò l’Accademia Militare di Modena facendosi poi trasferire a Roma per intraprendere anche la carriera letteraria. Arrivato nella capitale dovette sottoporsi ad un delicato intervento chirurgico allo stomaco in seguito al quale sopraggiunsero delle complicanze e morì prematuramente. Come scrittore s’interessò prima di tutto di argomenti di carattere militare, nella trattazione dei quali si rivelò praticamente e criticamente antimilitarista. Negli anni 1890-1900 il suo libro intitolato *Colonnello* rese celebre l’editore milanese Carlo Aliprandi e la sua fortuna fu tale che venne tradotto anche in lingua inglese. Arturo Olivieri Sangiaco si affermò anche come giornalista, svolgendo il ruolo di critico letterario de «La Nazione» di Firenze e di redattore del quotidiano romano «La Tribuna». Amante delle lettere, fu amico di molti personaggi illustri a lui contemporanei, quali Domenico Oliva, Ugo Ojetti, i fratelli Civinni, Lucio D’Ambra, Nino Martoglio, De Bosis e altri. Gabriele D’Annunzio, in segno di stima, lo onorò con una personale dedica come “uomo di armi e di lettere” proprio mentre era impegnato giornalmisticamente. Cfr. *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di Potito Pedarra e Piero Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 611-694. Nel Fondo “Ottorino Respighi” i cartolari a lui dedicati sono segnati RES.ARCH.D-10, 11, 12.

Elsa ha voluto aggiungere nel cartolario le proprie analisi cliniche, parcelle, prescrizioni mediche e documentazione sulla sua situazione pensionistica. Infine, Elsa aveva compilato anche un testamento con relativo codicillo datato 1939³.

L'ambito cronologico interessato dalla sezione carteggi arretra dunque sino agli ultimi anni dell'Ottocento, per spingersi fino alla seconda metà degli anni Ottanta del Novecento. Risulta evidente che tali estremi cronologici, seppur nella loro importanza (soprattutto per quel che riguarda l'instancabile opera di promozione della moglie), rappresentano degli estremi di un *corpus* documentario, quello composto dalla documentazione superstite della corrispondenza respighiana *stricto sensu*, di ben più modeste proporzioni. La sezione che comprende i documenti di quando Respighi era in vita viene così a dispiegarsi lungo un arco temporale che inizia nel 1915, quando egli cominciò a ricevere lettere da Elsa, sua allieva nella classe di Fuga, che poi conservò le proprie lettere inserendole come tassello fondamentale nel carteggio con il marito⁴.

La distribuzione del materiale raccolto si rivela tutt'altro che omogenea e sistematica. Per esempio, a dispetto del fondamentale *imprinting* esercitato sulla personalità del musicista negli anni della formazione, scarse sono le testimonianze del soggiorno di Respighi a San Pietroburgo (1900-1901).

Il panorama migliora dalla metà degli anni Dieci, quando appare la figura della cantante Chiarina Fino-Savio, interprete prediletta delle opere di Respighi per molti anni, a partire dall'esecuzione del poemetto lirico *Aretusa* avvenuta a Bologna il 18 marzo 1911. La Fino-Savio, cantante personalissima e di rara sensibilità artistica, fu una delle interpreti più aderenti al carattere della musica respighiana e il compositore ebbe

³ RES.ARCH.D-18.

⁴ Vedi appendice II, n. 2.

per lei una vera e propria venerazione. Le lettere non sono presenti nel fondo, ma Elsa ha restituito un quadernone nel quale è ricopiato il carteggio con la cantante⁵.

La mole più consistente di lettere, che riguarda le numerosissime *tournées* compiute dai Respighi dalla metà degli anni Venti, presenta le condizioni ottimali affinché un carteggio prenda una forma completa e distesa: da una parte si fanno più fitte le relazioni tra autore, editori, collaboratori, direttori e amici; dall'altra lo spostamento fisico da un luogo all'altro obbliga alla stesura e al ricevimento di lettere, telegrammi e cartoline. Le peregrinazioni portarono Respighi, oltre che in tutta Italia e in Europa, nelle Americhe (Brasile, Argentina, Messico, Stati Uniti) e in Nord Africa. L'utilizzo della carta intestata dei vari hotel e mezzi di trasporto dà ancora meglio l'ubicazione e l'occasione nelle quali Respighi (o la moglie) scriveva.

Nella corrispondenza si affacciano i nomi dei musicisti più noti del panorama musicale italiano e internazionale. Tra gli esponenti della cosiddetta “generazione dell'Ottanta”, compaiono dieci firme di Malipiero, cinque di Pizzetti⁶, due di Casella, quattro di Zandonai⁷ e l'unica di Alfano⁸. Quasi tutte queste lettere si riferiscono alla tanto discussa adesione di Respighi al cosiddetto “Manifesto della musica romantica”, apparso in alcuni giornali nel dicembre del 1932.

Arricchiscono la collezione un autografo di Mascagni, che si compiace dell'esecuzione de *La bella dormiente nel bosco* da parte della Compagnia del Teatro dei Piccoli nel 1922⁹, uno di Perosi, che si congratula per l'elezione di Respighi ad

⁵ Ivi, M-02bis.

⁶ Vedi appendice II, n. 18.

⁷ Vedi appendice II, n. 13.

⁸ Ivi, M-06. Vedi appendice II, n. 12.

⁹ Vedi appendice II, n. 5.

Accademico d'Italia nel 1932¹⁰; uno di Sgambati, datato 1913 ed indirizzato ad Elsa, sua allieva¹¹; due di Rachmaninov, in copia dattiloscritta senza data, ma precedente all'orchestrazione che Respighi fece degli *Études Tableaux*¹². A queste vanno aggiunte le testimonianze di Kiplinen, nel 1934 e in occasione della morte del musicista¹³. Posteriori al 1936 sono, invece, quelle di Italo Montemezzi e l'unica di Jan Meyerowitz¹⁴.

Un taglio eminentemente pratico distingue i carteggi sul versante internazionale, essendo essi legati all'opera di promozione all'estero dell'opera di Respighi. Vasta è la campionatura dei direttori e degli strumentisti il cui itinerario artistico si intersecò con quello di Respighi: Carlo Zecchi, Victor de Sabata, Tullio Serafin, Lino Liviabella, Arturo Benedetti Michelangeli, Marcello Abbado, Bernardino Molinari, Arturo Toscanini, Bruno Zirato. Vanno ricordati anche i coreografi Serge de Diaghilev e Ileana Leonidoff, Bronislaw Huberman e Willem Hengelberg.

Particolarmente interessante risulta la corrispondenza che riguarda l'ambiente compositivo, la critica e l'organizzazione musicale. Alcune decine di carte documentano i rapporti con la mecenate americana Elizabeth Sprague-Coolidge, il cui ingente apporto finanziario sostenne, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti, iniziative di importanza fondamentale per la produzione e la diffusione della musica contemporanea¹⁵.

Numerose risultano le testimonianze del vivo interesse per il recupero e la trascrizione o il riadattamento di musiche antiche: si va dal proficuo rapporto con il

¹⁰ Vedi appendice II, n. 14.

¹¹ Vedi appendice II, n. 1.

¹² Tutte in RES.ARCH.M-06. Rachmaninov, in particolare, descrive alcuni passaggi degli *Studi* per agevolare il lavoro di Respighi e in un successivo telegramma del 19 ottobre 1930 l'artista russo si compiace del risultato dell'operazione. Vedi appendice II, n. 7.

¹³ In RES.ARCH.M-06.

¹⁴ Ivi, M-08.

¹⁵ Ivi, M-09, E-01, F-03.

conte Guido Chigi Saracini, agli scambi epistolari con Dante Alderighi, Massimo Bontempelli, Guido Guerrini, Vittorio Gui, Franco Abbiati e Ugo Ojetti. Sono presenti anche due lettere autografe del compositore e direttore d'orchestra Vittorio Gui, che nei giorni precedenti la morte di Respighi organizzò un concerto a Genova¹⁶. Nella prima lettera, datata 23 marzo 1936, oltre ai dettagli della manifestazione (viene scelto il violinista napoletano Abussi come solista per il *Concerto gregoriano*), si legge il relativo programma di tale manifestazione:

Passacaglia in do minore (J. S. Bach). Interpretazione orchestrale di Ottorino Respighi.

Concerto gregoriano. Per violino e orchestra

Fontane di Roma. Poema sinfonico

Pini di Roma. Poema sinfonico

La seconda lettera, del 30 marzo 1936, è quindi il resoconto della serata, che Gui descrive come «un vero trionfo», grazie anche ad un «programma [...] ben disposto, variato e assai bene eseguito»¹⁷. Risulta quindi interessante notare come i brani di Respighi che avevano una chiara matrice arcaizzante venissero ormai affiancati ai grandi pezzi sinfonici che lo avevano reso famoso all'inizio della carriera.

Dai carteggi si ricavano informazioni utili alla ricostruzione dell'iter compositivo di molte opere di Respighi. Ad esempio, la corrispondenza con Guido Chigi-Saracini, Presidente dell'Accademia Musicale Chigiana, riguarda essenzialmente la nascita della *Lauda per la Natività del Signore*, eseguita per la prima volta al concerto inaugurale della sala "Micat in Vertice" dell'istituzione senese. In una lettera del 16 giugno 1930, il direttore Piero Baglioni si compiace del fatto che Respighi abbia portato a termine la partitura dell'opera e che abbia deciso di debuttare proprio a Siena. In un

¹⁶ Vedi appendice II, n. 19.

¹⁷ Entrambe le lettere sono conservate in RES.ARCH.M-08.

biglietto autografo lo stesso Chigi-Saracini si congratula per il successo e delega il Baglioni alla consegna di una medaglia con l'effigie di Respighi, che ringrazia per il «dono di chigiana magnificenza»¹⁸.

Un altro esempio è offerto dal carteggio con Serge Koussevitsky che, per il cinquantesimo anniversario dell'Orchestra sinfonica di Boston, nel 1929 chiese a Respighi un lavoro orchestrale che sapesse mettere in luce le particolari doti tecniche e virtuosistiche dei componenti dell'orchestra¹⁹. L'opera che ne scaturì, *Metamorphoseon. XII Modi*, venne eseguita a Boston il 7 novembre 1930 e della stessa si possono leggere le ammirate recensioni dei giornali locali e l'entusiasmo del committente. Un altro esempio è il carteggio con il Teatro dei Piccoli di Podrecca per l'allestimento dell'opera *La bella dormiente nel bosco*²⁰, le cui vicende compositive assai complesse si possono leggere nella corrispondenza tra Respighi, Vittorio Podrecca, Gian Bistolfi e Gian Luca Tocchi che curò la revisione dell'opera.

Per ogni episodio più o meno significativo all'interno del fondo si possono trovare almeno tre voci che vanno a gettare luci diverse ma convergenti sull'operato di Respighi. Ci sono i documenti che attestano l'iter compositivo, le discussioni con editore ed esecutori, il successo, il percorso delle opere in Europa e America. Seguono poi le lettere spedite a parenti ed amici, che riportano impressioni e commenti. Si aggiungono infine le lettere della moglie e i *Quaderni* di Claudio Guastalla, che

¹⁸ Ivi, M-09. Vedi appendice II, n. 10.

¹⁹ Vedi appendice II, n. 6.

²⁰ Dell'opera esistono due versioni, la prima intitolata *La bella addormentata nel bosco*. Fiaba musicale in 3 atti di Gian Bistolfi (da Perrault), allestita a Roma al Teatro Odescalchi il 13 aprile 1922, con la Compagnia stabile de "I Piccoli" di Vittorio Podrecca. Di tale opera si ignora la collocazione del manoscritto ed è rimasta inedita. Il 9 aprile 1934 andò in scena a Torino *La bella dormiente nel bosco*. Fiaba musicale in 3 atti, la cui partitura d'orchestra fu pubblicata da Ricordi nel 1958.

descrivono gran parte della parabola compositiva di Respighi²¹.

Sul versante dei rapporti con le altre arti, dall'archivio di Respighi spiccano le dieci lettere di Gabriele D'Annunzio. Le prime marcano la nascita del progetto di una reciproca collaborazione, tant'è che già nel 1911 l'editore Sonzogno aveva proposto a Respighi di musicare *La Nave* di D'Annunzio, ma egli declinò l'invito. Nel 1917, invece, Respighi sentì l'interpretazione del *Concerto per pianoforte* di Martucci da parte della pianista veneziana Luisa Baccara (che divenne compagna del Vate nel 1919, dopo averlo conosciuto in casa di Olga Levi Brunner). Tra i due nacque un fertile sodalizio artistico e la Baccara fu la prima interprete di alcune trascrizioni per pianoforte di musiche di Frescobaldi, nonché di molti concerti, fino al prematuro ma ponderato addio alle scene per seguire l'amato Gabriele D'Annunzio. I successivi tentativi di collaborazione tra Respighi e il Vate²² porteranno Luisa Baccara ed Elsa Respighi a coltivare una profonda amicizia che dura fino al 1983²³.

Oltre alle lettere di D'Annunzio, si possono trovare quattro missive di Capuana e due di Giovanni Papini. Interessante è anche l'unica lettera di Felice Casorati, del 1933, mentre non risulta particolarmente significativo l'ingente numero di mittenti registrati, considerata la dimensione pubblica del personaggio. È utile, piuttosto, osservare che gli stessi nominativi contribuiscono a disegnare un atlante geografico assai ampio, dal quale praticamente non è escluso alcun angolo dell'Europa e del continente americano.

Emerge così lo scenario internazionale scelto da Respighi come sfondo della propria attività, segno evidente del dinamismo e dell'urgenza di portare le proprie opere in giro per il mondo. Si capisce bene che per Respighi compositore, direttore e

²¹ Vedi appendice II, nn. 20-26.

²² Vedi appendice II, n. 4.

²³ Vedi appendice II, n. 3.

soprattutto promotore di iniziative atte a diffondere ovunque le prove di un rinnovato filone aureo italiano, la corrispondenza rappresentò un insostituibile strumento di lavoro.

Nell'epistolario di Respighi non si trova l'insopprimibile bisogno di comunicare di un Busoni, che scrivendo voleva eludere il senso di solitudine; nemmeno si tratta di una produzione funzionale a una scelta di isolamento, come quella fatta da Malipiero che da Asolo spedì un fiume di lettere. Non è neppure paragonabile a Casella, che amava poter usare ogni mezzo di comunicazione fosse in sua facoltà. Respighi, infatti, scriveva senza dilungarsi, in modo sintetico e funzionale a ciò che voleva comunicare.

Molto raramente le sue lettere superano le due carte ed è emblematico del suo bisogno di sinteticità, scevro di qualsivoglia espressione affettuosa o che volesse in qualche modo addolcire il destinatario, l'uso delle cartoline e soprattutto dei telegrammi. Per Respighi era importante che il suo pensiero arrivasse presto, quasi appena espresso, piuttosto che dilungarsi in apologie delle proprie idee.

Per quel che concerne i rapporti con le case editrici, la porzione numericamente più rilevante del fondo è costituita dalle testimonianze relative ai rapporti intercorsi tra Respighi e la casa editrice Ricordi, composta da 1547 pezzi dei quali 273 scritti o ricevuti fino al 1936. Cordialità, fiducia e stima per i reggenti Guido Valcarenghi e Claudio Clausetti sembrano caratterizzare le relazioni tra autore ed editore, anche se in più di un'occasione i toni si accesero, mostrando un Respighi assai deciso e volitivo. Le carte provenienti dalle filiali europee ma soprattutto americane restano a testimonianza di alcune interessanti iniziative concertistiche ed editoriali in territorio straniero.

Decisamente meno affollata, ma pur sempre ingente (circa 290 pezzi) è la parte relativa alla casa editrice Böte & Bock. Seguono, per importanza numericamente

discendente, la casa milanese Carisch con 215 documenti, la Universal Edition (155), la Bongiovanni (98), la Sonzogno (61), la Anton J. Benjamin (41), la Schauer (27), la E. D. Rather con 21 e infine Barbera, Schott's, Leckart, Salter, Pizzi, Boosey & Hawkes con un totale 25 pezzi. In tutto, il carteggio con le case editrici ammonta a 3.362 pezzi, poco meno di 700 quelli con Respighi in vita.

Centinaia furono le personalità del mondo della musica e della cultura che ebbero a che fare con la personalità di Elsa Respighi, delle quali si annoverano i direttori di istituzioni musicali e i sovrintendenti dei vari teatri d'Italia ed esteri.

Oltre ai carteggi, l'archivio documentario del Fondo "Ottorino Respighi" contiene una consistente sezione di materiale non propriamente archivistico, composto da recensioni, saggi, trascrizioni di interviste e programmi radiofonici e televisivi, assieme a diverse centinaia di fotografie. Tra gli articoli più significativi possiamo citare le cosiddette "Conversazioni", cioè dei saggi che, prima di finire su riviste o miscellanee o essere trasmesse alla radio, venivano spedite per conoscenza ad Elsa. Tra queste spiccano le seguenti: Mario Labroca, *Ritratto di Respighi*, ottobre 1953; Ennio Porrino, *Ottorino Respighi*, 15 gennaio 1955; Gualberto Gennari, *Ricordo di Ottorino Respighi*, 12 ottobre 1957; Silvia Castellazzi, *Ottorino Respighi e la sua musica*, 28 gennaio 1961; Mario Rinaldi, *Le liriche come preludio dell'opera drammatica di OR*, 22 settembre 1961; Giovanni di Giura, *Concerto respighiano*, 28 aprile 1975; Barry Gray, *Ottorino Respighi* (letto la prima volta all'Edinburgh Gramophone Society nel 1974). Si aggiunga la bozza di un articolo di John Waterhouse e la trascrizione di un ciclo di tre interventi radiofonici su Ottorino Respighi del 1979 a cura di Vito Levi, dal titolo *Respighi trascrittore*. C'è poi tutta una serie di dattiloscritti senza data di Alverà, Fedele D'Amico, Herbert Fleischer, Otmar Nussio, Franco Abbiati e Carlo Gatti.

Seguono i ricordi di Claudio Guastalla sull'elezione di Respighi all'Accademia d'Italia. Ci sono poi le lettere del Dr. Wachman nel periodo della malattia di Respighi, nonché le parole in ricordo di Respighi pronunciate alla radio nel trigesimo della morte del compositore da parte di Petazzoni. Infine, vanno ricordate le poco più di cento lettere arrivate ad Elsa in occasione della morte di Ottorino Respighi, avvenuta il 18 aprile 1936. A questo fascicolo sono aggiunti circa 600 telegrammi ricevuti nella stessa occasione e un cartolario di articoli tratti dai giornali di tutto il mondo con la notizia della scomparsa del compositore.

L'analisi di documenti, saggi inediti, trascrizioni di interviste radiofoniche, rassegne stampa, e naturalmente del materiale musicale in senso stretto, ha permesso quindi di indagare le ragioni delle scelte compositive di Respighi e di chiarire le modalità di approccio al recupero dell'antico, nell'intento di meglio definire la collocazione del compositore nel panorama musicale e artistico dei primi quattro decenni del Novecento.

II

RITRATTO DI OTTORINO RESPIGHI

Nel complesso dipanarsi delle vicende umane ed artistiche di Ottorino Respighi, la questione del recupero dell'antico viene affrontata in varie fasi e in declinazioni diverse, dato che nella prima parte della propria vita compositiva il musicista si rivolge prevalentemente ai repertori del Sei- e Settecento, per spostarsi in seguito verso i secoli precedenti. Senza dubbio, questa problematica è stata un motivo sempre ricorrente nell'arte di Ottorino Respighi, dalla sua giovinezza fino alla piena maturità artistica.

Per non compilare una biografia che poco potrebbe aggiungere a ciò che negli anni è già stato scritto, in questo lavoro si è deciso di focalizzare lo scorrere dell'esistenza del compositore bolognese privilegiando le testimonianze delle due persone che più sono state a lui vicino, nella vita e nella carriera: la moglie Elsa Olivieri-Sangiaco e il collaboratore Claudio Guastalla. Verranno utilizzate poi lettere e scritti tratti dal Fondo "Ottorino Respighi", conservato presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia, attraverso i quali si cercherà di gettare una luce più diffusa sulla figura del musicista e sulla sua opera di recupero dell'antico. Per quel che riguarda le voci più dirette, ci si rifarà ai *Quaderni* di Guastalla e alle lettere che egli scambiò con Elsa e con Respighi stesso, oltre che alla documentazione prodotta dalla moglie nella duplice veste di compagna di vita e sostenitrice dell'opera del marito dal 1936 in poi.

Della vita del musicista sono stati scelti alcuni momenti interessanti, grazie ai quali, sia pure dentro precisi limiti cronologici, è possibile avere una visione ampia del

dibattito sul recupero dell'antico nelle relazioni intercorse tra Respighi e alcuni protagonisti della vita musicale del primo Novecento. Il racconto della vicenda biografica si soffermerà a considerare quei passaggi che testimoniano le progressive scelte estetiche compiute da Respighi a favore del recupero dell'antico, per quanto egli sia pronunciato in tal proposito solo in ridottissime occasioni, preferendo di gran lunga, per indole più che per carenza di argomentazioni, lasciar parlare la musica.

Dei diversi testi che descrivono le vicende biografiche di Respighi, primo fra tutti va annoverato quello di Elsa Olivieri-Sangiaco, edito nel 1954²⁴, a cui andranno affiancati i *Cinquant'anni di vita nella musica*, sempre di Elsa²⁵, i tre *Quaderni inediti* e il libello *Soliloqui* di Claudio Guastalla, conservati nel Fondo²⁶.

1. L'infanzia e le prime opere

Per illuminare alcuni tratti dell'infanzia di Respighi, si potrebbe iniziare proprio da Guastalla, citando il passo nel quale egli trascrive una lettera di Amelia Respighi, sorella del compositore, che ivi racconta alcuni aneddoti.

Notizie sull'infanzia e sulla giovinezza del maestro io le chiesi alla sorella Amelia (unica sorella e maggiore di lui di 10 anni e tuttora²⁷ vivente in Bologna): quel che essa rammenta è tutto in una lettera che trascrivo, sebbene di poco o nessun interesse. Nino [così l'han sempre chiamato in famiglia, e così si firma ancora in due lettere al babbo, da Pietroburgo nel 1900 e da Berlino nel 1908] da piccolo era bambino normalissimo, di ingegno pronto, di carattere vivacissimo e capriccioso. Ricordo una sua stranezza, l'orrore per i vestiti neri! A tre anni fece gran chiasso un giorno perché la mamma aveva indossato un vestito di seta nera, tanto che la mamma per acchetarlo dovette togliersi l'abito di dosso: né ci furon castighi persuasivi, anzi serbò sempre questa sua avversione. Né sopportava che la mamma canterellasse, per casa: erano grida e urli, e bisognava smettere, per farlo tacere... aveva grande attitudine per la meccanica, per l'elettricità, per le costruzioni: insieme al suo condiscipolo Pirro Zanotti lavorò

²⁴ ELSA OLIVIERI-SANGIACO, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954.

²⁵ EAD., *Cinquant'anni di vita nella musica*, Padova, Rebellato, 1976.

²⁶ RES.ARCH.S-17, d'ora in poi CG Q 1-2-3.

²⁷ A lato della pagina c'è, tra parentesi quadre, l'indicazione, sempre di Guastalla, "1942", che ci dà anche l'indicazione cronologica precisa sulla stesura dei quaderni, altrimenti senza data.

lungamente a copiare un modello di bastimento che fu poi regalato alla zia maestra elementare alle Roncole di Busseto, la quale se lo pose in classe per studio dei suoi allievi. Molti anni dopo (ne aveva 17 o 18) recandosi a villeggiare a Montese coi genitori, fece conoscenza con Augusto Righi, il celebre maestro di Marconi: il senatore Righi aveva lassù un gabinetto e vi faceva esperienze, e talvolta permetteva che Ottorino, di cui ammirava il genio pronto, vi assistesse. Sugli otto anni aveva cominciato a studiare il violino e lo faceva con grande amore: ma un bel giorno non volle più saperne di andare alla lezione, né valsero preghiere o minacce. Da un compagno i genitori seppero che il Maestro, per correggerlo d'una cattiva posizione, gli aveva dato un colpo di riga: ma Ottorino non volle raccontar nulla e preferì tacere e sopportare i rimproveri. [...] I primi elementi di pianoforte apprese dal padre, eccellente pianista: poi continuò lo studio da solo, come fece in seguito con le lingue. Il violino, invece, dopo l'episodio accennato, studiò al Liceo di Bologna col prof. Sarti²⁸.

Ottorino Respighi era nato a Bologna il 9 luglio 1879 da Giuseppe (1840-1923), impiegato delle poste e pianista, originario di Borgo S. Donnino (oggi Fidenza), dove il nonno Tommaso era organista del duomo e violinista, e da Ersilia Putti (?-1916), discendente da una famiglia di scultori²⁹. Nel 1891 entrò nel Liceo Musicale di Bologna, dove studiò violino e viola con Federico Sarti (si diplomerà nel 1899) e dal 1896 composizione con Luigi Torchi, che esercitò una fortissima influenza nelle scelte compositive future.

Le attestazioni di stima e i riconoscimenti da parte della stampa cominciarono ben presto. In effetti nei faldoni di rassegna stampa conservati presso il Fondo "Ottorino Respighi" si possono trovare due articoli del 1899 nei quali viene lodata la sua esecuzione de *Le streghe* di Paganini nel saggio di fine anno, uno tratto dal «Resto del Carlino», l'altro nella «Gazzetta di Parma»³⁰. L'anno successivo, in occasione della composizione delle *Variazioni sinfoniche* per il saggio finale al Liceo Musicale di Bologna, «Il Resto del Carlino» commentava:

²⁸ CG Q1, cc. 16-19.

²⁹ Cfr. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme, Felix Becker und Hans Vollmer, 35 voll., Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1907-1950, XXVII, p. 471.

³⁰ Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.S-23: in tale cartolario sono presenti numerosi articoli di giornale ritagliati ed incollati, con la sola indicazione di testata e data, senza il numero di pagina dal quale sono tratti.

Queste variazioni sinfoniche rivelano una delle meglio formate tempere di musicista, per elevatezza di pensiero, e solidità di forma: dello strumentale possiede tutto il magistero, con una sicurezza che è data a pochi. È certo uno dei lavori più seri che siano usciti in questi ultimi tempi dalla nostra scuola³¹.

Entrò a fare parte dell'orchestra del Teatro Comunale e fu ingaggiato come violinista al Teatro Imperiale di Pietroburgo per la Stagione d'Opera italiana, dal settembre 1898 al giugno del 1900. Durante questa trasferta, ebbe modo di conoscere Rimskij-Korsakov da cui ricevette numerosi consigli sull'arte dell'orchestrare e da cui acquisì quella facilità nell'uso di stilemi armonici che andavano oltre la tonalità. Famosa la battuta di Rimskij-Korsakov, secondo la quale il compositore russo, sempre circondato da ammiratori e studenti desiderosi di fargli leggere le proprie opere, una volta che ebbe dato un'occhiata alla partitura di Respighi, si alzò, andò alla porta dell'anticamera e disse ad alta voce: «Per oggi non ricevo più nessuno»³².

La frequentazione di Rimskij-Korsakov durò solo cinque mesi, sufficienti a Respighi per apprendere tecniche compositive che si svilupparono lungo tutta la sua carriera, influenzando la composizione di *Preludio, Corale e Fuga* che nel 1901 lo portò al conseguimento del diploma di composizione. Anche in questa occasione al cronista del «Resto del Carlino» non sfuggì l'originalità dell'opera del giovane compositore e ne scrisse in toni entusiastici, notando lo spostamento dalle “solite convenzioni” e lo sforzo creativo nel riunire tre generi e tre stili diversi, pur riuscendo a conservare la propria fisionomia autonoma. Il giornalista, infatti, concluse con l'affermazione che Respighi era «un giovane che continuerà a far parlare di sé onorando la scuola da cui è uscito»³³.

Del 1904 è la lirica *Nebbie*, su testo di Ada Negri, che rese l'autore assai noto in Italia,

³¹ Fondo “Ottorino Respighi”, RES.ARCH.S-23.

³² Riportato in ER, p. 20.

³³ RES.ARCH.S-23.

alla quale se ne aggiunsero negli anni altre, sempre su testo della poetessa lodigiana³⁴.

L'interesse per questo tipo di composizione, la lirica da camera, risaliva all'epoca degli studi con Torchi e Martucci e rimase una costante di tutta la produzione respighiana.

2. I primi passi verso il recupero dell'antico

L'anno 1908 segna il primo significativo passo verso l'amore per l'antico e l'attenzione che Respighi avrà sempre per le musiche del passato. Da settembre 1908 a giugno 1909 infatti si trovò a Berlino quale accompagnatore della scuola di canto di Etelka Gerster e una fortunata coincidenza fece sì che Arthur Nikisch venisse a conoscenza della trascrizione che Respighi aveva compiuto de *Il lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi³⁵. Il direttore ungherese rimase affascinato dalla trascrizione del giovane italiano (l'organico prevedeva 3 flauti, 3 oboi, 2 fagotti, 3 trombe in Si bemolle, 2 tromboni tenori, trombone basso, basso tuba, arpa ed archi) e decise di portarlo alla Filarmonica di Berlino, dove il 12 ottobre il pezzo venne eseguito dalla famosa mezzosoprano olandese Julia Culp. La stampa tedesca si accorse del giovane talento e in un articolo dell'«Allgemeine Musikzeitung» fu esaltato il lavoro di svelamento di antichi capolavori nascosti nelle biblioteche e negli archivi dei vari paesi. Anche il «Berliner Tageblatt» esaltò le peculiarità del brano, ma Respighi, in una lettera al padre,

³⁴ *L'ultima ebbrezza!* Romanza per soprano, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 3005, 1982; *Laglime!* Romanza per tenore, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 3002, 1896; *Notturmo*. Romanza per tenore, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 3003, 1982; *Storia breve*. Per mezzosoprano, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 3005, 1982; *Luce*. Per mezzosoprano, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 3004, 1982; *Nebbie*. Per canto e pianoforte, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 251, 1906; *Nevicata*. Per canto e pianoforte. Estensione originale: mezzosoprano, partitura, Bologna, Bongiovanni, n. 252, 1906; *Sei liriche (seconda serie)*. Per canto e pianoforte. Estensione originale: mezzosoprano. 1. *Notte* (A. Negri) - 2. *Su una violetta morta* (P. B. Shelley) - 3. *Le repos en Egypte* (A. Samain) - 4. *Nöel ancien* (n. 2) - 5. *Piccola mano bianca* - 6. *Nel giardino* (F. Rocchi), partitura, Bologna, Bongiovanni, nn. 521-522-523-524-525-526, 1912.

³⁵ OTTORINO RESPIGHI, *Il lamento di Arianna*, partitura d'orchestra, Trieste, Schmidl, n. 4669, 1910, 18pp.

che Guastalla ci dice essere stata conservata dalla sorella³⁶, declinò la responsabilità della riuscita del brano a favore della maestria di Monteverdi stesso³⁷.

L'anno 1911 vide la prima esecuzione a Bologna del poemetto lirico *Aretusa*, interpretato dalla cantante Chiarina Fino-Savio di cui il compositore diventò presto amico e che fu la persona a lui più vicina dal 1911 al 1918. Elsa riporta una lettera della Fino-Savio del 19 gennaio 1951, nella quale l'interprete prediletta di Respighi racconta del primo incontro col Maestro, avvenuto addirittura nel 1901, durante l'esecuzione dell'*Oratorio di Natale* di Lorenzo Perosi al Teatro Comunale di Bologna, nel quale Respighi era orchestrale e Chiarina cantava³⁸. In quell'occasione i due non ebbero modo di approfondire la reciproca conoscenza e fu soltanto nel 1911, per un *forfait* della cantante che doveva interpretare *Aretusa*, che l'impresario della Fino-Savio, Franco Fano, le propose la sostituzione.

Andai a casa del Maestro il mattino seguente il mio arrivo e nella quiete del suo studio cercai comprendere quello che desiderava eseguire: pare che ci sia riuscita così bene, che a un dato momento, andò a cercare la mamma (lei sa come l'amasse) e le disse: - Mamma, sono felice! La signora rende nel suo canto tutto quello che io sento; abbracciala tu per me, poiché io non mi azzardo ad esprimerle così tutta la mia ammirazione³⁹.

Da quel giorno si consolidò l'amicizia e la collaborazione con la cantante, dal cui carteggio riusciamo a capire molto del giovane Respighi⁴⁰. Ad esempio, sono interessanti le lettere dalle quali si apprende che l'editore Sonzogno aveva intenzione di chiedere a Gabriele D'Annunzio i diritti per un poema da fare musicare a Respighi, il quale da Bologna, il 29 marzo 1911, scriveva:

³⁶ CG Q1, c. 34.

³⁷ I due articoli e la lettera di Respighi al padre sono citati in ER, p. 32.

³⁸ ER, pp. 41-42.

³⁹ Da una lettera della Fino-Savio indirizzata ad Elsa Respighi in data 19/01/1951 e riportata in ER, p. 41 (ma non presente nel Fondo).

⁴⁰ RES.ARCH.M-02 bis. Anche se delle lettere ci è rimasta solamente la trascrizione che ne fa Elsa in un quadernone conservato presso il Fondo e nulla sappiamo delle lettere originali, che probabilmente sono in possesso degli eredi della cantante.

Gentilissima Signora, le ho spedito la mia fotografia, un po' burbera, ma non è che una posa per assomigliare di più a Beethoven... almeno esteriormente!

Il giorno 6 sarò a Milano e, se lei crede, potremmo passare una volta insieme il poemetto prima della prova del sette con l'orchestra.

Sonzogno Mi ha proposto di musicare "La Nave", ma non è possibile che io lo possa fare, c'è troppa acqua anche lì!!⁴¹

Infatti Sonzogno il 17 marzo aveva scritto a Respighi:

Io sto facendo pratiche per ottenere un buon libretto affinché possiate mettervi al lavoro e gradirei sapere da voi se *La Nave* di D'Annunzio sarebbe un soggetto adatto al vostro temperamento musicale e, in ogni modo, se avete pensato ad altro soggetto voi stesso⁴².

La collaborazione proposta da Lorenzo Sonzogno lo spaventava, visto che in quegli anni D'Annunzio era all'apogeo della sua gloria, mentre il giovane compositore si era appena affacciato alla ribalta della critica. Infatti Respighi rispose:

Io sono ancora troppo poco per unire il mio nome a quello di D'Annunzio: mi schiaccia e poi non avrei né il coraggio, né l'autorità per chiedere al Poeta tagli o ritocchi per adattare i suoi versi mirabili alle necessità della mia musica⁴³.

Ma Sonzogno cercò di calcare la mano e il 15 aprile scrisse:

Le mie pratiche con Gabriele D'Annunzio hanno avuto sito favorevole ed ora sono in istrette trattative per definire *La Nave* o un altro dei suoi drammi. Prima di rinunciare a un'occasione così eccezionale, io credo necessario di invitarvi a matura riflessione. Un libretto di D'Annunzio può essere azzardato, ma è certamente vantaggiosissimo per il lancio dell'autore che lo musica, se questi si senta agguerrito alla battaglia d'arte. *La Nave* è un bel quadro e potrebbe essere fonte di grande ispirazione. L'avete riletta? E gli altri lavori di D'Annunzio, *Gioconda*, *Città morta*, si presterebbero al vostro temperamento?⁴⁴

Respighi rimase della propria opinione e si dovette aspettare il 1919, con le liriche per canto e pianoforte, *La donna sul sarcofago* e *La statua*, per vedere Respighi musicare un testo del Vate⁴⁵. Nel Fondo "Ottorino Respighi" è conservata, tra le altre,

⁴¹ Le lettere della signora Fino-Savio sono state trascritte in ER, pp. 42 e segg., ma raccolte da Claudio Guastalla, che riporta in CG Q1, c. 52: «La gentile signora acconsentì, dopo la morte del Maestro, a mettere a mia disposizione moltissime lettere e documenti e fotografie»

⁴² Il carteggio Respighi-Sonzogno si trova in Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.B-01.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Anche se, nel 1909, per i tipi della Bongiovanni, uscirono le *Sei melodie* per canto e pianoforte, tra le quali si annovera *Mattinata* (P 089) e *Sei liriche (prima serie)* per mezzosoprano e pianoforte, con *O falce di luna* e *Van li effluvi de le rose* (P 090), su testo di D'Annunzio.

una lettera autografa di D'Annunzio (datata 22 aprile 1920, da Fiume) nella quale il poeta si compiace della riuscita della lirica *Un sogno*, interpretata da Luisa Baccara e dà la licenza di musicare altre canzoni, poi pubblicate nello stesso 1920 come *Quattro liriche su testi di Gabriele D'Annunzio*:

Mio caro Maestro,
grazie del delicatissimo "Un sogno" che è passato attraverso la voce e l'anima di Luisa Baccara, qui dove tutti i sogni sono videnti!
Ecco la licenza per le altre canzoni.
Gabriele D'Annunzio⁴⁶

A testimonianza dell'instancabile e silente lavoro di ricerca sulle musiche del passato, il 29 aprile 1912, in una rara nota in calce a una lettera di goffo e mai concretizzato corteggiamento all'amica Fino-Savio, Respighi rivela il suo profondo interesse per la musica antica:

Cara Signora Chiarina, la casa è tornata vuota e triste come era prima della sua venuta. Siamo rimasti, ed io in particolare, molto male per la sua partenza; non può credere quanto faccia bene la presenza di una donna giovane e simpatica in una vecchia casa. Sembra che tutto rifiorisca, e cose e le persone. L'emozione per i nostri concerti era vita per me, ora invece tutto è noia. Mi sono rimesso questa mattina al lavoro intorno a Maria Vittoria, ma la mia povera musica mi sembrava così scialba e senza espressione che ho preso il partito di uscire per resistere alla tentazione di bruciare tutto. Tra qualche giorno, quando mi sarò potuto mettere un po' in equilibrio con me stesso, guarderò di rimettermi con voglia al lavoro. [...]
Sono alla ricerca di arie antiche inedite; ne troverò certamente delle belle, e canterà lei sola: ne farò una condizione speciale⁴⁷.

3. *L'incontro con Elsa*

Da un'altra lettera indirizzata a Chiarini Fino-Savio veniamo a sapere della gioia mista a nostalgia che colpì Respighi all'indomani della sua nomina alla cattedra di Composizione presso il Liceo musicale di Santa Cecilia a Roma, nel gennaio del 1913.

Gentile Signora Chiarina, grazie, grazie tante della sua lettera così gentile ed affettuosa, come tutte e sue azioni e le sue parole. Sotto il suggello della confessione, pregandola

⁴⁶ RES.ARCH.M-04.

⁴⁷ ER, p. 42, ma cfr. nota n. 41.

quindi vivissimamente di non aprir bocca con nessuno, le comunico che ho vinto il concorso di Roma, e che a pochi giorni dovrò partire.

Lei può immaginare se mi piange il cuore a lasciare le mie vecchie abitudini, la mia casa, lo studio e i miei cari libri!

Mamma e papà sono contenti molto di questa mia vittoria, e non mi dimostrano il dispiacere di vedermi partire, ma io immagino che sotto la loro gioia c'è tanta pena, forse maggiore della mia.

Credo, però, che a Roma non resterò a lungo; quest'anno fino a luglio, e poi Zuelli mi vuole a Parma. Parma è così vicina a Bologna!..⁴⁸

Il trasferimento a Roma, che fu causa di molte ansie, diede la possibilità al giovane maestro di entrare in contatto con alcune personalità del mondo della cultura e della musica del tempo. Elsa così descrive uno degli incontri più interessanti dei primi anni romani:

Il Barone Rodolfo Kanzler era una tipica e simpatica figura del mondo romano dei primi del '900, e Respighi ne fece la conoscenza poco dopo il suo arrivo alla Capitale.

Il Kanzler, appassionato cultore di musica e di canto gregoriano, soleva riunire nel suo appartamento a Palazzo Sforza Cesarini tutti i lunedì pomeriggio dei musicisti di buona volontà per delle letture di musica polifonica. Tra gli assidui vi erano Don Lorenzo Perosi, Monsignor Casimiri, Bernardino Molinari, Vincenzo Tommasini, il baritono Kaschmann, il basso De Angelis, il soprano Laura Pasini, Fanny Anitua, io ed altri giovani musicisti e allievi di composizione di Santa Cecilia, oltre al vecchio Duca Caffarelli con i suoi due figliuoli ed i Conti Paolo ed Emilio Blumensthal.

Il piccolo gruppo di cantori era arrivato ad un così perfetto affiatamento che i mottetti e i madrigali di Palestrina, Astorga, Orlando di Lasso, ecc., venivano letti a prima vista con tutti i coloriti, fermandosi assai raramente e mantenendo la più perfetta intonazione. Appena arrivato a Roma, Respighi viene invitato a far parte del gruppo dei cantori, e, vincendo la sua naturale ritrosia, unisce la sua voce al piccolo coro.

Grande fu l'impressione che ricevette il Maestro da queste letture. Fino allora egli aveva conosciuto la musica polifonica solamente a tavolino o al pianoforte, e confessava che soltanto sentendola così, con le sole voci, ne aveva compresa tutta la bellezza.

Divenne di poi un assiduo ascoltatore del magnifico coro diretto da Monsignor Casimiri del quale fu fervente ammiratore.

Due note figure del mondo musicale romano ed appassionati cultori di musica erano Paolo Blumensthal, vice presidente a quel tempo della Accademia di Santa Cecilia, e suo fratello Emilio. Anch'essi riunivano sovente nella loro casa di via Vittoria Colonna gli amici musicisti per delle letture di musica polifonica e a queste riunioni venivano invitati anche artisti e musicisti di passaggio dalla capitale⁴⁹.

Ma è il 1919 l'anno che potremmo definire di spartiacque nella vita e nell'arte di

Respighi: l'11 gennaio infatti sposò Elsa Olivieri Sangiacomo (Roma, 24 marzo 1894 -

⁴⁸ ER, p. 48, ma cfr. nota n. 41.

⁴⁹ Ivi, p. 59.

Roma, 17 marzo 1996), pianista, cantante e compositrice già sua allieva. Elsa trascorse i primi anni di vita tra Roma e Firenze, per ragioni di servizio del padre Arturo, scrittore ed ufficiale dell'esercito piemontese. Fu proprio lui che, resosi conto delle "attitudini musicali" della figlia, la incoraggiò ad intraprendere lo studio del pianoforte. Così, nel 1903 Elsa si stabilì nuovamente a Roma, iniziò a studiare pianoforte sotto la guida di Clotilde Poce e dal 1907 proseguì gli studi presso l'Istituto Nazionale di Musica, diretto da Pietro Mascagni. In seguito al matrimonio con Respighi, Elsa diventò una valente compositrice, una scrittrice (*Venti lettere a Mary Webs*⁵⁰, seguito da *Vita con gli uomini*⁵¹ e dai lavori biografici sul marito) e una regista teatrale, anche di opere dello stesso Respighi. Fu la più fervida sostenitrice del lavoro del marito, cui dedicò la vita.

4. Le trascrizioni di musiche antiche e Casa Ricordi

Gli anni 1917-18 scorrono veloci e, tra i fatti biografici salienti, degni di nota sono il battesimo all'Augusteo di Roma del poema sinfonico *Fontane di Roma*, da parte di Antonio Guarnieri, e il passaggio alla prestigiosa casa editrice Ricordi. Respighi rimase legato alla casa milanese fino alla fine ed ebbe, nel reggente Claudio Clausetti e nel direttore Guido Valcarengi, una duratura e stabile amicizia, che continuò anche con il figlio di Clausetti, dirigente della Ricordi in Argentina.

Con Ricordi continuò la serie di trascrizioni realizzata da Respighi che, in una lettera diretta da Roma a Clausetti, il 1° febbraio 1917 scriveva:

Fra qualche giorno spero di potere inviare la Sonata di Porpora e la Pastorale di Tartini già completate, insieme a quasi tutte le romanze nuove⁵².

⁵⁰ ELSA RESPIGHI, *Venti lettere a Mary Webs*, Milano, Ceschina, [1957]. Nel Fondo "Ottorino Respighi" sono conservate le bozze, le correzioni, corrispondenza con l'editore in RES.ARCH.D-05 e D-06.

⁵¹ EAD., *Vita con gli uomini*, Roma, Trevi, 1975. Nel Fondo "Ottorino Respighi" in RES.ARCH.D-08.

⁵² RES.ARCH.A-03.

E il 3 maggio 1917, sempre a Clausetti:

Le spedisco oggi stesso le tre trascrizioni di Frescobaldi, come rimanemmo d'accordo con il Commendator Ricordi. Unisco a queste trascrizioni un'altra Sonata per violino di Veracini, completa e pronta per la stampa... Per le condizioni ci metteremo poi d'accordo...⁵³

I rapporti con Clausetti della Ricordi divennero sempre più cordiali e ciò si evince anche dal fatto che Respighi, persona dal carattere chiuso e difficile, decise di informare il proprio editore di una notizia che lo aveva reso felice, come risulta da una lettera del 5 novembre 1918:

Ora le do una notizia meno musicale ma, speriamo, molto "armonica". Ho il piacere di annunciarle il mio fidanzamento con la signorina Elsa Olivieri Sangiacomo, che lei già conosce "musicalmente". Ai primi di dicembre o di gennaio, al più tardi, avremo l'unione dell'accordo perfetto⁵⁴.

In quell'anno poi iniziò la collaborazione con Arturo Toscanini, che non possiamo definire frequente, ma che fu sempre costellata di reciproca stima. Da Roma, il 18 gennaio 1918 Respighi comunicò a Clausetti che

la partitura delle trascrizioni dal liuto si trova ora nelle mani Toscanini, il quale, credo, ha l'intenzione di eseguirle⁵⁵.

Il proposito non ebbe seguito, ma l'11 febbraio 1918 Toscanini diresse a Milano *Fontane di Roma*, decretandone il pieno successo, e Tito Ricordi in persona telegrafò a Respighi per chiedere di acquistare il poema sinfonico. Così rispose il compositore in data 12 febbraio 1918:

Egregio Comm. Ricordi, le sono infinitamente grato del suo telegramma: maggiore onore non mi poteva toccare. Peccato non abbia potuto assistere all'esecuzione! Perfezione più grande non poteva esistere. Nelle mani di Toscanini tutto prende forza e colore e le più riposte intenzioni dell'autore

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi, A-04.

⁵⁵ Ivi, A-03.

sono da lui messe in evidenza e intuite.

Avrò l'onore della replica, come i giornali unanimi si augurano?..

Per la pubblicazione delle mie Fontane sarò veramente onorato se la sua Casa vorrà pubblicarle⁵⁶.

Un breve cenno ai rapporti tra Respighi e Toscanini viene dalla penna sempre attenta di Guastalla:

Respighi dimostrò [...] sempre affettuosa ammirazione per l'interprete sovrano: Toscanini invece non lasciò mai sfuggire opportunità di mostrare non so quale avversione a Respighi. Bisogna ritenere che ci fosse qualcuno, nella corte toscana, a insinuar male o a suscitare antipatie, perché la cosa non si spiega altrimenti. Respighi non dimenticava che la consacrazione delle sue *Fontane* si doveva a Toscanini: mi pare d'aver già ricordato che la prima esecuzione all'Augusteo, diretta da Guarneri, aveva ottenuto un successo modesto, e che l'autore stesso s'era convinto d'aver composto un pezzo sbagliato [sottolineatura nel testo] e l'aveva quasi riposto in soffitta, quando fu sorpreso da un telegramma che gli annunciava un trionfo folgorante. Un artista questi eventi non li dimentica: aggiungi che Respighi era troppo musicista perché un altro sentimento qualsiasi potesse in lui attenuare l'ammirazione per un grandissimo artista dell'arte sua. L'ammirazione avrebbe vinto odio e rancore. Ma verso il Toscanini non aveva nessun motivo di rancore né di odio, bensì soltanto una certa riconoscenza: e niente c'era che potesse far velo alla pura ammirazione. Toscanini dicesse, ovunque e mirabilmente, molte composizioni respighiane; Toscanini chiese la primizia delle *Feste romane*; Toscanini volle che Respighi trascrisse per lui la *Passacaglia* di Bach, dichiarando che era l'unico che potesse degnamente misurarsi con l'immenso capolavoro, e Respighi compì il lavoro in nove giorni, così che Toscanini – il quale gli aveva affidato l'incarico partendo per gli Stati Uniti – al suo sbarco a New York fu raggiunto da un telegramma di Respighi annunziante il lavoro compiuto⁵⁷.

5. Il "periodo gregoriano"

Molta storiografia fa risalire al matrimonio con Elsa l'inizio del cosiddetto "periodo gregoriano" di Respighi. Elsa era solita ascoltare esecuzioni di gregoriano, come ella stessa confessò in un'intervista radiofonica, trascritta e trovata tra le carte riguardanti le bozze dei libri dedicati al marito⁵⁸. Tuttavia, la data che ci rende Elsa è da considerare come il momento dal quale Respighi iniziò uno studio sistematico della

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ CG Q3, cc. 321-322.

⁵⁸ «Fin da giovanissima andavo sovente alla Chiesa di Sant'Alessio per assistere alle belle esecuzioni di canto gregoriano che davano i frati Benedettini e che preferivo assai più agli oratori di Perosi che si eseguivano alla Sala Pia con grande sfarzo di orchestra e di cori sotto la direzione dello stesso autore», in RES.ARCH.A-13.

musica medievale. In realtà, l'argomento interessava da tempo al musicista, che lo aveva trascurato dovendo dare priorità ad altre esigenze e per avere prima affrontato lo studio di altri periodi del passato musicale italiano, andando a ritroso dal Sei-Settecento fino a Palestrina. Elsa racconta:

Eravamo sposati da un po' di tempo quando un giorno domandai al Maestro se non aveva mai pensato a studiare il canto gregoriano. Mi rispose che era una cosa che voleva fare da molto tempo, ma che non ne aveva mai avuto l'occasione. Forte di un diploma ottenuto con il massimo dei voti qualche mese prima [1919] – materia che avevo studiato con una particolare passione – mi offrì come insegnante: ma devo dire che i miei sforzi non furono grandi. In effetti, in qualche giorno, Respighi aveva assimilato tutto quello che sapevo e più⁵⁹.

Così Respighi venne a conoscenza della musica gregoriana e, in un misto di curiosità intellettuale e di amore nei confronti della moglie, come si apprende dai quaderni manoscritti e inediti di Claudio Guastalla, grande amico e librettista di Respighi,

spesso chiedeva ad Elsa di intonargli qualche passo del graduale romano; le accurate salmodie della liturgia cristiana appagano il suo spirito e gli danno un senso di religiosità che si fonde perfettamente con il sublime accordo della sua vita matrimoniale⁶⁰.

Ma, nel 1920, Respighi continuava ancora a lavorare sui capolavori del secolo XVIII e, per incarico di Diaghilev, trascrisse *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa e *La serva padrona* di Giovanni Paisiello. Bisogna aspettare il 1922 per vedere l'amore condiviso con la moglie per il canto gregoriano assimilato come cifra compositiva: nel febbraio di quell'anno, infatti, all'Augusteo di Roma il maestro Bernardino Molinari presentò il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, che suscitò tiepidi entusiasmi, ma che sarebbe rimasto uno dei pezzi più eseguiti, molte volte anche da Respighi stesso al violino.

⁵⁹ ER, p. 125.

⁶⁰ CG Q1, cc. 117-119.

6. L'incontro con Claudio Guastalla

Nell'aprile del 1923, alla Scala va in scena l'opera *Belfagor*, tratta dall'omonima novella di Macchiavelli, diretta da Guarnieri e con Mariano Stabile nel ruolo principale. Con *Belfagor* inizia la collaborazione tra il compositore e Claudio Guastalla: questo è un evento essenziale per comprendere in modo pieno Respighi, che nel librettista non troverà solo un bravo e attento collaboratore, ma un "alter ego" poetico, che riuscirà a capire e a tradurre in testo ciò che egli aveva pensato per la propria musica. Inoltre, Guastalla diventa il più caro amico e resterà tale anche per Elsa, che a sua volta intreccerà un'amicizia profonda con la figlia di Claudio. Il Guastalla, poi, oltre a fissare i momenti importanti, riesce a catturare anche quelli che sembrano meno appariscenti nella vita del compositore, restituendo attraverso i suoi *Quaderni* un ritratto più aderente alla realtà rispetto a quello che offre Elsa, improntato su una sorta di agiografismo. Così Elsa racconta dell'amico:

Claudio Guastalla, romano di nascita (7 novembre 1880 - 30 giugno 1948), si era laureato all'Università di Roma in Lettere e Filosofia e dopo qualche tempo era diventato redattore capo della rivista "Mineva" diretta da Barzilai e collaboratore del quotidiano "Popolo Romano". Per il suo ardente irredentismo e per la sua amicizia con alcuni esponenti del movimento anarchico egli fu, per qualche tempo, tenuto in sospetto dalla polizia e credo che abbia passato anche qualche notte in guardina. La guerra del '14 lo trova professore di letteratura e ammogliato con figli ma - interventista convinto qual'era - non tarda a partire volontario per il fronte dove si ammala gravemente di nefrite, e di questa malattia porterà le conseguenze per tutta la vita⁶¹.

Il primo incontro tra Respighi e Guastalla avviene nel 1918, all'uscita del teatro Costanzi a Roma, quando Vincenzo Michetti⁶² presenta il poeta a Respighi.

⁶¹ ER, p. 105.

⁶² Nel 1921 Claudio Guastalla collaborerà con Grazia Deledda per trasformare la sua novella *La Grazia* in un libretto d'opera pubblicato dalla Ricordi. Diventerà un'opera lirica nel 1923, quando debutta proprio al teatro Costanzi di Roma con le musiche firmate da Vincenzo Michetti.

Da qui cominciano le testimonianze di Guastalla stesso:

E mi pare che per due anni – dopo quella sera del marzo 1918 – io non abbia avuto più occasione di incontrare il Respighi. Fu ancora il Michetti a condurmi da lui, promotore di quella collaborazione trillustre, se non illustre. Io avevo scritto per il Michetti *La Grazia*, e naturalmente Michetti era convinto ch'io fossi un fior di librettista; Morselli non aveva né voglia né salute per mettere in versi il suo *Belfagor* (diceva che lui non era buono a far versi: ed era un poeta davvero! Prova questa che altro è verseggiare; io sono tutt'al più un rimatore, poeti grandi furono Morselli e Respighi) e il libretto non procedeva d'un passo. Così, per suggerimento di Vincenzo Michetti, la fatica di trarre un libretto dalla commedia morselliana fu, di comune accordo, affidata a me⁶³.

L'anno seguente, mentre Respighi è alla ricerca di un soggetto da musicare, alcuni amici, probabilmente il Michetti in testa, gli consigliano di trarre un libretto per un'opera comica dalla commedia *Belfagor* di Ercole Luigi Morselli (1882-1921)⁶⁴. Respighi, accompagnato da Guastalla, si incontra coll'autore a Roma nell'aprile del 1919. Morselli accetta la proposta di collaborare, ma non riuscirà a concludere il lavoro, lasciando a Guastalla il compito di ridurre la commedia a libretto.

Conclusa l'operazione, Respighi dedica l'opera a Morselli, morto da qualche anno, e il cast della prima comprende Mariano Stabile (*Belfagor*), Margaret Sheridan (*Candida*) e Francesco Merli (*Baldo*), mentre Toscanini cederà il posto ad Antonio Guarnieri.

⁶³ CG Q1, cc. 60-61

⁶⁴ Autodidatta, narratore, giornalista, poeta e drammaturgo, Ercole Morselli, fiorentino d'adozione, ottiene il suo primo successo con la tragicommedia *Orione*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma nel marzo 1910, che solleva entusiasmo e grandi speranze nel pubblico e nella critica. Tuttavia, il trionfo è di breve durata e Morselli, che proprio a quell'epoca si ammala di tisi, si ritrova, con moglie e figlia a carico, a dover lottare per diversi anni semplicemente per sopravvivere e non morire di fame. Riformato allo scoppio della guerra e poi, per un errore madornale, arrestato per tre settimane come disertore nel 1917, lo scrittore ritrova la via del teatro mentre la malattia progredisce inesorabile; il successo giunge con *Glauco*, rappresentato al Teatro Argentina di Roma nel maggio 1919 dalla compagnia di Virgilio Talli. Pubblico e critica sono unanimi nel tributare un trionfo all'autore, presente in sala. Cfr. WALTER ZIDARIC, *Belfagor di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, «Chroniques italiennes», III, 2006, p. 178.

7. Le opere ispirate al gregoriano

A cavallo degli anni 1925-26 i coniugi Respighi sono impegnati nella prima tournée negli Stati Uniti e nella prestigiosa Carnegie Hall ha luogo la prima del *Concerto in modo misolidio*, diretto da Willem Mengelberg con Respighi nel ruolo del solista⁶⁵. Continua dunque la produzione di opere programmaticamente ispirate o composte in base allo studio e alla conoscenza del canto gregoriano e dei repertori medievali.

Il 1927 è un anno cruciale per la carriera di Respighi, in quanto in febbraio Sergej Koussewitzki presenta *Vetrata di chiesa* alla Symphony Hall di Boston. In settembre, alla Konzerthaus di Vienna ha luogo la prima esecuzione del *Trittico botticelliano*, sotto la direzione dell'autore, e in novembre, al Teatro Municipale di Amburgo, debutta *La campana sommersa*, opera in quattro atti di Guastalla da Gerhart Hauptmann. Nello stesso anno, quindi, vedono la luce due opere fondamentali per lo studio delle influenze gregoriane sulla musica respighiana e debutta un'opera totalmente concepita da Respighi e Guastalla, anch'essa influenzata da nuovi impulsi che nel campo operistico stavano avendo la meglio sulla tradizione. Leggiamo dai *Quaderni* di Guastalla quale fu la genesi di quella che potremmo definire l'opera strumentale più significativa dello stile "gregoriano" di Respighi.

Nel 1925 venne in animo a Respighi di sviluppare per orchestra quei *Tre preludi sopra melodie gregoriane* già da lui composti per pianoforte e pubblicati e di aggiungervene uno nuovo. Come le intitoleremo queste *quattro impressioni sinfoniche*? Respighi pensava - non so se fosse un'idea maturata durante la composizione o una parola gettata lì all'improvviso nel conversare - a quattro portali di tempio. Non mi piacque: è senza colore. Forse meglio - suggerii - *Vetrata di chiesa*... E questo nome rimase e forse fu causa che la pigra faciloneria di alcuni critici raccostasse la composizione ai poemi

⁶⁵ Nella stessa tournée verrà eseguita, riscuotendo grandissimo successo, *Pini di Roma*, diretta da Toscanini.

sinfonici che sono tutt'altra cosa.

Ma i giudici superficiali videro quattro tempi di alterna sonorità e così a orecchio dissero: *Fontane di Roma, Pini di Roma, Vetrate di chiesa...* Invece nelle Vetrate ogni tempo ha una costruzione sua e si conclude in sè, senza nessun rapporto con gli altri tempi; mentre nei poemi sinfonici da ogni parte è elemento indivisibile di un tutto. La differenza (almeno nella concezione poetica) è sostanziale.

Accettato il titolo Vetrate di chiesa restava da decidere a... quali santi votarsi. Respighi suona e risuona pazientemente al piano (questa volta siamo a Palazzo Borghese): seduto accanto al Maestro io ascolto e mi stillo il cervello. Che cosa possiamo dare a intendere che questa musica significhi? Che dipingeremo sulle quattro vetrate?

Il primo tempo ha una andatura lenta e tranquilla; mi viene in mente il passo di una carovana... che so? Una carovana nella notte stellata... E lo battezziamo: Fuga in Egitto.

Il secondo tempo è tutto un fragore d'armi e il pensiero ricorre alla gran battaglia in cielo contro gli angeli ribelli: va bene, San Michele Arrangelo. Anche l'ultimo è solenne e grandioso, e poiché siamo nel dominio del canto gregoriano mi par naturale - vorrei dire doveroso - raffigurare nella vetrata San Gregorio Magno.

Più arduo fu interpretare il terzo tempo in cui sentivo non so che di mistico, di candido, di conventuale: quella campanella argentina fa pensare a un richiamo di monachine bianche e nere come rondini. Ci vuole una Santa soave: penso a Sant'Orsola, a Santa Barbara, a Santa Cecilia.. No, no! E finalmente, dopo qualche giorno di indecisione nell'olimpio delle Beate e delle Vergini, ecco la luce... Santa Chiara! Come non avevamo pensato subito a Santa Chiara, ai Fioretti di Santo Francesco, all'episodio miracoloso e così commovente del XXXIV capitolo?

Ah, le risa allegre quando leggemmo nelle solenni critiche l'elogio di una musica che interpreta prodigiosamente il racconto francescano! Sì, veramente, quando c'è la fede...

E per finire con le Vetrate: per il secondo tempo, per il terzo, per il quarto mi fu facile trovare le epigrafi, ma non mi venne fatto di pescare due o tre righe d'un testo qualsiasi per illustrare come io volevo La Fuga in Egitto. E siccome turbava il mio amor di simmetria una epigrafe senza babbo né mamma, mentre le altre tre avevan tutte la loro paternità indicata, attribuii le parole sulla fuga in Egitto a un "Anon. bononiensis" che sarebbe un po' difficile rintracciare. Vero è che nessuno si darebbe mai tale pena⁶⁶.

Nel gennaio del 1928, Respighi aveva assistito ad un concerto della clavicembalista Wanda Landowska nella sala "Micat in Vertice" dell'Accademia Chigiana di Siena e da subito fu impressionato favorevolmente dall'ambientazione intima dell'esecuzione. Nella sala, semibuia e vuota, c'erano Respighi, Elsa, il conte Chigi Saracini e Arturo Luciani. La sera stessa Respighi iniziò a pensare ad una piccola cantata per quella sala e, ritornato a Roma, cercò subito un testo adatto per quella che sarebbe stata la *Lauda per la Natività del Signore*. Da una lettera di Piero Baglioni, direttore dell'Accademia Chigiana, sappiamo che la *Lauda* era pronta nel giugno del

⁶⁶ CG Q1, cc. 90-93.

1930; fu poi eseguita il 22 novembre in occasione del concerto inaugurale della stagione, assieme a due canzonette a due voci di Monteverdi nella trascrizione di Malipiero⁶⁷.

Nel marzo 1932 Respighi presentò *Maria Egiziaca* in forma di concerto alla Carnegie Hall. Guastalla racconta che il musicista gli comunicò l'intenzione di scrivere un'opera da concerto già nel 1929, di ritorno dall'Argentina. Nacque così l'idea del trittico a far da fondale fisso alla vicenda e fu elaborato il proposito di mantenere i versi del libretto ancorati alla prassi antica. L'opera non avrebbe dovuto avvalersi di impianti teatrali, salvo il trittico del fondale affidato a Nicola Bènois. Non senza sorpresa, *Maria Egiziaca* ebbe un certo successo, tanto da essere ospitata anche al Teatro Alla Scala.

8. La nomina all'Accademia d'Italia e il Manifesto

Il 1932 è forse l'anno più denso di avvenimenti di tutta la carriera di Respighi. Guastalla evidenzia la peculiarità di quel periodo nei suoi *Quaderni*.

Grandi avvenimenti in quei primi mesi del 1932: il 23 gennaio *Belkis* alla Scala, il 16 marzo *Maria Egiziaca* a New York, il 21 marzo la nomina ad Accademico d'Italia e nell'estate la composizione di *Fiamma*⁶⁸.

Inoltre, a dicembre esce su alcuni quotidiani italiani un discusso manifesto firmato da vari musicisti, tra i quali Respighi, a difesa della tradizione musicale italiana e contro la corsa al modernismo.

⁶⁷ Che scrive, a riguardo del lavoro sull'opera omnia di Monteverdi e sulla serata senese, il 21 dicembre 1930: «Caro Respighi, ho preso nota del tuo nuovo indirizzo e appena uscirà il XIII Tomo te lo invierò. È *L'incoronazione di Poppea* che completa il teatro. È già in corso di stampa, il ritardo (2 mesi) è colpa mia. Sono lieto che tua moglie insieme alla Pasini abbiano cantato *Chiome d'oro* e le *Romanesche*. Che ne pensi tu? Non valeva la pena di conoscere tanti capolavori? Sei il solo che ha dimostrato di apprezzare il mio sacrificio. [...]». Cfr. Fondo "Ottorino Respighi", RES-ARCH.M-06. Vedi appendice II, n. 11.

⁶⁸ CG Q2, cc. 132-133.

Come ricorda Guastalla, l'elezione di Respighi all'Accademia d'Italia fu tutt'altro che lineare. Essa appare come una testimonianza vivida del clima culturale del periodo, quando alla tessitura di alleanze per conferire cariche istituzionali faceva da contrappunto un sospetto chiacchiericcio alimentato da accuse di antifascismo.

Sulla designazione di Respighi pesò l'ostilità palese di Mascagni, il quale forse non gradiva «aver colleghi nell'Accademia»⁶⁹. Ma alcune circostanze favorevoli contribuirono all'elezione; Respighi infatti ebbe dalla sua parte l'influente Marcello Piacentini, i voti di Giordano e Sartorio, nonché quelli probabili degli architetti Bazzani e Brasini. Il 21 marzo venne confermata la nomina e Toscanini non mancò di manifestare il proprio sdegno.

Respighi ormai si trovava pienamente inserito nella vita del Paese e, a riprova tanto del clima culturale quanto delle scelte artistiche che lo condussero a rivisitare la tradizione italiana anziché a percorrere la strada al modernismo, sta la *querelle* intorno al *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*, apparso il 17 dicembre 1932 tra le colonne dei quotidiani «Il popolo d'Italia» (Roma), il «Corriere della sera» (Milano) e «La Stampa» (Torino). Il documento fu concepito da Alceo Toni che lo firmò assieme ai compositori Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Giuseppe Mulè, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Riccardo Pick-Mangiagalli, dal critico Alberto Gasco e da Guido Zuffellato⁷⁰. Esso manifesta le apprensioni di alcuni esponenti della musica italiana convinti che, negli ultimi decenni,

⁶⁹ Ivi, c. 175.

⁷⁰ Cfr. le voci relative in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, 9 voll., Torino, UTET, 1985-1990, III, pp. 126, 355-356, V, pp. 294-295, 324, VI, pp. 9, 40-42, 307-309, VIII, pp. 66, 582-583; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., London, Macmillan Publishers Limited, 2001², X, pp. 505-506, XVII, p. 370, XIX, pp. 722, 818-822, XXI, pp. 214-220, XXV, p. 602, XXVII, pp. 739-741; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, Neubearbeitete Ausgabe Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, 9 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994², V, p. 1042, X, pp. 1251-1253, 1319-1321, XI, pp. 310-313, XIV, pp. 1000-1003.

l'arte del comporre si fosse trasformata in una corsa al modernismo più sfrenato, colpevole di guardare troppo agli stranieri contro il concetto di arte nazionale.

Il vero artefice del documento fu Alceo Toni che aveva mandato a Respighi una bozza del "Manifesto" concepita nel settembre del 1932, durante il II Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia, nella quale i punti fondamentali del testo erano già ben delineati, ma soprattutto era chiara la volontà di destabilizzare l'equilibrio all'interno della cerchia di musicisti in voga in quel periodo.

Carissimo Ottorino,
eccoti il Manifesto, che ho già fatto leggere a qualche amico, politico e artista. Non ti dirò come sia stato privatamente approvato, ma debbo aggiungere che è attesissimo, e non dai musicisti soltanto. Si pensa e si dice che può essere il sasso che provoca la valanga di un rivolgimento artistico generale, e si confida che tu ne Il primo. La responsabilità... dunque e proprio le intenzioni che vedi.
Appena lo avrò dicon la tua firma, lo invierò ad altri per farlo sottoscrivere, ad esempio – a Mulè, Zandonai, Pizzetti, Pick-Mangiagalli, Maretti e Masella (?) pei giovani.
Dopo, lo farò avere al Duce per l'autorizzazione a pubblicarlo sul «Popolo d'Italia»⁷¹.

Toni era consapevole di andare a toccare un punto assai sensibile nel panorama della cultura italiana, e il mondo della musica presto si divise in fazioni a favore o contro il Manifesto. Le reazioni furono abbastanza prevedibili e infatti si susseguirono nelle settimane seguenti, sempre sulla stampa nazionale, come ad indicare che il problema non era relegato ad un circolo intellettuale, ma destinato all'intera Nazione. Il 24 dicembre, su «Il Resto del Carlino», il critico Silvino Mezza pubblicò un'intervista a Respighi che, in poche righe, cercò di spiegare la natura del documento

sul quale, in verità, nessun dubbio avrebbe dovuto sorgere che, anche al lettore più svagato e superficiale dovevano risultare evidenti le cause e gli scopi d'una dichiarazione sostanzialmente e formalmente incontrovertibile. «Siamo giunti al manifesto - ha detto il Maestro - dopo lunga meditazione e in obbedienza d'una legge superiore che regola tutte le espressioni della nostra attività artistica, cioè: il fine nazionale. Chi segue, anche con orecchio distratto del dilettante, le così dette «novità»

⁷¹ Lettera di Alceo Toni a Ottorino Respighi, Roma, 24 settembre 1932. Cfr. Fondo "Ottorino Respighi", RES-ARCH, M-08. Vedi appendice II, n. 15.

incluse nei programmi delle sale di concerto e nei cartelloni dei teatri lirici, sa che buon parte d'esse sono ispirate e spesso ricalcate su modelli stranieri. Si possono segnalare casi in cui il compositore, massime se giovane, fuorviato da falsi principii e abbagliato da effimeri successi altrui, copre di note un pentagramma non avendo nulla da dire e solo per rendere omaggio a una voga o una moda del momento. Si tratta, quindi, d'un malinteso ed un equivoco pericoloso su cui il nostro manifesto ha voluto richiamare l'attenzione e mettere in guardia tutti, giovani e vecchi, arrivati e non arrivati, insegnanti e allievi. Non era nè è nostra intenzione di condannare questo o quel movimento, questa o quella scuola, questa o quella tendenza, ma ci crediamo autorizzati a condannare movimenti scuole e tendenze sempre quando esse, giunte d'Olttralpe, prendono stabile dimora nel nostro paese domandando perfino diritto di cittadinanza a tutto danno del nostro patrimonio spirituale e culturale che sarebbe poi la tradizione, cioè il retaggio prezioso e glorioso lasciatoci dai nostri maggiori, da Monteverdi a Puccini. I giovani, sopra tutto, hanno sentito e risentito gli effetti esiziali di questa influenza di mode straniere che s'affermano e s'impongono col miraggio del facile e immediato successo. [...] Il manifesto, oltre ad essere un atto di fede e di sincerità artistica, vuol essere appunto un grido d'allarme perché la gioventù venga sottratta ai pericoli dell'errore. Scendendo in campo a viso aperto, abbiamo inteso non già di difendere noi stessi e le nostre opere, ma il carattere di italianità che non deve mai venir confuso e annebbiato dai vapori caliginosi che si sprigionano dalle storte e dai lumbicchi di laboratorii musicali, massime di quelli francesi e tedeschi. E, infine, ci siamo proposti di precisare ben chiaramente che certa merce gabellata fuori come prodotto genuino di quest'Italia politicamente e spiritualmente risorta e rinnovata non è tale, non riflette nè l'anima nè i gusti dell'Italia d'oggi, non ha nulla in comune col nostro sentimento, anzi deliberatamente se ne allontana per seguire vie traverse e impraticabili in fondo alle quali c'è il salto nel buio⁷².

L'intervista si conclude con alcune battute sull'imminente debutto della nuova opera di Respighi, *La fiamma*. Resta il fatto che da questo manifesto giunse a Respighi, dura e feroce, un'accusa di opportunismo, se non di collusione politica con il regime, che egli non potè mai controbattere per ragioni anagrafiche, essendo mancato nel 1936, e per l'ambiguità di alcune situazioni che lo hanno legato all'apparato politico e alle Istituzioni culturali, delle quali fu un tassello importante e autorevole.

Il 25 dicembre, quindi il giorno successivo all'intervista a Ottorino Respighi, esce sulle colonne de «L'Italia letteraria» una *Lettera aperta a S.E. Respighi*⁷³, firmata da Gian Francesco Malipiero che controbatte alle accuse (implicite, ricordiamo, nel

⁷² SILVINO MEZZA, *Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi*, «Il Resto del Carlino», 24 dicembre 1932.

⁷³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Lettera aperta a S.E. Respighi*, «L'Italia letteraria», 25 dicembre 1932, p. 1.

“Manifesto” ma sciolte da Andrea Della Corte) con un’ironia garbata e con il sospetto di una calma dettata più dall’opportunità che da una reale comprensione di ciò che il “Manifesto” voleva dire. Malipiero si rivolge dunque a Sua Eccellenza Respighi (divenuto da pochi mesi Accademico d’Italia), sottolineando subito l’antica amicizia e affrettandosi a confermarla più che mai solida e a dare contro, senza mezzi termini, seppur mai nominandolo, il vero autore del “Manifesto”, cioè Toni. Il musicista afferma che il “Manifesto” ha solamente suscitato le sue risate e (giustamente) si compiace del fatto di “raccolgere il frutto della [sua] lunga e ostinata propaganda”.

Per Malipiero, la «rievocazione dell’antico» non nasceva da un estetismo più o meno edonistico, ma da un atteggiamento spirituale di disillusione. Dietro al netto rifiuto di continuare l’Ottocento musicale c’era, infatti, la delusione di fronte a tutti gli ideali di quel periodo. Emblematica è la necessità di andare alle fonti della musica antica che Malipiero aveva e che trovò espressione nel suo recarsi, soltanto ventenne, presso la Biblioteca Marciana di Venezia per cominciare le ricerche e lo studio delle musiche italiane del sedicesimo e del diciassettesimo secolo che lo avrebbero accompagnato poi per tutta la vita. Malipiero, una volta scoperte e lette le fonti, non soccombe romanticamente alla suggestione dell’arcaico e al fascino della rievocazione ambientale, ma va sempre concretamente e filologicamente alle origini.

Neppure Alfredo Casella rinunciò a dire la propria sulla faccenda e lo fece, non su giornali, ma attraverso *I segreti della giara*, uscito nel 1941, in cui racconta in prima persona esperienze e viaggi dagli anni dei primi successi al 1940. Interessante è la lucida critica dedicata al vecchio compagno “di lotta” Respighi, che meglio fa balzare l’eccentricità delle sue scelte stilistiche, rispetto a quelle coeve di altri compositori, con i quali aveva condiviso alcuni presupposti.

Casella sottolinea la comune intenzione iniziale di liberarsi dal verismo per abbracciare le avanguardie europee e l'impressionismo. Secondo Casella, Respighi non aveva osato procedere lungo quella via e, mentre altri superavano i presupposti iniziali, Respighi sarebbe rimasto ancorato all'impressionismo franco-russo.

Punto di partenza fu quello medesimo di tutta la nostra generazione: la necessità di uscire al più presto dall'atmosfera ormai superata ed isterilita del verismo, dell'arte cioè della generazione precedente la nostra. Per reagire contro il verismo, la unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. Ed in questo, Respighi fu con noi tutti. Ma gli mancò ad dato momento il coraggio di andare avanti su quella via, la quale doveva portare - ed infatti portò - ad una totale reazione contro l'impressionismo. In questo nuovo travaglio di carattere essenzialmente architettonico e costruttivo, Respighi si trovò distanziato. E ciò avvenne perché, se da un lato Respighi si dimostrò attento al modernismo e soprattutto alle novità degli impasti timbrici, dall'altro (ed è quest'ultimo aspetto della sua personalità ad aver preso il sopravvento) egli aveva un certo amore per il quieto vivere, una pigrizia spirituale che lo portò a comodamente adagiarsi sulle posizioni del successo, impedendogli di superare l'impressionismo franco-russo dal quale era partito e che rimase sempre - assieme con un certo carattere romantico alquanto intedescato che egli aveva ereditato dal suo maestro Martucci e dal quale non ebbe la forza di liberarsi - la base della sua arte⁷⁴.

Il "Manifesto", dunque, non costituisce che un'ennesima puntata della "querelle des Anciens et des Modernes" perché rispecchia il confronto in atto tra diverse interpretazioni della tradizione nazionale. Si trattava di tre modi differenti di sentire la medesima istanza di recupero dell'antico, coesistenti e in qualche modo complementari, nel senso che complessivamente permettono di cogliere l'articolata dimensione di un fenomeno che, nei primi quattro decenni del Novecento, rappresentò l'esigenza diffusa di rendere ancora attuali alcuni linguaggi musicali del passato.

9. La Fiamma e l'elaborazione dell'Orfeo

Nel 1934 Respighi presentò all'Opera di Roma il suo nuovo lavoro originale, *La fiamma*. Nel corso della seconda tournée in Argentina, la stessa opera debuttò prima al

⁷⁴ ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 282-283.

Teatro Colon di Buenos Ayres e poi al Teatro Cervantes di Montevideo, nell'insuperata interpretazione di Claudia Muzio.

L'amico Guastalla ripercorre la genesi dell'opera, sottolineando come l'ispirazione primaria de *La fiamma* fosse di carattere visivo e arcaizzante, per quanto la fonte risalisse a una tragedia tardo-ottocentesca del drammaturgo norvegese Hans Wiers-Jenssen (1866-1925). Inizialmente Guastalla aveva incominciato a scrivere un soggetto di ambientazione bizantina, protagonista la basilissa Teodora, ultima erede al trono della storica dinastia Macedone. Nell'estate del 1929, invece, Guastalla espose a Respighi il progetto di un'opera destinata a un altro musicista, il cui soggetto era ispirato a un cupo dramma norvegese. Respighi ne rimase folgorato e pretese che fosse quello l'argomento de *La fiamma*, pur mantenendo l'ambientazione bizantina.

Già molti anni prima, subito dopo Belfagor, Respighi aveva voluto che io leggessi le "Figure bizantine" del Diehl e qualche altro libro perché rievocassi una Zoe o una Irene o una Eudossia.

Nell'estate del '29, al passaggio dell'equatore, mentre tornava dall'Argentina lieto del gran esito della sua Campana sommersa, il maestro mi telegrafava: Saluti equatoriali. Vieni stazione con basilissa. La basilissa era Teodora, perché durante quel viaggio in America io avrei dovuto portare avanti un libretto d'ambiente bizantino, protagonista la famosa imperatrice. Andai a Genova a incontrare il principe dei miei amici ma lasciai dormire la basilissa nel suo sarcofago verde di Ierapoli. [...] Ma una sera – in quell'autunno in cui andavo elaborando con infinito amore il Mistero della Santa di Alessandria - a Palazzo Borghese, esposi a Respighi l'argomento di un altro libretto che pensavo per un altro musicista, e quel che credevo di poter trarre da un cupo dramma norvegese – Anna figlia di Peter di Giovanni Wiers Jenssen – illuminandolo al sole caldo della nostra Romagna. Respighi decise con immediata sicurezza: Sì, ma a Bisanzio! Ecco il soggetto che voglio!⁷⁵

A balenare agli occhi di Respighi era un "affresco sonoro" dominato da un'atmosfera pervasiva e soggiacente, quel "senso pauroso" che trova felice assonanza con l'ispirazione respighiana.

Nel 1935 fu rappresentata al Teatro Alla Scala l'elaborazione respighiana

⁷⁵ CG Q2, c. 237.

dell' *Orfeo* di Claudio Monteverdi, opera che contribuisce a definire meglio l'approccio alla musica antica perpetrato e mai teorizzato da Respighi: una atteggiamento di recupero non filologico, ma interpretativo, critico, creativo. Direttore fu Gino Marinuzzi, mentre il cast comprendeva Ebe Stignani e Carlo Galeffi.

Nei *Quaderni* Guastalla rende nota la complessa vicenda compositiva dell'opera respighiana, per la quale egli elaborò il libretto. Fu lo stesso Teatro Alla Scala a commissionare a Respighi in gran segreto un adattamento dell' *Orfeo* di Monteverdi.

Nel marzo del 1934, tornando da Milano dove aveva diretto alla Scala le due rappresentazioni di *Maria Egiziaca*, Respighi mi comunicò una proposta fattagli dalla direzione di quel teatro; adattare l' *Orfeo* di Monteverdi per la rappresentazione nella stagione prossima. La proposta era stata accompagnata dalla raccomandazione di non fare parola con chicchessia di tale progetto; Respighi si era riserbato di parlare con me, riflettere e rispondere. Lunghe conversazioni fra noi due che cosa si potrebbe fare, e come⁷⁶.

Nel discutere i primi caratteri del rimaneggiamento, Respighi e Guastalla sentivano la responsabilità di dover riprendere l'opera considerata il primo significativo capolavoro melodrammatico della storia della musica occidentale, tanto dal punto di vista musicale, quanto da quello poetico.

L'idea di riprendere e riportare sulla scena quello che può considerarsi il primo melodramma o almeno il primo capolavoro melodrammatico (la *Dafne* di Caccini e Peri è del 1594, l'*Euridice* del Caccini è del '95 e quella di Peri è del 1600, ma la "rivelazione" è proprio questa del 24 febbraio 1607); l'idea di far qualche cosa di quello che fu il primo libretto, perché allora per la prima volta si stampò il testo poetico d'una favola per musica e il libretto fu distribuito agli spettatori della corte mantovana, sorrideva assai a Respighi e a me⁷⁷.

L'ispirazione per la musica è l'idea, la "visione" scenica elaborata da Guastalla, chiamato subito da Respighi a elaborare una riduzione in tre atti della favola di Alessandro Striggio, senza mutare il verso secentesco. Il prologo viene fuso al primo atto in un quadro scenico ispirato al *Parnaso* di Raffaello, che sfocerà in una visione più

⁷⁶ CG Q3, c. 323.

⁷⁷ Ivi, cc. 323.324.

ampia e diffusa (una «nebulosa» scrive Guastalla), per lasciar spazio al secondo atto, mantenuto nella sua interezza. Gli atti terzo, quarto e quinto vengono fusi nel nuovo terzo atto. Significativi gli adattamenti drammaturgici e gli espedienti scenici diffusi in tutta l'opera, in linea con il gusto dell'epoca (*in primis* danze e coreografie).

Tutto infervorato in questa idea, l'amico non mi lasciò pace finché io non ebbi abbozzato un adattamento scenico della favola di Alessandro Striggio: cinque atti e un prologo ridussi a tre atti senza mutar sillaba del testo seicentesco. Nel testo non è traccia di scene né descrizione di luoghi. Il prologo fusi al primo atto, prologo su una collina con quadro scenico simile al Parnaso della vaticana Stanza di Raffaello; poi dileguar della visione in una nebulosa, e “i campi di Tracia” della festa nuziale. Secondo atto - la selva - immutato; nel terzo uniti III, IV e V, cioè l'Acheronte, gli Elisi e l'Apoteosi: abolita la macchina in quest'ultima scena, e invece della nuvola ascendente (che poteva far stupire gli spettatori del '600 ma che avrebbe mosso il riso di quelli del 900, nonostante i perfezionamenti della tecnica), una pedestre ascensione di Apollo e di Orfeo sulle pendici dell'Olimpo, mentre giù si svolge e infuria la “moresca” delle Baccanti. Dovendo rappresentare la vecchia e ingenua favola dinanzi al pubblico della Scala, danze a tutt'andare, in modo da utilizzare le grandi risorse coreografiche del teatro, e interessare con queste il pubblico a uno spettacolo di per sé poco interessante⁷⁸.

Approvate le linee compositive, a Respighi e Guastalla non rimase che occuparsi della pubblicazione dell'opera. Fu Guastalla a suggerire all'amico di non rivolgersi alle case editrici e di contattare in via ufficiosa Ricordi attraverso l'amico Clausetti. Gustalla stesso preparò la lettera firmata da Respighi. La risposta rivela che poco tempo prima Casa Ricordi aveva acquistato un altro adattamento dell'Orfeo, a firma di Benvenuti, librettista Arturo Rossato⁷⁹.

Deciso dunque il tentativo, approvato dalla Scala l'adattamento in queste linee, si trattò della remunerazione. Ma prima di concludere (eravamo in aprile) io feci presente a Respighi che, se era una fortuna poter, una volta tanto, far qualcosa senza bussare alla cassa dei soliti editori – i quali, del resto, avrebbero storto la bocca alla proposta di un così magro affare, e pianto miseria più che mai – dati i nostri buoni rapporti con la Casa Ricordi, era opportuno dire a quei signori, sia pure in gran segreto, quel che stavamo per concludere e lasciar loro la possibilità di intervenire, se lo credevano opportuno e nella forma loro più conveniente. E scrissi la minuta di una lettera riservata personalmente al Clausetti, e Respighi la copiò, firmò, spedì all'indirizzo domestico di via Gesù 3: perché anche da questo risultasse che non ci rivolgevamo alla Casa Editrice, ma a un amico in confidenza d'un progetto che non eravamo autorizzati a divulgare. Il Clausetti non era a Milano, e la risposta tardò di qualche giorno. Risposta sinceramente addolorata e

⁷⁸ Ivi, cc. 325-326.

⁷⁹ Vedi appendice II, n. 17.

preoccupata: soltanto pochi dì prima, cedendo alle pressioni di Toscanini, Ricordi aveva acquistato un altro adattamento de l'Orfeo, paziente e annosa fatica del Maestro Benvenuti su libretto adattato da Arturo Rossato⁸⁰.

Oltre alla versione di Benvenuti e Rossato, esistevano altri adattamenti dell'*Orfeo* monteverdiano. Guastalla stesso ne ricorda otto, ma ciò nonostante promuove l'originalità del lavoro respighiano.

Coincidenza davvero spiacevole; ma in verità a nessuno di noi venne in mente che questo fosse un motivo per desistere dal proposito. Anche ammettendo che il mio adattamento scenico potesse non differir molto da quello escogitato dal collega, quel che avrebbe fatto Respighi sarebbe tutt'altro da quel che aveva elaborato il Benvenuti; non solo perché fra i due c'era una certa distanza, ma perché le intenzioni di Respighi erano diversissime e personalissime. Io non sono un erudito in fatto di storia della musica e posso sbagliare o dimenticare, ma di trascrizioni dell'*Orfeo* ne so parecchie (so - voglio dire - che esistono: non altro): Robert Eitner 1881, Vincent d'Indy 1904, Giacomo Orefice 1910, Hans E. Guckel 1913, Gürtler 1922, Malipiero 1923, Carlo Orff 1923 e ora Benvenuti 1934. Otto; c'è posto anche per Respighi nono e forse non ultimo⁸¹.

Nell'intenzione di Guastalla l'opera respighiana avrebbe dovuto restare circoscritta alla sola rappresentazione scaligera. La partitura sarebbe stata pubblicata in seguito e il libretto sarebbe stato edito in occasione dei programmi di sala.

Il teatro Alla Scala stabilì che l'*Orfeo* respighiano fosse l'opera di chiusura della stagione 1934-35, ma da subito l'opera non ebbe vita facile. Immediatamente si levò contro il vento della calunnia e Arturo Toscanini, protettore di Benvenuti, accusò Respighi di aver agito di prepotenza contro chi, prima di lui, si era dedicato al capolavoro monteverdiano⁸²

A parte le rocambolesche vicende teatrali, la composizione dell'*Orfeo* diede voce ad alcune riflessioni di Respighi, supportate come sempre dal Guastalla. Quel che aveva inteso fare, Respighi lo disse ben chiaro in una intervista.

Quanto alla mia libera interpretazione della musica, vuol essere opera di poesia e non di

⁸⁰ Ivi, cc. 326-327.

⁸¹ Ivi, cc. 328-329.

⁸² Ivi, cc. 329-331.

archeologia. Altri otto musicisti, se non sbaglio, hanno prima di me tentato la realizzazione dell'Orfeo di Monteverdi, e una nuova fatica non sarebbe stata giustificata se non si trattasse di un'interpretazione personale. Intendiamoci: fedeltà assoluta al canto e al basso segnato da Monteverdi, ma per tutto ciò che espressamente tentato non era, e per creare un'atmosfera sinfonica, mi sono abbandonato alla mia sensibilità. Io non mi sono preoccupato di imitare gli strumenti che il Monteverdi ha usato e di ricostruire il suo strumentale, ma ho cercato di cogliere il colore che certamente egli voleva. Monteverdi può dirsi il primo che abbia avuto l'intuizione del colore drammatico nella strumentazione, del colore aderente alla situazione drammatica. Quale prodigiosa intensità di espressione c'è in questo capolavoro! Ebbene: io mi sono affidato all'intuizione e all'emozione, senza impedimenti culturali.⁸³

Infatti, nonostante il peso della responsabilità, Respighi intese evitare di operare all'insegna di un recupero archeologico. L'intenzione anzi era di elaborare una nuova interpretazione, nel tentativo di presentare quel capolavoro quale materia ancora viva.

Respighi pensava non già di tentare una realizzazione archeologica e una strumentazione sulla incerta falsariga del Monteverdi, ma una nuova interpretazione: non riesumare l'opera del creatore, ma ricrearla, ravvivarla; non tentare di far udire al pubblico milanese del 1935 quel che udirono nel 1607 gli ospiti mantovani di don Francesco Gonzaga⁸⁴ (tentativo d'altronde impossibile), ma sì di presentare come cosa viva quanto c'è di immortale in quel capolavoro. Non c'era nessun altro, ai dì nostri, che potesse tentare questo miracolo, all'infuori di Respighi.⁸⁵

Quindi Respighi mise bene in chiaro le sue posizioni in merito alla ripresa dell'*Orfeo*, che possono servire come coordinate interpretative del suo rapporto con l'antico: fedeltà per ciò che era scritto, cioè per la tradizione, e sensibilità personale, moderna per il nuovo. Respighi qui, come in altre occasioni, è riuscito a fondere vecchio e nuovo, rendendo omaggio al primo attraverso il secondo.

10. Lucrezia

L'ultima opera di Respighi, *Lucrezia*, conclusa da Elsa dopo la morte del marito, era considerata un lavoro di passaggio in funzione di un'opera maggiore.

⁸³ Trascrizione di un'intervista radiofonica, senza data, in Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.D-15.

⁸⁴ In ER, p. 295, Elsa dice «Vincenzo Gonzaga».

⁸⁵ CG Q3, cc. 324-325.

Chi l'avrebbe detto che eravamo già nell'ultimo anno di "nostra vita"! Fantasticando una nuova grande opera, lavoravamo intorno a *Lucrezia*. Come *Maria Egiziaca* era stata intermezzo, durante la creazione della *Fiamma*, così *Lucrezia* avrebbe dovuto essere nell'attesa che un'altra maggiore germinasse⁸⁶.

Purtroppo però la malattia lo colse sul finire della partitura, ma se riuscì a minare un fisico possente come quello di Respighi, non ebbe la meglio sulla volontà di lavorare e andare avanti. Infatti, durante la malattia Respighi si preoccupava di non guarire in tempo per assistere all'andata in scena di *Fiamma* a Berlino, in maggio. Infatti ci andò Elsa, già investita del ruolo di portavoce dell'opera del marito.

A questa prima rappresentazione in Germania egli dava particolare importanza e un giorno mi disse "Forse per quell'epoca io sarò in convalescenza e non potrò andare a Berlino, ma ci andrai tu, è vero Elsinà?". "Certo!", risposi, e così un mese dopo la sua morte partii in aereo per Berlino per assistere alle ultime prove e alla prima di *Fiamma*⁸⁷.

E il 30 maggio da Berlino, come promesso, Elsa scrisse a Guastalla una lettera piena di dolore, ma anche colma della consapevolezza di quello che avrebbe compiuto, senza sosta, fino alla fine dei suoi giorni:

In questi diciotto anni non ho avuto un pensiero, un respiro, un istante della mia vita che non fossero per lui e per il suo lavoro; e ora? Dovrò vivere per me, consumare per un mio ideale e energie che sono in me, foggarmi una vita mia? Non o so, ma mi bisogna trovare una via,.. C'è il caos nel mio cuore e ne mio cervello.. in questa disperata solitudine io mi dibatto senza poter trovare scampo. È vero, non amo nessuna cosa o persona né me stessa., mi ero distaccata da tutto e da tutti per vivere esclusivamente una sol passione, soltanto per lui e per l'opera sua, e oggi, dopo diciotto anni, non so più ritrovare il valore delle cose⁸⁸.

E infatti, già il 6 giugno scriveva a Guastalla:

Lasciare che il pensiero sconfini nella pazzia, non avere più la sofferenza del "volere a tutti i costi", non dovere fare ogni mattina lo sforzo immane per ricominciare a vivere un altro giorno, non ricordare, non pensare... bello sarebbe e dolce. Ma io devo ancora finire la partitura di *Lucrezia*⁸⁹.

Ancora più lucida la consapevolezza della "missione", in dicembre, manifestata

⁸⁶ Ivi, c. 351.

⁸⁷ ER, p. 331.

⁸⁸ RES.ARCH.M-05.

⁸⁹ Ivi.

sempre all'amico fidato Guastalla:

Vivo perché realmente posso fare ancora qualche cosa per lui e lo farò, è certo, fino all'ultimo respiro. Comincio a credere che questo mio sopravvivergli abbia una ragione: se riuscirò a convincermene sarò salva⁹⁰.

Il 24 febbraio 1937 andò in scena alla Scala di Milano la rappresentazione postuma dell'opera *Lucrezia* completata dalla moglie, direttore Marinuzzi. Nei *Quaderni* di Guastalla sono descritte le emozioni contrastanti di quell'occasione e ben si comprendono le sensazioni durante le prove dell'opera.

Oltre ai ricordi affettuosi e alla trepidazione d'ogni prima prova, oltre al tormento di quella presenza invisibile del nostro Maestro e ai dubbi angosciosi: "che farebbe lui? Che direbbe? Quale era la sua intenzione?", c'era per Elsa il pensiero dominante di quelle sue ventinove pagine di partitura, dei piccoli tagli che la prova di scena sempre suggerisce, e nei casi dubbi la preoccupazione di intuire e interpretare le intenzioni del Maestro⁹¹.

La morte di Respighi, era sopraggiunta il 18 aprile 1936, e venne onorata da una quantità ingente di attestazioni di cordoglio e stima. Nel Fondo "Ottorino Respighi" sono raccolti documenti di varia natura: si va dal fascicolo che contiene i documenti che testimoniano la malattia e il suo decorso fino alla morte, alle analisi cliniche di varia natura fino alle spese sostenute per il funerale⁹². Un altro fascicolo contiene circa un centinaio di lettere ricevute da Elsa in occasione della morte del marito a cui vanno aggiunti circa 600 telegrammi⁹³. Esiste poi la rassegna stampa italiana ed estera degli articoli editi per l'occasione⁹⁴ e una busta con ritagli di giornale, *depliant* e opuscoli su opere e concerti di Respighi eseguiti in Italia e all'estero⁹⁵. Il documento più famoso è il compianto di Gabriele D'Annunzio, anticipato via telegramma, ma poi scritto con una

⁹⁰ Ivi.

⁹¹ CG Q3, cc. 378-379.

⁹² RES.ARCH.D-18.

⁹³ Ivi, E-15.

⁹⁴ Ivi, I-17.

⁹⁵ Ivi, S-22.

grafia inconfondibile.

Cara cara Elsa, per quanti e quanti giorni io abbia penato nello assistere con il mio pensiero e con la mia volontà il mio compagno Voi ben sapete. E certo Voi sentite come disperatamente io lo pianga: io morituro. Salgo alla mia Officina, ove il mio lavoro sfavillò, sol per porre una fronda di lauro nella pagina ove la sua fronte si chinò sopra il titolo dell'opera nostra.

Ed ecco che egli mi è vivo come quella sera quando insieme salimmo all'Officina ingombra di studii, ove pur sempre vige l'odore del cervello maschio.

O Elsa, eravate presente quando gli esponevo il disegno del Poema ispirato da Caterina e da Siena converse in potenze ideali ma esemplari ed operanti.

O Elsa, si ammutolisce in Ottorino Respighi una pura e ferma voce, sopra questo confuso mondo di balbettatori.

Bacio la fronte supina del compagno che mi abbandona, incoronata dalla Morte che è l'unica Musa. Oggi muore con lui e con me quell'opera di poesia epica e di musica epica che fu nomata *La Vergine e la Città*.

Cara povera Elsa, Vi bacio le mani benedette che gli furono devote fino al sacrificio intero e oltre. Gabriele D'Annunzio⁹⁶.

Ottorino Respighi si spense dunque in seguito a una malattia implacabile, che pose fine alla vicenda terrena di uno dei compositori più significativi del Novecento. La sua musica, che nel recuperare l'antico oppone alla logica diacronica del tempo un pensiero estetico sincronico, estende la vicenda respighiana oltre i confini anagrafici, grazie all'intercessione tenace e lungimirante di sua moglie Elsa Olivieri Sangiacomo. Grazie a Elsa la musica di Respighi risuona ancora nei teatri e nelle sale da concerto più prestigiose e rivive negli studi musicologici ancora fertili di scoperte.

⁹⁶ Ivi, M-04.

III

IL CONTESTO

Per comprendere la figura di Respighi occorre osservare le sue esperienze musicali in rapporto alla complessità del periodo storico-artistico nel quale egli si trovò a lavorare e al quale apportò sostanziali innovazioni. In particolare, è indispensabile prendere in considerazione tre aspetti che hanno contraddistinto in modo determinante il periodo compreso tra la fine del sec. XIX e gli anni Trenta del successivo: il recupero dell'antico, il neoclassicismo musicale e il fascismo, che hanno variamente influenzato il modo di comporre di Respighi.

1. Il recupero dell'antico

Osservando le vicende che riguardano la musica del passato, riportata alla luce e studiata durante i primi decenni del Novecento dopo secoli di oblio, spesso ci si imbatte in definizioni che presentano l'antichità come un periodo mitico, al quale tornare o dal quale attingere ispirazione proprio perché rappresenta un'epoca lontana se non addirittura remota. Di fronte a una simile idea del passato, è lecito chiedersi se chi ha contribuito all'operazione di recupero abbia avuto la consapevolezza di compiere un'operazione da cui, poi, sarebbe scaturito uno dei dibattiti che più hanno segnato l'inizio del sec. XX.

Per fare luce su questa problematica, sembra indispensabile rivolgere l'attenzione sulle posizioni assunte dalla nascente musicologia in Italia, oltre che su

alcune situazioni contingenti che favorirono il processo di rivisitazione della nostra tradizione musicale.

1.1. La rinascita del gregoriano

Uno dei momenti salienti nel tortuoso percorso di riscoperta dell'antico fu la cosiddetta "restaurazione gregoriana", che iniziò con l'attività di dom Prosper Gueranger il quale, acquistato nel 1833 il vecchio priorato di Solesmes, avviò la ripresa della vita monastica ripristinando l'ordine benedettino in Francia. L'abate fu mosso dalla volontà di recuperare alla radice ciò che a suo giudizio era andato perduto, focalizzando la propria attenzione sul canto gregoriano, da sempre simbolo di un'unità liturgica che allora sembrava compromessa.

Nel 1860 egli iniziò un intenso lavoro di reperimento, studio, trascrizione e comparazione di innumerevoli fonti manoscritte sparse in tutta Europa. Sotto la guida prima di don Joseph Pothier e poi di dom André Mocquereau si giunse alla pubblicazione di testi essenziali per l'esecuzione del canto liturgico, come il *Liber Gradualis* (1883) che contiene i canti della Messa, vera pietra miliare della ricostruzione delle originali melodie gregoriane⁹⁷. Dom Mocquereau nel 1889 inaugurò la monumentale pubblicazione della *Paléographie Musicale*⁹⁸ e in pochi anni seguì la

⁹⁷ *Liber Gradualis, a S. Gregorio Magno olim ordinatus: postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus. Cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutus in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis ejusdem jussu editus, Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1883 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1883. Cfr. ANDRÉ MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, 2 voll., Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1908 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1908-1927 (rist. vol. I, Rome – Tournai, [Desclée & c.ie], 1950).*

⁹⁸ *Paléographie musicale: principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similes phototypiques par les Benedictins de Solesmes*, a cura di Dom André Mocquereau e Dom Joseph Gajard, Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1889 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1889.

quella del *Graduale Romanum* (1908) per il repertorio della Messa e dell'*Antiphonale Romanum* (1912) per l'Ufficio divino⁹⁹.

Il primo slancio di rinnovamento della musica sacra venne dalla Chiesa cattolica che, stanca della secolarizzazione della musica e delle ingerenze del teatro musicale all'interno del repertorio liturgico o comunque sacro, stabilì che la musica sacra fosse basata sul canto gregoriano o modellata sulla polifonia rinascimentale. Sul piano pratico, l'interprete attivo di questa esigenza fu il cosiddetto "Movimento ceciliano" che assunse diverse caratterizzazioni nei vari paesi europei e nell'America del nord¹⁰⁰.

In Italia le esigenze di riforma furono fatte proprie dalla «Generale Associazione Italiana di S. Cecilia», fondata a Milano nel 1880 per iniziativa di Guerrino Amelli con l'obiettivo di favorire la restaurazione della musica liturgica attraverso il ritorno alla monodia medievale, cioè al «gregoriano autentico dei codici», e alla polifonia rinascimentale secondo la lezione del Palestrina¹⁰¹. Prese forma un movimento che assunse apertamente una posizione decisa contro l'invadenza nelle chiese di prassi legate allo stile concertante e melodrammatico, a difesa di un repertorio ritenuto peculiare dell'identità culturale e religiosa, in contrapposizione alle espressioni musicali della società borghese e liberale dell'epoca.

⁹⁹ *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae: de tempore et de sanctis*, Roma, Tip. Vaticana, 1908; *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae pro diurnis horis*, Roma, Tip. Vaticana, 1912. Cfr. ERNESTO T. MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, «Musica sacra», s. II, VI, 1961, pp. 68-87, 151-159; PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, [Solesmes], Abbaye de Solesmes, 1969, pp. 101-104.

¹⁰⁰ Per un'analisi approfondita, cfr. *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turroni Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, LEV, 2004; FRANCO BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione italiana Santa Cecilia artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, Pisa, ETS, 2003; ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», XIII/2, 2005, pp. 251-278.

¹⁰¹ Cfr. FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, C.L.V. - Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides Liturgicae». Subsidia, 87), pp. 208-213.

Gli ambienti italiani si dimostrarono prevalentemente restii alle novità di Solesmes e al confronto con le teorie di Joseph Pothier¹⁰², rimanendo più legati alla scuola di Ratisbona e al *Magister choralis* di Franz X. Haberl¹⁰³ che, proponendo il «gregoriano dei libri autentici e ufficiali», era apprezzato per la sua presunta «aderenza alla storia e alla liturgia».

Il movimento trovò il massimo appoggio in papa Pio X, che, il 22 novembre 1903, emanò quello che è considerato il “manifesto” del movimento, il motu proprio *Inter sollicitudines* nel quale sono ribaditi tutti i concetti cari ai ceciliani, esortando tutta la Chiesa cattolica ad uniformarvisi¹⁰⁴. Risulta interessante leggere alcuni stralci, che sembrano auspicare ciò che poi venne fatto proprio da Respighi e da altri compositori della cosiddetta “Generazione dell’Ottanta”, anche se in ambito profano:

L’antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questo soltanto. [...]

Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia, specialmente della Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pier Luigi da Palestrina e continuò poi a produrre anche in seguito composizioni di eccellente bontà liturgica e musicale. La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano, e per questa ragione meritò di essere accolta insieme col canto gregoriano, nelle funzioni più solenni della Chiesa, quali sono quelle della Cappella Pontificia. [...]

Fra i vari generi della musica moderna, quello che apparve meno acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in

¹⁰² Sui riformatori di Solesmes cfr. LUCIEN DAVID, *Dom Joseph Pothier abbé de Saint-Wandrille et la restauration grégorienne*, «Précis analytique des travaux de l’Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen», 1942-1944 (rist., «L’Abbaye Saint-Wandrille», XXXII-XXXVI, 1983-1987), pp. 269-302; JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d’après la tradition*, Tournai, Impr. liturgique de Saint-Jean-Desclée, Lefèbvre & c. ie, 1880 (rist., Hildesheim – New York, Olms, 1982; ed. it., *Le melodie gregoriane secondo la tradizione*, Genova, Faccicomio & Scotti, 1890²).

¹⁰³ FRANZ X. HABERL, *Magister choralis, Manuale teorico pratico per l’istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de’ Riti, traduzione, revisione e integrazioni*, a cura di Angelo De Santi, Ratisbona, Pustet, 1888, pp. 320-331.

¹⁰⁴ PIUS X, *Motu proprio Inter sollicitudines*, in *Acta Sanctae Sedis in compendium opportune redacta et illustrata*, 41 voll., a cura di Pietro Avanzini, Giuseppe Pennacchi, Vittorio Piazzesi, Roma, Tip. poliglotta della S.C. di Propaganda fide, 1865-1908 (rist., New York – London, Johnson, 1968-1969), XXXVI, pp. 329-339. Sul motu proprio cfr. FIORENZO ROMITA, *La preformazione del motu proprio di s. Pio X sulla musica sacra (con documenti inediti)*, Roma, Desclée & c., 1961.

massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre l'intima struttura, il ritmo e il cosiddetto convenzionalismo di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica¹⁰⁵.

Con questo documento si può dire che la Chiesa abbia ufficializzato lo sforzo solesmense, senza il quale le medesime affermazioni non avrebbero avuto la stessa forza; e se il *motu proprio* fu la conclusione di un primo percorso di restaurazione, così fu segnato l'inizio di una nuova primavera gregoriana.

In Italia, ma non solo, lo slancio verso la riscoperta dell'autentico canto gregoriano determinò importanti risultati, sia nell'ambito della musica sacra che di quella strumentale e operistica. Della prima schiera importanti esponenti furono Giovanni Tebaldini e Angelo De Santi, mentre Luigi Torchi e Oscar Chilesotti spianarono la strada ancora sconosciuta di quella che potremmo definire, con molta cautela, la nascita della musicologia o della filologia musicale.

1.2. Angelo De Santi, Giovanni Tebaldini e Lorenzo Perosi

Angelo De Santi si legò dapprima alle istanze della scuola di Regensburg, curando la seconda edizione italiana del *Magister choralis* dell'Haberl, ma la sua concezione si avvicinò sempre più alle posizioni del Pothier, arrivando infine ad appoggiare apertamente la metodologia «archeologica» e restitutiva del Mocquereau, come dimostrano i lavori della Commissione pontificia per l'Edizione Vaticana¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Motu Proprio, tra le sollecitudini del Sommo Pontefice Pio X sulla musica sacra*, 22 novembre 1903; la traduzione italiana è tratta dal sito della Santa Sede: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_it.html.

¹⁰⁶ Cfr. FRANCESCO M. BAUDUCCO, *Il padre Angelo De Santi S.I. e l'Edizione Vaticana dei libri gregoriani dal 1904 al 1912*, «La civiltà cattolica», CXIV, 1963, pp. 240-253. Queste notizie le traggono da *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di Dottorato del

La sua opera di recupero e analisi del gregoriano si è sviluppata soprattutto sulla rivista «La Civiltà Cattolica», nella quale dal 1887 al 1892 pubblicò numerosi saggi sulla musica sacra, in opposizione alla storiografia musicale del suo tempo¹⁰⁷. Attraverso questi scritti diede inizio ad un fertile dibattito che mise in luce le esigenze di cambiamento della musica sacra, soprattutto nella sua declinazione in funzione della liturgia. Partendo da un puntuale studio della normativa ecclesiastica che nei secoli aveva indirizzato lo sviluppo della musica liturgica, lo scopo del gesuita fu quello di recuperare appieno il canto monodico del Medioevo e della polifonia rinascimentale, non per scopi estetizzanti o archeologici, bensì per restituire l'arte musicale al servizio del culto per cui era nata.

Per il De Santi il rischio maggiore della musica sacra, contaminata dall'estetica positivista e dall'esperienza wagneriana, era quello di essere dissociata dalla liturgia e quindi di perdere la propria primaria funzione di *medium* tra i fedeli e Dio. Affinché da questo assunto derivassero dei risultati accettabili De Santi affrontò le complesse tematiche della musica liturgica da una prospettiva neotomista, con il supporto di un rigoroso metodo storico-scientifico e di una informazione bibliografica vasta e aggiornata, che si estendeva dalla patristica all'estetica, dalla letteratura classica alla fisiologia acustica, senza tralasciare poi una approfondita conoscenza della musica del proprio tempo.

Per De Santi la peculiarità della musica liturgica, cioè l'integrazione tra effetto emotivo e contenuto intellettualmente intelligibile, non era perseguibile attraverso la musica a lui contemporanea, a causa della separazione tra atto liturgico ed estetico, ma

compianto Pier Luigi Gaiatto, a cui andavano spesso i miei pensieri durante la stesura di questo capitolo, che, affettuosamente, gli dedico.

¹⁰⁷ FELICE RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi S. J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904)*, in *Aspetti del Cecilianesimo* cit., pp. 171-218.

soltanto attuando il recupero del canto piano e della musica rinascimentale, che per natura possiedono «nobile semplicità e pacata grandiosità»¹⁰⁸.

Nella generale situazione di arretratezza degli studi sulla musica antica in cui versava l'Italia durante la seconda metà dell'Ottocento, ebbero un'importanza determinante i vari concerti che alcuni studiosi organizzarono in molte parti d'Italia e che servirono a dare uno slancio alla ricerca e a forgiare una consuetudine con sonorità fino a quel momento mai udite.

Servano da esempio i sei concerti organizzati nell'inverno 1862-1863 dai fratelli Giuseppe e Leopoldo Mililotti a palazzo Altemps a Roma, che permisero l'ascolto di brani del Palestrina e di Claudio Monteverdi¹⁰⁹. In Veneto un impulso decisivo alla realizzazione di «concerti storici» giunse soprattutto da Oscar Chilesotti, di cui fu interessante la conferenza-concerto «intorno alla melodia popolare nel secolo XVI» con l'esecuzione di alcuni brani strumentali presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia nell'aprile 1888¹¹⁰.

Nella direzione di una riscoperta attraverso l'ascolto diretto andava anche l'attività di Giovanni Tebaldini, il quale, dopo avere assunto la direzione della *schola cantorum* di San Marco alla fine del 1889, il 20 marzo 1891 organizzò il primo grande «Concerto storico di musica sacra e profana [della] scuola veneta del secolo XVII» presso il liceo musicale veneziano¹¹¹. Il Tebaldini incentrò il concerto sull'opera di Legrenzi, sacro e profano, aggiungendo una sonata per clavicembalo e organo del

¹⁰⁸ Ora anche in ANTONIO LOVATO, *The Cecilian movement and musical historiography in Italy: The contribution of Angelo De Santi*, in *Music's Intellectual History*, ed. by Zdravko Blažecović and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, Rilm, 2009 (RILM PERSPECTIVES, 1), pp. 241-249.

¹⁰⁹ Cfr. DI PASQUALE, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti e la musicologia storica*, a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000, p. 44.

¹¹⁰ Ivi, pp. 66-72.

¹¹¹ Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», XLVI/13, 1891, pp. 216-217.

Bassani e alcuni brani di Monteverdi, Cavalli, Volpe e Ziani. Sul fronte della musica sacra, Tebaldini diresse la *schola cantorum* marciana nell'antifona *Virgo mater Ecclesiae* di Giulio Cesare Martinengo e nel responsorio *Beata viscera Mariae* di Giovanni Rovetta. La scelta di questi due autori appare significativa sotto il profilo storico-musicale, in quanto, seppure indirettamente, focalizzava l'attenzione su Claudio Monteverdi, maestro della cappella di San Marco dal 1613 al 1643, e sul trapasso dalla «prima» alla «seconda pratica».

Negli anni trascorsi a Padova alla guida della Cappella antoniana (1894-1897) Tebaldini allestì dei veri e propri concerti di musica antica per la liturgia, dei quali è utile notare la coerenza con cui venivano scelti i brani e la loro articolazione in base all'organico richiesto. Il buon livello qualitativo delle esecuzioni, segnalato dalle corrispondenze apparse nella «Musica sacra» e ne «La sentinella», colpì il musicista Guido Alberto Fano, che, ad oltre vent'anni di distanza, si espresse così.

Mi si ravvisa nello spirito un ricordo personale. Ero nella prima giovinezza, in quel periodo della vita in cui tutto nell'anima si tramuta in sogno. Il bel tempio di Sant'Antonio in quel giorno che sto rievocando, come sempre nel periodo delle feste dedicate al santo protettore della città, era stivato di gente. L'altar maggiore di Donatello era stato di recente ripristinato per opera di Camillo Boito; un magnifico organo era stato appena costruito; un mite profumo d'incenso vanito inebriava i sensi e la fantasia. Per la prima volta allora, sotto la direzione di Giovanni Tebaldini, io udii salmodiare melodie gregoriane, modulare musiche del divino Palestrina. Orbene[,] la commozione interna che ne provai fu tale che non dimenticherò mai più; fu per me imbevuto fino allora di musica moderna, specie drammatica e strumentale, una vera rivelazione; e ricordo che ricevetti un'impressione così viva, che parevami, mi sia permessa l'immagine, di avere nel mio spirito, come scolpito, lo spirito di quei primi cristiani annientanti la propria individualità nella contemplazione estetica del divin Redentore¹¹².

Come stava facendo Tebaldini a Padova nella cappella della basilica del Santo, anche a Venezia negli stessi anni si apriva il periodo di una riforma pratica della musica liturgica, condotta senza clamore dal neo direttore della Cappella marciana, don

¹¹² GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Napoli, Ricciardi, 1916, pp. 54-55.

Lorenzo Perosi. I due maestri di cappella perseguivano un «continuo progresso» verso la riscoperta dell'antico, che avrebbe dato i suoi frutti grazie all'ascesa al soglio pontificio del cardinale Giuseppe Sarto. Infatti Pio X, che aveva conosciuto Perosi quando i due erano, rispettivamente, patriarca di Venezia e direttore della Cappella marciana, lo chiamò come consulente per la stesura del *motu proprio* del 1903¹¹³.

Le composizioni pubblicate dal Perosi alla fine del secolo XIX sono contraddistinte da una tecnica innovativa ma discreta, basata sulla capacità di combinare le intonazioni del canto piano in una sintesi equilibrata tra armonia moderna e modalità antica, dentro cui si insinua una naturale cantabilità. La fedeltà al testo sacro si sposa ad un'economia del trattamento vocale, mentre l'orchestrazione è semplice e trasparente; la linea melodica è di chiara impronta italiana, ma composta e spoglia delle fioriture vocali tipiche del melodramma ottocentesco. Sono questi i tratti distintivi di un rinnovamento musicale attraverso il quale Lorenzo Perosi cercò di riattualizzare le intonazioni modali, inserendole in moduli espressivi tipicamente popolari. Fu tra i primi a rivisitare i repertori pre-classici, rivestendoli delle sonorità sfuggenti e indeterminate care alla sensibilità del suo tempo. In questo modo le sue composizioni rappresentano l'unica vera svolta nel panorama della musica liturgica in Italia alla fine del secolo XIX¹¹⁴.

L'esperienza di queste personalità dimostra che l'esigenza di un recupero delle antiche tradizioni musicali era avvertito profondamente anche all'interno della Chiesa e il loro merito fu quello di riportare alla luce un repertorio rimasto a lungo inascoltato o male interpretato, facendone uso moderno e consapevole. Reinserito all'interno della liturgia, quindi nella vita stessa della Chiesa intesa come comunità aperta a tutti, il canto

¹¹³ BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi* cit., pp. 27-29.

¹¹⁴ Cfr. ANTONIO LOVATO, *Il gregoriano melodioso di Lorenzo Perosi*, in *De ignoto cantu, atti dei seminari di studio, Fonte Avellana 2000-2002*, a cura di Paola Dessi e Antonio Lovato, San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli (collana "Quaderni del Collegium", vol. 1), 2009, pp. 387-434.

gregoriano non rimaneva più un retaggio della musica antica riservato alla vita consacrata, ma poteva diventare un fertile campo di esperienza musicale, condivisibile anche dai compositori che in quegli anni cercavano di definire la propria identità artistica anche attraverso il recupero dei repertori del passato.

1.3. Oscar Chilesotti e Luigi Torchi

Di “concerti storici” si occuparono anche Oscar Chilesotti e Luigi Torchi, ai quali va principalmente il merito di aver introdotto metodi moderni nella musicologia storica in Italia, ancorati a basi positiviste¹¹⁵. Essi furono i primi studiosi italiani ad avvicinarsi con rigore alle fonti, distinguendosi dai critici della generazione successiva che ebbero posizioni vicine all’idealismo.

Oscar Chilesotti e Luigi Torchi svilupparono una ricerca ispirata alla *Musikwissenschaft* tedesca, che trovò diffusione nelle pagine della «Rivista musicale italiana». Il loro impegno ebbe come risultato la riscoperta di un repertorio poco frequentato, destinato a diventare fonte di ispirazione e di interesse per musicisti e musicologi. In particolare, essi avviarono l’edizione di una grande quantità di lavori del passato, soprattutto per liuto, la maggior parte dei quali sconosciuti e inediti.

Prima di Chilesotti e Torchi erano già stati condotti studi pionieristici sulla musica del passato da eruditi come Fortunato Santini, Giuseppe Baini e Pietro Alfieri, che nei primi anni del XIX secolo aveva promosso l’edizione completa delle opere di

¹¹⁵ Cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie* cit., II, p. 217, VIII, pp. 67; *The New Grove Dictionary* cit., V, pp. 624-625, XXV, pp. 613-614; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., IV, pp. 936-938, XVI, p. 933. Tra gli studi più recenti cfr. GIORGIO PESTELLI, *La resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1980, pp. 31-44; FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982; DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 25-113; *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Oscar Chilesotti: la musica antica* cit.

Palestrina. Ma a fianco di Torchi e Chilesotti incontriamo anche Francesco Caffi, Gaetano Gaspari e Francesco Florimo, tra i primi a studiare il canto gregoriano e annoverati da Giovanni Tebaldini nel suo *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della «Musicologia» in Italia*¹¹⁶. Non si può, inoltre, dimenticare il filologo Antonio Restori, pioniere degli studi sul Medioevo musicale¹¹⁷. Risulta quindi quantomeno ingiusta l'affermazione di Fausto Torrefranca che, nel 1908, sulla «Rivista musicale italiana» dichiarava:

Noi [...] dobbiamo tutto creare, specialmente nel campo della critica e della storia. Noi non abbiamo un sol libro di esegesi musicale da contrapporre ai tanti e degnissimi libri stranieri, perché non abbiamo più tradizione di pensiero critico musicale; dai giorni remoti dell'Algarotti, dell'Arteaga (spagnuolo per di più) o da quelli meno remoti del Carpani, la tradizione si è rotta di fatto¹¹⁸.

Oscar Chilesotti, in particolare, cercava di diffondere gli esiti della ricerca attraverso i concerti, come quello organizzato nell'aprile 1888, presso il Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia, nell'ambito di una conferenza «intorno alla melodia popolare nel secolo XVI»¹¹⁹. Il concerto fu diretto da Cesare Pollini che propose brani vocali profani di Bartolomeo Tromboncino, Francesco d'Ana, Alessandro Stradella, Luca Marenzio, Giovanni Battista Bassani e Orazio Vecchi, alternati a composizioni strumentali di Fiorenzo Maschera, Adriano Banchieri, Giovanni Legrenzi, Giovanni Battista Vitali e Francesco Veracini. In quest'ottica di riscoperta del patrimonio musicale antico, fu eseguita anche una sonata per violino e clavicembalo di Antonio

¹¹⁶ GIOVANNI TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della "musicologia" in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II/6, 1914, pp. 6-13.

¹¹⁷ ANTONIO RESTORI, *La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue del ms. Vaticano 1462*, Parma, Ferrari, 1892.; ID., *Musica sacra*, in «Per l'Arte», 6, 1894, pp. 265-266; ID., *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, Torino, Bocca, 1896; ID., *Il canto dei soldati di Modena: "O tu qui serva armis ista moenia"*, «Rivista Musicale Italiana», VI/4, 1899, pp. 2-20.

¹¹⁸ FAUSTO TORREFRANCA, *Il futuro genio della critica musicale italiana*, «Rivista musicale italiana», X, 1908, pp. 401-410, citato in PESTELLI, *La Generazione dell'Ottanta* cit., p. 31.

¹¹⁹ Cfr. DI PASQUALE, *Dei concerti storici* cit., pp. 66-72.

Vivaldi, allora pressoché sconosciuto¹²⁰.

Il contributo di Chilesotti fu determinante anche per la nascita dell'Associazione dei musicologi italiani, istituita a Ferrara nel 1908 e presieduta da Guido Gasperini. Fu lo stesso Gasperini a ricordare che l'impegno e la proposta potevano venire solo da chi «fosse a sicura conoscenza [...] delle infelici condizioni in cui giace il patrimonio musicale nazionale»¹²¹. Lo scopo dell'Associazione era dunque quello di

procedere alla ricerca, alla ricognizione e alla catalogazione di tutta la musica antica, teorica e pratica, manoscritta e stampata, esistente nelle Biblioteche e negli Archivi pubblici e privati d'Italia per servire di base ad una grande edizione delle opere complete dei nostri migliori autori¹²².

1.4. La Generazione dell'Ottanta

La ricerca e l'interesse per le musiche del passato era un dato che accomunava gran parte dei musicisti nati intorno agli anni '80 dell'Ottocento, i quali contribuirono non poco alla riscoperta di un repertorio antico ancora poco frequentato. Le differenze di istanze e di esiti ai quali giunsero i singoli musicisti si collegano al metodo personale con cui ciascuno di essi realizzò il recupero dell'antico, attraverso composizioni originali, trascrizioni e iniziative editoriali.

Della cosiddetta "Generazione dell'Ottanta" fecero parte Domenico Alaleona, Giulio Cesare Paribeni, Raffaele De Rensis. Erano di pochi anni più giovani Giannotto Bastianelli, Fausto Torre Franca, Andrea Della Corte, Sebastiano Luciani e Alceo Toni. Tutti ebbero grande importanza nella nascita del dibattito musicologico e nell'establishment culturale del regime.

Respighi, seppur sempre assai bene informato di ciò che stava accadendo in

¹²⁰ Ivi, pp. 73-113.

¹²¹ GUIDO GASPERINI, *L'Associazione dei Musicologi Italiani*, «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, p. 638.

¹²² Ivi.

ambito musicologico negli anni della sua formazione, non si interessò mai (anche se poi alcune sue dichiarazioni vennero in parte contraddette dall'esperienza) di studi di tipo musicologico.

Studiò a Bologna con Luigi Torchi, nella classe di composizione, e ben si comprende da quale ambiente egli abbia attinto metodo e assimilato orientamenti culturali che mantenne durante tutta la carriera di musicista.

Con Chilesotti ebbe contatti indiretti, studiando le sue edizioni di intavolature che, come è noto, ispirarono la composizione delle *Antiche Danze* ed *Arie* per liuto, libere orchestrazioni di pagine liutistiche portate alla luce dallo studioso veneto. Ma fu grazie al contatto diretto con Torchi che Respighi assimilò la lezione di studiosi come Tebaldini, Untersteiner, Gasperini e Restori, impegnati nella costruzione di una nuova scienza musicologica.

Guardando al fenomeno della riscrittura di musiche sopravvissute dei secoli passati, nel caso di Respighi non è possibile parlare in termini di rigore storico-filologico. Il suo lavoro deve essere valutato da una prospettiva meno settoriale, per considerare l'originalità di un compositore che ripensò il passato accostandosi alle partiture e alle intavolature senza pregiudizi e senza posizioni erudite, desideroso di attingere da esse in base alle proprie istanze creative e con mezzi moderni.

Per questa ragione, non deve stupire la naturalezza con la quale Respighi si accostò ai più diversi materiali musicali, dal canto gregoriano a Rossini, dalle intavolature per liuto ai clavicembalisti settecenteschi.

2. Il neoclassicismo

2.1. Definizioni

Il concetto di neoclassicismo fu variamente inteso, ma è ben riconoscibile nella letteratura, in campo teatrale, nell'architettura, nelle arti visive e nella musica stessa. Il termine "neoclassicismo" indica una particolare aderenza ai canoni classici in ogni tipo di espressione umana. Infatti, una cultura consapevole di se stessa e della propria tradizione avverte l'esigenza inderogabile di riappropriarsi e di rendere continuamente attuale gli elementi che avverte come costitutivi del proprio "patrimonio genetico"¹²³.

Un certo grado di indeterminatezza semantica del termine nell'ambito delle arti figurative e plastiche, unito a una diffusa polisemia in campo musicale, ha nel tempo creato fraintendimenti e confusione. Tuttavia, l'esigenza fondamentale di ogni "neo"-classicismo è di vedere realizzato su qualsiasi opera uno *status* canonico, possibilmente quello fissato dalla cultura classica. L'artista a cui sia familiare il canone, non lo ripete meccanicamente in una riproduzione senza vita, ma tende a sintetizzare la tradizione attraverso le forme originali di ogni sua creazione.

All'idea di classico si collega il tema cruciale del rapporto tra passato e presente. Se infatti, come dice Hegel, «classico è ciò che significa e spiega se stesso [...] e parla ad ogni presente come un discorso che si rivolge specificamente ad esso»¹²⁴, per Hans Georg Gadamer il concetto di classico rappresenta la mediazione tra passato e presente.

¹²³ Cfr. HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tuebingen, Mohr, 1960 (trad. it., Milano, Bompiani, 1983³); HANS RICHARD JAUSS, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988; CHARLES ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Viking, 1971 (trad. it., Milano, Feltrinelli, 1979); JOSEPH STRAUS, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990; RICHARD TARUSKIN, *Back to whom? Neoclassicism as ideology*, «19th-Century Music», XVI/3, 1993, pp. 286-302; GIANFRANCO VINAY, *Stravinskij neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987.

¹²⁴ GADAMER, *Wahrheit und Methode* cit., p. 338.

La tradizione è conservazione «in opera accanto e dentro ogni mutamento storico» e, per questo motivo, essa «ha bisogno di essere accettata, adottata e coltivata»¹²⁵. Per Hans Richard Jauss, invece, «la tradizione non può tramandare se stessa: essa presuppone la ricezione, in cui è sempre riconoscibile un “effetto” del passato nel presente»¹²⁶. La tradizione, dunque, si configura come un processo di selezione e in questa reinvenzione del passato risiede la sostanza del concetto di neoclassicismo, compresa la propria genericità. Infatti, le esperienze creative che si richiamano al classicismo non sono riconducibili ad una matrice comune e diventa arduo, se non impossibile, isolare alcuni caratteri distintivi che rendano il concetto di neoclassicismo una valida categoria critica.

L'osservazione vale anche per il Novecento, quando il termine “neoclassicismo” tornò d'attualità dopo le distruzioni della prima guerra mondiale, quasi ad indicare un'isterica esigenza di ritorno alla tradizione. Recuperare il passato significava ritornare all'inizio della propria storia, andare alle origini di quella società civile che stava attraversando un momento assai difficile.

Il neoclassicismo musicale del sec. XX fece riferimento ad una corrente estetica i cui punti essenziali possono essere ravvisati in un rifiuto delle poetiche sentimentistiche ed espressive proprie del Romanticismo, in un superamento delle ingerenze extramusicali per un ritorno ad una forma più pura, autonoma, in cui la musica abbandoni le sue velleità etiche per tornare alla sua dimensione naturale, a farsi “gioco”, “intuizione”, “stile”. I cosiddetti neoclassici, infatti, cercavano negli antichi il rigore espressivo e l'equilibrio formale che il Romanticismo aveva superato nella sua

¹²⁵ Ivi, p. 275.

¹²⁶ Cfr. JAUSS, *Estetica* cit., p. 37.

poetica soggettivizzante e aperta a contaminazioni provenienti dalle altre arti. Tra i tratti essenziali del movimento si possono ravvisare la fuga dall'individualismo romantico e la volontà di creare musiche nitide e chiare, indipendenti da influssi pittorici e letterari, di reagire all'exasperazione cromatica post-wagneriana per purificare e semplificare la forma¹²⁷. La musica poté tornare così ad esprimere liberamente se stessa, rifacendosi alle forme preromantiche nel recupero dell'oggettività elementare, dell'autonomia del suono e della figura musicali, considerati al di fuori di ogni suggestione psicologica o poetica, nel rispetto della logica interna a ogni singolo stile o tradizione nazionale.

Nel 1918 Alfredo Casella così descriveva su «Ars nova» le qualità che dovevano distinguere la nuova musica: «grandiosità, severità, robustezza, [...] concisione, sobrietà, semplicità di linee», una «specie di classicismo» fondato su una «instancabile ricerca di novità»¹²⁸.

Respighi aderì a questa tendenza compositiva, facendola propria. I suoi recuperi e le sue riscritture, lungi dall'essere meri esercizi di filologia, appaiono come vere e proprie incursioni nei suoni del passato, rivisitato secondo un progetto proprio. Le composizioni originali ispirate alla musica della tradizione, nelle quali risuonano echi gregoriani o stilemi afferenti alla tradizione cinquecentesca, sono da includere tutte dentro un quadro estetico definito, che vede Respighi, prima ancora che scrupoloso filologo, compositore maturo, pienamente inserito nel dibattito culturale del suo tempo, al punto da contribuirvi con voce propria e inconfondibile: la voce di chi col passato non aveva debiti e che, piuttosto, fu in grado di ricavarne, con lo studio e l'indagine, uno slancio creativo capace di indicare percorsi estetici inediti e di vera attualità.

¹²⁷ MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Neoclassicismo musicale*, «Pegaso», I/2, 1929, p. 202.

¹²⁸ ALFREDO CASELLA, *La nuova musicalità italiana*, «Ars Nova», II, 1918, p. 11.

2.2. Declinazioni

Come si può attuare il riuso o la rielaborazione di un brano, di una parte di esso, oppure di una prassi compositiva del passato? Come si distinguono i vari casi di quel fenomeno che Boris De Schlözer chiama «musica al quadrato»¹²⁹, presente nelle composizioni che tematizzano il loro rapporto con il passato e lo elaborano nel senso di una musica sulla musica? Si danno diverse possibilità.

Rievocare una stagione classica, mitica, non contaminata da influssi romantici. In questo caso è evidente che non c'è frattura, ma nemmeno dialogo. Si può portare l'esempio di Max Reger, uno dei primi musicisti a riprendere Bach attuando il ripristino di antiche forme polifoniche, facendo rientrare negli stilemi ripresi dal passato la tonalità, il disegno melodico e il segno agogico. Egli non si servì del contrappunto per infrangere gli argini dell'armonia tradizionale, ma ne saggiò i «limiti di elasticità» spingendo fino a una ipertrofica saturazione la cromatizzazione delle entità diatoniche e rimanendo confinato nell'ambito dell'armonia postwagneriana¹³⁰. Vlad lo definisce, in senso negativo, «neobachismo barocco» e non lo trova legittimato da una dalla storicizzazione che aveva condizionato il rifiorire del contrappunto nella musica del primo Novecento¹³¹.

Restaurare un'opera del passato e riadattarla al gusto moderno. È il caso delle trascrizioni e il solco tracciato diventa grande, in quanto la filologia tende a marcare le differenze e renderle sostanza della trascrizione stessa. La musica del passato è usata come una sorta di “cannovaccio”, sul quale poi comporre secondo il proprio stile, senza

¹²⁹ Cfr. BORIS DE SCHLÖEZER, *Introduction a J. S. Bach: essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947, p. 45.

¹³⁰ ROMAN VLAD, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, p. 23.

¹³¹ Ivi, p. 27.

problemi di tagli, chiose e spostamenti, giustificati o guidati dal rinnovamento e dalla riscrittura. Un esempio può essere proprio *Le astuzie femminili* (Domenico Cimarosa). *Melodramma giocoso in due atti e quattro quadri*, che Respighi compose nel 1920¹³².

Parodiare, nel senso di ricalcare una tradizione classica. In questo caso siamo in presenza di un rapporto dialettico col passato. Un esempio è quello di Busoni, la cui immedesimazione con l'arte di Bach non nasce solo da un approfondito studio, ma da una sorta di identificazione. La conquista di nuovi spazi sonori non avviene per frattura, ma in virtù di un organico allargamento¹³³.

Organizzare *pastiches* di brani del passato. Sono i presupposti o le “edizioni prime” del neoclassicismo musicale, sviluppati prima che il fenomeno prendesse coscienza di sé. Ad esempio, Respighi rielaborò Rossini (*La boutique fantasque*, 1918), Igor Stravinskij riprese Pergolesi (*Pulcinella*, 1920), mentre Vincenzo Tommasini (*Le donne di buon umore*, 1917) e Alfredo Casella (*Scarlattiana* op. 44, 1926) ripresero musiche di Domenico Scarlatti, Gian Francesco Malipiero musiche di Cimarosa e Vivaldi (*Cimarosiana*, 1921, e *Vivaldiana*, 1952). Tommasini e Respighi imoboccarono la strada della continuità con i modelli. Stravinsky, invece, creò una frattura: riappropriandosi dell'antico in modo critico, fuse in una dimensione metastorica il passato e il presente, caratteri nuovi e modelli denaturati, storicamente neutralizzati in archetipi¹³⁴.

¹³² OTTORINO RESPIGHI, *Le astuzie femminili* (Domenico Cimarosa). Melodramma giocoso in due atti e quattro quadri, libretto di Giuseppe Palomba, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 4 voll. senza numero editoriale, 1939, pp. 196-161-112-91. Prima esecuzione: Parigi, Teatro dell'Opéra, 27 maggio 1920.

¹³³ *La trascrizione. Bach e Busoni, Atti del Convegno internazionale, Empoli-Firenze, 23/26-10-1985*, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1987; *Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Empoli, Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, 12-14 novembre 1999), LIM, Lucca, 2001.

¹³⁴ Cfr. IGOR STRAVINKIJ, ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Torino, Einaudi, 1977; Malipiero, *scrittura e critica*, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita (Venezia-Asolo, 24-25

Ci si può chiedere quale sia la differenza tra la rivisitazione e l'uso dell'antico come "cannovaccio" e i *pastiches* neoclassici. In mancanza di posizioni condivise, può essere utile una dichiarazione di Gian Francesco Malipiero che, in una lettera ad Alfredo Casella, descrive la propria operazione su *I Madrigali* di Monteverdi (1931).

Questi *Madrigali* sono la trascrizione sinfonica di alcune opere del VII libro ch'io ritengo assolutamente inesequibili per le voci e che ritengo delle vere sinfonie. Nulla è mutato e credo che non si debba considerare questa partitura come una delle solite "strumentazioni" di musica altrui fatta per i balletti russi [...], né si avvicinano alla liberissima *Scarlattiana* che se guardiamo bene è soprattutto "caselliana". Non c'è una battuta aggiunta né un accordo mutato. Conoscendo questi madrigali del Monteverdi li sentivo dentro di me non per voci ma per orchestra¹³⁵.

Rifusi nel crogiolo della sensibilità e del gusto di un artista appartenente ad un'epoca posteriore, il linguaggio coniato da musicisti del passato riceve una nuova investitura simbolica, ricomponendosi in opere originali e autonome. Fu così che la polifonia, il madrigale, la lauda e il repertorio gregoriano svolsero un'azione benefica di rinnovamento linguistico e formale, contribuendo ad arricchire i nessi e le funzioni armoniche. Tutto ciò, però, non valse ad elevare la particolarità delle soluzioni a norma universale e l'unico denominatore comune delle varie poetiche neoclassiche finì per essere spesso un generico richiamo all'ordine, evidenziando il tratto ideologico al quale viene comunemente affiancato anche il neoclassicismo musicale del XX secolo.

2.3. Il nazionalismo

L'antico, in effetti, fu interpretato (e spesso strumentalizzato) anche come antidoto contro la presunta decadenza e la paventata corruzione musicale del presente, che si immaginava di contenere attraverso la riappropriazione di remote glorie italiche e

settembre 1982), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984; ROBERTO ILLIANO, *Italian Music during the Fascist Period*, Brepols Turnhout, 2004.

¹³⁵ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Alfredo Casella, 17 marzo 1929, citata in FIAMMA NICOLodi, *I "ritorni" e il mito dell'antico*, «Chigiana», XXXVII, 1980, p. 29.

la chiusura verso la musica moderna straniera. La rilettura di alcune affermazioni dei protagonisti della riscoperta dell'antico può guidare nella comprensione di quanto l'argomento fosse ostico e denso di fraintendimenti.

Cesare Paglia (Gajanus), ad esempio, consigliava «il più sacro egoismo dell'italianità» nel culto del passato¹³⁶, mentre Tebaldini fece proprio l'equivoco ed equivocato motto verdiano «Torniamo all'antico: sarà un progresso»¹³⁷. Sebastiano Arturo Luciani sosteneva che c'era una separazione troppa netta tra le musiche europee e perorava una causa europeista¹³⁸. Malipiero, da parte sua, denunciava il falso nazionalismo di chi intendeva accreditare come nazionali o patriottici canti semplicemente banali¹³⁹. Alfredo Casella, infine, dimostrò la pretestuosità di cercare radici nazionali nei capolavori del passato, in quanto composti da musicisti che, per loro natura, esprimono una personalità artistica che non ha confini¹⁴⁰.

3. Il fascismo

3.1 Regime e cultura

Quando nel 1922 Mussolini salì al potere, cercò di assumere il controllo di ogni aspetto della vita sociale e culturale del paese.¹⁴¹ Sei mesi dopo la marcia su Roma

Mussolini dichiarava:

¹³⁶ Cfr. «Orfeo», VI, 1915, citato in NICOLODI, *Gusti e tendenze* cit., p. 94.

¹³⁷ GIOVANNI TEBALDINI, *Torniamo all'antico*, «L'Orifiamma», XI, 1916, pp. 1-2.

¹³⁸ SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Nazionalismo musicale*, «Musica», X, 1916, pp. 10-12.

¹³⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, «*Esami di ammissione*», ovvero *del genio musicale*, in JOHN C. G WATERHOUSE, *Malipiero critico di se stesso*, in *Malipiero, scrittura e critica* cit., pp. 156-157.

¹⁴⁰ ALFREDO CASELLA, *Arte e patria*, «Musica», X, 1916, pp. 3-7.

¹⁴¹ Per uno sguardo sulla figura di Mussolini in reazione alla musica e ai musicisti, cfr. FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, soprattutto la seconda parte, «Musicisti e potere», pp. 273-472; HARVEY SACHS, *Music in Fascist Italy*, Londra, George Weidenfeld & Nicolson, 1987 (trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1995); STEFANO BIGUZZI, *L'orchestra de Duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Torino, UTET, 2003.

È lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte entra rientra nella sfera dell'individuo. Lo stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di far condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il governo che io ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti¹⁴².

Questo approccio in apparenza “magnanimo” era conseguenza di due tendenze tipiche del fascismo della prima ora: da una parte il duce voleva dare al suo movimento politico un'aura di rispettabilità, dall'altra voleva incanalare in un unico alveo tutte le istanze pluraliste per costituire gruppi di sostenitori ed evitare che si formasse un dissenso organizzato. Il regime, inoltre, intendeva così rispondere alle inquietudini della classe intellettuale, cogliendo «le tensioni interne alla modernità tra spinte progressiste e timori di degenerazione, tra istanze di emancipazione e impulsi di preservare l'ordine».¹⁴³

La “fascistizzazione” della cultura si può far iniziare il 29 marzo 1925, quando a Bologna debuttò il Congresso degli Istituti fascisti di cultura, che in inseguito diedero origine all'Istituto nazionale di cultura fascista e al progetto dell'Enciclopedia Italiana. Tutta l'operazione fu coordinata dall'Ufficio stampa del Consiglio dei Ministri, che attese al duplice compito di elaborare una linea culturale e una propagandistica. Inoltre, nel 1925 venne creata l'U.R.I. (Unione Radiofonica Italiana) e trasformato in ente morale l'Istituto Nazionale LUCE¹⁴⁴.

Fu il Ministero della cultura popolare (Minculpop)¹⁴⁵ ad esercitare l'influenza più profonda sulla vita musicale italiana, attraverso l'Ispettorato per il teatro, divenuto poi Direzione generale dei teatri e della musica. Furono istituiti il Sindacato nazionale

¹⁴² BENITO MUSSOLINI, *Alla mostra del «Novecento»*, discorso del 26 marzo 1923, in ID., *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, 44 voll., Firenze, La Fenice, 1951-1980, XIX, pp. 187-188.

¹⁴³ RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 18.

¹⁴⁴ PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 139-142.

¹⁴⁵ Il Ministero assunse questa denominazione nel 1935, prima si chiamava Ministero della stampa e propaganda.

fascista dei musicisti, da cui dipendeva il Fondo nazionale di assistenza, ed infine nacque la Corporazione dello spettacolo, sotto la giurisdizione del Ministro delle corporazioni¹⁴⁶. Con questi organismi il fascismo giunse a governare le attività di tutte le istituzioni musicali, dalle scuole ai conservatori, ai teatri, fino ai festival e ai concorsi.

3.2 *L'Accademia Reale d'Italia*

Il regime si spinse oltre, condizionando l'autonomia artistica agli aiuti economici. Mentre al popolo venivano proposti eventi spettacolari, agli intellettuali erano offerti sussidi, sovvenzioni e premi, al fine di stabilire un vincolo forse non coercitivo, ma efficace per le finalità del potere. In quest'ottica, nel 1926 fu fondata l'Accademia Reale d'Italia, una delle principali istituzioni destinate a distribuire il mecenatismo di regime.

Voluta fortemente da Mussolini, di concerto con Volpi e Fedele, l'Accademia fu definita la massima istituzione culturale del fascismo, il «vaso di Pandora» dal quale il regime avrebbe attinto il meglio della produzione scientifica e artistica italiana, finanziando attività e pubblicazioni allo scopo di dare pregio e fondamento alle aspirazioni di prestigio internazionale. Così le spedizioni scientifiche e geografiche diedero supporto alla politica colonialistica e imperialistica; i linguisti vennero usati per rendere pura la lingua, gli storici per avallare i miti della romanità, la musica e l'arte per dimostrare la superiorità delle creazioni italiche. Si legge, infatti, nell'art. 2 dello statuto che l'Accademia d'Italia

ha per iscopo [quello] di promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale, secondo il genio e le tradizioni della stirpe e di favorirne l'espansione e l'influsso oltre i

¹⁴⁶ MARINELLA FERRAROTTO, *L'accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, p. 43.

confini dello Stato¹⁴⁷.

L'Accademia era suddivisa in quattro classi, ciascuna composta di quindici accademici con nomina vitalizia.

Gli Accademici d'Italia godono degli onori, titoli, prerogative e dignità spettanti ai grandi ufficiali dello Stato. Essi godono inoltre, sul bilancio dell'Accademia, di un assegno annuo di £. 36.000, oltre ai gettoni di presenza ed agli assegni ed indennità per particolari incarichi che siano stabiliti dall'Accademia stessa¹⁴⁸.

Lo statuto non fa riferimento ai compiti degli accademici e non indica garanzie di autonomia. All'alta cultura era solo chiesto di accettare la propria burocratizzazione verticistica, in un contesto apparentemente autonomo dalla politica. Così, nel 1928 il Presidente dell'Accademia entrò nel Gran Consiglio del Fascismo dove, l'anno dopo, salì dal sesto al terzo posto¹⁴⁹. Pertanto, venne meno l'impegno di destinare gli intellettuali all'esclusivo ambito culturale e si realizzò l'intendimento proprio di Mussolini che voleva legare le sorti della cultura alle scelte politiche.

L'Accademia d'Italia dovrà essere un centro vivo della cultura nazionale, che alimenti e promuova il movimento intellettuale, secondo il genio e la tradizione della nostra gente, e ne diffonda l'efficacia oltre i confini della Patria e soprattutto contribuisca a formare quella comunione degli intelletti, con la quale sia possibile agli italiani affermare il primato della cultura italiana¹⁵⁰.

Nella seduta del 5 febbraio 1929 l'on. Acerbo precisò che era intenzione del Governo assicurare l'autonomia dell'Accademia e promuovere la ricerca scientifica, mediante l'elargizione di sussidi adeguati¹⁵¹. Il successivo 16 marzo apparve il testo del decreto di approvazione dello Statuto, in cui si specificano le funzioni dell'Accademia e, il 28 ottobre dello stesso anno, l'istituzione fu inaugurata in Campidoglio¹⁵².

¹⁴⁷ Ivi, p. 28.

¹⁴⁸ Ivi.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 29, 34.

¹⁵⁰ Ivi, p. 35.

¹⁵¹ Ivi.

¹⁵² Ivi, p. 37.

La cultura, dunque, doveva fornire un sostegno ideologico al regime che ne era privo, subendo uno statuto politico-amministrativo finalizzato a garantire la sua funzione propagandistica. Le istituzioni, anche quelle musicali, servivano infatti al fascismo per creare un tramite tra cultura e masse. Come affermò lo stesso Bottai, è l'istituzione che filtra, che censura, che amministra e regola la circolazione delle idee, liberando apparentemente il potere politico da queste incombenze¹⁵³. Respighi si mostrava refrattario alle iniziative pubbliche e istituzionali, tuttavia svolse il proprio ruolo nell'Accademia incentivando la scoperta, lo studio e la pubblicazione di musica antica.

È pur vero che, nei primi anni del fascismo, le rassicurazioni di autonomia e l'apparente volontà di rispettare l'autonomia della coscienza artistica permisero la formazione di uno spazio entro cui muoversi. Si svilupparono così atteggiamenti che servivano a minimizzare quella che Ruth Ben-Ghiat definisce «colpa abitudinaria»¹⁵⁴, con la quale molti intellettuali dovettero misurarsi durante il ventennio. Essi evitavano riferimenti alla dittatura e, convinti, agnostici o impauriti, sostenevano che la cultura poteva seguire dei binari paralleli e autonomi rispetto alla politica del fascismo¹⁵⁵.

Guardando ai compositori più noti del periodo, le posizioni appaiono piuttosto differenziate. Ad esempio, Ildebrando Pizzetti, convinto di dover rivitalizzare la musica italiana pur continuando a trarre ispirazione dal melodramma ottocentesco, fu forse colui che più degli altri fu abile a raccogliere gli onori del regime¹⁵⁶. Gianfrancesco

¹⁵³ Cfr. LUISA MANGONI, *L'interventismo della cultura: intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, pp. 125-135.

¹⁵⁴ BEN-GHIAT, *La cultura fascista* cit., p. 44, che trae la definizione da FRANCESCO FLORA, *Dignità dello scrittore*, «Corriere della Sera», 26 agosto 1943.

¹⁵⁵ Cfr. FIAMMA NICOLODI, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music* cit., pp. 97-121.

¹⁵⁶ MARIO RINALDI, *Pizzetti, musicista italiano*, «Rassegna dorica», XI/7, 1940, pp. 143-47.

Malipero, invece, ebbe con il regime un rapporto più contraddittorio, passando dalle richieste di aiuto e sovvenzioni ad un aperto antifascismo post-bellico¹⁵⁷. Più attivo verso il regime fu Francesco Casella, che si pose in opposizione a Pizzetti e Mascagni e a tutto il mondo musicale conservatore. Voleva far parte sia dell'élite fascista che dell'avanguardia musicale europeista, ma far collimare queste ideologie fu assai arduo¹⁵⁸.

Ottorino Respighi fu forse l'unico compositore della propria generazione ad essere sostenuto dal regime nella maniera più spontanea, senza che egli si appoggiasse mai al mondo politico. Lo stile modernista delle sue opere più apprezzate (e in effetti la "trilogia romana" all'estero era sentita come una perfetta immagine dell'Italia fascista¹⁵⁹) si accordavano benissimo con lo spirito del tempo, tanto che il compositore riuscì ad ottenere un grande successo senza mai prendere la tessera di partito.

La questione comunque è molto controversa, in quanto, come gli altri intellettuali non dichiaratamente schierati del suo tempo, Respighi pagò la propria indifferenza verso il partito, dettata da una solipsistica concentrazione nel proprio lavoro e dal fatto di aver scritto delle opere nelle quali il regime aveva preteso di riconoscere, appropriandosene, spunti che riteneva coerenti con la propria vena populistica.

Quando nel 1945, poco dopo la seconda guerra mondiale, le voci che denunciavano la sottomissione di Respighi a Mussolini divennero forti, Elsa pubblicò nella rivista «Il mondo musicale» una lettera aperta per salvare l'onore del defunto marito. Al rimprovero di conformismo nei confronti del fascismo e di romanità della

¹⁵⁷ LUIGI PESTALOZZA, *Malipero nella cultura italiana del Novecento*, in *Omaggio a Malipero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 29-44.

¹⁵⁸ MILA DE SANTIS, *Casella nel ventennio fascista*, in *Italian Music cit.*, pp. 371-395.

¹⁵⁹ CHRISTOPH FLAMM, "Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni": Respighi's "Römische Trilogie" als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?, in *Italian Music cit.*, pp. 331-369.

“trilogia”, lei smentì che Respighi fosse stato fascista facendo valere la data di nascita delle opere.

Caro De Rensis, apprendo da *Il mondo musicale* (n. 2, p. 2) che taluni, rimproverando la «debolezza morale dei compositori italiani, autori di opere sinfoniche dal titolo ispirato a un clima di falsa romanità», avrebbe alluso anche a Respighi. Ritengo mio dovere rammentare, a chi lo ha dimenticato o l'ignora, che le Fontane di Roma furono eseguite primamente nel 1917, e I Pini di Roma nel 1924 ma concepiti assai avanti. [...] Io non so se chi osa parlare di debolezza morale a proposito anche di Respighi, abbia avuto la forza morale di non iscriversi al partito dominante e di rifiutarne la tessera: so soltanto che Respighi questa forza ebbe¹⁶⁰.

La maggior parte dei compositori italiani che aveva ricevuto onori dal regime e che sopravvisse alla sua caduta cercò di far dimenticare i rapporti avuti con il fascismo. Così non successe a Respighi, che, spentosi nel 1936, non ebbe l'opportunità di chiarire la propria posizione. Tuttavia, si deve considerare che, nell'affrontare le nuove istanze che si sono fatte strada dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, anche i compositori hanno dovuto fare i conti con ciò che stava accadendo in campo politico e culturale.

Come sempre, l'adesione o meno ad una corrente di pensiero è inevitabilmente subordinata al grado di consapevolezza dei processi culturali in atto e alle istanze artistiche individuali.

Al di là di queste problematiche e nonostante le vere o presunte contraddizioni delle scelte effettuate, Respighi rimane comunque un autentico rappresentante della cultura del primo Novecento, protagonista attivo del rinnovamento musicale in Italia. Coinvolto direttamente nel dibattito sui nuovi orientamenti estetici fin dalla formazione con Torchi e dalla collaborazione con Chilesotti, egli assimilò metodo e strumenti che lo condussero, assieme a Tebaldini, De Santi e Perosi, ma anche Untersteiner, Restori e

¹⁶⁰ ELSA RESPIGHI, *Precisazione*, «Il mondo musicale», 8 aprile 1945.

altri, a individuare nel recupero dell'antico una valida soluzione alle istanze della cultura tra Otto e Novecento. Senza dovere necessariamente accondiscendere alle lusinghe dell'apparato istituzionale, che lo promosse a pieni titoli esponente della cultura ufficiale, Respighi sviluppò un discorso musicale di straordinaria coerenza e originalità, il cui significato supera i limiti di qualsiasi costrizione ideologica.

IV

METAMORPHOSEON. XII MODI

1. La musica strumentale

La complessa situazione storico-culturale che si andava delineando in Italia agli inizi del Novecento fa da sfondo e si intreccia con le profonde trasformazioni che in quel periodo investirono tutte le forme della musica, stretta tra lo strapotere del melodramma e il peso della tradizione sinfonico-strumentale di marca franco-tedesca che, a sua volta, era incalzata dall'azione rivoluzionaria delle avanguardie. I musicisti della cosiddetta "generazione dell'Ottanta" reagirono alla situazione di crisi aggiornando la propria arte sulla base di quanto accadeva a livello europeo e, contemporaneamente, cercando di attingere nuova linfa vitale dalla tradizione italiana. Furono scelte che favorirono il distacco dal melodramma ottocentesco e il recupero di generi vocali e strumentali dei secoli precedenti, al fine di creare un nuovo linguaggio espressivo.

Anche Ottorino Respighi, negli anni del primo dopoguerra, si trova coinvolto in questo clima di generale cambiamento, che balza evidente soprattutto nelle sue opere strumentali, dove è posto in atto il tentativo di superare i modelli motivico-tematici sviluppati da musicisti come Johannes Brahms, César Franck e Richard Strauss. Egli, infatti, si distingue per la tendenza ad affermare l'evoluzione continua e organica del materiale melodico, affidandosi prima alla tradizione melodica italiana dei secoli XVII-XVIII, e poi alla musica medievale, perché la libertà ritmico-fraseologica delle

intonazioni gregoriane sembrava offrirgli nuove ed efficaci opportunità per superare i limiti imposti dalle forme chiuse.

Gli studiosi hanno già ampiamente indagato questi aspetti dell'opera strumentale di Respighi, con particolare riguardo a quelle composizioni che, essendo provviste di un titolo programmatico, permettono di ravvisare più agevolmente la presenza di idee, citazioni o influenze della musica antica. La questione è stata affrontata in modo esaustivo nel recente e imponente lavoro di Christoph Flamm¹⁶¹, che non solo è una monografia completa della musica strumentale di Respighi e un aggiornato compendio critico di quanto su di essa è stato finora scritto, ma comprende anche l'analisi di quei brani che riprendono direttamente dall'antico e, per quelli che espressamente riprendono brani dalla tradizione gregoriana, è riportata la fonte con il relativo incipit musicale: studiando analiticamente e con dovizia di particolari le partiture interessate, Flamm passa in rassegna tutti i lavori strumentali del compositore, disposti cronologicamente e suddivisi per forma, dalle sonate, ai concerti, ai poemi sinfonici. Di ogni opera considera le coordinate compositive e la ricezione, mentre analizza le partiture confrontandole con altre musiche coeve e rilegge criticamente le recensioni.

La prima opera, in ordine di tempo, che si distingue per la presenza di ascendenze e ispirazioni tratte dal repertorio gregoriano, sono i *Tre preludi sopra melodie gregoriane* del 1919, l'anno in cui avrebbe avuto inizio il cosiddetto "periodo gregoriano" di Respighi. Con l'aggiunta del brano intitolato *San Gregorio Magno*, nel 1926 la composizione fu trasformata in una versione orchestrale diventando *Vetrata di*

¹⁶¹ CHRISTOPH FLAMM, *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2008 (Analecta musicologica, 42).

chiesa¹⁶². Ora è possibile leggere nei *Quaderni* di Guastalla quale fu la genesi di quest'opera strumentale, veramente rappresentativa dello stile "gregoriano" di Respighi.

Nel 1925 venne in animo a Respighi di sviluppare per orchestra quei *Tre preludi sopra melodie gregoriane* già da lui composti per pianoforte e pubblicati e di aggiungerne uno nuovo. Come le intitoleremo queste *quattro impressioni sinfoniche*? Respighi pensava - non so se fosse un'idea maturata durante la composizione o una parola gettata lì all'improvviso nel conversare - a quattro portali di tempio. Non mi piacque: è senza colore. Forse meglio - suggerii - *Vetrata di chiesa*... E questo nome rimase e forse fu causa che la pigra faciloneria di alcuni critici raccostasse la composizione ai poemi sinfonici che sono tutt'altra cosa.

Ma i giudici superficiali videro quattro tempi di alterna sonorità e così a orecchio dissero: *Fontane di Roma, Pini di Roma, Vetrata di chiesa*... Invece nelle *Vetrata* ogni tempo ha una costruzione sua e si conclude in sè, senza nessun rapporto con gli altri tempi; mentre nei poemi sinfonici da ogni parte è elemento indivisibile di un tutto. La differenza (almeno nella concezione poetica) è sostanziale.

Accettato il titolo *Vetrata di chiesa* restava da decidere a... quali santi votarsi. Respighi suona e risuona pazientemente al piano (questa volta siamo a Palazzo Borghese): seduto accanto al Maestro io ascolto e mi stillo il cervello. Che cosa possiamo dare a intendere che questa musica significhi? Che dipingeremo sulle quattro vetrata?

Il primo tempo ha una andatura lenta e tranquilla; mi viene in mente il passo di una carovana... che so? Una carovana nella notte stellata,... E lo battezziamo: *Fuga in Egitto*.

Il secondo tempo è tutto un fragore d'armi e il pensiero ricorre alla gran battaglia in cielo contro gli angeli ribelli: va bene, *San Michele Arcangelo*.

Anche l'ultimo è solenne e grandioso, e poiché siamo nel dominio del canto gregoriano mi par naturale - vorrei dire doveroso - raffigurare nella vetrata *San Gregorio Magno*¹⁶³. Più arduo fu interpretare il terzo tempo in cui sentivo non so che di mistico, di candido, di conventuale: quella campanella argentina fa pensare a un richiamo di monachine bianche e nere come rondini. Ci vuole una Santa soave: penso a Sant'Orsola, a Santa Barbara, a Santa Cecilia.. No, no! E finalmente, dopo qualche giorno di indecisione nell'olimpio delle Beate e delle Vergini, ecco la luce... *Santa Chiara!*

Come non avevamo pensato subito a Santa Chiara, ai Fioretti di Santo Francesco, all'episodio miracoloso e così commovente del XXXIV capitolo? Ah, le risa allegre quando leggemmo nelle solenni critiche l'elogio di una musica che interpreta prodigiosamente il racconto francescano! Sì, veramente, quando c'è la fede...

E per finire con le *Vetrata*: per il secondo tempo, per il terzo, per il quarto mi fu facile trovare le epigrafi, ma non mi venne fatto di pescare due o tre righe d'un testo qualsiasi per illustrare come io volevo *La Fuga in Egitto*.

¹⁶² OTTORINO RESPIGHI, *Tre preludi sopra melodie gregoriane*, Wien, Universal, n. 7053, 1922, 19 pp.; ID., *Vetrata di chiesa. Quattro impressioni per orchestra*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 120442, 1927, 98 pp.

¹⁶³ Respighi aveva nella propria libreria EDMOND DE COUSSEMAKER, *Scriptores de Musica Medii Aevi*, 4 voll., Parigi, Durand, 1864-1876; *Regula musice plane venerabilis fratris Bonaventure de Brixia ordinis Minorum*, Brescia, Augustini Britannicum, 1497 (rist. anast., s.l., s.d.); *Grammatica di canto gregoriano*, Roma, Desclée, 1907; *Scriptores ecclesiastici de musica potissimum variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto*, 3 voll., Typis San Blasianis, 1784 (rist. anast., Milano, Bollettino bibliografico musicale, 1931).

E siccome turbava il mio amor di simmetria una epigrafe senza babbo né mamma, mentre le altre tre avevan tutte la loro paternità indicata, attribuii le parole sulla fuga in Egitto a un “Anon. bononiensis” che sarebbe un po’ difficile rintracciare. Vero è che nessuno si darebbe mai tale pena¹⁶⁴.

Su questa composizione si era già soffermato Sergio Martinotti con una breve descrizione¹⁶⁵, mentre Attilio Piovano, che sugli aspetti modali della musica strumentale di Respighi si è soffermato più volte¹⁶⁶, ne ha approfonditamente analizzato le ascendenze medievali, tratteggiando anche alcune interessanti analogie con altri autori coevi, quali Debussy, Ravel e Malipiero¹⁶⁷. Flamm, invece, dedica un intero paragrafo ai *Tre preludi sopra melodie gregoriane* e alla loro evoluzione in *Vetrate di chiesa*¹⁶⁸: ogni preludio è analizzato a fondo assieme alla citazione del brano gregoriano a cui si richiama, affiancata alla frase musicale o al semplice inciso melodico che riprende, per dimostrare come Respighi, pur usando ispirazioni remotissime, riuscisse ad inserirle e farle rivivere nella partitura novecentesca. Nella fattispecie, nel secondo Preludio, il tema iniziale ha fortissime somiglianze con l’antifona al Magnificat in primi Vespri *Virgo prudentissima*, intonato il 15 agosto:

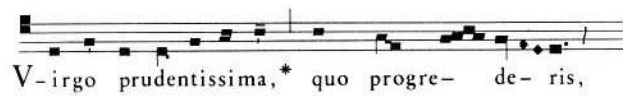
¹⁶⁴ CG Q1, cc. 90-93.

¹⁶⁵ SERGIO MARTINOTTI, «Gregoriano», «romano», «italiano», in *Il Novecento musicale italiano* cit., pp. 103-105

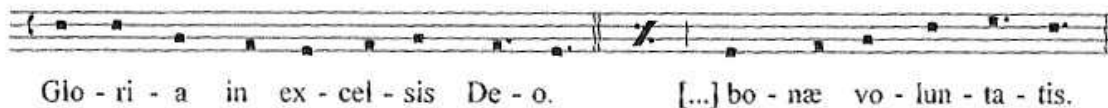
¹⁶⁶ ATTILIO PIOVANO, *Citazioni gregoriane e uso del modalismo nella musica strumentale*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 203-243; ID., *Metodologie compositive e principali valenze stilistiche del Trittico botticelliano di Ottorino Respighi*, in *Il Novecento musicale italiano* cit., pp. 209-250.

¹⁶⁷ PIOVANO, *Citazioni gregoriane* cit., pp. 208-219.

¹⁶⁸ FLAMM, *Ottorino Respighi* cit., pp. 540-573.



Nella quarta parte di *Vetrata di chiesa*, «San Gregorio Magno», Respighi si avvale del tema del Gloria della *Missa de angelis*¹⁶⁹:



Gli stessi studiosi riservano alcune interessanti analisi anche al *Concerto gregoriano* per violino e orchestra¹⁷⁰, composto nel 1921, con riguardo ai temi gregoriani inseriti nei vari movimenti, come l'intonazione della sequenza *Victimae paschali laudes* che compare nel secondo movimento¹⁷¹ mettendo in luce come, partendo da un inciso melodico preciso e limitato, Respighi sia stato in grado di trovare delle soluzioni timbriche assai originali, con la cellula melodiche che ricompare più volte trasfigurata e traslata in atmosfere modali differenti.

¹⁶⁹ *Liber usualis missae* cit., p. 37.

¹⁷⁰ OTTORINO RESPIGHI, *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, partitura d'orchestra, Wien, Universal, n. 7051, 1922, 63 pp.

¹⁷¹ MARTINOTTI, «Gregoriano», «romano», «italiano» cit., p. 105-108; PIOVANO, *Citazioni gregoriane* cit., p. 225-231.

Andante espressivo e sostenuto

Viol. solo

mf dolce

V-icti mae paschali laudes* immolent Christi-ani Agnus rede-
mit oves: Christus innocens Patri reconcili-avit peccatores

Flamm analizza puntualmente il *Concerto gregoriano* all'interno dell'ampio capitolo dedicato ai concerti, dove prende in considerazione anche il *Concerto in modo misolidio*, composto nel 1925¹⁷². Su tale concerto vengono spese alcune righe in quanto, a dispetto di quanto si legge sulla prima pagina della partitura, «Omnes gentes plaudite manibus», la citazione gregoriana da cui riprende il proprio tema non è quella esplicitata, peraltro presente tre volte con melodie diverse nel *Graduale Romanum* (per la processione nella domenica delle Palme, introyto e responsorio alleluatico nella Messa della settimana domenica dopo Pentecoste).

Il *Quartetto dorico*¹⁷³, del 1925, viene come al solito analizzato approfonditamente da Flamm nella sezione dedicata alla musica da camera¹⁷⁴, mentre Piovano dedica al brano alcune pagine¹⁷⁵. Anche in questo caso il tema gregoriano non è

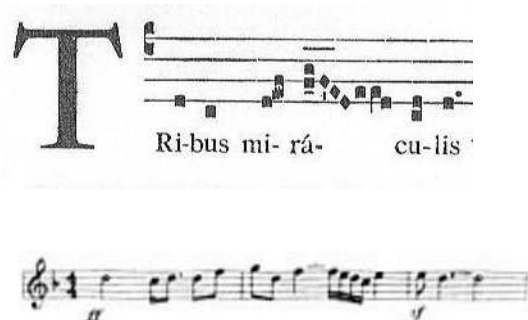
¹⁷² FLAMM, *Ottorino Respighi* cit., pp. 161-181 e 182-207. Cfr. *Concerto in modo misolidio*. Per pianoforte e orchestra, partitura d'orchestra, Berlin, Bote & Bock, n. 19607, 1926.

¹⁷³ OTTORINO RESPIGHI, *Quartetto dorico* Per archi, partitura, Wien, Universal, n. 8174, 1925, 27 pp.

¹⁷⁴ FLAMM, *Ottorino Respighi* cit., pp. 311-327.

¹⁷⁵ PIOVANO, *Citazioni gregoriane* cit., pp. 220-225.

esplicitamente dichiarato da Respighi, ma trova delle forti assonanze con l'antifona al Magnificat *Tribus miraculis* prevista per la festa dell'Epifania in secondi Vespri.



Infine, su *Trittico botticelliano*¹⁷⁶ del 1927, non preso in considerazione da Flamm, Piovano si sofferma con un saggio dedicato interamente a tale composizione¹⁷⁷, nel quale traccia una breve storia della composizione e della prima esecuzione a Vienna presso il Konzerthaus. A ciò fa seguire una analisi puntuale delle tre sezioni, ispirate a tre tele del Botticelli esposte agli Uffizi: *La Primavera*, *L'Adorazione dei Magi*, *La nascita di Venere*, restituendo, quando possibile, le melodie gregoriane da cui Respighi trae spunto. Il primo movimento si apre su di un tema proveniente dalla tradizione greco-ortodossa, grazie al fatto che Respighi nel periodo di composizione del *Trittico* aveva avuto modo di frequentare la biblioteca dell'abbazia di Grottaferrata e di assistere ad alcune funzioni religiose presso la chiesa stessa di Grottaferrata¹⁷⁸. Martinotti, poi, sottolineando come le ascendenze gregoriane siano presenti nel movimento centrale, descrive la prima e terza come ispirate liberamente «alla fresca snellezza del '400 fiorentino»¹⁷⁹.

¹⁷⁶ OTTORINO RESPIGHI, *Trittico botticelliano*. Per piccola orchestra, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 120795, 1928, 82 pp.

¹⁷⁷ ATTILIO PIOVANO, *Metodologie compositive e principali valenze stilistiche del Trittico botticelliano di Ottorino Respighi*, in *Il Novecento musicale italiano* cit., pp. 209-250.

¹⁷⁸ ER, pp. 75-76.

¹⁷⁹ SERGIO MARTINOTTI, *Respighi tra modernità e arcaismo*, in *Ottorino Respighi* cit., p. 127.

2. *Metamorphosen XII modi*

Il Fondo “Ottorino Respighi” offre l’opportunità di acquisire nuove informazioni circa un altro lavoro strumentale del musicista bolognese, *Metamorphosen - XII Modi. Tema e variazioni per orchestra*, e sulle ragioni che ne decretarono da subito un giudizio di insoddisfazione da parte dello stesso autore. Quest’opera, inoltre, permette di meglio definire le caratteristiche di quel fenomeno musicale che, con diverse forme e con diversi esiti, dalla metà degli anni Dieci del Novecento vide una riscoperta del Medioevo e della musica gregoriana.

Metamorphosen - XII modi fu composta nel 1930, dopo che il 27 novembre del 1929 Respighi ricevette da Serge Koussevitsky, direttore artistico della Boston Symphony Orchestra, la richiesta di scrivere un lavoro sinfonico. La nuova composizione sarebbe stata eseguita in occasione del concerto per il 50° anniversario dell’orchestra statunitense, che avvenne a Boston il 7 novembre 1930¹⁸⁰. Durante le celebrazioni per l’anniversario dell’orchestra, furono eseguiti anche la *Sinfonia dei Salmi* di Stravinski, il *Concerto Musica per archi e ottoni* di Hindemith, la *Prima sinfonia* di Honegger, la *Terza sinfonia* di Russel, la *Quarta sinfonia* di Prokofiev e altri lavori americani, tra i quali la *Sinfonia romantica* di Howard Hanson¹⁸¹. Respighi già conosceva la Boston Symphony Orchestra, per la quale nel 1927 aveva composto *Vetrata di chiesa*, diretta dallo stesso Koussevitsky¹⁸².

L’anno di composizione fu importante nella parabola stilistica di Respighi che, proprio in quel periodo, stava approfondendo lo studio nella direzione di una nuova e

¹⁸⁰ Presso il Fondo “Ottorino Respighi” sono conservate alcune lettere di Serge Koussevitsky in merito a tale occasione, in RES.ARCH.M-08. Vedi appendice II, n. 6.

¹⁸¹ In RES.ARCH.S-21 sono conservati alcuni ritagli di giornale con la presentazione del concerto.

¹⁸² Cfr. ER, p. 228.

maggior semplicità di mezzi espressivi. Questa ricerca avrebbe trovato naturale sbocco nell'uso e nella frequentazione delle forme arcaiche, a discapito delle prospettive sonore ben più imponenti del sinfonismo al quale egli si era prevalentemente dedicato negli anni precedenti. Infatti, pur non essendo forse possibile parlare di un «periodo gregoriano» di Respighi, come fece Guido Salvetti¹⁸³, è innegabile che le strutture del canto piano e della musica modale acquisite dal musicista, fuse con suggestioni provenienti da altre tradizioni, hanno interferito con la scrittura melodica ed armonica delle sue composizioni, fino a diventare una personale cifra stilistica.

Alcuni critici, in realtà, non ritengono di ravvisare nell'attrattiva del gregoriano e del modalismo degli stimoli che potessero condizionare in modo decisivo le scelte stilistiche di Respighi. Massimo Bruni, ad esempio, sostiene che

gli inserti gregoriani di cui il maestro bolognese fece uso in alcune musiche ebbero più che altro il significato di eleganti «citazioni» e rinvii atti a creare determinate «atmosfere»¹⁸⁴.

Herbert Fleischer definisce l'ambientazione sonora nella quale sono incastonate le preziosità anticheggianti di Respighi «espressione di un uomo legato al presente»¹⁸⁵. Anche Guido M. Gatti riconosceva una funzione meramente coloristica nel ricorso ai temi gregoriani e aggiungeva che in Respighi «il gregoriano rimane un elemento decorativo e pittoresco, [un] gusto coloristico per le alchimie sonore e per le squisite combinazioni»¹⁸⁶.

Da queste osservazioni traspare la convinzione che il linguaggio musicale di

¹⁸³ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 10), p. 183.

¹⁸⁴ MASSIMO BRUNI, *Franco Alfano e la cerchia della "Generazione dell'Ottanta"*, in *Musica italiana* cit., p. 100.

¹⁸⁵ HERBERT FLEISCHER, *La musica contemporanea*, Milano, Hoepli, 1938, p. 48.

¹⁸⁶ GUIDO M. GATTI, *Ottorino Respighi*, in *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, ed. by Oscar Thompson, New York, Dodd, Mead & Co., 1964⁹, p. 1780.

Respighi resti comunque legato solo al presente, e che il ricorso alla modalità sia stato solo uno degli elementi che hanno semplicemente contribuito ad arricchire la sua tavolozza sonora.

Forse, sarebbe forse più appropriato parlare di un procedimento estetizzante nell'uso di elementi gregoriani e modali, inteso non come esperienza esclusiva o come sterile e snobistico intellettualismo, ma come un «filtro capace di ripulire il linguaggio musicale di Respighi dai retaggi tardo-romantici, che appesantiscono ed avvizziscono talora irreparabilmente certi suoi lavori giovanili, [...] pervenendo ad una scrittura notevolissima»¹⁸⁷.

Dalle testimonianze della moglie Elsa si evince chiaramente che l'opera venne da subito sentita dall'autore stesso come non perfettamente riuscita, perché ritenuta non in grado di espletare adeguatamente la funzione di rappresentare il processo di recupero dell'antico. Respighi, che non poté assistere alla prima bostoniana con Koussevitsky, giudicò severamente il pezzo orchestrale.

Elsa annota che

ne è risultato nell'insieme una composizione un po' forzata e di difficilissima esecuzione, il successo è stato piuttosto freddo ed è certamente uno dei lavori del Maestro meno eseguiti¹⁸⁸.

Rimane il fatto che Respighi non ne parlò più e, soprattutto, non ne propose una ripresa italiana a Toscanini, anche se, a smentire la dichiarazione di Elsa, l'8 novembre 1930 il *Boston Traveler* riportò l'evento in termini entusiastici.

Respighi's *Theme and Variations* emerged as a colossal achievement [...] His is a rare genius for melody, and absolute technical command and above all, brilliant orchestration. Altogether the new work is a masterly composition¹⁸⁹.

¹⁸⁷ FEDELE D'AMICO, *Situazione di Ottorino Respighi (1879-1979)*, «Vita italiana: documenti e informazioni», XXIX/8, 1979, p. 14.

¹⁸⁸ ER, p. 228.

¹⁸⁹ Giudizio tratto dal booklet dell'incisione discografica della Philharmonia Orchestra diretta da

Sulla scia della lapidaria dichiarazione di Elsa e in assenza di esecuzioni convincenti e di precise analisi stilistiche, su *Metamorphoseon* si dipartono, tutte uguali, le conclusioni di Daniele Spini, che si limita alla nuda citazione di Elsa; di Sergio Martinotti, che parla di «suntuosa accademia ove il gregoriano rientra nel museo e diviene dimora per sopravvissuti»¹⁹⁰; di John C. G. Waterhouse, che scambia il commento di Elsa per un giudizio di valore addirittura denigratorio, definendola «elaborata ed eclettica [...] nonostante parecchie incidentali espressioni felici [...] e che persino Elsa Respighi ritiene opportuno denigrare»¹⁹¹; di Alberto Cantù, che liquida il pezzo in poche righe¹⁹².

Nulla, neppure un cenno a questa composizione, nella raccolta di studi del *Numero speciale dedicato a Ottorino Respighi*¹⁹³, né nel ponderoso studio di Flamm¹⁹⁴. E neppure Guastalla, nei suoi Quaderni, spende alcuna parola su ideazione, composizione, o esiti dell'opera.

È forse possibile chiarire alcune di queste posizioni osservando più nel dettaglio taluni aspetti del *Metamorphoseon. XII Modi*, un'opera composta da un'introduzione, un tema (anche se poi ne verranno usati due) e dodici variazioni, che si presenta come una virtuosistica alternanza di colori orchestrali¹⁹⁵. Avendo scritto per un'orchestra di professionisti, Respighi sfruttò ampiamente le peculiarità timbriche dei singoli strumenti e di ogni famiglia orchestrale, assicurando un forte rilievo a ciascun

Geoffrey Simon, per la casa londinese Chandos Records Ltd., 1985.

¹⁹⁰ MARTINOTTI, *Respighi tra modernità e arcaismo* cit., p. 130.

¹⁹¹ Ivi, p. 243 nota 114.

¹⁹² ALBERTO CANTÙ, *Respighi compositore*, Torino, Eda, 1985, p. 184.

¹⁹³ Cfr. «Civiltà Musicale», XI/2, 1996.

¹⁹⁴ FLAMM, *Ottorino Respighi* cit.

¹⁹⁵ OTTORINO RESPIGHI, *Metamorphoseon. XII Modi. Tema e variazioni*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122009, 1931, 82 pp.

componente.

Il primo tema, che è quello che accoglie l'ascoltatore, si apre sulla scura tonalità del Si bemolle minore e sia l'attacco che la linea melodica hanno una cifra definita di antica solennità, attuata attraverso intervalli in prevalenza di seconda e di terza, con l'indicazione agogica di «Andante moderato», ma subito contaminata con una scrittura decisamente novecentesca (batt. 1-11).

The image displays a musical score for the first theme, measures 1-11. The score is divided into two systems. The first system includes the woodwind section: Clarinetti (Si b), Clarinetto Basso (Si b), Fagotti, and Controfagotto. The second system includes the string section: Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The tempo is marked 'Andante moderato' with a metronome marking of quarter note = 69. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds play a melodic line with intervals of seconds and thirds, while the strings provide a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *f espress.*, and articulation like *a 2* (accents). The second system continues the woodwind and string parts, with dynamic markings including *f espress.*, *p dolce*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*, and articulation like *div.* (divisi).

Dopo l'esposizione del tema, iniziano le dodici variazioni che Respighi chiama «Modi», per significare che egli intende accostarsi alla materia arcaica utilizzando sistematicamente il metodo della trasformazione e della metamorfosi. La riprova che Respighi non si limita ad un uso strumentale ed esteriore della modalità sta nel fatto che in tutta la partitura traspira un senso modale molto persistente, a partire dall'esposizione del primo tema, anche se in realtà l'opera rimane saldamente ancorata alla tonalità di Si bemolle minore.

Il primo tema ritorna in sette dei dodici movimenti, programmaticamente trasformato e affidato a strumenti o famiglie sempre diverse. Il secondo tema invece, presentato nella prima variazione, riappare solo altre due volte, nella quarta e nella sesta variazione. Ecco il secondo tema presentato nel *Modus I*, nell'esecuzione del flauto.



A metà della composizione, molto opportunamente Respighi inserisce la variazione più lunga della serie, quella che catturò l'interesse il pubblico alla prima di Boston. Nella settima variazione, infatti, distinti strumenti solisti (molti dei quali appaiono più volte) sono impegnati in elaborate cadenze, eseguite nell'ordine da arpa, violoncello, violino, viola, violini a tre, corno, fagotto, flauto, clarinetto, oboe e

clarinetto basso, e accompagnate da un semplice bordone di ottoni con sordina e archi, così da mettere in luce la peculiarità timbrica di ogni strumento.

Arpa:

Violini a tre:

L'orchestra piena è usata magistralmente in tre variazioni, disposte in momenti tipici dell'opera. Il primo caso si riscontra nel *Modus IV* in fase di alternanza soli/orchestra: è uno degli stilemi più usati da Respighi, che ama passare da una scrittura per

orchestra piena e fitta alle sonorità rarefatte e diluite affidate a un unico strumento o famiglia orchestrale, per poi tornare ad ispessire i colori timbrici. Ecco la struttura di apertura del *Modus IV*.

The image displays a page of a musical score for an orchestra, titled "I. Tempo". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. i.), Clarinet in B-flat (Cl. B. Sib), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Flute (Fl.), Clarinet (Cr.), Bassoon (Fg.), Trumpet in B-flat (Trb. Sib), Trombone I and II (Trbn. I. II), and Trombone III and Bass (Tb. B.). The second system includes staves for Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vo.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. Dynamics markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, and *f* are used throughout. There are also markings for *a. 2* and *III.* indicating specific sections or measures.

Nel successivo *Modus V*, invece, il clarinetto svolge una parte brillante da solista ed è accompagnato da campanelli e ottavino, con i quali i flauti, gli oboi e gli archi fungono da interlocutore, ricamando una melodia di sicuro impatto.

Modus V.
 14 Molto vivace $\text{♩} = 168$

Fl.
 Ob.
 Cl. Sib
 Cmpli
 Vni
 Vle
 Vc.
 Cb.

Ott.
 Fl.
 Ob.
 Cl. Sib
 Cl. B. Sib
 Cmpli
 Vni
 Vle
 Vc.
 Cb.

Non c'è il tempo per abituarsi a tale levità che nel *Modus VI* ci si ritrova improvvisamente e forzatamente immersi in una versione a piena orchestra del secondo tema, esposto con note lunghe dal contrabbasso.

Più largo

Ott.
Fl.
Ob.
Cl.
Cl. Sib.
Cl. B. Sib.
Fg.
C. Fg.
Fa.
Cr.
Fa.
Sib.
Trb.
Sib.
Trbn. III.
" III.
Tb. B.
Tp.
Org.
Org.
Vni.
Vle.
Ve.
Cb.

Ott.
Fl.
Ob.
C. i.
Cl. Sib.
Cl. B. Sib.
Fg.
C. Fg.
Fa.
Cr.
Fa.
Sib.
Trb.
Sib.
Trbn. III.
" III.
Tb. B.
Org.
Org.
Vni.
Vle.
Ve.
Cb.

non div.
div.

I procedimenti stilistici che Respighi utilizza in questa partitura sono indirizzati a esaltare l'abilità tecnica degli strumentisti ai quali l'opera era dedicata, mentre il ricorso a stili medievali sembra ridotto a mera ispirazione intellettualistica. È pur

vero che il richiamo all'antico ha una propria evidente ascendenza nel tema principale, ma di fatto la struttura e l'essenza dell'opera stanno nel titolo: si tratta di metamorfosi, di cambiamento di forma, di spostamento nel Novecento di un'idea che ha origine nella ricerca di nuovi stimoli e soluzioni compositive dentro la musica liturgica medievale.

La ragione per cui l'opera possiede un carattere non propriamente riuscito sta probabilmente nella congenita "sgrammaticatura" di una composizione moderna, pensata per una grande orchestra novecentesca ma dotata di una forma mutuata dal passato - tema e variazioni - e per di più intrisa di suggestioni arcaiche. Forse per questi motivi Respighi riteneva più convincente la *Lauda per la Natività del Signore*, sempre del 1930, la cui struttura riesce a sopportare meglio il peso dello stile antico.

È possibile che *Metamorphoseon* sia stata sentita da Respighi quasi come un esercizio di stile, una tentativo di riportare nel presente la musica del passato. Forse egli aveva avvertito troppo riduttivo, scolastico e privo di originalità il susseguirsi dei modi ecclesiastici che, stando sempre al titolo, richiamano l'estensione rinascimentale teorizzata dal Glareano. Oppure egli non fu soddisfatto dal carattere di un'opera composta su commissione, in contrasto con il suo metodo di lavoro che richiedeva tempi lunghi per la composizione, le rielaborazioni e le correzioni, a volte così pesanti da snaturare il brano dalla sua origine.

Probabilmente il limite della composizione sta nell'aver costretto la forma medievale dentro un'opera strutturalmente novecentesca, senza pervenire ancora a quella sintesi stilistica tra passato e presente che sarebbe diventata il punto di arrivo del percorso artistico di Respighi.

V

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE

L'anno 1928 si apre con un viaggio a Siena per assistere ad un concerto della clavicembalista Wanda Landowska nella sala "Micat in vertice" dell'Accademia Musicale Chigiana, nel quale la clavicembalista polacca eseguì alcune composizioni di Johan Sebastian Bach. Respighi, profondamente impressionato dal repertorio e dall'ambientazione dell'esecuzione, subito pensò ad un'opera che avesse le stesse componenti di intimità e arcaismo dei pezzi ascoltati dalle sapienti dita della Landowska. Ritornato a Roma, dunque, iniziò a cercare l'ispirazione per quella «piccola cantata¹⁹⁶» da eseguirsi a Siena e, nelle settimane nelle quali cercò il brano poetico su cui imbastire l'opera, si convinse che la forma più indicata potesse essere un brano di genere laudistico. Da alcune lettere del conte Chigi ad Elsa si viene a conoscere che la *Lauda* era già ultimata nel giugno del 1928¹⁹⁷, ma a causa dei numerosi impegni e viaggi l'opera fu completata definitivamente solo nell'estate del 1930.

Oltre a *Feste romane*¹⁹⁸, nel 1928 Respighi aveva composto anche la suite per piccola orchestra *Gli uccelli*¹⁹⁹, trascrivendo e in parte parafrasando alcuni brani dei secoli XVII e XVIII di Bernardo Pasquini, Jacques de Gallot e Jean-Philippe Rameau. Nei due anni successivi trascrisse e interpretò per orchestra il *Preludio e fuga in re*

¹⁹⁶ ER, p. 203.

¹⁹⁷ ER, p. 238.

¹⁹⁸ OTTORINO RESPIGHI, *Feste romane*, Milano, Ricordi, n. 121071, 1929, 153 pp.

¹⁹⁹ ID., *Gli uccelli*, Milano, Ricordi, n. 120865, 1928, 58 pp.

*maggiore*²⁰⁰ e la *Passacaglia in do minore*²⁰¹ di Johan Sebastian Bach. Immerso nel clima di recupero del passato, egli dunque cercava un'idea che potesse affascinare e nello stesso tempo risultasse adatta al clima arcaizzante della sala senese. Gli sembrò di trovare le caratteristiche appropriate nella lauda, una forma tipicamente italiana di canto devozionale in volgare fiorita nel sec. XIII e rimasta in uso, attraverso successive trasformazioni, fino al secolo XVIII.²⁰²

Nacque così la *Lauda per la natività del Signore*, eseguita il 22 novembre 1930 nella sala "Micat in vertice" di Siena dal coro di Santa Cecilia diretto da Bonaventura Somma, dalla purissima voce di Laura Pasini nel ruolo dell'Angelo, dal tenore Alfredo Sernicoli (il Pastore) e da Elsa Respighi nel ruolo della Madonna. L'autore si ritagliò il ruolo di concertatore e direttore²⁰³.

La lauda, eseguita assieme alla *Suite della tabacchiera*, fu poi ripresa a Roma all'Accademia di Santa Cecilia il 26 dicembre e a Firenze il 29 dicembre dello stesso anno.

La dedica era diretta al conte Guido Chigi-Saracini, conosciuto a Roma nel 1913 durante le serate organizzate dal marchese Piero Misciatelli, bibliografo e cultore di lettere, appassionato ricercatore di libri rari, che nel Palazzo Bonaparte in Piazza Venezia era solito riunire artisti e letterati²⁰⁴.

²⁰⁰ ID., *Preludio e fuga in re maggiore* (J. S. Bach), Milano, Ricordi, n. 122824, 1933, 51 pp.

²⁰¹ ID., *Passacaglia in do minore* (J. S. Bach), Milano, Ricordi, 1933, n. 121767, 1930, 56 pp.

²⁰² Cfr. *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 voll., a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985; *Laudario di Cortona*, edizione critica a cura di Anna Maria Guarnieri, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1991; CLEMENTE TERNI, *Laudario di Cortona*, Spoleto, C.I.S.A.M., 1992; GIULIO CATTIN, *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 2003.

²⁰³ Per un resoconto della serata, si veda ER, pp. 236-237.

²⁰⁴ ER, p. 58. OTTORINO RESPIGHI, *Lauda per la natività del Signore* (testo attribuito a Jacopone da Todì), per soli, coro, strumenti pastorali e pianoforte a 4 mani, partitura, Milano, Ricordi, nn. 121980-122120, 1931, 50 pp.

1. Il testo

Come spesso accadeva nella lauda, il testo utilizzato da Respighi mette in scena un episodio del Vangelo. In questo caso si tratta della nascita di Cristo, ispirata al racconto di Luca 2, 8-20²⁰⁵. Secondo Bragaglia il testo corrisponderebbe a quello di un'«omonima “Lauda Umbra” attribuita a Jacopone da Todi»²⁰⁶. Lanza Tomasi, invece, ritiene che si possa trovare una certa assonanza con il *Cantico della Natività di Iesu Cristo* di Jacopone da Todi²⁰⁷. Questa proposta si basa sulle affinità lessicali, ma non considera che la struttura formale risulta molto diversa, perché il testo scelto da Respighi è in forma dialogica. Più recentemente Gordon Lee Barrow, travisando il termine “omonimia” utilizzato da Bragaglia, trasforma il componimento in «anonymous collection known as *Lauda Umbra*», specificando poi che nessuna testimonianza è presente presso la Library of Congress²⁰⁸. Luciano Gherardi, non trovando attestazioni dirette, mette in dubbio l'attribuzione a Jacopone e, considerata la debolezza del testo, è propenso ad accostare la lauda al repertorio del codice Cortona 91²⁰⁹.

A dissipare ogni dubbio è un fascicoletto autografo del Fondo “Ottorino Respighi”, nel quale è riportata la fonte alla quale si è rifatto il compositore e la trascrizione del testo che è servito da spunto a Guastalla per la stesura del libretto. Sul

²⁰⁵ *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1969³, pp. 1608-1609.

²⁰⁶ LEONARDO BRAGAGLIA – ELSA RESPIGHI, *Il teatro di Respighi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 151.

²⁰⁷ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *La «Lauda» per Siena: un accostamento e un travisamento del gusto neoclassico*, in *Il Novecento musicale italiano* cit., p. 254. Cfr. anche *Jacopone da Todi. Laude*, a cura di Franco Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 263-278.

²⁰⁸ LEE GORDON BARROW, *Ottorino Respighi's Laud to the Nativity*, «Choral Journal», XXVIII/1, 1987, p. 6.

²⁰⁹ LUCIANO GHERARDI, *Atteggiamenti medievalistici nell'opera di Ottorino Respighi: la Lauda per la natività del Signore*, «Rivista internazionale di musica sacra», VII/3, 1986, p. 235. Per le intonazioni del *Laudario di Cortona* (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Ms. 91), oltre alla bibliografia di nota 26, cfr. *La lauda e i primordi della melodia italiana*, a cura di FERNANDO LIUZZI, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1934-1935; AGOSTINO ZIINO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968.

frontespizio del fascicoletto, infatti, si legge la scritta

Lauda per la natività del Signore/ (attribuita a Jacopone da Todi)/ (Laus pro nativitate Domini)

seguita dal riferimento bibliografico

Da: Francesco Torraca (Firenze, Sansoni 1885)/ Il teatro italiano nel sec. XIII-IV-V/ La lauda è tolta dal volume:/ Ernesto Monaci, Uffizi drammatici de' disciplinati dell'Umbria (Imola, Galeati, 1874)²¹⁰.

Il testo utilizzato da Respighi, dunque, appartiene alle cosiddette “laude umbre” che, secondo Francesco Torraca, furono scoperte da Ernesto Monaci²¹¹. Quest'ultimo informa che presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma è conservato un codice membranaceo contrassegnato A.26, della seconda metà del sec. XIV, ma rilegato probabilmente nel sec. XVII quando vi fu posto a frontespizio un foglio di grossa carta su cui c'è scritto *Cantici antichi italiani d'incerto autore scritti nel secolo XV*. Al verso del foglio X è riportata la lauda drammatica (chiamata da Monaci “rappresentazione”) *Ista laus pro nativitate Domini*, che probabilmente è la somma di due laude: una riferita ai profeti di Cristo e destinata ai Vespri della Vigilia di Natale; l'altra relativa alla nascita di Cristo e alla visita dei pastori, usata nel giorno di Natale. Proprio questa seconda parte è quella che Respighi ha trascritto come base sulla quale doveva muoversi Guastalla.

Nella prefazione alla sua storia del teatro Torraca osserva che non sono giunti a noi i nomi degli autori delle laude, anche se «di parecchie è presumibile che fosse autore Jacopone da Todi», come nel caso del *Pianto della Madonna*²¹², e si riferisce alla

²¹⁰ RES-ARCH-E.04. Vedi appendice II, nn. 8-9.

²¹¹ *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, a cura di Francesco Torraca, Firenze, Sansoni, 1885, pp. I-XL e 21-36. Cfr. ERNESTO MONACI, *Appunti per la storia del teatro italiano (Uffizi drammatici de' disciplinati dell'Umbria)*, «Rivista di filologia romanza», I/4, 1872, pp. 235-271.

²¹² *Il teatro italiano* cit., p. IV.

lauda per la Natività del Signore solo per spiegare la sua forma. Pertanto Respighi, quando nel frontespizio della sua trascrizione scrive «attribuita a Jacopone da Todì», quindi, si limita a riprendere l'interpretazione di Torraca. Più probabilmente, l'autore apparteneva a una delle Compagnie de' Disciplinati, che in quegli stessi anni si spostavano da una città all'altra dell'Italia centrale per diffondere il Vangelo.

Non è da escludere che sia stato l'aspetto popolare della lauda devozionale a incuriosire Respighi, interessato a un testo che lasciasse spazio ad interpolazioni e inserimenti di scrittura moderna. Infatti egli non usa la struttura classica della ballata, tipica della lauda devozionale, fatta di alternanza tra strofe (solista) e ripresa (coro), ma concepisce una vera e propria azione da rappresentarsi in un teatro, o in uno spazio simile, mettendo in scena più personaggi (Maria, l'angelo, il pastore e il coro degli angeli) che dialogano tra loro e conferiscono al testo la struttura della rappresentazione drammatica.

La struttura poetica del testo è ripresa *in toto* dal testo del XIV secolo, ma Guastalla ha operato degli spostamenti per rendere appieno l'alternanza drammaturgica di personaggi e situazioni.

Il testo antico si apre con il dialogo tra Maria e Giuseppe, mentre per l'intonazione di Respighi Guastalla sceglie un'apertura meno dimessa e più evocativa, affidandola all'Angelo.

L'Angelo (ad Pastores)

Pastor, voie che vegghiate
sopra la greggia en quista regione;
i vostr'occhi levate,
ch'io son l'Agnol de
l'eternal magione.
Ambasciaria ve fone
ed a voie vangelizzo gaudio fino,
ch'é nato el Gesuino

figliuol de Dio, per voie
salvar mandato.

Il primo intervento di Maria usa le parole dell'ultima strofa del testo trecentesco:

Maria

O car dolce mio figlio,
da me se'nato s'è poverello!
Joespe el vechiarelo,
quil ch'è tuo bailo, qui s'è adormentato.
Figliuol, gaudio perfecto,
ched i sentie a la tua nativitate!
Strengendomet' al pecto,
non me curava de nulla povertade,
tanta sua vitade
tu si me daie de quil gaudio eterno,
O figliuol tenerello!

Il coro ha diverse funzioni: declama brevi incisi di commento a ciò che viene detto da Maria:

Coro

O fonte d'aolimento,
co'tanta povertà te se'inchinato.

Oppure interpreta una funzione di personaggio collettivo, quando sono i pastori a cantare:

Coro

Toglie nostre manteglie,
E non te fare schifa, o Madre Santa,
vestir di povereglie
che stanno in selva
colla greggia tanta.
El figliuol ammanta,
che non alita el fieno,
sua carne pura.

Ma, come nella tradizione laudistica, la funzione principale è quella di innalzare inni di lode e ringraziamento, che si ritrovano più volte nel testo:

Coro (Angeli)

Gloria, laude e onore a te,
Sire del cie lo onnepotente.
[...]

Coro

Laude, gloria e onore a te.

Gloria a te,
O Sire del ciel onnipotente.
Gloria, laude, onore a te.
Gloria in excelsis Deo
e in terra pace
a chi ha el buon volere.
Al mondo tanto reo
tu se' donato,
non per tuo dovere,
ma sol per tuo piacere.
Noi te laudiam, Signore,
glorificando la tua maestade.
[...]
Coro
Amen, amen, amen.

Così strutturata la *Lauda per la natività del Signore* rappresenta un punto significativo nella produzione di Respighi e del suo stile compositivo, anche perché egli impiega il coro come un elemento protagonista dell'opera, ciò che nei primi decenni del Novecento costituiva una novità per la musica non destinata all'ambito sacro. Si tratta di una precisa scelta stilistica di Respighi, che aveva già sperimentato la forma corale quando, nel 1919, compose *La Primavera*²¹³ e aveva l'intenzione di riproporla per mettere in musica *La vergine e la città* su testo di D'Annunzio²¹⁴.

Uno degli elementi che hanno contribuito a rendere la *Lauda* una delle opere più riuscite ed apprezzate della carriera di Respighi, è dato dalla peculiarità del canto e della linea melodica. Anche se scrisse solo due opere corali, egli si interessò molto alla scrittura per la voce.

La vena melodica in cui Respighi era maestro venne usata anche nella musica strumentale, con l'inserimento di molti pezzi "cantabili" nelle complesse strutture

²¹³ *La primavera. Prima parte di Sirvard figlia della terra di Costantin Zarian*, poema lirico per solo, coro, orchestra ed organo (1922). Si ignora la collocazione del manoscritto della partitura d'orchestra, di cui presso il Fondo "Ottorino Respighi" si trova una copia anastatica dell'edizione Wien-Universal, 7202, 1923.

²¹⁴ D'Annunzio nel 1932 propose a Respighi di musicare il libretto imperniato su S. Caterina e su Siena. Si può leggere del progetto mai realizzato per la morte del musicista nell'accorata lettera di condoglianze che D'Annunzio scrive ad Elsa il 18 aprile 1936, in RES.ARCH.M-04.

orchestrali. Famoso soprattutto per le composizioni per grande orchestra, egli fu anche un fine autore per *ensemble* di piccole dimensioni e alcuni critici vedono nella *Lauda* il suo migliore esempio di scrittura lirica²¹⁵.

2. *La forma musicale*

La struttura dell'organico vocale, d'altra parte, dimostra che la *Lauda per la natività del Signore* è un lavoro che riprende la tradizione della sacra rappresentazione, perché si tratta di personaggi che si inseriscono non solo nella musica colta dell'Oratorio, ma anche nel vasto repertorio dei canti devozionali. Certamente una formazione composta da solisti, coro e una inusuale piccola orchestra (ottavino, flauto I, flauto II/ottavino, oboe, corno inglese, 2 fagotti, triangolo, pianoforte a quattro mani) era funzionale al salotto del Conte Chigi, dove l'opera doveva essere rappresentata. Non c'è dubbio, però, che l'autore voleva pure dare all'opera un senso di arcaica semplicità, una colorazione pastorale che si distaccasse dalla sonorità delle grandi orchestre della tarda epoca romantica. È sintomatico, infatti, che nel febbraio del 1929, mentre stava completando la partitura di *Feste romane*, l'ultima per grande orchestra, Respighi abbia affermato che non avrebbe più scritto per grandi organici, perché ormai interessato solo a piccoli *ensemble*²¹⁶.

Per certi aspetti l'ispirazione formale della *Lauda* potrebbe richiamare ancora alcuni elementi tipici dell'opera (solisti-coro-orchestra), ma la preminenza del coro e la natura sacra del testo indicano un evidente distacco. Piuttosto, la dimensione della composizione farebbe pensare a una cantata, anche se non si presenta rigidamente divisa

²¹⁵ Cfr. JOHN C. G. WATERHOUSE, *The emergence of Modern Italian Music (up to 1940)*, 2 voll., D. Phil., Università di Oxford, 1968, p. 572; LANZA TOMASI, *La «Lauda» per Siena* cit., p. 206.

²¹⁶ ER, p. 219.

in parti. Nella prefazione all'edizione inglese del 1979 per canto e piano della *Lauda* Elsa afferma che debba essere presentato «with simple staging²¹⁷», richiamando ancora una volta, i «dialoghi-laude» del secolo XVI, nei quali hanno trovato la loro origine le prime forme dell'oratorio. Se, infatti, si pensa agli sviluppi della lauda medievale, caratteristiche come l'estensione ridotta, la successione di passaggi a solo alternati con il coro, la forma semi-scenica o da concerto e il testo drammatico-narrativo suggeriscono un apparentamento con l'oratorio. Non è casuale, d'altronde, che tra le numerose composizioni per voce e accompagnamento di Ottorino Respighi, siano presenti anche trascrizioni e arrangiamenti di alcune cantate del secolo XVII, nelle quali la vocalità risulta parte essenziale della composizione²¹⁸.

L'aderenza ai modelli antichi è tale che alcuni passi della *Lauda* sembrano davvero riproporre il genere laudistico, perché riescono a elaborare in modo apparentemente spontaneo il materiale musicale desunto da quella tradizione monodica. Eppure, sorprende la medesima naturalezza con la quale Respighi riesce a modificare il proprio linguaggio a seconda di ciò che viene espresso dal testo. Anche nella *Lauda*, infatti, egli passa dallo stile asciutto e scarno del canto piano medievale alla ricchezza sonora della tradizione tardo-romantica, senza dimenticare le strutture armoniche rinascimentali e barocche. Ad esempio, nel momento in cui Maria si rivolge in tono affettuoso al figlioletto, a una scrittura fortemente cromatica segue un episodio decisamente diatonico quando il coro dei pastori, quasi con tono marziale, assume il compito di testimone della nascita del Cristo (batt. 277-286).

²¹⁷ OTTORINO RESPIGHI, *Lauda per la natività del Signore* (testo attribuito a Jacopone da Todi), riduzione per canto e pianoforte (versione inglese), Milano, Ricordi, n. 133002, 1979, p. 2.

²¹⁸ A puro titolo esemplificativo, si ricordano l'elaborazione e la strumentazione di opere come il *Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi, (1908); *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa (1920), *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, (1920), *Didone* di Benedetto Marcello (1935).

20 Allegretto $\text{♩} = 72$ (in D)

Sop. *p*
 M. Sop. Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie - lo po - des -

Ten. *p*
 Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie - lo po - des -

Bassi *p*
 Con - ten - ti n'an - dre - mo se un po - co no - ie - lo po - des -

COIRO

p
 - se - mo toe - ca - re, lo po - des - se - mo - toe -

p
 - se - mo toe - ca - re, lo po - des - se -

p
 - se - mo toe - ca - re, lo po - des - se -

p
 - se - mo toe - ca - re, lo po - des - se -

poco rit. *a tempo* *rall.* *mp*
 - ca - re. E pe - rò te ne - pre - ga - mo Quan - to

mp
 - mo toe - car. E pe - rò te - pre - ga - mo Quan - to

mp
 - mo toe - car. E pe - rò te - pre - ga - mo Quan - to

mp
 - mo toe - car. E pe - rò te - pre - ga - mo Quan - to

Nell'insieme, la *Lauda* si svolge nell'alveo della tonalità, con frequenti e prolungate modulazioni; ma il ricorso alla modalità è massiccio così da mettere ripetutamente in discussione il centro tonale. La scelta appare coerente con la visione di Respighi che, per quanto riguarda il rapporto con la tradizione del canto piano, ha ricreato gli accenti del canto piano, oltre ad aver assimilato la qualità armonica dei modi ecclesiastici, che per loro natura possiedono una potenzialità espressiva molto più estesa rispetto a quella delle moderne scale. Il debito con la tradizione medievale è evidente nell'introduzione strumentale e nell'accompagnamento dell'a solo dell'Angelo, proprio all'inizio della partitura, dove gli strumenti procedono per gradi in un ambito modale che alterna il modo misolidio a quello frigio (batt. 1-11).

Andantino $\text{♩} = 76$

Oboe
Corno Inglese

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.

Una ripresa diretta del canto piano si può ascoltare, ad esempio, quando Maria esprime la propria devozione e preghiera a Dio attraverso il seguente recitativo arcaico e solenne, che esprime la fermezza dell'invocazione (batt. 463-465).

M.

Rendere onore e gloria in sempiterno Pensando ch'io son madre Del suo figliuolo, el quale è Dio eterno.

Alla ripresa del canto monodico gregoriano si aggiunge quella del madrigale rinascimentale e dello stile imitativo, ancora una volta immersa in uno spazio compositivo novecentesco, con quinte aperte, estesi parallelismi, cambi repentini di tessitura dal grave all'acuto, oscillazioni del centro tonale da La a Si bemolle, uso di accordi non tradizionali di 7a e 11a senza terzo modale (batt. 86-89).

2.1. *L'organico strumentale e vocale*

Nella *Lauda* è molto particolare l'organico strumentale che, data l'assenza degli archi e degli ottoni e la presenza di strumenti tipici della tradizione pastorale e arcadica, come il fagotto, il corno inglese (tutti ad ancia doppia) e il flauto, risulta fortemente arcaicizzante nel timbro. Ha creato perplessità la presenza del pianoforte a quattro mani e del triangolo. Si deve osservare però che il pianoforte, strumento tipicamente novecentesco, se si distacca dal classico suono pastorale, dimostra che l'intento di recupero dell'antico perseguito da Respighi non era una semplice operazione di maniera, ma rispondeva all'esigenza di riproporre in termini di attualità uno stile antico.

I fiati, soprattutto i legni, sono i protagonisti. Il flauto viene usato in tutta la sua estensione, con frequenti incursioni nel registro grave e, in molti casi, è accompagnato o doppiato dall'oboe o dal corno inglese. L'ottavino compare una sola volta, in concomitanza dell'entrata del pianoforte, nel momento più concitato dell'intera partitura. Anche al fagotto è richiesto l'uso dell'intero spettro di suoni, passando dal registro acuto a quello grave in modo repentino e di sicuro effetto. Il corno inglese, invece, ha un delicato passo a solo quando accompagna Maria in contemplazione del figlio appena nato (batt. 164-208), richiamando l'aria solistica della cantata. Il

pianoforte ha un ruolo molto defilato, tanto che compare solo a battuta 350 (su 487), con due semplici battute di a solo, per poi raddoppiare i legni o le voci. La parte del primo pianoforte si conclude alla battuta 421, mentre il secondo esegue semplicemente un ostinato nel registro grave. Anche il triangolo ha una funzione di supporto, comparando solo due volte per un totale di venti battute, aggiungendo un tocco di colore alla veloce e festosa quarta sezione.

Ma è il coro il vero protagonista della composizione, al quale Respighi affida un discreto numero di sezioni prive di accompagnamento, per ricreare le atmosfere corali tipiche della tradizione arcaica. Nelle sezioni corali Respighi attua un rigoroso uso della polifonia, utilizzando la grande tradizione mottettistica e madrigalistica di cui era ammiratore e studioso. Ecco un brano nel quale il coro di pastori contempla Maria e il nuovo nato (batt. 198-208):

poco rit. **15** a tempo **Moderato** $\text{♩} = 83$

Fl. *m^p* *m^p* *p* *mf*
 Ob. *m^p* *p* *mf*
 Cl. *m^p* *p* *mf*
 Fg. *m^p* *p* *mf*
 M. *m^p*

MARIA
 Figliuol, t'ho par-
 to, to se' inchi - na.to, te se' inchi - na.to.
 -na - to, to se' inchi - na.to, te se' inchi - na.to.
 -na - to, to se' inchi - na.to, te se' inchi - na.to.
 -na - to, to se' inchi - na.to, te se' inchi - na.to.
 -men - to, te se' inchi - na.to, te se' inchi - na.to.

Fl. *dim.* *p*
 Ob. *dim.* *p*
 Cl. *p*
 Fg. *dim.*
 M. *dim.*

-ri - tol En tan.ta po - ver - ià te veggio na - tol

L'organizzazione del coro (che impersona sia gli Angeli che i Pastori) cambia costantemente, andando dall'unisone alla divisione in sette parti, anche se normalmente Respighi scrive per quattro o cinque parti. Quando il coro interpreta i Pastori, viene spezzato al suo interno in tre o quattro sezioni, che hanno poi funzione di accompagnamento (coro muto). Numerosi sono i momenti a cappella e gli episodi nei

quali il coro funge da accompagnamento alla voce, sia come sfondo armonico sia in funzione dialogica.

La distribuzione delle voci riprende lo schema classico per le opere di carattere natalizio: la parte dell'Angelo è affidata alla voce cristallina del soprano, Maria ha un timbro leggermente più scuro di mezzosoprano, il tenore interpreta il ruolo del Pastore. La tessitura delle voci (coro e solisti), invece, è sempre molto ampia e, ad eccezione dei tenori, si estende per due ottave. È chiara la volontà di Respighi che, per rendere appieno il pathos della preghiera, chiedere ad ogni esecutore il massimo della prestazione

canora.



3. Le sezioni

Sebbene la partitura non indichi delle suddivisioni, nella struttura della *Lauda* sono ravvisabili quattro sezioni strutturate sul testo poetico.

- | | | |
|-----|--------------------------|--|
| I | nn. 1-6
bb. 1-93 | L'Angelo annuncia ai pastori la nascita di Cristo e un coro di angeli indica dove trovare il neonato. |
| II | nn. 7-12
bb. 94-163 | Arrivati alla mangiatoia, i pastori contemplanò la semplicità della situazione e la povertà nella quale Cristo è nato. |
| III | nn. 13-23
bb. 164-354 | Maria esprime tutta la sua gioia innalzando una preghiera a Dio, mentre i pastori offrono i propri mantelli per riscaldare il bambino. |
| IV | nn. 24-38
bb. 355-488 | I pastori riflettono sul significato della nascita di Cristo e chiedono alla madre di poterlo toccare, quindi si allontanano gioiosi, pregando ed esaltando il nuovo nato. Al loro canto si uniscono Maria e l'Angelo, concludendo il brano. |

Sezione I, bb. 1-93

La prima sezione inizia con un «Andantino» nella tonalità pastorale di La maggiore, proponendo un tema puntato di intonazione natalizia su ritmo alla Siciliana in 9/8, che sarà poi il tempo più usato nell'intera *Lauda*. I fiati entrano in successione. Inizia l'oboe, con il quale dialoga il corno inglese suggerendo, con le note lunghe, il timbro della zampogna su cui lo strumento iniziale disegna delle fioriture melismatiche. Si aggiungono il corno inglese e il primo fagotto, quindi il flauto, il secondo fagotto e la densità melodica e armonica che cresce gradatamente introduce il soprano. L'intera sezione è contrassegnata da un motivo ricorrente, che si presenta più volte in forma variata.



L'Angelo annuncia ai Pastori la buona novella, con un incipit testuale in umbro arcaicizzante «Pastori, voie che vegghiate la greggia en quista regione», il quale musicalmente riprende il tema d'apertura dell'oboe, con fioriture sparse, imperniato sulla dominante di La maggiore e dal sapore ipolidio. Subito, però, segue una modulazione che tende a sottolineare le parole dell'Angelo (batt. 23-27).

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
ANG.

Ch'io son l'Angel del'eternal ma.gio

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
ANG.

ne.

Sezione II, bb. 94-163

La sezione si apre in Si bemolle maggiore, senza strumenti, con il coro muto a quattro parti virili. Sembra abbia luogo una sacra rappresentazione, con le parti distinte anche timbricamente e collegate solamente da sottili richiami, come i ritorni della struttura “a cornamusica”, cioè con un bordone su cui si appoggiano disegni melodici degli strumenti a fiato. La struttura armonica della sezione propone un’alternanza tra Si bemolle maggiore, Sol minore, Re minore (batt. 114-118).

Anche in questa sezione è possibile individuare un motivo ricorrente, basato sul tema d'apertura del tenore e sviluppato dagli strumenti, con la funzione di assicurare le relazioni tra le varie sezioni.



Compare anche un cambiamento di *tactus* da 9/8 a 4/4 e, con lo svolgimento della sezione, aumenta l'intensità espressiva, grazie alla progressiva densità armonica e all'aggiunta di motivi ritmici che accompagnano le parti accordali. Gli strumenti compaiono e scompaiono molto rapidamente, sostenendo il canto ed esponendolo a cappella secondo l'uso antifonale. Dopo l'episodio «A povertà s'avvezza» (bb. 145-155), che assume il tono popolareggiante della villanella, il coro si prepara alla solennità dell'entrata in scena di Maria (batt. 143-150).

Ob.

C.l.

Fg.

vez.za Quel ch'è Si-gnor sen-za niun par tro.va - to, a po-ver-tà s'avvez - za

A po-ver-tà s'avvez - za

ta s'av-vez - za - quel ch'è Si-gnor, quel ch'è Si-gnor, a po-ver-tà s'avvez - za

chiez - za, a po-ver-tà s'avvez - za

PASTORE a tempo

Segnor tu sei de.

Quel ch'è Signor sen - za niun par tro.va - to, sen.za niun par tro - va - to.

Quel ch'è Signor sen - za niun par tro.va - to, sen.za niun par tro - va - to.

Quel ch'è Signor sen - za niun par tro.va - to, sen.za niun par tro - va - to.

Quel ch'è Signor sen - za niun par tro.va - to, sen.za niun par tro - va - to.

Sezione III, bb. 164-354

Questa è la sezione più estesa e stilisticamente più variata, dove la combinazione di voci e strumenti arriva a coinvolgere l'intero organico orchestrale con il progressivo ispessimento del suono. Ambientata drammaturgicamente presso la mangiatoia, la sezione presenta un testo riflessivo, intimo, la cui esposizione inizia con un'aria solistica di Maria accompagnata dal corno inglese, che da una melodia assorta passa alla declamazione con un delicato passo a solo, tipico dell'aria solistica della cantata (batt. 164-208).

13 Lento $\text{♩} = 60$

Fl.

C.i.

Fg.

MARIA

O car- dolce mio fi- glio, Da me se' na -

C.i.

M.

to - si po - verel - lo! Jo - se - pe el - ve - chia - rel - lo Qui - ch'è tuo bai - lo, qui s'è a.

C.i.

M.

dor - menta - to.

Sezione IV, bb. 354-488

In quest'ultima sezione si possono ascoltare momenti di contrappunto imitativo, in Re maggiore, in omaggio alla grande tradizione corale, quella di J.S. Bach in primo luogo (batt. 236-259).

18 Moderato $\text{♩} = 64$

p dolce
 Segner, puo'ie ch'hai do-gna-to di nasca-re og-gi si po-ve-ra-men-te. Dà lu-me a tut-ta gen-
 Dà lu-me a tut-ta gen-
 Dà lu-me a tut-ta gen-

pp *p* *cresc.* *mf* *p*
 - te Che nul-l'o-mo sia de tal do-no en-gra - to, de tal
 - te che nul-l'o-mo sia de tal do - no, de tal
 - te che nul-l'o-mo si - a de tal do - no, de tal

pp *p dolce*
 do-no en-gra-to, de tal do-no en-gra-to. Dà lu-me a tut-ta gen-te ch'è nul-
 do-no en-gra-to, de tal do-no en-gra-to. Dà lu-me a tut-ta gen-te ch'è nul-
 do-no en-gra-to, de tal do-no en-gra-to.

p dolce
 Dà lu-me a tut-ta gen-te ch'è nul-
 -l'o-mo si-a de tal dono en-gra - to. ch'è nul-l'o-
 Dà lu-me a tutta gen-te ch'è nul-l'o-mo si-a de tal dono en-

COB.
pp
 -l'o-mo, che nul-l'o-mo sia de tal do-no en-gra-to.
 -mo sia de tal do-no en-gra-to.
 -gra-to, de tal do-no en-gra-to.

Il coro esegue a cappella *Al mondo tanto reo tu se' donato* (bb. 427-439) in stile ottocentesco e in piena tonalità, fino ad arrivare al pianoforte che sembra un rintoccare di campane che annuncia la conclusione della *Lauda*.

29 Mod.^{to} espressivo $\text{♩} = 84$

Ci.
Fg.
C.
C.
C.
Pf. II.

Dalla battuta 375 ha inizio un brano di inno a Dio («Gloria, laude, onore a te», batt. 375-386), nel quale il coro assume un andamento melodico in canto piano, a note vuote, accompagnato dagli strumenti a fiato e dal pianoforte. Un ostinato in ottave arriva alla fine del pezzo con un fugato che conduce direttamente alla Coda.

lau - - - de, o - - - no - - - re a

lau - - - de, o - - - no - - - re a

Glo - - - ria, lau - - - de, o - - -

lau - - - de, o - - - no - - - re a

te, Si - - - re del cie - - -

te, Si - - - re del cie - - -

- - - no - - - re a te, Si - - - fe del

te, Si - - - re del cie - - - lo.

Il testo si basa su una struttura ritmica evidente e gli strumenti sembrano imitare il tono marziale della tromba, la chiara pronuncia degli accordi durante l'esposizione della melodia produce un effetto ridondante come quello delle campane, che sottolinea la solennità del testo.

Le ultime venti battute sono caratterizzate da un ostinato al pedale, mentre la melodia passa da rigo a rigo: ai soprani che eseguono una scala ascendente rispondono i contralti, i tenori e infine gli strumenti. Al coro si unisce anche l'Angelo che «Pianissimo» sale verso il Do acuto (batt. 458-463).

31
Lento moderato
♩ = 69

rall.:

Fl. *pp*

Ob. *p*

Ci. *pp*

Fg. *pp*

L'ANG. *pp*
Ah

MARIA *p*
Tanta so a Dio patro

pp
o. E in terra pa. ce a chi ha el buonvo - le

pp
De - o. E in terra pa. ce a chi ha el buonvo - le

pp
cel - sis - De - o. E in terra pa. ce a chi ha el buonvo - le

pp
re. E in terra pa. ce a chi ha el buonvo - le

Pf. II. *p (come campane)*

Si inserisce quindi Maria, che esegue un'estesa sezione di testo declamato su una nota ribattuta, a cui rispondono corno inglese e oboe riprendendo materiale melodico dalla prima sezione. Infine il coro canta l'«Amen» sull'ostinato che contraddistingue la Coda. L'oboe, poi il corno inglese e quindi il fagotto eseguono la melodia iniziale, portando il brano ad una quieta conclusione all'unisono sul La (batt. 473-475).

32 Più lento

Fg.

L'ANGELO

M.

Or ec.cochie nato il Salva.to

E tut.ta re.no.va.is io so en fer.vo

A - - men, A - - men, A

A - - men, A - - men, A

A - - men, A - - men, A

A - - men, A - - men, A

Lanza Tomasi definisce questa sezione una “polifonia teatrale”, in cui vari elementi dell’intera lauda vengono ripresi e citati²¹⁹. I fiati, infatti, riprendono la melodia iniziale, mentre l’impianto armonico scivola in una successione di modulazioni che creano un effetto di stupore, il coro tiene una specie di pedale e Maria sussurra la sua preghiera. Tutto ciò conclude un percorso attraverso il quale la *Lauda per la natività del Signore* diventa forse l’esempio migliore della frequentazione di Respighi con la musica del passato. Oltre alle influenze del gregoriano, nella composizione sono ben evidenti rivisitazioni della lauda medievale, ma anche dei repertori di altri periodi storici: il contrappunto della polifonia rinascimentale, gli ariosi dell’opera barocca, le invenzioni del madrigale e la distribuzione formale dell’oratorio. Ancora una volta, però, tutte queste sollecitazioni sono “immerse” e rigenerate in una scrittura essenzialmente novecentesca. Come ha detto Gherardi, tutta la composizione è «un’oscillazione di gusto tra arcaismo puro, modernizzazione del passato e modernità»²²⁰.

²¹⁹ LANZA TOMASI, *La «Lauda» per Siena* cit., p. 259.

²²⁰ GHERARDI, *Atteggiamenti medievalistici* cit., p. 233.

VI

MARIA EGIZIACA

Già alla fine degli anni Venti del Novecento Ottorino Respighi stava pensando a un melodramma che avesse per protagonista la celebre santa di Alessandria, Maria Egiziaca. L'idea che egli mise a fuoco nel corso di numerosi colloqui con Claudio Guastalla era di scrivere un'opera da concerto (chiamata poi anche *Trittico* o *Mistero*), basata sulla leggenda, e di usare come scenografia un altare, dal quale i cantanti potessero entrare e uscire in costume di scena, ricalcando la semplicità dello stile medievale della sacra rappresentazione. Dal punto di vista musicale, invece, Respighi intese adottare una scrittura musicale che comprendesse numerose strutture monofoniche e melodie scritte in pieno spirito gregoriano.

Nei *Quaderni* Guastalla riporta alcune significative osservazioni in merito alla genesi dell'opera, scambiate con Respighi nel 1929. L'idea che sta alla base di *Maria Egiziaca*, prima figurativa e poi musicale, prese corpo nel corso degli incontri quotidiani tra i due collaboratori e amici.

Nel 1929, ritornando dall'Argentina, Respighi mi disse che aveva promesso di comporre un'opera da concerto da darsi nella sala wagneriana di Buenos Aires.

- E che cos'è un'opera da concerto?

- Non lo so; ma ho promesso.

Ecco un buon argomento per i nostri colloqui quotidiani. Idee e disegni balenarono e dileguarono, fin che, a poco a poco cominciò a prendere forma il *Trittico* per concerto che ebbe nome *Maria Egiziaca*, un'opera con pochissimi personaggi, e per scena un vero trittico²²¹.

²²¹ CG Q2, c. 156.

Per comprendere la genesi dell'opera, è necessaria una ricognizione delle fonti che contribuirono alla formazione e alla diffusione della leggenda della santa egiziana, incentrata su alcune vicende essenziali. In breve, dopo avere trascorso la gioventù nella più sfrenata libertà di costumi, Maria ebbe una sincera conversione che la indusse a scegliere una vita di eremitaggio nel deserto, durato quarantasette anni. Fu trovata morente dal monaco Zosimo che provvide alla sua sepoltura con l'aiuto di un leone²²².

1. Le fonti letterarie

È sempre Guastalla a indicare il grado di conoscenza che egli e Respighi avevano della storia della santa d'Alessandria e che, rispetto alla letteratura agiografica, inizialmente era limitato alla citazione presente nell'ultima scena del *Faust* di Goethe.

Della santa d'Alessandria io sapevo ben poco più dell'accento che se ne legge nell'ultima scena del secondo Faust: ma, se non erro, Goethe non le dedica più di una diecina di versi in tutto, Respighi invece, aveva studiato l'argomento forse più di quel che non rammentasse, perché non senza sorpresa - in quest'anno 1942 - ho trovato fra le carte del Maestro sei paginette autografe con tutto lo schema d'un primo atto²²³: dalle correzioni par proprio che la stesura sia sua e non di altri. E suppongo che la fonte cui attinge sia proprio la lunga nota che si legge a pagina 521 a 529 della traduzione di Henri Blaze (XI édit. - Paris 1866 Charpentier) - *Le Faust de Goethe* -: ma non potrei affermarlo con certezza. Una cosa è ben certa, che io questo abbozzo non lo conoscevo, e non ne supponeva nemmeno l'esistenza; la mia fonte unica fu il Cavalca che io seguii perfino nelle parole²²⁴.

Il colto Respighi, quindi, era stato catturato da una citazione letteraria, mentre Guastalla si informava sul testo che descrive la vita della Santa di Alessandria più noto e di più larga diffusione, il *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri* di Domenico Cavalca, degli anni Venti del Trecento²²⁵. Una fonte antecedente, che fu uno dei veicoli

²²² Cfr. *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et mediae Aetatis*, edd. Socii Bollandiani, 6 voll., Bruxelles, 1901; *Novum Supplementum*, a cura di Henricus Fros, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1986.

²²³ In RES.ARCH.D-19.

²²⁴ CG Q2, cc. 156-158.

²²⁵ Cfr. DOMENICO CAVALCA, *Le vite de S.S. Padri*, a cura di Carmelina Naselli, Torino, Utet, 1926.

principali per la diffusione della storia leggendaria della santa egiziana, è il poema agiografico *Libro de Santa María Egipcíaca*, della prima metà del XIII secolo, che deriva da una leggenda narrata da Sofronio e tradotta in latino da Paolo Diacono²²⁶. L'episodio centrale è la descrizione del profondo cambiamento di vita intrapreso dalla santa, passata dallo stato di giovane e compiaciuta peccatrice a quello di donna anziana e provata dall'eremitaggio.

Toda se mudó d'otra figura
que non ha paños nin vestidura.
Perdió las carnes e la color,
que eran blancas la flor;
e los sus cabellos, que eran rubios,
tornaron blancos e suzios.
Las sus orejas que eran albas,
mucho eran negras e pegadas²²⁷.

Nel ben più articolato testo trecentesco di Cavalca, invece, così viene descritto l'incontro tra l'abate Zosimo e Maria.

Ebbe veduto andare verso il meriggio come una persona nuda col corpo nero e secco per lo sole, e coi capelli canuti e bianchi come lana, e non erano lunghi se non infino al collo; [...] E questa era Maria Egiziaca, e Zozima non lo sapeva; la quale vedendosi correre Zozima dietro, perocch'era ignuda, incominciò a fuggire; [...] «Or perché mi fuggi, aspettami per Dio, ti priego, chiunque tu se'; io ti scongiuro per quello Iddio, per lo cui amore tu stai in questo eremo, che tu mi aspetti e parlami, e non mi fuggi». [...] Allora quella parlò, e disse: «Abate Zozima, perdonami per Dio, perocch'io non mi posso rivolgere verso di te, perché sono femmina nuda, ma gittami il pallio tuo col

²²⁶ Il poema agiografico anonimo in rima *Libro de Santa Maria Egipcíaca* è scritto in castigliano con influenze aragonesi. Per l'edizione cfr. ALAN DEYERMOND, *Historia de la literatura española. I: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 131-133. Per la versione di Paolo Diacono cfr. *Vita adscripta Sophronio ep. Hieros. (interprete Paulo diac. Neapolitano)*, *Interprete Paulo Diacono Neapolitano, Vita adscripta Sophronio ep. hieros a.*, in *Vitae Patrum. Oder Leben der Vatter*, ed. Rosweyodus, Bruxelles 1900-1901 (*Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et mediae Aetatis*, edd. Socii Bollandiani, 6 voll., Bruxelles, 1901; *Novum Supplementum*, a cura di Henricus Fros, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1986, n. 5415).

²²⁷ DEYERMOND, *Historia* cit., p. 132.

Tutta mutò in altra figura
senza panni o vesti.
Perse la carne e il colore,
che erano bianchi com eun fiore;
e i suoi capelli, che erano biondi,
tornarono bianchi e secchi.
Le sue orecchie che eranobianche,
molto erano nere e provate.

quale io mi possa coprire, e verrò a te volentieri per ricevere la tua benedizione»²²⁸.

Respighi avvicinò queste fonti solo indirettamente, attraverso le informazioni che ebbe modo di ricavare dal *Faust* da cui trasse ispirazione per la propria opera. Nella biblioteca personale del compositore, infatti, erano presenti sia l'edizione in lingua tedesca dell'opera di Goethe, sia le edizioni in lingua italiana e francese²²⁹. Respighi si servì proprio dalla lunga nota esplicativa dell'edizione francese, nella quale, oltre ad essere descritta la vita di Maria, vengono citate le numerose fonti alle quali era legata la fortuna della figura della penitente.

Cette Marie Égyptienne ne se rencontre pas dans les saintes Écritures; c'est sans doute dans les légendes (*Acta Sanctorum*) que Goethe l'aura trouvée. On la fête d'ordinaire le même jour que saint Zosime, surtout dans l'église catholique grecque. C'est elle qu'on appelle encore quelquefois en Occident Marie la Noire, à cause de son origine égyptienne et des longues années qu'elle passa dans le désert. [...] le texte de Sophronius, évêque de Jérusalem, traduit par le célèbre Paulus Diaconus, du grec en latin, au temps de Charlemagne. Il est aussi question de cette légende dans les *Probatis sanctorum historiarum*, du frère Laurentius Suris (Chartusianus, Col. Agripp., 4758; fol. Tom II, p. 662-72); et dans un manuscrit du quinzième siècle [...] ²³⁰.

Gli ultimi versi della seconda parte del *Faust* descrivono la scena ambientata in paradiso, con un richiamo evidente al canto XXXI del *Paradiso* dantesco, dove san Bernardo di Chiaravalle innalza una preghiera per Dante al posto di Beatrice²³¹. Allo stesso modo, il “dottore mariano” descritto da Goethe si leva in estasi tra il coro mistico

²²⁸ CAVALCA, *Le vite cit.*, pp. 289-290.

²²⁹ L'edizione in lingua tedesca è *Goethes Faust. Mit Bildern von Franz Simm*, Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, s.d. Per l'edizione in italiano, invece, Respighi si servì di VOLFANGO GOETHE, *Fausto*, Firenze, Le Monnier, 1857. Quella in francese è *Le Faust de Goethe*, traduzione di Henry Blaze, Paris, Charpentier, 1866¹¹.

²³⁰ Cfr. *Le Faust de Goethe cit.*, p. 499: «Questa Maria Egiziaca non si incontra nelle sacre scritture; è certamente nelle leggende (*Acta Sanctorum*) che Goethe l'avrà scoperta. La si celebra nell'ordinario nello stesso giorno di San Zosimo, soprattutto nella Chiesa cattolica greca. È quella che si chiama ancora a volte in occidente “Maria la nera” a causa della sua origine egiziana e dei lunghi anni che passò nel deserto. [...] il testo di Sofronio, vescovo di Gerusalemme, fu tradotto dal greco in latino dal famoso Paolo Diacono, al tempo di Carlo Magno. Questa leggenda è anche presa in considerazione nelle *Probatis sanctorum historiarum*, di fra' Laurentius Suris (Chartusianus, col. Agripp., 4758; fol. Tom II, p. 662-72); ed in un manoscritto del quindicesimo secolo».

²³¹ DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, 1966-1967: *Paradiso*, XXXI, 65-90.

e rivolge alla Vergine una preghiera che richiama quella di Margherita alla fine della prima parte²³². I versi che si riferiscono a Maria Egiziaca contengono riferimenti poetici al suo tentativo di entrare nel tempio, dove si adorava la croce di Cristo, e il repentino pentimento che la portò a vivere per più di quarant'anni nel deserto.

MARIA AEGYPTIACA.
Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederliess,
Bei dem Arm, der von der Pforte
Warnend mich zuruecke stieß;
Bei der vierzigjaehrigen Busse,
Der ich treu in Wuesten blieb,
Bei dem seligen Scheidegrusse,
Den im Sand ich niederschrieb²³³.

L'idea del soggetto, quindi, proviene da due diverse fonti, anche se accomunabili, e, come sostiene anche Guastalla, conferma l'«autarchia poetica di Respighi, o almeno della sua autonomia» nella scelta diretta di ciò che voleva musicare. Il testo subisce l'intervento del musicista che non si accontenta di quanto scritto da altri, ma interviene direttamente con indicazioni precise riguardanti la fonte da cui attingere. Naturalmente il libretto fu composto da Guastalla, che non si limitò alla breve citazione da Goethe, intesa come punto di partenza dal quale ebbe inizio una ricerca che portò il testo verso un ricalco della fonte trecentesca.

2. *Le eremite penitenti*

Storicamente ed esteticamente l'opera di Ottorino Respighi si colloca alla fine di

²³² Cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, 1990, p. 157.

²³³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, trad. it. di Giovita Scalvini e Giuseppe Gazzino, Milano, Bietti, 1960, p. 215: MARIA AEGYPTIACA. Per la sanguinosa e fredda pietra che raccolse un giorno le membra del divino martire; per il poderoso braccio che si alzò minaccioso e mi respinse dal santo luogo; per quell'acerbo dolore sofferto da me dolente e pentita stando per quarant'anni in guerra con me stessa e colla prima colpa, di che io ringrazio il Sommo Fattore; per quell'addio che lasciava in terra prima di partire.

un percorso e di un periodo che aveva registrato, nelle varie arti, la fortuna di alcuni soggetti e stilemi compositivi ben sintetizzati in *Maria Egiziaca*. Pensando alla santa dell'opera, non si può prescindere da quel filone che dalla metà dell'Ottocento aveva preso in considerazione il percorso mistico della peccatrice redenta, meglio se ambientata in un mondo esotico (si legga pure pagana) e in un tempo lontano²³⁴. Le storie di cortigiane pentite e santificate, che ben incarnano il gusto spesso dissacrante di mettere in scena la santità e la tentazione, trovano forse la massima espressione nella figura di Thaïs di Anathole France, messa in musica da Jules Massenet²³⁵, senza dimenticare il fascino perverso e ammaliante di Salomè, nelle varie declinazioni che le vennero dedicate dalla pittura, dalla letteratura e dalla musica²³⁶.

Nel periodo che va dal 1850 al 1910, in campo artistico, musicale e letterario si

²³⁴ Per una prima informazione sulle storie di santità teatrale cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Di alcune eclettiche Sante della scena musicale novecentesca*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-360.

²³⁵ Pubblicato nel 1889 a Parigi nella «Revue des Deux Mondes» col titolo *Paphnuce* (l'eremita protagonista maschile, condotto alla perdizione), il romanzo sulla figura e sulle gesta della dissoluta Thaïs di Anathole France venne dato alle stampe definitivamente nel 1890 a Parigi. Poco dopo il librettista Louis Gallet ne fece una trasposizione teatrale, presentandola nel 1892 a Jules Massenet, che la intonò nello stesso anno. L'opera debuttò solo nel marzo 1894 e ottenne un buon successo di pubblico e soprattutto l'entusiastico encomio di Anatole France. Alcune riserve espresse dai critici indussero poi il compositore a riprendere in mano l'opera per confezionare la seconda versione, quella oggi ascoltata, che andò in scena il 13 aprile 1898 all'Opéra di Parigi. Cfr. ANATOLE FRANCE, *La Légende de Sainte Thaïs, comédienne*, in ID., *Oeuvres*, 2 voll., a cura di Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984, I, pp. 865-871; ELISABETH RAVOUX-RALLO, «Thaïs», *du roman à l'opéra, et d'Anatole France à Jules Massenet, en passant par Louis Gallet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME Verlag, 1986, pp. 215-227.

²³⁶ La principessa giudaica Salomè è ricordata in *Matteo*, 14, 3-11, e *Marco*, 6, 17-28. Si veda anche *Antichità giudaiche di Giuseppe Flavio*, a cura di Luigi Moraldi, Torino, UTET, 2006, 2 voll., pp. 136-137. L'iconografia del personaggio, raffigurato per lo più nell'atto di danzare o mentre consegna la testa del Battista in un vassoio è presente in moltissimi dipinti, tra i quali le celebri raffigurazioni di *Salomè con la testa del Battista* di Tiziano Vecellio (Roma, Galleria Doria Pamphilj) e di Caravaggio (National Gallery, Londra). Dalla seconda metà dell'Ottocento, la vicenda del personaggio viene rielaborata nella novella di GUSTAV FLAUBERT, *Hérodias* (Paris, 1877) e nel poema di OSCAR WILDE, *Salomè* (London, 1893), illustrato da Aubrey Beardsley. Fu l'opera di Wilde a ispirare a Hugo von Hofmannsthal il libretto dell'opera musicata da RICHARD STRAUSS, *Salomé*, op. 54, Berlin, 1905. Nello stesso periodo il simbolista francese Gustave Moreau dipinse ripetutamente il soggetto di *Salomé* (Parigi, Musée Moreau e Musée d'Orsay; Cairo, Mahmoud Khalil Museum). Resta celebre anche il luminoso dipinto *Judith I* di Gustav Klimt (Osterreichische Galerie, Vienna, 1905), cui si oppone la tetra visione del tedesco Franz von Stuck (Staatliches Museum, Schwerin, 1926). Con l'inizio del Novecento, il cinema interpretò il fascino ambiguo e crudele della principessa in numerose pellicole, come nella *Salomé* di Ugo Falena (1910).

sussegue una serie di pubblicazioni rivolte al tema del peccato e della redenzione unito alla scoperta e alla curiosità per i mondi esotici.

- 1850 rappresentazione dell'*Enfant prodigue* di Scribe-Auber all'Opéra di Parigi;
- 1862 rappresentazione de *La reine de Saba* di Gounod all'Opéra di Parigi;
- 1863 Renan pubblica la *Vie de Jésus*;
- 1869 Stéphane Mallarmé pubblica il poema incompiuto *Hérodiade*;
- 1874 Gustave Flaubert pubblica *La tentation de Saint-Antoine*;
- 1876-1878 Gustave Moreau dipinge *Salomé danza innanzi ad Erode, Salomé tatuata, L'apparizione e Salomé in giardino*;
- 1877 a Weimar si rappresenta in lingua tedesca *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns;
- 1880 rappresentazione de *Il figliuol prodigo* di Amilcare Ponchielli alla Scala di Milano;
- 1882 Gustave Moreau dipinge *Sansone e Dalila*;
- 1890 edizione del *Paphnuce* di Anathole France in volume, con titolo mutato in *Thaïs*;
- 1890 rappresentazione di *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns all'Eden-Théâtre di Parigi ;
- 1891 Oscar Wilde scrive, in francese, *Salomé*;
- 1893 è pubblicata la *Salomé* di Wilde;
- 1894 prima rappresentazione di *Thaïs* di Jules Massenet all'Opéra de Paris;
- 1894 *Salome* di Wilde esce nella versione inglese di Lord Alfred Douglas;
- 1896 a Parigi si rappresenta *Salomé* di Wilde, protagonista Lina Munte;
- 1900 a Milano, Teatro alla Scala, prima rappresentazione di *Anton* con musiche di Cesare Galeotti e libretto di Luigi Illica;
- 1905 prima rappresentazione di *Salome* di Richard Strauss Strauss a Dresda;
- 1906 rappresentazione di *Marie-Magdeleine*, oratorio di Massenet del 1873 trasformato in opera all'Opéra Comique di Parigi²³⁷;

Il particolare gusto per la *couleur* locale (sotto però un triplice interesse per *couleur* storica, geografica e sociale) proviene in larga misura dall'opera francese della fine dell'Ottocento, quando sulle scene d'oltralpe avevano debuttato lavori operistici come *Moïse et Pharaon* di Rossini (1827), *Le Désert* di Félicien David (1844), *La juive* di Halévy e *Thaïs* di Jules Massenet (1894). Fatti storici e politici, o di politica culturale, avevano sollecitato quel particolare interesse in fasi successive, fino a coprire un'estensione geografica sempre più ampia: l'Egitto a partire dalla spedizione di Napoleone (1798-1799); la Grecia e i Balcani negli anni dell'impegno francese per la

²³⁷ La cronologia è tratta da MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, in *Thaïs*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 113-114.

libertà della Grecia (1827-1829); il Magreb con la presa di Algeri (1830) e la guerra d'Algeria. Dopo quella di Londra del 1851, le Esposizioni Universali di Parigi del 1855, 1867, 1878, 1882 e, in modo particolare, del 1889 hanno consentito agli intellettuali di familiarizzare con le arti e i costumi dei paesi dell'Africa e dell'Estremo Oriente.

L'interesse per lo "straniero" (il diverso, il lontano) ha preso piede dapprima nella letteratura, per estendersi immediatamente alla pittura, al teatro di prosa e a quello musicale. Fin dai primi anni dell'Ottocento è stata evidente l'importanza assegnata dagli scrittori al viaggio come mezzo di spaesamento e luogo della ricerca di se stessi, oppure come strumento di studio del diverso e dell'altrui. Tutta la generazione romantica ha cantato o rappresentato l'altrove: variamente vissuto come il serbatoio di una nuova sensibilità o l'occasione di un'intimità con una natura non addomesticata; come la scoperta di un popolare indigeno proprio e altrui o come l'esperienza di una natura umana primigenia; infine come un impegno di studio e arricchimento intellettuale²³⁸. Nei primi decenni del secolo XIX il soggetto esotico (africano e orientale) è stato messo più volte in musica e in scena; ma, piuttosto che creare un immaginario linguistico musicale, ha espresso il pittoresco e il gusto del diverso nelle scene e nei costumi, ma con strutture operistiche tradizionali intatte, con vaghe allusioni melodiche e ritmiche²³⁹.

L'esotismo musicale di fine Ottocento, dunque, aveva alle spalle una *koiné* "orientale" che, nella rappresentazione di un mondo compreso tra la Spagna araba e l'Estremo Oriente, si è costituita in repertorio dai tratti linguistici sentiti come non occidentali. Essi sono stati concepiti come ampliamento dell'esperienza formale (il

²³⁸ Cfr. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 131-190.

²³⁹ EAD., *Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento: Thaïs tra cultura romantica e Décadence*, in *Thaïs*, programma di sala cit., pp. 93-99.

pezzo caratteristico, la danza), del sistema (le scale alterate, i cromatismi), della scrittura vocale (la cantilena melismatica, l'aria vocalizzata) e dell'orchestrazione (i colori delle percussioni e di strumenti "esotici" quali l'arpa; ma anche un impiego esotico di strumenti tradizionali). In questo contesto, che si distingue per la particolare costellazione formata dal colore storico dell'Antichità, l'Egitto del tardo Impero Romano e, poi, del periodo paleocristiano rappresentava un'ottima opportunità per rappresentazioni di scene che si svolgono nel deserto, contrassegnate da connotazioni musicali appropriate per una sia pur vaga nozione di "stile antico".

C'era poi una correlazione tra la scelta di soggetti biblici o sacri nelle opere in musica e la ricerca di messinscene d'ambientazione insolita, di preferenza orientale che potevano eccitare la fantasia del pubblico, il suo gusto per il *dépaysement* nello spazio e nel tempo. Infatti, il pubblico mostrava maggiore interesse quando gli stessi effetti spettacolari erano applicati a soggetti di storia sacra trasferiti sul palcoscenico, in quanto è facile supporre che questi riuscissero a stimolare più intensamente la curiosità degli spettatori.

Con riguardo a questa tradizione ottocentesca, sicuramente Respighi non aveva in mente un soggetto di natura agiografica o di edificazione morale. È più facile pensare che egli sia stato affascinato dal soggetto ispirato dalla lettura di Goethe per le stesse ragioni che potevano colpire gli spettatori, anche se sottoposte a riflessione critica. L'ambientazione esotica e il soggetto costituirono un'occasione non tanto per creare effetti coloristici, ma ancora una volta per le possibilità timbriche, melodiche e formali che il distacco spazio-temporale consentiva e ispirava.

3. Il libretto²⁴⁰

Nelle intenzioni di Claudio Guastalla il testo del libretto dell'opera *Maria Egiziaca* voleva essere un fedele ricalco della fonte trecentesca di Cavalca da cui, secondo le sue parole, ha estratto anche puntuali citazioni²⁴¹.

Nell'espressione, la maggior fedeltà possibile all'unica fonte, *Le vite dei Santi padri* di fra' Domenico Cavalca: avrei voluto limitarmi a porre in dialogo o semplicemente a rimare, quando era già dialogo, la candida prosa del trecentista pisano... È così chiara e schietta! Da qui nacque la necessità di imitar lo stile del primitivo, imitazione che mi fu rimproverata da taluno ma che altri più autorevole lodò: imitazione assai discutibile in genere, ma nella specie, a mio avviso, opportunissima. Di altri errori, in altre mie composizioni, vorrei liberarmi: di questo, se fu un errore, no, e se dovessi oggi riscrivere *Maria Egiziaca* la scriverei nello stesso stile. [...]

Cominciato dunque a mettere in versi e in rima la prosa del buon frate, io mi trovai legato al suo stile; e anche per i metri mi imposi la fedeltà a quelli antichissimi come il sirventese e meno antichi come l'ottava delle sacre rappresentazioni quattrocentesche: da Iacopone a Feo Belcari²⁴².

Un esempio sta nelle didascalie che presentano gli intemezzi musicali inseriti tra le tre parti del trittico, tratte direttamente dal testo del Cavalca:

E per tutto quel viaggio la mia vita non fu altro se non ridere e dissolvermi in canti e in giuochi vani e inebriarmi, e fare avolverî ed altre cattive e laide cose.

Onde quando mi ripenso, mi maraviglio non poco come il mare sostenne tante mie iniquitadi, e come la terra in prima o poi non si aperse, e inghiottimmi viva viva.

Ma, come io veggio, l'onnipotente e piatoso Iddio m'aspettava a penitenza, perché non si diletta della morte del peccatore, ma vuole che si converta e viva²⁴³.

[...]

E poi che così miracolosamente ebbi veduto e adorato lo legno della Croce ... uscii di città, andando piangendo con gran contrizione ...e la mattina seguente fui giunta ad

²⁴⁰ L'opera è divisa in tre parti, corrispondenti ai tre quadri del trittico. Nella prima parte Maria avvicina un pellegrino pronto a imbarcarsi per Gerusalemme e chiede di seguirlo in cambio dei propri favori. Il pellegrino si scandalizza e quindi Maria si rivolge ai marinai che la fanno salire, mentre il pellegrino le inveisce contro. La seconda parte è ambientata al tempio, dove il pellegrino cerca di impedire l'ingresso a Maria che vuole ammirare la reliquia della croce. Appare un angelo e Maria, sopraffatta dalla fede, decide di espiare i propri peccati. L'Angelo le indica il luogo in cui fare penitenza e Maria si ritira nel deserto. La terza parte vede l'incontro dell'abate Zosimo con l'anziana Maria che, dopo avergli racconta la propria storia e il proprio percorso di redenzione, spira tra le sue braccia, mentre un coro di angeli innalza un canto di lode a Dio. Cfr. CLAUDIO GUASTALLA, *Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per concerto. Poesia di Claudio Guastalla*, libretto, Milano, Ricordi, n. 122342, 1931, 42 pp.

²⁴¹ Una versione del libretto, dattilografato e ricco di ritagli, espunzioni e aggiunte autografe, è conservato nel Fondo "Ottorino Respighi" presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

²⁴² CG Q2, cc. 160-161.

²⁴³ GUASTALLA, *Maria Egiziaca* cit., p. 21.

una chiesa posta in sulla riva del fiume Giordano, e quivi mi comunicai, e per divozione mi lavai nelle acque di quel fiume.

E passai di là dal fiume, e misimi per lo deserto e ...da allora in qua mi sono stata così solitaria alla speranza di Dio²⁴⁴.

L'elaborazione poetica, nella cui tessitura arcaica si infiltrano numerose reminiscenze dannunziane, poteva diventare inverosimile sulle labbra di una cortigiana del quarto secolo; era perciò indispensabile una profonda complicità dello spettatore a cui avrebbe dovuto provvedere la scena di Nicola Benois, così descritta nel libretto.

Un grande trittico chiuso, con la bella cornice scolpita e dorata poggia su tre gradini alla parete di velluto violaceo. [...] Appare nel primo quadro il porto di Alessandria folto di vele e d'alberi; una nave è accostata e un giovine marinaio sta seduto sul bordo, appoggiandosi alle sartie e canta; a riva su un pilastro basso e avvolto di gomene, è Maria che guarda lontano verso il mare, e par che sogni. Nel secondo quadro appare il deserto oltre il Giordano, e la grotta dove l'abate Zosimo trascorre in solitudine il tempo di quaresima; un leone è dipinto in atto di scavare una fossa, e la giuba della belva è fulva come il deserto intorno; nel fondo è una palma. E nel quadro ultimo appare la porta del tempio di Gerusalemme, dove nel giorno della Esaltazione della Croce si mostra ai fedeli il legno santo²⁴⁵.

Claudio Guastalla rivendicò a sé l'idea del trittico ed è possibile che così sia stato, ma certo occorreva un artista del calibro di Benois per darle forma, stile e funzionalità. La soluzione era indispensabile per mostrare che non si stava raccontando una storia vera, ma dipingendo una moralità esemplare svolta in tre "stazioni".

La mia « trovata » fu il quadro: dico mia, ma non sono assolutamente sicuro che l'idea fosse venuta a me e non a lui, perché in quella nostra perpetua conversazione era difficile distinguere il mio e il tuo. Le idee e i fantasmi vanno e vengono, nascono e dileguano, ritornano e si fermano. Quello che più sorrise a me, sempre malato di letteratura cronica, fu la rievocazione di una forma drammatica antichissima, la "Sacra rappresentazione" che sta alle origini del teatro italiano. Pensavo: apparirà cosa insolita, sul palco del nostro Augusteo, uno scenario per quanto semplice e veder muovere dinanzi ad esso dei cantanti in costume, e forse qualcuno mormorerà scandalizzato... Ma non si faceva alcun che di simile proprio nelle chiese, dove si disponevano oggetti e pitture a raffigurare i vari luoghi dell'azione? Anzi, erano i sacerdoti, dal vescovo al chierico, che si vestivano in modo da render chiaro al popolo il personaggio: "il chierico in persona Angeli recherà la Palma in mano e quelli in persona di pellegrini avranno baculos et paras in similitudine peregrinorum". Quanto all'azione, l'immaginai un po' mossa sul primo episodio, più contenuta nel secondo e statica affatto nell'ultimo²⁴⁶.

²⁴⁴ Ivi, p. 33.

²⁴⁵ Ivi, p. 7.

²⁴⁶ CG, Q2, cc. 163-164.

Maria poteva rappresentare il peccato nella prima parte, il pentimento nella seconda, la redenzione nella terza, attraverso anche una mimesi linguistica, che cambia con l'avvicinarsi della santità. La presentazione che fa Maria di sé all'inizio dell'opera è quantomeno disinvolta.

MARIA

Io sono vagabonda
e sol di me gioconda,
e non ho, chiaro giglio
né spese né naviglio.
Ma pure io ti do pegno
che sanò su quel legno;
poi che sarò intra 'l mare
mi dovranno nutrire,
et il mio corpo fia
lo scotto per la via²⁴⁷.

Alla fine della seconda parte, risulta ancora alquanto sfacciata la risposta stizzita ai rimproveri del Pellegrino.

MARIA

Schiuma il tuo furore e guizza,
uomo, su la bocca vizza,
e la mia voglia più adizza
a conoscer tuoi misteri,
Frate dall'adusta faccia,
l'irto zelo invan ti caccia
tuttodì sulla mia traccia,
e di volgermi non sperì²⁴⁸.

Ma la visione dell'Angelo cambia il suo modo di sentire e così cambia anche il suo modo di esprimersi.

O bianco astore,
angelo del Signore,
che s'i mi mordi il cuore
col duro rostro,
umile a te mi prostro,
che verità mi hai mostro
nel divin segno,

²⁴⁷ GUASTALLA, *Maria Egiziaca* cit., p. 15.

²⁴⁸ Ivi, p. 28.

Nunzio dell'alto Regno,
porre l'ira e lo sdegno
pur che tu voglia
tenirò l'acre doglia
lambendo questa soglia²⁴⁹.

Infine, nella parte terza è una sintassi di contrizione e santità.

LA VOCE DI MARIA
O padre mio, perdonami,
che non sono malizia
del Nimico, né spirito.
[...]
Non son degna di sciogliere
il laccio de' tuoi sandali.
Aromi d'astinenza di le salgono
al cielo, come balsami di cinnamo.
Ma i miei peccati sono senza numero²⁵⁰.

Un altro momento di forte mimesi nei confronti della tradizione poetica sta nel
coro finale degli angeli, che ricalca alcuni versi del cantico di frate sole.

GLI ANGELI
Laudato sii, Signore!
Tua la gloria e l'onore
Tue le benedizioni
onde salvi e perdoni,
Tue son l'anime belle
Coronate di stelle²⁵¹.

Nella scena allusiva e sintetica di Benois erano presenti altri elementi evocativi.

Il «leone dipinto» poteva rappresentare il demonio che scava la fossa per la morte eterna
del peccatore; la palma «nel fondo» suggeriva la presenza di un'oasi, cioè della fede e
del suo ristoro spirituale.

²⁴⁹ Ivi, pp. 29-30.

²⁵⁰ Ivi, pp. 37 e 39.

²⁵¹ Ivi, p. 42. Cfr. *Cantico di frate Sole. Studio delle fonti e testo critico*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1994, pp. 84-85:

Altissimu, onnipotente bon Signore,	
Tue so le laude, la gloria e l'onore et omne benedictione.	2
[...]	
Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano per lo Tuo amore	23
et sostengo infirmitate et tribulatione.	
Beati quelli ke 'l sosterrano in pace, ka da Te, Altissimo, sirano incoronati	

Il trittico, dunque, riesce a creare chiari riferimenti alle *mansiones* della tradizione teatrale medievale, per esempio quando ci informa che tutto quanto in esso accade, appartiene al mondo della *imago* racchiusa entro la «bella cornice dorata». Il gioco del *theatrum* fittizio nel teatro vero viene scoperto anche al termine dell'opera, quando i due Angeli «escono dalla parete [...] e vengono a chiudere il trittico, lentamente. E così si tornano e dileguano».

4. La musica²⁵²

La musica di *Maria Egiziaca* manifesta il lato mistico della natura di Respighi, grazie alla presenza, mai ingombrante, di sonorità derivate dal gusto gregoriano e che cercano di irrobustire le relazioni tonali. Soprattutto nel canto della protagonista, nel secondo e terzo episodio, quindi durante l'espressione del pentimento, si può ascoltare la ricerca, tipicamente respighiana, di rendere il più possibile bilanciato il rapporto tra elemento vocale ed elemento strumentale. Forse sta proprio in questo anelito alla perfezione e all'equilibrio - che non è solo formale - il nesso più profondo con la tradizione musicale italiana che il compositore cerca di far rivivere.

In *Maria Egiziaca*, infatti, si possono ascoltare suggestioni e stilemi compositivi derivanti dai periodi più fecondi della storia della musica italiana. L'introduzione alla parte prima ci immette subito in un clima arcaizzante, come si può dedurre dalla didascalia.

²⁵² *Maria Egiziaca* è stata pubblicata in partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122338, 1931, 182 pp. Nello stesso furono edite anche le parti del coro (n. 122339) e dell'orchestra (n. 122340), una riduzione per canto e pianoforte di Guido Zuccoli (n. 122341) e una partiturina (n. 122553). L'organico strumentale è composto da: flauto, oboe, 2 clarinetti in si bem., fagotto, 2 corni in lo, tromba in si bem., 2 tromboni, clavicembalo (o pianoforte), archi.

Due angeli biancovestiti, èsili e àpteri, escono dalla parete dall'uno e dall'altro lato del quadro, lentamente: lievi e silenziosi aprono i portelli del trittico, e dileguano²⁵³.

La musica accompagna queste azioni lente e solenni con semiminime e minime che disegnano una linea melodica dalla sobrietà antica, creata con intervalli molto brevi, orchestra all'unisono e accordi di quinta che mimeticamente seguono gli angeli²⁵⁴.

²⁵³ OTTORINO RESPIGHI, *Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per concerto. Poesia di Claudio Guastalla*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122338, 1931, p. 5.

²⁵⁴ Ivi, pp. 5-6.

The image displays a musical score for the second part of an introduction. It is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), and Trombone (Trbn.). The second system includes parts for Violin I (Vni I.), Violin II (Vni II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a single key signature and a 4/4 time signature. A first ending bracket is present at the beginning of the Flute part in both systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *mf*.

Nella seconda parte dell'introduzione, invece, Respighi fa proprie alcune strutture compositive che richiamano in modo molto allusivo i movimenti centrali della tradizione del concerto della prima metà del Settecento, con una spiccata vena melodica affidata prima agli archi e poi ripresa dall'oboe solista²⁵⁵.

²⁵⁵ Ivi, pp. 9-10.

Quindi, senza soluzione di continuità, lo svolgimento si fonde in una scrittura più tipicamente primo-novecentesca, quasi a ribadire la cifra stilistica del compositore, costituita di accattivanti reminescenze e subitanei ritorni alla modernità, così che la citazione non è atto di restaurazione, ma colto stilema di conoscenza. Tratta da tradizioni remote, sia in senso cronologico che estetico, essa è intesa come un elemento che diventa proprio del modo di comporre di Respighi²⁵⁶.

²⁵⁶ Ivi, p. 12.

6 Andantino (♩ = 66)

A sottolineare questo aspetto dell'arte compositiva di Respighi, nella prima parte del trittico, dopo che Maria era stata insolentita dal Pellegrino, sono introdotti alcuni passaggi nei quali il recitativo del personaggio principale presenta una scrittura molto attuale, sebbene rivestita di una patina arcaizzante per la presenza del clavicembalo e di una costruzione formale che richiama la tradizione del melodramma²⁵⁷.

Anche nell'episodio dell'incontro tra il Pellegrino e Maria, sempre nella prima parte, c'è posto per incisi di ascendenza arcaizzante, come quelli affidati al Pellegrino che si esprime con un declamato ieratico e severo²⁵⁸.

²⁵⁷ Ivi, p. 24.

²⁵⁸ Ivi, p. 25.

13 *Lento* (♩. = 54)

Clav.

Il Pell.
Don - na, pa - do pen - so - so del - l'è - ter - no ri - fo - - -

13 *Lento* (♩. = 54)

Vni I.
p

Vni II.
p

Vie.
p

Vc.
p

Cb.
p

Respighi inserisce alcune sezioni con funzione di musica incidentale (cioè che proviene direttamente dalla scena), come quando, all'inizio della seconda parte, Maria si appresta ad entrare nel tempio di Gerusalemme, ma una forza misteriosa le impedisce di accedere. Mentre si dischiudono le porte del luogo sacro, si ode dall'interno l'inno *Vexilla Regis prodeunt*, scritto in pieno stile medievale²⁵⁹.

²⁵⁹ Ivi, pp. 84-85.

S'apre la porta del tempio, appena tocca, e resta aperta. Il povero si ritrae per lasciar passare il lebbroso; dopo di lui, entra.

Sopr.
CORO
Ten.
Barit.

Ve - xil-la Re gis pro - - - de-unt Ful-gel Cru - cis my - ste - - - ri -
Ve - xil-la Re gis pra - - - de-ant Ful-gel Cru - cis my - ste - - - ri -
Ve - xil-la Re gis pro - - - de-unt Ful-gel Cru - cis my - ste - - - ri -

um. Ful-gel Cru - cis my-ste-ri - um. Ful-gel Cru - cis my - ste - ri - um.
um. Ful-gel Cru - cis my-ste-ri - um. Ful-gel Cru - cis my - ste - ri - um.
um. Ful-gel Cru - cis my-ste-ri - um. Ful-gel Cru - cis my - ste - ri - um.

Dal confronto con l'intonazione gregoriana²⁶⁰, si nota lo sforzo di riprodurre il tipico disegno melodico della melodia gregoriana. In questo caso Respighi inverte il corso del canto, perché il movimento procede dall'acuto al grave, per poi tornare all'acuto, mentre nell'intonazione gregoriana la linea melodica parte dal basso. Inoltre Respighi imprime il massimo movimento sulla parola «mysterium» e non sul verbo «prodeunt».

Hymn. 1
V Exil-la Ré- gis prod- e-unt : Fúlget Crú-cis mysté- ri-um.

La musica si fa più voluttuosa e sensuale quando Maria cerca di persuadere i marinai ad accettare i suoi favori in cambio della possibilità di intraprendere con loro il

²⁶⁰ Cfr. *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1934, pp. 383-384; *Liber Hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis*, Solesmes, Tip. Vaticana, 1998, pp. 58-60.

viaggio verso Gerusalemme, mentre alla fine del percorso si afferma un'atmosfera calma e quasi pastorale. Sembra così che Respighi faccia compiere a Maria un viaggio a ritroso, quasi a rendere omaggio a quegli stili musicali antichi che tanto lo avevano affascinato nel corso della propria vita. All'inizio dell'opera, infatti, la linea melodica assai aspra procede per intervalli ampi, cambi di tempo e con un declamato molto mosso. Nella seconda parte, Maria incontra nuovamente il Pellegrino che la ammonisce la donna con un tono recitativo da celebrante²⁶¹.

The image shows three staves of musical notation for a vocal part labeled 'Il Pell.'. The music is written in a single system with three staves. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The first staff begins with 'Di-ce il Si-gno-re: Tu non en-tre-rai, tu non en-tre-rai nel-la mia'. The second staff continues with 'ca-sa! Ma-li-zia di strux-yo che ce-lail ca-po non varrà giammai del'. The third staff concludes with 'l'a-qui-la a l'ug-gi-re l'oc-chio a-guz-zo. Di-ce il Si-gno-re:'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dopo l'incontro, Maria inizia il proprio percorso di redenzione e la sua voce è chiamata ad intonare valori più larghi, accompagnata dall'orchestra all'unisono o comunque con un sostegno molto discreto. Così si esprime Maria dopo l'ammonizione²⁶²:

²⁶¹ RESPIGHI, *Maria Egiziaca*, cit., pp. 91-93.

²⁶² Ivi, p. 114.

49 *Lento mod^o* (♩ = 60)

Ob. *ff* *dim.* *p*

Cl. *ff* *dim.* *p*

Fg. *ff* *dim.* *p*

Cor. *ff* *dim.*

Maria *ve-ri?* *Che fo-re-mo, a-ni-ma mi-*

Vni I. *ff* *dim.* *p*

Vni II. *ff* *dim.* *p*

Vle. *UNITE* *ff* *dim.* *p*

Ve. *ff* *dim.* *p*

Cb. *ff* *dim.* *p*

Maria *-a? Qual tu-fe-ra n'ha in ba-li-a e-ne por-ta iuf-ta-via a for-men-*

Vni I. *mp* *p*

Vni II. *mp* *p*

Vle. *mp* *p*

Ve. *mp* *p*

Cb. *mp* *p*

e nel canto quasi mistico, dopo l'apparizione dell' Angelo²⁶³:

²⁶³ Ivi, p. 118.

52 *Meno lento* (♩=63)

Cl.

Maria
O bianca... sto... re, An... ge... lo... col... de... gno... : re, che si mi

Vni I.
Vni II.
Vle.
Vc.
Cb.

53 *Meno lento* (♩=63)

Ob.

Cl.
ed animando

Fg.
ed animando

Maria
mor... di il... cuo... re col du... ro ro... stro, u... mila te mi pro... stro, che ve... ri.

Vni I.
Vni II.
Vle.
Vc.
Cb.
ed animando

Non mancano, però, strutture armoniche complesse e di grande maestria tecnica, come nelle declamazioni e nei gesti della redenzione di Maria, nella seconda parte²⁶⁴.

²⁶⁴ Ivi, p. 111.

4/8 *Presto*

Fl. *ff*

Ob. *f* *cresc.*

Cl. *f* *cresc.*

Cor. *ff*

Trb. *Sord.* *ff*

Tbn. *Sord.* *ff*

Maria *Tempo I (♩.92) (in uno)*
Qual po. len - za

Vni I. *f* *ff*

Vni II. *f* *ff*

Vle. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

Oppure, alla fine della stessa parte, nel momento in cui l'Angelo indica a Maria il luogo in cui espiare i propri peccati, quando la struttura novecentesca si intreccia con il coro di ascendenza religiosa e severa²⁶⁵.

²⁶⁵ Ivi, pp. 126-127.

La voce dell'A. Di là dal fiume, là... *rall:*...

La voce dell'A. ...cro del divino la-va... cro, l'e,remo pau-ro-so si da-rà buan ri-

59 Andante (♩ = 69)

La voce dell'A. *perendosi* ...so. Maria, trasfigurata, leva un nuovo e più alto grido di giubilo ed entra correndo nel tempio. Sa porta del tempio, per se stessa a mosso, si chiuderà lentamente.

Sopr.

M. Sopr.

CORO Ten. *f* *0* *Cruce, a - ve spes u - ni - ca!*

Bar. *f* *0* *Cruce, a - ve spes u - ni - ca!*

L'opera si dirige verso la conclusione e sulle ultime parole di Maria, la cui voce si fa sempre più rarefatta fino a spegnersi, c'è l'attacco corale finale degli angeli (*Laudato sii, Signore*), nel quale è profonda quanto evidente l'ascendenza della tradizione laudistica. Infatti la struttura dei versi ottonari (tranne l'ultimo che è un settenario), il movimento per semifrasi del coro misto omoritmico (tranne nel secondo verso quando i tenori sono raddoppiati dalle viole) e l'esplicito richiamo testuale dimostrano che Respighi ha voluto una diretta citazione del repertorio laudistico. Il coro è preceduto da una didascalia che descrive l'atteggiamento supplichevole di Maria e Zosimo nel momento del trapasso della donna²⁶⁶ e, con un accompagnamento molto sobrio e privo di eccessi, risulta perfettamente aderente al riferimento extra-musicale della citazione francescana che dà il titolo al brano²⁶⁷.

²⁶⁶ Cfr. RESPIGHI, *Maria Egiziaca*, cit., p. 179: «Ambo son presso la fossa: Maria in ginocchione e Zosimo diritto; ambo fisi al Cielo e supplici».

²⁶⁷ Ivi, p. 184.

84 *Molto lento* (♩ = 66)

Cl.

Maria

Sopr. *Escono dall'uno e dall'altro lato del quadro due Angeli e chiudono il trittico, lentamente. Poi si voltano e tra le pieghe del velario d'leguano.*

MS. Sopr. *Sau. da. to ai - i, Si. gno - - re! tua la glo. ria e l'o - no - re, tu e le be. ne. di - zio - ni*

CORO *Sau. da. to ai - i, Si. gno - - re! tua la glo. ria e l'o - no - re, tu e le be. ne. di - zio - ni*

Gen. *tua la glo. ria e l'o - no - re!*

Vni I.

Vni II.

Vle.

Vc.

Cb.

Più mosso (♩ = 76)

Cl.

Fg.

CORO *onde sal. ve. perdo - ni, tu e son l'a. ni. me bel - le co - ro - na. te di stel - le, co - ro - na. te di stel -*

onde sal. vie. perdo - ni, tu e son l'a. ni. me bel - le co - ro - na. te di stel - lo, co - ro - na. te di stel -

onde sal. ve. perdo - ni, tu e son l'a. ni. me bel - le co - ro - na. te di stel - le, co - ro - na. te di stel -

Più mosso (♩ = 76)

Vni I.

Vni II.

Vle.

Vc.

Cb.

A questo riguardo sembra davvero pertinente l'affermazione di Alberto Cantù:

Con la conoscenza del canto cristiano monodico, che è in assoluto recupero del Novecento, il modalismo russo degli anni giovanili si atteggia a modalità gregoriana e diventa elemento linguistico, 'tinta' espressiva in più da alternare o accostare ad una tavolozza pur già formata²⁶⁸.

²⁶⁸ CANTÙ, *Respighi compositore cit.*, p. 14.

Maria Egiziaca dimostra che nel caso di Respighi, come per altri esponenti della cultura musicale della sua generazione, si può parlare di una volontà d'arcaismo attuata secondo criteri pianificati²⁶⁹. Questo intendimento prende corpo in maniera evidente quando l'opera d'arte si serve di materiale arcaizzante, elaborato su due livelli. La dimensione strettamente musicale è normalmente creata grazie all'uso di espliciti rimandi alla tradizione pregressa: si vedano in questo caso la musica dei canti provenienti dal Tempio e le citazioni laudistiche. L'ispirazione letteraria e storica, invece, viene sottoposta a una rielaborazione complessa e intellettualmente approfondita.

Maria Egiziaca, come la *Lauda per la natività del Signore*, dimostra che un soggetto arcaizzante può rendere più credibile l'uso di soluzioni compositive riprese dalla grande tradizione del passato. In effetti, nella parabola compositiva di Respighi quest'opera segna un ulteriore passo lungo quel percorso di recupero dell'antico che, subito dopo, porterà il musicista a comporre *La fiamma*, ancora più spostata all'indietro nel tempo (VII secolo), verso le origini della nostra tradizione musicale.

²⁶⁹ Cfr. MARTINOTTI, *Respighi tra modernità ed arcaismo* cit., p. 122

VII

LA FIAMMA

*La fiamma*²⁷⁰ fu rappresentata per la prima volta il 23 gennaio 1934 al Teatro dell'Opera di Roma con Respighi stesso alla direzione. Risulta essere l'ultima opera nella parabola compositiva del musicista bolognese. Fu seguita dalla rielaborazione de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (1934) e da *Lucrezia* (1937), completata dalla moglie nei mesi successivi alla morte del musicista²⁷¹.

Nel corso degli ultimi anni di vita Respighi si allontanò progressivamente dalle composizioni orchestrali per dedicarsi interamente al teatro. Da almeno trent'anni, il teatro musicale, italiano ed europeo, stava vivendo una crisi profonda, relativa sia alle scelte dei testi poetici sia alla scrittura musicale. Da un lato c'era l'ansia di nobilitare l'opera attraverso l'uso di libretti che avessero una (almeno apparente) validità letteraria, il più delle volte derivata dalle strutture e dal lessico dannunziani. D'altra parte, la tardiva conoscenza del mondo sinfonico e la reazione alla scuola verista avevano trasferito nell'opera elementi improntati ad un vago intellettualismo musicale, chiuso però alle numerose novità del tempo²⁷². Stretto da queste urgenze, il teatro di Respighi è rimasto sempre in bilico tra sinfonismo e melodramma tradizionale,

²⁷⁰ OTTORINO RESPIGHI, *La fiamma*. Melodramma in 3 atti di Claudio Guastalla (da *The Witch* di G Wiers Janssen), partitura d'orchestra, 3 voll., Milano, Ricordi, n. 122743, 1933, pp. 134-105-135.

²⁷¹ *La fiamma* fu poi eseguita nello stesso anno a Buenos Aires e Chicago, l'anno successivo alla Scala e a Budapest. Altre produzioni furono messe in scena a Berlino (1936) e Vienna (1937).

²⁷² Cfr. i saggi di ROMAN VLAD, *Situazione storica della Generazione dell'80*, GIORGIO PETROCCHI, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, GUIDO SALVETTI, *La "generazione dell'Ottanta" tra critica e mito* e FRANCESCO DEGRADA, *La "generazione dell'Ottanta" e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento* cit, pp. 3-8, 13-30, 45-62, 83-96.

riuscendo a stare in equilibrio tra la produzione strumentale, che lo aveva reso celebre e nella quale di certo egli eccelleva, e quella operistica (o vocale) che, probabilmente, avrebbe voluto perseguire più frequentemente, ma che era di maggiore complessità produttiva data la propria natura “multimediale”.

La fiamma, come *Maria Egiziaca*, rappresenta la tendenza specifica di dare alle opere un’ambientazione e un colore che la Nicolodi definisce neogotico²⁷³, un termine che si riferisce alla rivisitazione del Medioevo, quel periodo storico che va dalla caduta dell’impero romano fino al sec. XIV circa. Dal punto di vista musicale, l’operazione comporta attenzione per il canto liturgico protocristiano, il gregoriano, la lauda monodica e la polifonia dell’Ars Nova. Come spesso accade nella storia della musica, in questi casi non ci sono cesure cronologiche precise e sovente ci si trova davanti ad una cifra medievale miscelata a quella rinascimentale.

Come è noto, nei soggetti d’opera il rimando al Medioevo è più a un mondo immaginario, aperto attraverso le chiavi di lettura care al Romanticismo e al Decadentismo, come la fiaba, la leggenda, la magia e il mistero. L’ambientazione storica remota viene poi trasformata o ridotta a mero pretesto spettacolare, con l’innesto di pezzi scenograficamente imponenti (cori, marce, parate) e di momenti musicali dalla connotazione sonora precisa (rintocchi di campane, squilli di trombe e movenze d’arpa), anche se comincia ad essere presa in considerazione una certa aderenza formale²⁷⁴. Il passo decisivo verso una ripresa cosciente e duratura all’interno della storia dell’opera arriva con il Simbolismo da una parte e l’apporto poetico ed estetico di Gabriele D’Annunzio dall’altra, grazie ai quali il Medioevo, ma anche il primo Rinascimento

²⁷³ FIAMMA NICOLODI, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in *Il Novecento musicale italiano* cit., p. 271.

²⁷⁴ Ivi, pp. 272-285.

vengono riconosciuti come luoghi remoti, depositari di misteri. Ciò permetterà al poeta di sentirsi fuori dal tempo e senza luogo, favorendo nuove sperimentazioni drammaturgiche e letterarie, assieme ad una più profonda adesione musicale.

1. Il libretto

In casi particolari, come *La fiamma*, libretto e musica hanno un'aderenza ben ravvisabile tra soggetto e modo di esprimersi dei personaggi, che si realizza attraverso una comunione di stile, forma e lessico. Sia Respighi che Guastalla, infatti, avevano in mente un soggetto di ambientazione bizantina e il librettista, che fu insegnante prima ancora che poeta, studiava approfonditamente quando doveva cimentarsi in una nuova avventura letteraria. Come dimostrano i suoi appunti, raccolti in un quaderno conservato presso il Fondo "Respighi"²⁷⁵, egli si documentò sulla struttura gerarchica dell'esarcato, sulle procedure di elezione e sulla successione dei papi. Nel quaderno c'è anche un elenco di santi greci venerati in Italia, oltre ad una sezione molto dettagliata sulle vesti dei bizantini, ricostruite attraverso l'analisi dei mosaici e della struttura militare bizantina. Tutto appare funzionale a un soggetto che doveva avere per protagonista la basilissa Teodora, ultima erede al trono della storica dinastia Macedone. Poi il libretto prese una piega del tutto diversa, in quanto Respighi pretese un'ambientazione di stampo ibseniano, sull'esempio di *The Witch - Anne Pedersdotter* del norvegese Hans Wiers-Jenssen (1866-1925)²⁷⁶. L'azione fu trasportata dal sec. XIX agli ultimi anni del

²⁷⁵ RES.ARCH.S-17. Nel quadernone sopra citato, Guastalla dice di aver preso gli appunti da Charles Diehl, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568-751)*, [Paris, Ernest Thorin, 1888].

²⁷⁶ Il testo originale, rimasto inedito fino al 1962, è HANS WIERS-JENSSEN, *Anne Pedersdotter, drama i fire akter*, Oslo, Øyvind Anker, 1962. La versione più famosa, che permise all'opera di essere conosciuta al di fuori della Norvegia, fu HANS WIERS-JENSSEN, *Anne Pedersdotter, a drama in four acts*, trad. ingl. di John Masefield, Boston, Little, Brown, and company, 1917. Esiste poi una versione

VII e ambientata dalle lande cupe e sinistre del nord alle ville grandiose e solenni della Ravenna bizantina, i cui mosaici vennero visitati più volte da Respighi e Guastalla, sedotti entrambi da un'idea visivo-musicale.

Nell'operare il cambiamento di luogo ed epoca, Guastalla fece un'operazione di mimesi linguistica, con gusto profondamente estetizzante e dannunziano, donando ai versi del libretto una patina arcaizzante di sicuro impatto. Inoltre, egli modificò gli equilibri drammatici, fornendo a Respighi personaggi ben delineati e non soltanto sagome simbolicamente allusive. Restituì un intreccio basato sui drammi personali di tre figure tragiche, dai caratteri fragili, contorti, alienati: Eudossia, la vecchia madre di Basilio, implacabile nella sua ostilità verso Silvana; la stessa Silvana, arsa da un'inquietudine ambigua e senza scampo; il vecchio esarca Basilio, prigioniero di un amore tardivo che lo espone alle malie di Silvana dalle quale è lentamente consumato.

Nella stesura de *La fiamma* Guastalla prese a spunto alcuni dei più amati autori letterari, primo fra tutti D'Annunzio, la cui *La figlia di Iorio* è più volte evocata sia nella figura di Mila, che si accosta a Silvana, sia nel coro che somiglia moltissimo a quello della turba che dà la caccia ad Agnese (e poi a Silvana) e che, risoluto se non prepotente, la vuole condannare al rogo per stregoneria. Lo spirito dannunziano di Guastalla è ravvisabile anche nelle parole affidate a Eudossia, in una scrittura colta, ricca di vocaboli ricercati, con una folta presenza di termini attinenti alla religiosità, uniti a numerose citazioni nostalgiche di Bisanzio, città alla quale la severa anziana avrebbe voluto tornare. Tutto questo per delineare un personaggio altero, indurito, legato in modo esasperato alla tradizione. Guastalla poi sottolinea l'attaccamento di

in italiano, HANS WIERS-JENSSEN, *Anna Peters, dramma in quattro atti*, trad. it. di Franco Santandrea, Milano, Mondadori, 1921.

Eudossia alla religione infarcendo le sue esclamazioni di riferimenti laudistici.

EUDOSSIA

O Donello, Donello, o sangue mio,
o figlio mio due volte,
laudato sia Gesù, laudato!
Iddio che le preghiere accolte volle,
e a queste pupille diede la grazia di
vedere il giorno del tuo ritorno.
E mille volte e mille sia benedetto
il nome di Maria che ti fu
guida nella lunga via.
[...]
Lunga vita all' Autocrate!
Fortuna sempre
e onore all' Augusta!
E Bisanzio? Bisanzio?
la città mia, che ho nel cuore
e non vedrò mai più...²⁷⁷

Anche a Donello, figlio dell'esarca, Guastalla affida un linguaggio colto e fiorito. Eccolo, appena arrivato da Bisanzio, che scherza e gioca con le ancelle:

DONELLO

Passa immune, innanzi al sacro simulacro,
ogni candida pulcella, ogni bella
dama onesta; ma se donna a noi men
cruda s'avvicina, oh! reo portento!
Ecco un rifolo di vento le dilacera
la vesta e la svela tutta ignuda...
[...]
Dionea, marmo di rosa, splende
in riva al Corno d'oro: è difesa
al bel tesoro la virtù misteriosa.
E Teofano, il dì che un'onda furibonda
la consueta via le vieta e la caccia
fuor della traccia, passa ignara,
passa ignara qui d'accanto...
Ecco il soffio aquilonare involar
diadema e manto e ogni grazia più
segreta a miracolo mostrare...²⁷⁸

Il libretto, senza la pretesa di restituire un costrutto teorico o morale, o una verità

²⁷⁷ CLAUDIO GUASTALLA, *La fiamma*. Melodramma in 3 atti di Claudio Guastalla (da *The Witch* di G Wiers Janssen), libretto, Milano, Ricordi, n. 122747, 1933, 68 pp, atto I.

²⁷⁸ Ivi, atto II.

storicamente determinata, intese offrire al musicista una gamma ampia di possibilità espressive e drammaturgiche, attraverso un intreccio di passioni dove, con ritmo melodrammatico, si intersecano maledizioni, invettive, morti e roghi di streghe, da cui

sorgeva l'emozione e l'ispirazione, dal tumulto della folla che ondeggiava tra religione e superstizione, e dal dubbio di magia che serpeggia in tutta la tragedia. Questo senso pauroso ha sempre trovato in Respighi suggestiva espressione.²⁷⁹

Respighi intitolò l'opera *La fiamma* e Guastalla ricorda la passione per il simbolismo che avrebbe dovuto guidare lo spettatore verso l'interpretazione del testo.

Anche il titolo di quest'opera ha sapore ottocentesco: a prima vista, e meglio ancora leggendo la parola melodramma che subito seguiva, ciascuno avrebbe dovuto comprendere le nostre intenzioni²⁸⁰.

L'eterno motivo de *La fiamma*, quello dell'amore della protagonista (Silvana) per il figlio di prime nozze (Donello) di suo marito (Basilio), si involupa nella protagonista con il motivo della presa di coscienza della sua vera natura di strega, che le brucia dentro come una "fiamma". Ma, poco simbolicamente questa volta, la fiamma richiama anche il rogo al quale acclama la turba infuriata e nel quale Silvana verrà arsa viva. È tutto un alimentare la "fiamma" eterna e inestinguibile dell'inquietudine, che porterà la protagonista al tradimento e al supplizio finale. Ancora Guastalla:

La favola della *Fiamma* non pretendeva affatto d'esser nuova e, per ogni buon conto, io m'ero fatto premura di dire a tutti che il mio libretto ed il dramma da cui lo aveva rivelato e derivato ripetevano un eterno motivo quanto quello di Fedra e di Parisina, già trattato da Euripide, da Racine, da Byron, da D'Annunzio e da cento altri minori²⁸¹.

La composizione è stata da subito paragonata all'opera di grande tradizione romantica, ma nel trattamento librettistico e in quello musicale si può ravvisare una

²⁷⁹ CG Q2, c. 241.

²⁸⁰ Ivi, c. 237.

²⁸¹ CG Q2, c. 245. Il soggetto fu poi ripreso dal regista danese Carl Theodor Dreyer (1889-1968), che nel 1945 girò un film dal titolo *Vredens Dag (Dies Irae)*, e dal compositore norvegese Edvard Fliflet Braein (1924-1976), che nel 1971 scrisse l'opera *Anne Pedersdotter*.

netta differenza. Nell'opera tardo-ottocentesca la storia poteva essere considerata alla stregua di una quinta, neutra e intercambiabile, alla quale la musica dava forma con le proprie formule ricorrenti, incurante delle discrasie tra situazioni e codice linguistico o etico. Ne *La fiamma*, invece, l'ambientazione e le vicende storiche sono parte fondante dell'intreccio e influenzano direttamente sia il linguaggio poetico che quello musicale.

2. *La critica*

Fin dal titolo Respighi intese realizzare un vero e proprio “melodramma” e, dal punto di vista musicale, l'opera si presenta con una struttura drammaturgica assai imponente, votata al pieno recupero della struttura dell'opera a numeri, con arie, duetti, terzetti ed elaborati finali d'atto, grazie ad una simmetria strutturale che fa quasi pensare all'architettura delle basiliche bizantine. Si ravvisa anche una forte accentuazione lirica dell'elemento vocale a tutto svantaggio della scrittura sinfonica, che in alcune pagine delle opere precedenti aveva raggiunto livelli di brillantezza e di icasticità pittorica pari a quelli dei coevi poemi sinfonici. In un foglio dattiloscritto intitolato *Respighi parla del teatro lirico*, conservato presso l'omonimo Fondo, il compositore afferma:

Io penso che il canto deve essere l'espressione del sentimento umano e che nell'opera in musica esso non può e non deve essere subordinato a nessun'altra cosa. Penso altresì che il Teatro è fatto di contrasti e di chiaroscuri e da qui la necessità di alternare il recitativo per tutto quanto è azione, movimento parlato, al canto per tutto quanto è emozione, dramma, sentimento umano²⁸².

Definisce come «essenza e la ragion d'essere del melodramma italiano» la struttura drammaturgica, che per molto tempo era stata la regola poi abbandonata in favore di quello sperimentalismo al quale Respighi si era opposto, sia con le sue opere

²⁸² Fondo “Ottorino Respighi”, RES.ARCH.D-15, senza data. È la trascrizione di una intervista radiofonica.

sia con la controversa firma del *Manifesto* del 1932. Anche la stampa, come la recensione di Gaetano Cesari sul «Corriere della Sera» del 24 gennaio 1934, riconobbe a Respighi e Guastalla lo sforzo di far rivivere la struttura classica del melodramma²⁸³.

Mentre corrono sinistre le voci intorno alla prossima fine del melodramma, ai guai cagionati dalla sua senilità e all'azione corrosiva prodotta sopra di esso dai surrogati meccanici, ecco Ottorino Respighi, accademico d'Italia, riaffermare francamente la sua fede nel genere di teatro che la genialità italiana difende e la tradizione assicura. Più coerente di quei compositori che, mentre recitano il requiem all'opera in musica, non rinunziano a rivestire di armonie contemporanee le vecchie forme strumentali, Respighi ritorna oggi alla scena lirica dichiaratamente con un melodramma; ché altrimenti non è stata definita da lui e dal librettista Claudio Guastalla *La fiamma* data stasera per la prima volta al Teatro Reale. Non si scandalizzino però per questo gli operisti del Novecento. L'arte nulla ha da soffrire dal forte sinfonista che seppe progredire di conserva con lo spirito musicale del suo tempo, raggiungere i gradi più elevati del magistero tecnico, meritarsi la considerazione universale. E si rassicurino che, quando egli chiede a un pubblico italiano, prima che a un pubblico straniero, giudizio sopra una sua nuova opera, non giuoca certamente sua parola che quest'opera definisce. Infatti, se, per certi particolari di pura forma, questo lavoro di Respighi segna un'orientazione chiara e semplice verso principio melodrammatico, la concezione sua nel campo della visione e della rappresentazione drammatica sembra tal cosa da meritare plauso al quale fu calorosamente trascinato il pubblico romano.

Per quanto riguarda la musica, lo stesso Cesari notò:

Ciò che distingue questo melodramma dalle precedenti opere teatrali di Respighi è una sensibile ricerca del semplice, tanto sotto l'aspetto della struttura polifonica, quanto nella dosatura delle energie foniche orchestrali. Ne *La fiamma* gli impasti strumentali raggiungono una trasparente lucidità, sicché la percettibilità della parola cantata non è mai oscura nei momenti in cui essa è necessaria all'azione o alla narrazione.

L'orchestra respighiana tace quando tacere è bello e la pausa è sottolineazione del senso espresso dalla parola. Con questo procedimento, usato con molta parsimonia, e accoppiato alla costante cura dello strumentatore di non porre l'orchestra come un ostacolo fra palcoscenico e il pubblico, fra dramma e l'uditorio, Respighi persegue e raggiunge una finalità estetica caratteristicamente italiana.

Ne sono conseguenza la maggior suggestione del dramma e la raffinatezza delle sensazioni sonore ricevute.

Quando il dramma sale, l'alone sonoro che vi si forma intorno lo conserva al suo centro; quando l'elemento lirico riprende il sopravvento e si distende nei deliri della passione o nell'urlo incompreso delle turbe, l'orchestra ritorna eloquente: dell'eloquenza che le seppe dare Respighi nelle precedenti sue opere. [...]

Un altro importante cronista, Alceo Toni, sul «Popolo d'Italia» del 24 gennaio

²⁸³ Gli articoli di giornale da cui sono tratte le citazioni sono conservati presso il Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.S-03, sotto forma di ritagli incollati su fogli bianchi, con l'indicazione della testata e del giorno di pubblicazione, senza numero di pagina.

1934 notava che l'ambientazione era fondamentale per comprendere le azioni e le reazioni dei personaggi.

Il dramma evoca tempi lontani e personaggi leggendari. La fiamma divampa ancora da quell'angolo di terra nostra dove gli spiriti sembrano infocarsi per le tragedie passionali. Ravenna imperiale, della dominazione bizantina, presta il suo sfondo saturo di elettricità drammatica, lampeggiante di sinistri bagliori, su cui è già come latente la fatalità che travolgerà, sublimandoli nei misteri tragici dell'amore, Paolo e Francesca, Ugo e Parisina, Sigismondo e Isotta²⁸⁴.

Anche Toni sottolinea il significato del nuovo melodramma di Respighi.

Con *La fiamma*, Ottorino Respighi ha scritto il suo capolavoro melodrammatico: un'opera che per più di un segno ha vive risposnde nella sensibilità del nostro tempo. Sembrerà del dannunzianesimo in musica, ma quanto ce n'è stato, e come crederlo superato, se la Figlia di Iorio non si collega che a Shakespeare, e non c'è ancora più lontano indizio che sia per allacciarsi ad altro nuovo anello dei grandi tragedi? Non importa.

Anche in questo caso *La fiamma* sarebbe di una ben altra levatura spirituale, ed è. Veniamo, però, più in particolare al fatto musicale.

Che il destino artistico di Ottorino Respighi dovesse essere necessariamente melodrammatico nessuno oserebbe affermarlo. Del pari, per converso, si potrebbe dire che fosse negato al melodramma²⁸⁵.

Segue un accenno approfondito sulla vocalità, vero centro dell'opera e forse anche della produzione respighiana.

Certo Ottorino Respighi ci ha dato la prova maggiore e migliore del suo ingegno. La vocalità della nuova opera respighiana è il fatto preminente dell'opera stessa ed un nuovo atteggiamento artistico dell'autore. *La fiamma* è stata scritta certo e preordinatamente nello spirito della cantabilità vocale.

I personaggi non battono continuamente il ticchettio della nota declamata. Il loro modo di essere scenico non è circoscritto unicamente al "parlare cantando": non si esprimono, cioè, in modo oggettivo, realistico, nell'ordine naturale e fotografico della verbalità comune, ma salendo al piano della trasfigurazione artistica, liricamente fuori da quella contingenza reale che esige e giustifica i voli poetici della melodia²⁸⁶.

Lo stesso Alceo Toni rincarà la dose del suo apprezzamento l'anno seguente, dopo l'allestimento scaligero, sempre sul «Il Popolo d'Italia» del 10 febbraio 1935.

La fiamma è l'opera di un sinfonista specificamente tale, che in musica, cioè, si

²⁸⁴ RES.ARCH.S-03, vedi nota 283.

²⁸⁵ Ivi.

²⁸⁶ Ivi.

potrebbe dire, respira sinfonicamente, ma è scritta secondo i canoni melodrammatici ortodossi o tradizionali che dir si voglia.

Ha, infatti, della vecchia opera lirica tutta l'ossatura formale e le caratteristiche tipiche: è tutta corsa da ondate melodiche arginate, squadrate, vogliam dire, storicamente, con brani a forma chiusa; è vibrante, a scatti, in perfetta rispondenza drammatica e musicale, con ridondanze enfatiche del più indubbio ed ovvio melodrammismo. È scritta con la più felice mano respighiana, ed è piena delle più belle musiche del Respighi.

Nell'affermare il suo entusiasmo per *La fiamma* "Gaianus" (Cesare Paglia) su

«Il Resto del Carlino» collegava quest'esito a certi antecedenti storici ed estetici.

Io faccio grande merito a Respighi di aver voluto fare un'opera con tutto quello che le è specifico, fondamentale, inconfondibile.

E prendo l'occasione con tutte le mie forze per gridate una volta di più che hanno torto marcio quelli fra i musicisti italiani che vanno attorno con opere-tentativo, ispirate da criteri internazionalistici - e perciò evidentemente antinazionali - e sembrano vergognarsi di scrivere per il teatro di musica con il concetto che serviva a Verdi per scrivere dei capolavori. Io spero una delle mie più grandi speranze: che cioè l'esempio di Respighi serva ad una mossa di tutti gli operisti d'Italia.

Tempo addietro, venne lanciato un famoso manifesto romantico. Ci fu del chiasso: discussioni, beghe personali, pettegolezzi.

I novecentisti spinti credettero di aver vinto perché da ora non se ne è più parlato. La verità è che le chiacchiere non contano; contano i fatti; le conquiste, i trionfi. Il manifesto è vittoriosamente rivendicato. Oggi, l'Italia musicale può salutare veramente un vincitore, un vittorioso: Respighi²⁸⁷.

Il critico concludeva con la seguente solenne dichiarazione.

La fiamma è un melodramma dotato di tutte quelle idee-forza necessarie per andare, per vedere, per vincere. Un critico affermerà una cosa assiomatica se sosterrà che l'opera non è perfetta. Anch'io lo affermerei se l'affermarlo fosse segno di originalità. Per mio conto dico che pure coi suoi eccessi o coi suoi difetti

La fiamma è "opera" rispondente in modo inequivocabile alle necessità spirituali rinnovate del pubblico italiano²⁸⁸.

3. *La musica*

La fiamma, che è stata definita un'opera grave, dai suoni compatti e dalle tonalità scure, si avvale di una grande orchestra, compreso un clavicembalo che occasionalmente accompagna i recitativi a solo. Gli strumenti, però, raramente suonano insieme, limitando dunque quella pienezza tipica del sinfonismo del periodo e della scrittura dello stesso Respighi. Il fatto sottolinea la volontà di rarefazione sonora delle

²⁸⁷ Ivi.

²⁸⁸ Ivi.

opere che avevano come cifra comune quella del recupero dell'antico. Si intravede poi nella partitura un uso assai sapiente dei colori orchestrali, fra i quali spesso risalta quello degli ottoni quando appare in scena il coro del popolo, la turba superstiziosa e furente nei confronti della presunta strega (Agnese prima e Silvana poi): la compagine di trombe, tromboni e corni, associati ai timpani, dà alla massa corale una forza ancor più terrificata, piena di presagi nefasti. L'uso parco del colore non significa che l'opera manchi dell'espressività che Respighi ha in comune, per esempio, con Richard Strauss, ma dimostra che l'espressività è riservata alle parti vocali, disegnate con grande ricchezza cromatica. Con questi mezzi espressivi Respighi riesce a manifestare pienamente alcune idee e stati d'animo fondamentali dell'opera, quali l'eroticismo soffocato o inespresso, la morbosità, l'eccentricità, la perversione, l'isteria e il fatalismo²⁸⁹.

Come *Maria Egiziaca* e la *Lauda per la Natività del Signore*, innanzi tutto *La fiamma* propone un ritorno alle fonti dell'opera, riattualizzando alcuni emblemi della tradizione lirica. Si presentano qui, come nelle opere precedenti, alcuni passi che contengono caratteri musicali afferenti a diverse tradizioni della musica italiana, dal gregoriano a Monteverdi, per arrivare a passaggi di matrice tardo-ottocentesca e verdiana.

La parte più consistente di citazioni dal passato è quella dedicata al canto gregoriano, che in quest'opera si annoda all'uso della musica liturgica di ascendenza bizantina per rendere pienamente l'ambientazione, sia topica che temporale dell'intreccio. I passaggi di colore medievale espletano una molteplice funzione.

²⁸⁹ Respighi aveva già esplorato le forze sovranaturali nella sua opera comica *Belfagor* (1922) su un diavolo buffonesco che viene inviato dall'inferno per scoprire perché i giovani uomini danno la colpa al matrimonio per i propri guai.

Rendono credibile l'ambientazione attraverso l'uso della musica di scena, per esempio con il canto che proviene dall'interno della chiesa, a metà tra le melodie gregoriane e quelle delle chiese ortodosse. Danno voce alle masse e in questo caso il popolo è spesso definito «turba barbara». Servono a rendere udibile, e quindi drammaturgicamente visibile, la ieraticità e la severità di un determinato personaggio.

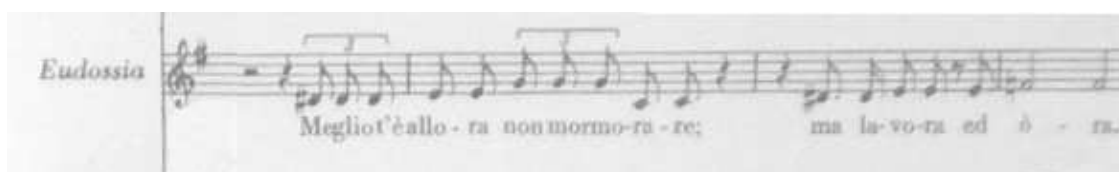
Gli espedienti compositivi che più vengono usati per rendere la mimesi con il passato sono quelli che meglio riescono a creare il senso di distanza temporale, primo fra tutti l'impiego della modalità, che se spesso significava semplicemente evitare la sensibile. Già usato da Respighi in ambito strumentale, questa scelta stilistica svolgeva anche la semplice funzione di allargare le possibilità timbriche, sentite ormai limitate dentro l'alternanza maggiore-minore. Al fine di accentuare la presenza di ambientazioni sonore arcaizzanti, l'orchestra estromette gli archi a favore dei legni.

Respighi impone anche un colore bizantino, ricostruito attraverso la riproduzione di scale e melodie orientali. Questo colore si avverte come nota dominante di ambiente già nella scena della vecchia madre Eudossia e delle ancelle in apertura dell'opera. Appena si presenta l'anziana madre dell'esarca, la musica si fa scura, con note lunghe e gravi, su cui dei vorticosi cromatismi dei violini danno un senso di minacciosa fatalità. Eudossia interrompe il canto delle ancelle e l'orchestra che mima il loro filare attraverso la figura di croma puntata e semicroma di un semitono più acuta nei fiati, mentre i violini procedono per semicrome discendenti. Poi ammonisce Monica e le altre a concentrarsi sul lavoro e pregare. In questo caso il gioco sta nell'alternanza tra la statuaria gravità del canto di Eudossia e la leggiadria riconquistata dalle ancelle

(bb. 33-36)²⁹⁰,



mentre, alla fine della stessa scena, le parole «ma lavora ed òra» sembrano quasi voler richiamare il rispetto di una regola monastica (bb. 97-100)²⁹¹.



Per meglio far sentire la spigolosa severità di Eudossia, ecco il passaggio repentino di tono dopo la sua uscita, quando le ancelle finalmente possono parlare liberamente e scherzare tra loro. Un pezzo dalla agogica «Vivacissimo», con i fiati che “cinguettano” e i violini con note puntate e trilli, descrive i leggeri lazzi delle fanciulle (bb. 120-129)²⁹².

Musical score for four characters: Monica, Agata, Lucilla, and Sabina. The score is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "Ri - de - re... può... Ri - de - re... E ri - de - re... Ri - de - re... Ri - de - re... E ciar - la - re, do - po tan - to si -"

²⁹⁰ RESPIGHI, *La fiamma*, I, p. 6.

²⁹¹ Ivi, I, p. 13.

²⁹² Ivi, I, p. 15.

The image shows a page of a musical score for an opera. At the top, it is marked "Vivacissimo (♩ = 168)". The score includes parts for various instruments: Otu. (Oboe), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. i. (Clarinet in C), Cl. in La (Clarinet in B-flat), C. i. alla scena (Clarinet in C, scene), Monica, Agata, Sabina, Vni I. (Violin I), Vni II. (Violin II), Vle (Viola), and Vc. (Violoncello). The vocal parts have lyrics: "Si, un bel can - to!", "O-ra si", and "Can-ta - - re!". The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/8 time signature.

Da questi esempi risulta chiaro che Respighi ha affidato alla figura della severa Eudossia il personaggio che più d'ogni altro incarna musicalmente il recupero della tradizione remota. Un altro esempio emblematico si trova nell'atto terzo, dove anche la didascalia serve a farci capire la statuarica austerità della donna («Eudossia è discesa dal matroneo e s'accosta all'altare»), mentre la melodia affidatale è tutta composta da un declamato sillabico, con disegni melodici ad arco e con pochi melismi, fino ad arrivare ad una scrittura quasi neumatica, con una nota per sillaba e, soltanto in pochi casi, più note sulle sillabe toniche (bb. 420-445)²⁹³.

²⁹³ Ivi, III, pp. 107-109.

(Eudossia è discesa dal matroneo e s'accosta all'altare)

Eudossia

No, no... non as-sol-ve-rai. L'Esar - ca è mor - to pe-ro-pe-ra di stre - ga, ucci - so con l'aiu - to del de - mo - nio. E il mi - se-ro, che ne - ga e di - fen - de, non sa: ei non sa d'es-se-re am-ma-lia - to dal-l'o-sce - na suc - cu - ba e fat - to schia - vo nel - la volen - tà.

L'altro personaggio femminile fondamentale de *La fiamma* è Silvana. Attraverso la scelta di strutturare l'opera sulla dicotomia dei due principali personaggi femminili, Respighi opta per l'annullamento della spettacolare, ma forse ormai banale, triangolazione amorosa con una sola donna. Oltre a ciò, il compositore decide di scrivere per due tessiture non proprio consuete, cioè per un mezzosoprano acuto (Eudossia), che ascende all'acuto fino al Si bem. 4, e un soprano drammatico (Silvana), che passa da momenti di tessitura acuta come *Oh, quanto, oh, quanto amara* (bb. 301-304)^{294/}

Silvana

Oh, quan - to, oh, quan-to a - ma - ra!

alla tessitura più grave, con un declamato sillabico, costruito su piccoli intervalli e contenuto nel registro medio, che ha come scopo quello di riprodurre il senso della salmodia gregoriana. Eccone un esempio, nel punto in cui a Silvana viene rivelato il

²⁹⁴ Ivi, II, p. 89.

sortilegio che la madre fece affinché Basilio la sposasse, nel Secondo Atto²⁹⁵: slanci melismatici, di *Ah, e il solco del perpetuo pianto?* (bb. 305-309)



Oltre che da Eudossia (e in minor parte, da Silvana), l'elemento antico è rappresentato dal coro, suddiviso in una duplice compagine. La prima, formata dai chierici, è composta ed istituzionalmente riconoscibile; il suo canto sacro viene udito dall'esterno della chiesa e le placide litanie accompagnano il passare delle ore. Quando la processione dei chierici esce dalla Chiesa, nella scena finale del primo atto, Respighi musica perfino dei versetti innodici, affidati al canto dei chierici doverosamente in latino, la cui fonte spazia dai versi del Salmo 69, alle indicazioni che il Diacono dà ai fedeli, da versi di preghiera a formule di esorcismo (bb. 466-484):

UNA VOCE
 Humiliate capita vestra Deo.
 CORO
 Domini Crux mecum.
 Flectamus genua
 UNA VOCE
 Emmanue! Libera nos a malo,
 et ab insidiis diaboli nos libera.
 [...]
 CORO
 Deus, in adjutorium meum intende!
 Domine, ad adjuvandum me festina!
 Deus, in adjutorium meum intende!
 [...]
 UNA VOCE
 Nobiscum Deus. Crux est vita mihi.
 Crux erit mors atra, inimice, tibi²⁹⁶.

²⁹⁵ Ivi.

²⁹⁶ Ivi, I, pp. 116-134.

UNA VOCE (TEN.)
 La chiericia
 Haru-di-a - te - capi-ta ve - stra Deo.
 C O R O
 ff
 Do - mi - ni - Crus - mecum Flectamus ge-nu-a.
 Do - mi - ni - Crus - mecum Flectamus ge-nu-a.
 Do - mi - ni - Crus - mecum Flectamus ge-nu-a.
 Do - mi - ni - Crus - mecum Flectamus ge-nu-a.
 Do - mi - ni - Crus - mecum Flectamus ge-nu-a.

La chiericia
 et ab in-si-di-is dia-ba-li nos - li - be - ra.

RAGAZZI e TEN.
 La chiericia
 Em - ma-nu-ell - li - be - ra nos - a - ma - lo

C'è poi un secondo coro, formato dal popolo, definito anche «turba», descritto da Respighi come sempre disordinato, viscerale e violento. È infatti il popolo che dà la caccia ad Agnese e che ne decide la morte con urla e strepiti (bb. 485-489)²⁹⁷.

C O R O
 Gel - lo! Ah!
 Si! È stre-ga, è stre-ga! Gel - lo! Empu - sal! Sor - tie - ra! Ma -
 -ra! È stre - ga! Ma - ga! Em - pu - sal! Sor - tie -
 ff
 Mo - ra! Mo - ra! Bru - cil È sor - tie - ra. sor - tie - ra!

È interessante notare che Respighi in più di un'occasione riunisce le due espressioni corali, facendo così intrecciare il coro barbaro della turba al canto sacro,

²⁹⁷ Ivi, I, p. 119.

quasi a voler mitigare la violenza dell'uno e a rendere non troppo desueto l'altro. Un esempio si trova alla fine del terzo atto, nel momento in cui il popolo inferocito pretende a gran voce il giuramento di pentimento da parte di Silvana, mentre, dall'interno della basilica di San Vitale, il coro dei chierici innalza a Dio un canto di placida esaltazione, in questo caso in lingua italiana (bb. 235-243)²⁹⁸.

(sul tumulto della folla prevale il canto dei chierici, dal tempio)

CORO NELLA CHIESA

SOPR. e TEN. *(sul tumulto della folla prevale il canto dei chierici, dal tempio)*

Sia glo - ria e lo - de a Te, — Cri - sto Pan -

CORO NEL PROSCENIO

fat - to il giu - ra - men - to di pur - ga - zio - ne! Al

fat - to il giu - ra - men - to di pur - ga - zio - ne! Al

fat - to il giu - ra - men - to di pur - ga - zio - ne! Al

- ven - to di stre - ghe! Al

²⁹⁸ Ivi, III, pp. 74-75.

Il velario si schiude, dal mezzo, come porta che si apra, e la foila sembra entrare nella chiesa, scoprendo il capo, segnandosi, disponendosi ai due lati. È l'interno della basilica di San Vitale, già folta di clero: sacerdoti, presbiteri, suddiaconi, acoliti, esorcisti, lettori, cantori.

CORO
NELLA CHIESA

CORO
NEL PROSCENIO

Un altro aspetto importante de *La fiamma* è la struttura stessa della partitura, nella quale si può ravvisare una sorta di architettura compositiva, evocativa in questo caso dei complessi impianti delle cattedrali bizantine. Prendendo come spunto l'esempio dei grandi compositori della fine del Cinquecento, Respighi ha composto alcune pagine di complessità quasi fiamminga, con l'uso del coro spezzato. Ciò succede nei grandi finali d'atto, tra i quali intercorrono corrispondenze non casuali. Infatti il finale del primo e del terzo atto presenta imponenti scene di massa durante il processo per stregoneria. L'isteria del momento è ben disegnata da una interpretazione di quella che potremmo definire «musica cerimoniale in stile bizantino», nella quale i due cori prima dialogano tra loro, dandosi la parola l'un l'altro (bb. 457-458)²⁹⁹.

²⁹⁹ Ivi, III, p. 115.

I. C O R O

fi - glio suo che è mor - to! Per -
 schian - to del fi - glio suo!
 fi - glio suo che è mor - to! Per -
 schian - to del fi - glio suo!

SOPR. *(Turbati da religioso orrore, scostandosi lentamente)*
 Occhio sbar - ra - to, ciglio sen - za pian -
 CONTR.
 Occhio sbar - ra - to, ciglio sen - za pian -
 TEN.
 Occhio sbar - ra - to, ciglio sen - za pian -

per poi cantare con una scrittura più complessa, nell'intrecciarsi ansioso delle voci di Donello e Silvana stupita del fatto che anche l'amante la creda una strega (bb. 472-477)³⁰⁰.

Silvana

Tu cre - di? An - che tu
 - fen - di - ti! Di - fen - di - ti! Va - neg - gia per la schian - to del
 - fen - di - ti! Di - fen - di - ti! Va - neg - gia
 - fen - di - ti! Di - fen - di - ti! Va - neg - gia
 - fen - di - ti! Di - fen - di - ti! Va - neg - gia

I. C O R O

- sor - to! Segno di cro - ce, ad ogni in - can - to scuo e confor - to
 - sor - to! Segno di cro - ce, ad ogni in - can - to scuo e confor - to
 - sor - to! Segno di cro - ce, ad ogni in - can - to scuo e confor - to

³⁰⁰ Ivi, III, pp. 120-121.

Silvana
cre - di? Ah! Ah!

Donello
(perdutamente)
Giu - ra sul - la cro - ce di
fi - glio suo che è mor - to! Il tuo cuo - re s'è
per lo schian - to del fi - glio suo che è mor - to! Il tuo
per lo schian - to del fi - glio su - o che è
per lo schian - to del fi - glio su - o

I. C O R O
so - lo...
so - lo...
so - lo...
Padre, Figliuolo, e Spi - ri - to
animando

All'inizio del terzo atto, quando Donello e Silvana cominciano a rendersi conto che il loro amore non può avere un futuro, si può ravvisare perfino una citazione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* monteverdiano negli accenti di dolore del lamento di Silvana «Dolce la morte», dove la melodia procede quasi sempre per toni congiunti, retta dagli archi che eseguono una sorta di basso continuo (bb. 197-201)³⁰¹.

123 Molto lento (♩ = 66)
p
A.
Silvana
Dol-ce la mor - te, mentre ancor le ve - ne - tro, ma vo - tu - te del gio - i - to be -
123 Molto lento (♩ = 66)
ni I.
ni II.
Vle.
Vc.
Cb.

³⁰¹ Ivi, III, p. 26.

Non mancano gli accenni ad un melodismo tipicamente ottocentesco e, scrivendo il pezzo nel quale la presunta strega Agnese invoca pietà per se stessa, probabilmente a Respighi fu naturale rifarsi ad un'intonazione cupa, che ricorda la Azucena verdiana. Il disegno melodico, molto mosso, passa repentinamente dall'acuto al grave, sostenuto da un accompagnamento di scalette discendenti, mentre gli archi che borbottano con semicrome per grado congiunto (bb. 409-412)³⁰².

55 Molto allegro (♩ = 92)

Fg.

C. Fg.

Cr. in FA

Tp.

Agnese

(in terra, tendendo le mani verso Eudossia)

Ah, sal - va - mi! Ah, sal - va - mi! Io so - no im - mo - cen - te come Cri -

55 Molto allegro (♩ = 92)

Violini I.

Violini II.

Vielle

Violoncelli

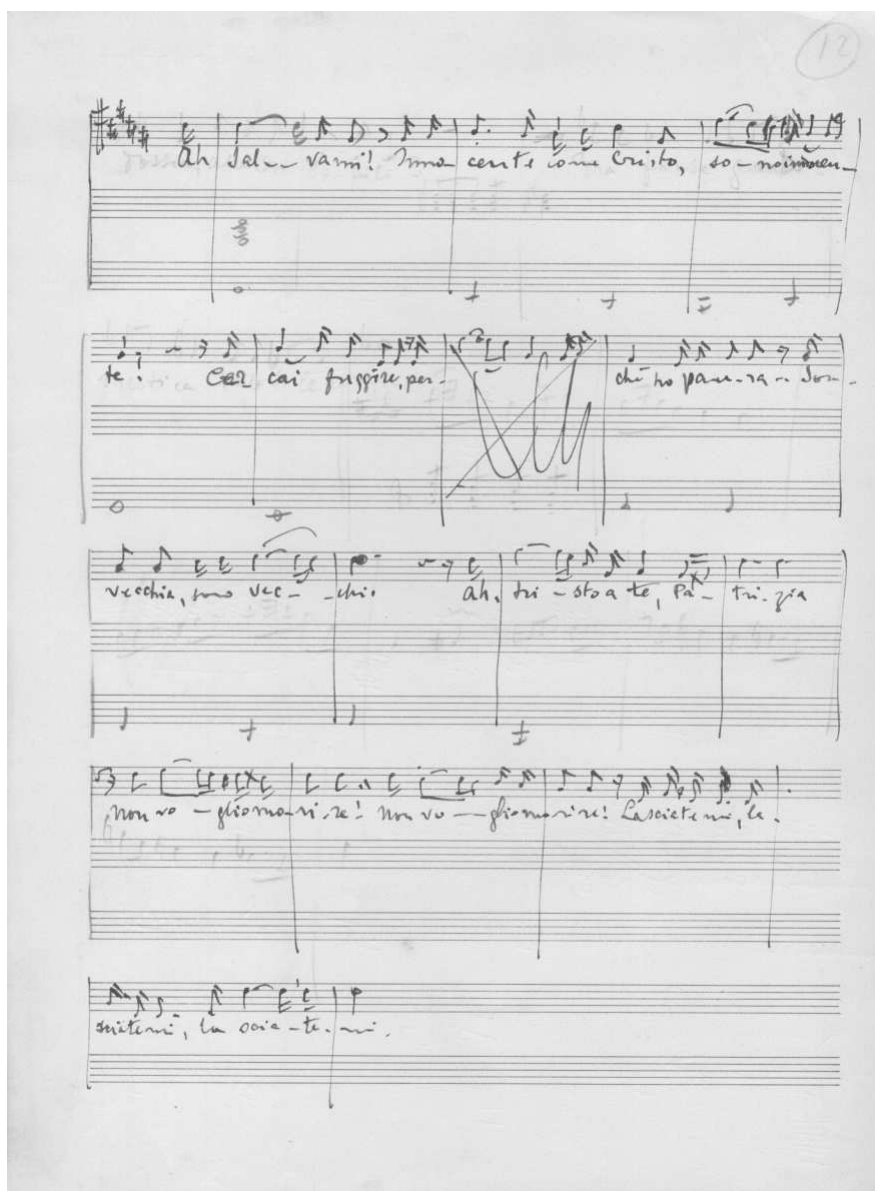
Contrabbassi

Uniti f

Di tale melodia è conservato anche un abbozzo nel Fondo “Ottorino Respighi”³⁰³.

³⁰² Ivi, I, p. 105.

³⁰³ RES.MUS.A.119.



Con *La fiamma*, dunque, Respighi riveste il libretto, coscientemente anticheggiante, di una partitura austera ed evocativa. Accettando e prendendo su di sé caratteristiche estetiche del decadentismo, attraverso un processo di «programmatica e progressiva scarnificazione»³⁰⁴ egli è giunto ad una sintesi di quegli espedienti stilistici che gli sembravano più utili a descrivere e incarnare la complessità del linguaggio musicale novecentesco. Grazie alla *Lauda*, a *Maria Egiziaca*, *La fiamma* e, grazie anche

³⁰⁴ PIERO MIOLI, *Cantare! Sì, un bel canto! Ora si può!*, in *Il Novecento musicale* cit., p. 215.

ad una sorta di “lavaggio in Arno” rappresentato dalla rielaborazione dell'*Orfeo* di Monteverdi, Respighi arrivò a concepire una sorta di nuovo lessico compositivo, nel quale non potevano più esistere vocaboli limitati ad un'unica definizione. Sfruttando le conquiste dei contemporanei nel campo della musicologia e della filologia e attraverso una selezione molto rigorosa delle possibilità espressive offerte da linguaggi che potevano essere avvertiti come superati o, al contrario, troppo sperimentali per essere normabili, Respighi è riuscito a rendere nuovamente viva la musica, cioè udibile.

VIII

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Al termine delle osservazioni sul recupero dell'antico nell'arte di Ottorino Respighi, forse non è inutile rivolgere l'attenzione all'ultima opera del musicista bolognese, perché essa ne riassume il percorso compositivo e aiuta a comprendere il suo atteggiamento di fronte alle tradizioni musicali del passato. È significativo, infatti, che Respighi abbia concluso la propria carriera con l'orchestrazione dell'*Orfeo* monteverdiano (cfr. il capitolo II) e con l'opera *Lucrezia*, che per condotta delle linee melodiche e trattamento strumentale è sempre stata ritenuta un chiaro omaggio alla musica di Monteverdi.

Per *Lucrezia* Respighi trasse ispirazione dalla lettura del poemetto *The Rape of Lucretia* di William Shakespeare, come dichiara Guastalla che anche in quest'ultima opera ha ricoperto il ruolo di librettista.

L'idea di *Lucrezia* era venuta a Respighi leggendo il poemetto di Shakespeare *The Rape of Lucretia*. C'era sempre in Respighi un'insuperabile avversione per la gente togata (i romani antichi gli apparivano – l'ho già detto - come bianche e fredde statue, e alla scultura egli era poco sensibile), ma non mi fu difficile volgere la sua fantasia alla pittura e al colore, dicendo che i Tarquini erano etruschi, e che i loro fantasmi li dovevamo evocare nelle tombe di Cerveteri e di Veio. Così finii per veder il volto di *Lucrezia* in quella fanciulla della famiglia Velcha, che è nella tomba dell'Orco a Tarquinia, di almeno due secoli dopo e che ammiravamo riprodotta nell'*Enciclopedia* (XIV, 534); volli poi che si limitasse il profitto di quella che per noi era diventata *Lucrezia* nella copertina del libretto e dello spartito³⁰⁵.

Dal punto di vista poetico Guastalla intese ripetere la medesima operazione effettuata per *Maria Egiziaca*. Se nell'opera del 1931 si era adoperato perché il verso

³⁰⁵ CG, Q3, cc. 351-352.

suonasse come nelle sacre rappresentazioni, in *Lucrezia* egli fece in modo di superare la fonte shakespeariana per recuperare l'originale latino di Tito Livio. Respighi accettò di buon grado, ma non intese rinunciare al commento che, in Shakespeare, la voce del poeta intercala al racconto.

Se nel primo "mistero" m'ero divertito a imitar tutti i metri della nostra sacra rappresentazione, dal sirventese all'ottava, nel secondo poemetto, che avrei chiamato a mo' di Shakespeare "istoria", mi volevo obbligare ai metri classici e ai più antichi latini. [...]

Respighi, come al solito, mi lasciò fare, purché io non abbandonassi quel che più lo seduceva: quei commenti che la voce del poeta intercala al suo racconto, "una voce in orchestra" da cui il musicista si proponeva un inconsueto effetto; io ero agitato dalla forza di Livio, e lui da quella di Monteverdi³⁰⁶.

Il compositore non rinunciò a personalizzare anche quest'ultima creazione, procedendo a una significativa scrematura dell'orchestra, con la precisa intenzione di arrivare all'essenziale in funzione dei ruoli vocali, smentendo la tradizione critica che vuole Respighi innanzi tutto maestro dell'arte strumentale.

Si divertiva a superare se stesso in semplicità, nello spogliare la sua musica di tutto ciò che non fosse essenziale, nel ridurre al minimo l'orchestra, nel mostrare quanto se ne potesse trarre con mezzi minimi: in qualche momento il Canto è solo e l'orchestra tace affatto. E il Maestro diceva sorridendo: "Diranno "l'orchestra di Respighi!". Ché s'era infastidito degli abituali elogi per la sua prodigiosa sapienza e arte strumentale, lodi che erano in fine una critica: e ora si compiaceva a sfatar la leggenda³⁰⁷.

Dopo la morte di Respighi, questa ricercata esilità dell'orchestra venne scambiata come una scelta arbitraria di Elsa, che invece si limitò solamente a integrare le ventinove pagine rimaste incompiute per dell'aggravarsi della malattia del marito.

Ma so per certo che musicisti espertissimi come il Marinuzzi e il Serafin, quando concertavano la postuma *Lucrezia* espressero dubbi su quel che sarebbe risultato da passi orchestralmente scarni e tenui e poi dovettero darsi pace: il Marinuzzi, credendo che un certo passo fosse orchestrazione di Elsa e non di Respighi disse chiaro e netto: "Qui bisognerà rinforzare un po', perché così non vien fuori niente". E Elsa di rimando: "Questo è del Maestro, e non si può toccare". Perché, come è noto, se la composizione di *Lucrezia* era compiutissima e forse definitiva, l'orchestrazione mancava di ventinove

³⁰⁶ Ivi, cc. 353-354.

³⁰⁷ Ivi, cc. 354-355.

pagine³⁰⁸ quando Respighi si ammalò. L'abbiamo detto, ripetuto e scritto, ma ancora si continua a narrare la cosa con poca verità, Respighi, condotta a termine la composizione, si mise a orchestrare l'opera con la solita rapidità. Giunto quasi alla fine, l'ultimo canto di Lucrezia: "Non sono più quella di ieri" non gli piacque più e decise di musicarlo in altro modo. Saltò il passo e andò oltre nello strumentale, fino quasi alla fine; musicò nuovamente il canto, poi la malattia lo costrinse a interrompere il lavoro. Così lasciò l'opera compiutamente orchestrata, all'infuori di poche battute del finale e in quel passo del quale lasciò due stesure: una ripudiata e l'altra "forse" definitiva. Nessuno può dire se avrebbe modificata o mutata anche questa: certo è che, con me, nel primo mese di febbre, affermò: "Altri due giorni di lavoro e avrei spedito la partitura a Ricordi". È indubbio che, in quel momento, egli giudicava l'opera compiuta. L'ultima sera - 17 aprile- Elsa e io scendemmo nello studio a raccogliere le carte che da più di cento giorni stavano intatte sul pianoforte e sullo scrittorio di sinistra³⁰⁹.

Pur se scritto per un'orchestra destinata al teatro, Respighi considerò Lucrezia un lavoro cameristico, non solo perché l'organico appare ridotto rispetto a quello di un'opera come *La fiamma*, ma soprattutto perché il linguaggio musicale si è rarefatto, è diventato più semplice e asciutto. Anche la figura del Coro è superata dalla presenza della "Voce", posizionata in orchestra e che alla prima (il 24 febbraio 1937 al Teatro alla Scala di Milano) fu quella di Ebe Stignani.

Sono queste scelte a indicare un intento di avvicinamento alla drammaturgia monteverdiana e un'analogia può effettivamente essere ravvisata con il narratore nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, che svolge la stessa funzione di raccontare e analizzare emotivamente ogni passaggio. Addirittura in *Lucrezia* la "Voce" arriva al punto di interrompere la linea vocale della protagonista per esprimere il proprio coinvolgimento emotivo.

In questo caso l'adesione ai precetti estetici e drammaturgici del neoclassicismo musicale applicato al melodramma sembra davvero compiuta, con la netta predominanza delle parti cantate e della melodia. Ma anche il recitativo, il procedere che sembra un salmodiare, gli ariosi e le arie sono supportate da un discreto e sobrio

³⁰⁸ In tutta la sezione riguardante la composizione di *Lucrezia*, quando compare la parola "ventinove" è chiaro che si tratta di un'aggiunta posteriore rispetto alla stesura del Quaderno.

³⁰⁹ CG, Q3, cc. 355- 357.

accompagnamento. *Lucrezia* sembra dunque avere assorbito in sé le influenze che Monteverdi aveva esercitato su Respighi fin dagli esordi della sua carriera.

In realtà, Respighi aveva iniziato il proprio percorso artistico trascrivendo opere di Monteverdi, per rivolgersi poi ad altri periodi e stili musicali, così da diventare uno dei più autorevoli trascrittori della sua generazione, ma anche un compositore al quale le trascrizioni sono state preziose per arricchire il proprio linguaggio musicale. Il significato di questi lavori non sta tanto nel metodo storico-filologico, quanto nell'atteggiamento originale di un compositore che ripensò il passato in modo personale. Interessato alle partiture e alle intavolature non per appagare le esigenze dello studioso erudito, Respighi cercava nelle fonti il lessico e la sintassi funzionali alla costruzione di un linguaggio che, senza negare l'interesse per la forma estetizzante e rappresentativa, sapesse dare voce e rendere ancora riconoscibile l'oggetto sonoro, oltre la crisi del sistema tonale che aveva portato altri compositori a sperimentazioni ardite ed esclusive.

Per Respighi il colloquio con l'antico sembra essere stato del tutto spontaneo e naturale; significava appropriarsi e continuare a fare vivere un'eredità in funzione dell'urgenza di approfondire lo studio dei valori fonici e timbrici dell'orchestrazione moderna. Ecco il probabile perché del suo scandagliare tanti diversi momenti della storia della musica: ogni epoca musicale che ebbe modo di frequentare gli fu utile per definire una fase precisa del suo stile musicale.

In epoca giovanile era stato affascinato dai fastosi movimenti barocchi e dalle sinuose melodie settecentesche, ma raggiunta la maturità, procede a ritroso lungo la tradizione musicale italiana, fino ad arrivare al canto piano con il quale sembra aver voluto temperare gli effetti del sinfonismo straussiano e dell'impressionismo, per

ritornare a una semplicità dal sapore arcaico.

La frequentazione della monodia medievale non fu occasionale per Respighi, perché con il tempo divenne una scelta stilistica personale, che del canto piano privilegiò elementi distintivi come il ritmo libero e mutevole o le sonorità tipiche delle intonazioni liturgiche, poi trasferite dentro atmosfere timbriche inconsuete, impreziosite dal sapiente uso degli armonici. Egli procedeva a trasformare le cellule melodiche enucleate dal repertorio modale aggiungendo libere clausole cadenzali oppure alterando la loro struttura per farle rientrare nella tonalità.

Per queste ragioni, nel caso del percorso artistico di Respighi non si può parlare di una svolta “alla moda” o di maniera. Infatti, dopo aver frequentato la musica barocca, la tradizione melodica popolare sfociata nella lauda e il canto liturgico, il compositore sembra avere raggiunto una sintesi originale che gli ha permesso di risolvere il bagaglio delle conoscenze acquisite nella trasfigurazione del “modello originario”, assimilato non come semplice citazione, ma diventato materiale costitutivo di un nuovo stile. Non a caso il percorso iniziato con il *Lamento di Arianna* del 1908 si è concluso con *L'Orfeo* e *Lucrezia* (entrambe del 1935), facendo dunque ritorno a Claudio Monteverdi che rappresenta una sorta di “approdo musicale” ideale costantemente cercato. Dopo essersi misurato e avere fatto propri tanti stili musicali, attraverso un meccanismo di “immedesimazione” compositiva che gli ha consentito di compenetrare il modo di scrivere (derivato dalla scuola di Torchi, Martucci, ma anche Rimskij-Korsakov) con lo spirito del proprio tempo, Respighi ha finito per privilegiare quei tratti stilistici che lo riconducono all'influenza monteverdiana: la linea melodica asciutta, l'organico orchestrale ridotto, la voce in funzione della rappresentazione. Senza che, per questo, egli abbia dovuto rinunciare alla propria dimensione creatrice, che lo spinse a osservare

i modelli, quello di Monteverdi in particolare, non per “voler assomigliare” attraverso un’operazione di mimesi, bensì per esprimere con linguaggio attuale e possibilmente condiviso le proprie istanze compositive e drammaturgiche.

I documenti conservati presso il Fondo “Ottorino Respighi”, in particolare i carteggi e i *Quaderni* di Guastalla, hanno consentito di illuminare diversi aspetti del compositore bolognese finora rimasti nell’ombra. I carteggi hanno contribuito a definire il lato umano di Respighi, uomo sfuggente eppure complesso, permettendo di osservarne da vicino ragioni e reazioni psicologiche che certo hanno finito per condizionarne il suo percorso artistico. I *Quaderni* di Guastalla, invece, si sono rivelati una fonte preziosa per ricostruire e comprendere tratti dell’iter creativo delle opere prese in esame: un’analisi altrimenti ostica, data l’esiguità delle testimonianze autobiografiche. Infine, il lavoro di Elsa Olivieri-Sangiaco, i cui risultati sono conservati - e ora riordinati - nelle serie del Fondo, si è rivelato indispensabile per dare una collocazione più appropriata della figura di Ottorino Respighi rispetto alla temperie del tempo in cui visse. Di più, il lavoro di Elsa testimonia anche il significato della presenza tutt’altro che secondaria della musica di Respighi negli anni successivi alla vicenda umana del marito.

APPENDICE I

INVENTARIO DEL FONDO “OTTORINO RESPIGHI”

Si presenta qui l'intero inventario del Fondo “Ottorino Respighi”, ottenuto grazie al lavoro di ordinamento e schedatura esposto nel Cap. II del presente lavoro. Le schede di inventariazione create tramite il software *Sesamo 4.1*, qui sono limitate a:

- segnatura
- titolo originale
- contenuto
- estremi cronologici.

Non presenti qui³¹⁰ due database, creati durante la schedatura del Fondo “Ottorino Respighi” in quanto la corposa sottoserie composta dai carteggi di Elsa con personalità varie presentava l'anomalia consistente nel fatto che per un certo numero di buste (13) il criterio di ordinamento usato era quello cronologico, mentre per numerose altre (24) il criterio di uniformità usato dallo schedatore era l'ordine alfabetico delle personalità a cui sono indirizzate o da cui provengono le lettere stesse. Per ovviare a questa incongruenza, si è proceduto a porre tutto il corpus di carteggi, chiamato *Enti e personalità* e dando di esso un duplice orizzonte di consultazione: si è creato cioè un ulteriore database che rappresenti da una parte la consistenza cronologica del fitto carteggio, dall'altra ci dia un'immagine chiara delle personalità con cui Elsa ed Ottorino

³¹⁰ Ma consultabili in *Ottorino Respighi, manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia*, a cura di Martina Buran e Vitale Fano, DVD-Rom edito con il contributo della Soprintendenza Archivistica del Veneto e Fondazione “G Cini”, 2008.

intrattennero rapporti epistolari (quindi schedando anche tutte le persone contenute nelle buste in ordine cronologico). I due database sono consultabili per anno e per personalità.

RES.ARCH.A-01

“*Carteggio “Ricordi” - Indice generale, vol. I, 1916-1953*”

Strumento di corredo, contiene l’elenco in ordine cronologico delle lettere dal volume 1 al volume 6 riguardanti il carteggio con Ricordi. Di ogni lettera è riportata data topica, regesto e collocazione.

16/11/1916 22/12/1953

RES.ARCH.A-02

“*Carteggio “Ricordi” - Indice generale, vol. II, 1954-1965*”

Questo strumento di corredo contiene l’elenco in ordine cronologico delle lettere dal volume 7 al volume 13 riguardanti il carteggio con Ricordi. Di ogni lettera è riportata data topica, regesto e collocazione.

09/01/1954 27/12/1965

RES.ARCH.A-03

“*Carteggio “Ricordi” vol. I 1916-1924*”

La busta contiene 89 lettere da Carlo Clausetti e altri dirigenti della Ricordi, alcune delle quali manoscritte (queste tutte di Clausetti). Le lettere riguardano i diritti sul testo della lirica *La fine* tratta da *The crescent Moon* di Tagore e per le poesie di De Fersen e per altre opere. La lettera 41 comunica il passaggio di gerenza da Tito Ricordi a Renzo Valcarenghi e allo stesso Carlo Clausetti. Sono presenti poi documenti sulla creazione di *Belfagor*, *La Ballata delle Gnomidi*, *Pini di Roma*, *Fontane di Roma*, *Quattro Liriche*, *Pini di Roma*. Contatti con il Teatro di Lipsia per l’esecuzione di *Belfagor*, nonché discussioni su diritti d’autore, tempi di consegna delle stampe, revisioni di manoscritti. Le lettere sono precedute da 22 pagine contenenti i regesti delle lettere.

16/11/1919 10/12/1924

RES.ARCH.A-04

“*Carteggio “Ricordi” vol. II 1925-1933*”

La busta contiene 113 lettere, molte delle quali da Renzo Valcarenghi e Claudio Clausetti (alcune autografe). *Belfagor* ad Amburgo, sulla partitura de *Pini di Roma*; *Antiche danze ed arie* a Parigi; rendiconti periodici al Maestro e a Donna Elsa; partitura delle stagioni; disco de *Pini di Roma*; *Vetrare di chiesa*; trasferta brasiliana; *Trittico botticelliano*; *Quartetto Dorico*, *Nebbia*, *Stornellatrice*, *La campana sommersa*, *La*

bella addormentata nel bosco; contatti con la Ricordi USA, George Maxwell e con William C. Heaton, presidente della De Luxe Reproducing Roll Corp., che registrerà *Pini di Roma* e *Antiche danze ed arie*; *Suite brasiliana*; *Toccata*; *Feste romane*; Vocalizzi in stile moderno; richieste di biografia e foto per propaganda; concerti a Buenos Aires; contratto con la Aeolian Company di New York; *Passacaglia* di Bach diretta da Toscanini; viaggio a Varsavia; *Metamorphoseon. XII Modi*; tre corali di Bach; *Gli uccelli* a Tunisi; ballo *Belkis, regina di Saba*; *Maria Egiziaca* a New York; *Belkis, regina di Saba* alla Scala; *Belkis, regina di Saba* a Brno; *Belkis, regina di Saba* a Londra; *Maria Egiziaca* a Palermo; *Belkis, regina di Saba* all'Hollywood Boulevard; *La Fiamma* a Buenos Aires; *La campana sommersa* a Napoli; *Maria Egiziaca* alla Scala; *La Fiamma* alla Scala; *Maria Egiziaca* a Parigi; *Maria Egiziaca* a Buenos Aires; *La Fiamma* e *Furtwangler*. Le lettere sono precedute da 24 pagine contenenti i registi delle lettere.

18/02/1925 16/12/1933

RES.ARCHA-05

“Carteggio “Ricordi” vol. III 1934-1937”

La busta contiene 71 lettere, molte delle quali da Renzo Valcarengi e Claudio Clausetti (alcune autografe). Le lettere sono precedute da 16 pagine contenenti i registi delle lettere. Molte lettere sono indirizzate alla signora Elsa. Sulla distribuzione di *La Fiamma* alla stampa; impegno con l'Orchestra di Cincinnati; *La Fiamma. La Fiamma* all'Opera comique; Suite *La Fiamma*; partitura di *La Fiamma* a Buenos Aires. Successi in sud America; traduzione tedesca di *La Fiamma*; *La Fiamma* a Vienna, contatti con Budapest; *La Fiamma* al Teatro Reale; Suite *Belkis, regina di Saba* rifacimento completo della partitura. Da Buenos Aires: successo di *La Fiamma* in Sud America; alla radio Splendid la Suite di *Antiche danze ed arie*; *Impressioni brasiliane*. Da Buenos Aires: lavoro di Respighi per l'Esposizione realizzata dall'Istituto Argentino di Cultura Italica; possibili rappresentazioni di *Maria Egiziaca*. Lite e contenziosi con Athos Palma del Teatro Colon di Buenos Aires. Da Buenos Aires: mostra musicale; *Orfeo* alla Scala; Victoria Ocampo ospite ai Pini. Invito del Municipio di Buenos Aires in occasione della prima esecuzione nel 1936 di *Lucrezia Romana*. Renato Tasselli (Ricordi USA), autografa: (possibilità di rappresentare) *La Fiamma* a Chicago e New York. *La Fiamma* richiesta in vari teatri tedeschi, tra cui Berlino. Note autografe di Ottorino Respighi a Giuseppe Giacompol in merito alla mostra musicale in Argentina. Nuovo lavoro: *Lucrezia*, contratto di cessione. *La Fiamma* a Vienna. Problemi tra la Ricordi e Guastalla. Commemorazione di Respighi a Buenos Aires alla Sala del Cervantes, della Asociacion Argentina de Musica da Camara; commemorazioni a Rosario e Montevideo; concerto commemorativo dell'Istituto Nazionale di Musica di Rio de Janeiro; Fondazione “Ottorino Respighi”. *Lucrezia* alla Scala. Elsa Respighi come revisore delle opere del Maestro: consegna della partitura completa di *Lucrezia*, Aria della *Medea*, modifiche a *Lucrezia*. Cambiamento de titolo de *La Danza di Salomone* in *La Danza del Peplo* da parte della Ruskaja. *Maria Egiziaca* a Londra; *La Fiamma* a Vienna. Riduzione per pianoforte a quattro mani di *Antiche danze ed arie*. Ballo *Antiche danze ed arie* a Londra, con testo di Guastalla.

16/01/1934 31/12/1937

RES.ARCH.A-06

“Carteggio “Ricordi” vol. IV 1938-1945”

La busta contiene 58 lettere. Le lettere sono precedute da 15 pagine contenenti i registi delle lettere. Sulle bozze delle Suites di Respighi; acquisto da parte di Capron di Parigi del manoscritto de *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi. *Antiche danze ed arie*, *Gli uccelli*, *Daphnis et Chloe* in Argentina. Dagli USA: *La bella addormentata nel bosco* in film; *La Fiamma* al Metropolitan. Concerto commemorativo a Rio de Janeiro. Ballo *Antiche danze ed arie* all’ Arena di Verona. Definizione della cessione a Ricordi de *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi. Ritocchi alla partitura de *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi da parte del M° Labroca. Partitura e riduzione de *Il pianto della Madonna* su testo di Jacopone da Todi. Atto di cessione di *Cantare Campagnolo* e *Mamma povera* di Elsa Respighi. Accordi preliminari per il *Concerto Postumo* di Ottorino Respighi (datato per alcuni 1909). Messa in scena a Gera di *Lucrezia* in tedesco. Invio ad Arturo Benedetti Michelangeli della parte di pianoforte solista del *Concerto per pianoforte e orchestra*. *Lucrezia* a Budapest. Noleggio parti della *Passacaglia* di Bach/ Respighi. Versione coreografica della stessa a Budapest. Proibizione di presentare *Gli uccelli* in versioni differenti dall’originale: diatriba con Nives Poli. Sulla situazione della sede milanese e degli stabilimenti dopo i bombardamenti. Opere del Maestro messe al sicuro. *Trittico botticelliano* alla Wagneriana di Buenos Aires e Rosario.

13/01/1938 31/12/1945

RES.ARCH.A-07

“Carteggio “Ricordi” vol. V 1946-1949”

La busta contiene 86 lettere. Le lettere sono precedute da 19 pagine contenenti i registi delle lettere. Renato Tasselli di Ricordi America (USA): *royalties* e possibili esecuzioni di *Antiche danze ed arie* (balletto) e *Gli uccelli*. Diatriba con Giacompol su diritti d’autore bloccati e su discrepanze tra preventivo e consuntivo dei diritti durante la guerra. Progetto messicano. Cessione dei diritti per *La pentola magica* e *Porcellane di Sevres*. *Il Dono di Alceste* di Guastalla. Su Benedetti Michelangeli, Zecchi, Di Stefano. *Alceste* al Teatro Colon di Buenos Aires; *Samurai* di Elsa Respighi; *Passacaglia*. *Cantata su Caterina da Siena* di Elsa Respighi e Guastalla. *Passacaglia* con coreografia della Welmann. Diritti sul film *Scarpette rosse*, poi mai proiettato in Argentina. *Maria Egiziaca* in California.

16/04/1946 05/11/1949

RES.ARCH.A-08

“Carteggio “Ricordi” vol. VI 1950-1953”

La busta contiene 129 lettere. Le lettere sono precedute da 29 pagine contenenti i registi delle lettere. Richieste di rendiconti finanziari. *Passacaglia* in Francia. Incisioni

discografiche di *Feste romane*. Resoconto di *Feste romane* alla National Broadcasting Company di New York diretta da Toscanini. Ancora su rappresentazioni in vari teatri d'Italia delle opere di Respighi. Rapporti con la RAI. Cenni sul libro su Ottorino Respighi. Cessione dei diritti su tale libro alla Ricordi. Cortometraggio sul Maestro della Emiliana Film. Manoscritto di D'Annunzio su Ottorino Respighi. Morte del fratello di Elsa Respighi.

11/01/1950 22/12/1953

RES.ARCH.A-09

“Carteggio “Ricordi” vol. VII 1954-1955”

La busta contiene 107 lettere. Le lettere sono precedute da 20 pagine contenenti i registri delle lettere. *La bella addormentata nel bosco* alla CBS. *Maria Egiziaca* a Bari; disco Rca di *Pini di Roma* e *Fontane di Roma*. Viaggio in USA per sviluppi Respighi in televisione. Libro su Respighi: appunti e fotografie; correzioni e giudizi. Viaggio a New York. Maria Callas candidata interprete di *La Fiamma* alla Scala. *Semirâma*. Uscita del libro di Elsa su Respighi. Ricerca nuova interprete per *La Fiamma* dopo il rifiuto della Callas: Inge Borkh. Pubblicazione delle trascrizioni di Respighi della Sonata in Re maggiore per violino e BC di Vivaldi e La follia di Spagna di Corelli. *Maria Egiziaca* al Comunale di Firenze. Articoli su libro di Elsa. *La Fiamma* alla Scala. Traduzione in inglese del libro di Elsa. Onorificenza a Respighi e concerto commemorativo alla Santa Cecilia di Roma.

09/01/1954 26/11/1955

RES.ARCH.A-10

“Carteggio “Ricordi” vol. VIII, 1956-1957”

La busta contiene 127 lettere. Le lettere sono precedute da 23 pagine contenenti i registri delle lettere. Pubblicazione della Universal Edition di Vienna. *Maria Egiziaca* a Venezia. Richiesta di un musicologo che si occupi dell'opera del maestro sulla rivista Ricordiana: da Giuseppe Pugliese a Franco Abbiati, sarà scelto Pugliese. Serata celebrativa all'Isola di San Giorgio a Venezia. Commemorazione a Buenos Aires (20 anni dalla morte). Esecuzioni di opere di Respighi in Messico, Australia, Sud Africa. Nuova edizione del libro di Elsa, con nuove foto. *La Fiamma* a Trieste, critiche alla cantante Benedetti. *Maria Egiziaca* alla Piccola Scala. Concerto-profilo di Respighi a cura della RAI. *Lauda per la natività del Signore* nel Chiostro della Nelson Gallery of Art a cura della University of Kansas. Riduzione della biografia. *Feste romane* e *Pini di Roma* a Innsbruck. *Feste romane* a Roma dirette da Sonzogno. Libro di Elsa: *Venti lettere a Mary Webbs*.

20/01/1956 03/12/1957

RES.ARCH.A-11

“Carteggio Ricordi vol. IX 1958-1959”

La busta contiene 91 lettere. Le lettere sono precedute da 16 pagine contenenti i registi delle lettere. Edizione americana della biografia di Respighi. *Maria Egiziaca* a Ludwigshafen; a Baden-Baden; alla Piccola Scala (qui poi sostituita da *Lucrezia*). Invio dei libretti d'opera di Respighi all'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione "Giorgio Cini". *La Fiamma* a Vienna. ***Lauda per la natività del Signore*** in TV. *Deità silvane* negli USA. Mostra di Musica Italiana organizzata da Riccardo Malipiero negli USA. Didone abbandonata di Marcello. Pugliese rinuncia a scrivere su Respighi. 80° anniversario nascita Respighi: contatti con vari teatri italiani per le celebrazioni. *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi alla RAI. Voce *Respighi* sul *Nuovo Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti*.

09/01/1958 28/12/1959

RES.ARCH.A-12

"Carteggio "Ricordi" vol. X 1960"

La busta contiene 64 lettere. Le lettere sono precedute da 13 pagine contenenti i registi delle lettere. Revisione de *La bella addormentata nel bosco*. Rendiconti e saldi. *Maria Egiziaca* alla Scala; *Lucrezia* all'Opera di Roma. *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi al Teatro Cuvallier di Monaco. *Toccata e Feste romane* alla Scala con Pollini. Celibidache per *Maria Egiziaca*. *La Fiamma* a Napoli. Esecuzione RAI per il Papa: scelta di *Fontane di Roma*. Arie da *Maria Egiziaca* cantate da Renata Tebaldi. Contatti con il San Carlo di Napoli. Disco di *Lauda per la Natività del Signore*. *Lucrezia* alla Fenice di Venezia. 25° anniversario dalla morte: *Maria Egiziaca* alla Scala. Nuovo disco per *Fontane di Roma* e *Pini di Roma*. Contrasti per la copertina del disco, considerato denigratorio. Atto di citazione presso il Tribunale di Milano relativo al contrasto tra Elsa Respighi e Casa Ricordi sulla copertina del disco ***Antiche danze ed arie***; atto di transazione tra le due parti.

27/01/1960 27/12/1960

RES.ARCH.A-13

"Carteggio "Ricordi" vol. XI 1961"

La busta contiene 69 lettere. Le lettere sono precedute da 14 pagine contenenti i registi delle lettere. *Lucrezia* in Germania. Riduzione del libro di Elsa per Germania e paesi anglosassoni: traduzione in inglese e tedesco. ***Antiche danze ed arie*** in francese. Rendiconti. Concerti per onoranze a Buenos Aires, New York, Venezia. *La Fiamma* ad Ausburg. Biografia ridotta e con cambio di titolo. Rivista Musica d'oggi: articoli su Respighi. Medaglione commemorativo di Respighi creato da Francesco Messina. Rapporti con la Casa Bote & Bock. *La Fiamma* a Bologna. Scritto di Renzo Rossellini su Respighi per l'Enciclopedia Ricordi.

04/01/1961 18/12/1961

RES.ARCH.A-14

“Carteggio “Ricordi” vol. XII 1962-1963”

La busta contiene 99 lettere. Le lettere sono precedute da 20 pagine contenenti i registi delle lettere. Traduzione tedesca del libro su Respighi. Questione col M° Vaughan. Viaggio a Milano per la rappresentazione di Atlantida. Questione sull’ Alien Property Custodian Bote & Bock de *La campana sommersa*. **Lauda per la natività del Signore** a Toronto. Condoglianze a Franco Colombo. Revisione di Respighi con recitativi e strumentazione e *La Serva padrona* di Pergolesi. Viaggio negli USA. Questione *La campana sommersa*. *Lucrezia* a Bologna. Rendiconti dagli USA e dal Canada. Rapporti tra Casa Ricordi e Fondazione “Giorgio Cini”.

08/01/1962 17/12/1963

RES.ARCH.A-15

“Carteggio “Ricordi” vol. XIII 1964-1965”

La busta contiene 124 lettere più 2 in appendice. Le lettere sono precedute da 26 pagine contenenti i registi delle lettere. *Lucrezia* al City Center di New York. *La campana sommersa* alla Scala. Edizione USA della biografia di Respighi. Precisazioni su filiale di Londra. Soggetto in inglese de *Gli uccelli*, **Antiche danze ed arie**. Rendiconti USA, Sud America, Inghilterra. Commemorazione 30° anniversario della morte di Respighi. Creazione di un opuscolo in italiano, inglese, francese e tedesco. Elenco completo delle opere di Respighi. Contatto con il M° Cicognini. Spettacolo di danzatori dell’Opera di Parigi con **Antiche danze ed arie**. **Lauda per la natività del Signore** alla RAI. Cronologia respighiana. Riproduzione del medaglione commemorativo. Perfezionamento cessione alla Ricordi de *La campana sommersa*. Varie celebrazioni per l’anniversario della morte, in Italia e all’estero. *La bella addormentata nel bosco* in Canada. Documenti riguardanti i diritti su *Aretusa* e *La sensitiva* percepiti in Germania. In appendice: Lettera dell’8 ottobre 1965: contratto di cessione de *La campana sommersa* alla Ricordi da parte di Donna Elsa Respighi. Lettera del 27 aprile 1918: contratto di cessione del poema sinfonico *Fontane di Roma* alla Ricordi da parte di Ottorino Respighi.

24/01/1964 27/12/1965

RES.ARCH.A-16

“Carteggio Ricordi”: Contratti originali 1927-1982

Contratto di cessione *Vetrata di chiesa*, quattro impressioni sinfoniche; 1 - *La fuga in Egitto*; 2 - *S. Michele Arcangelo*; 3 - *Il mattutino di Santa Chiara*; 4 - *S. Gregorio Magno*. *Trittico botticelliano*. 1a parte: *La primavera*; 2a parte: *L’adorazione dei Magi*; 3a parte *La nascita di Venere*. *Concerto a cinque* per oboe, tromba, violino, contrabbasso, pianoforte e orchestra d’archi. *Lucrezia*, *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi: recitativi, strumentazione. *Concerto* (in la minore, 1903), *Le porcellane di Sevres* (*Menuet d’Exaudet* e *Gavotte Louis XIII*). *La pentola magica* (musica su temi popolari russi. Istrumentazione di Respighi). *La bella addormentata nel bosco* (fiaba in tre atti e nove quadri di Gian Bistolfi). *Follia di Spagna* (trascrizione per

violino con accompagnamento di piccola orchestra di Respighi - da Corelli). *Sonata in Re maggiore per violino e basso* (trascrizione per violino ed archi di Respighi - da Vivaldi). *Suite della tabacchiera* per 2 oboe, 2 corni, 2 fagotti e pianoforte. *Concerto per violoncello in re maggiore*, orchestrazione di Respighi (da Boccherini). *Untingtower ballad*. Composition for band. *Concerto in la minore* per pianoforte con accompagnamento d'orchestra. Di Elsa Respighi: *Cantare campagnolo*, *La mamma povera*: liriche per canto e pianoforte. *Pianto della Madonna*. *Lauda drammatica di Jacopone da Todi*, per soli, coro a voci miste e orchestra di Elsa Respighi.

10/01/1927 22/04/1982

RES.ARCH.A-17

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1965-1966*”

La busta contiene 72 lettere. Le lettere sono precedute da 15 pagine contenenti i registri delle lettere. Richiesta aiuto per organizzare celebrazioni per l'anniversario della morte di Respighi. Opuscolo Ricordi per l'anniversario. Trasmissione televisiva di una prova delle *Fontane di Roma*. Collaborazione di Gian Luca Tocchi alla revisione della *La bella addormentata nel bosco*; contatti con il Presidente degli Amici della Musica di Palermo Amedeo Gibilaro per un concerto respighiano nella stagione 1966-67. Tocchi viene considerato come co-autore della *La bella addormentata nel bosco*. Documentario prodotto in Francia da Lesur e Gavoty. Giorgio Alberti, *attaché* Culturale a Parigi vuole organizzare una manifestazione respighiana.

18/02/1965 31/12/1966

RES.ARCH.A-18

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1967-1970*”

La busta contiene 35 lettere. Le lettere sono precedute da 8 pagine contenenti i registri delle lettere. Definizione della collaborazione con Gian Luca Tocchi per la partitura della *La bella dormiente nel bosco*. *Antiche danze ed arie* a Milano. Annuncio della costituzione del Fondo “Ottorino Respighi” a Fondazione “Giorgio Cini”: passaggio della nuda proprietà di tutte le composizioni letterarie del Maestro e di Elsa alla Fondazione “Giorgio Cini” (31 ottobre 1967). Revisione del libro *Ottorino Respighi* per una nuova edizione. Rendiconti. Contatti col Teatro di Stato di Cluj in Romania per eseguire *La Fiamma*. Invio delle partitutine di Respighi alla Fondazione “Giorgio Cini” per la Biblioteca del Fondo “Ottorino Respighi”.

02/01/1967 16/02/1970

RES.ARCH.A-19

“*Carteggio Ottorino / Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1971-1975*”

La busta contiene 42 lettere. Le lettere sono precedute da 10 pagine contenenti i registri delle lettere. Passaggio da Universal a Ricordi di *Quartetto in re maggiore*: si scopre che è di proprietà della Bongiovanni. *Quartetto dorico* è della Universal. Esecuzioni

respighiane a Cape Town, Giappone e Australia. *La campana sommersa* a Trieste, RAI e Accademia Chigiana; *Maria Egiziaca* al Regio di Torino. Il M° Nuccio Fiorda si assume l'incarico di ridurre *Gli uccelli* per quintetto di fiati. Pubblicazione e promozione del libro *Cinquant'anni di vita nella musica*. Contatti con Associazione Italia-URSS.

11/07/1971 31/12/1975

RES.ARCH.A-20

“*Carteggio Ottorino / Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1976-1977*”

La busta contiene 65 lettere. Le lettere sono precedute da 15 pagine contenenti i registri delle lettere. Organizzazione di un comitato per il centenario della nascita negli USA. Ricerca della partitura di *Deità silvane*, eseguito nel 1929 negli USA: dubbio che l'originale sia andato perso, poi ritrovato. Richiesta di spedizione dello spartito di *Didone* di Marcello-Respighi. Donazione dello spartito originale di *La campana sommersa* al Teatro alla Scala tramite Wally Toscanini. Celebrazioni centenario: pubblicazione dell'Opera Omnia. Contatti con musicologo russo che chiede informazioni sull'opera *La primavera* su musiche armene. Richiesta di tradurre in russo la biografia su Respighi. Contatti con la Germania per il centenario. Invio lettere ad Enti e Associazioni in vari paesi del mondo per il Centenario. *Lauda per la natività del Signore* e *Trittico botticelliano* alla BBC per Natale. Catalogo di Respighi pronto per il Centenario.

19/01/1976 16/12/1977

RES.ARCH.A-21

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1978-1979*”

La busta contiene 41 lettere. Le lettere sono precedute da 11 pagine contenenti i registri delle lettere. Rapporti musicali con la Fine Arts University of Kansas. Catalogo Respighi e centenario nascita. Iniziativa della Adriano Records per l'incisione di tutte le registrazioni di Respighi; trasmissione in filodiffusione di *La campana sommersa* e *La bella addormentata nel bosco*. Rappresentazioni di *La campana sommersa* all'Accademia Chigiana di Siena, Teatro di Trieste, Teatro La Fenice e altri. Lavoro per portare *La Fiamma* alla Scala e all'Opera di Roma; *Maria Egiziaca* e *Gli uccelli* in teatro minori; libro *Il teatro di Respighi* scritto da Elsa con Leonardo Bragaglia; manifestazioni per centenario. Acquisto del “Concerto in re maggiore” di Boccherini riordinato da Respighi. Sulle manifestazioni per il centenario. Dischi del *Belfagor*. Documentario su Respighi, manifestazioni respighiane all'estero. Proposte sui nomi dei membri del Comitato per il Centenario. Sede del Comitato e versamento al Fondo “Ottorino Respighi”. Designazione di alcuni membri del Comitato. La sede è Venezia. Trasmissione televisiva su Respighi; diffusione del programma del Centenario presso gli Istituti di Cultura all'estero. Articolo di Mario Messinis su *Il Gazzettino* dell'11 luglio 1979. Rapporti musicali, con elenco periodico delle esecuzioni delle musiche di Respighi.

02/02/1978 19/12/1979

RES.ARCH.A-22

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Ricordi & C. Milano. 1980-1981”

La busta contiene 37 lettere. Le lettere sono precedute da 8 pagine contenenti i registi delle lettere. Notizie sul successo dell'esecuzione del Concerto di Boccherini in Svizzera. Contatti con la Allegro Film per un documentario su Respighi. Eventuale vendita della “Suite della Tabacchiera” negli USA. Contatti con il M° Michael Kaye del Children's Opera Theater di Washington per la messa in scena della *La bella dormiente nel bosco*. L'editore rumeno Editura Muzicala di Bucarest chiede l'autorizzazione di tradurre e stampare entro dicembre 1982 *La vita di Ottorino Respighi*.

15/01/1980 18/10/1981

RES.ARCH.A-23

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Ricordi. 1982”

La busta contiene 26 lettere. Le lettere sono precedute da 6 pagine contenenti i registi delle lettere. Contatti con il Children' Opera Theater per la messa in scena del *La bella dormiente nel bosco* a Washington prevista per novembre 1982. Possibilità di trasferire l'opera in film o cartone animato. Deposito presso Ricordi di tutte le composizioni di Donna Elsa. *Suite della Tabacchiera* a Siena. Possibile trasmissione sulla terza Rete del film di Nupen su Respighi.

05/02/1982 02/12/1982

RES.ARCH.A-24

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con J. & W. Chester, Ltd. 1965-1963”

La busta contiene corrispondenza in merito ai diritti d'autore su *Boutique fantasque*, questioni sulla genesi dell'opera e rapporti con Djaghilev, mandati di pagamento per riscossione diritti d'autore, elenchi di esecuzioni di opere di Respighi e relativi diritti, questioni finanziarie, rapporti di Chester con S.I.A.E., rendiconti dettagliati

19/07/1919 11/11/1963

RES.ARCH.A-25

“Carteggio Bote & Bock - COPIE. 1951-1959-1960-1961-1962-1963. Carteggio Ricordi - COPIE. 1935-1936-1938-1947-1948-1951-1952-1953-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1965”

La busta contiene le copie dei carteggi Bote & Bock degli anni 1951-1959-1960-1961-1962-1963; copie dei carteggi Ricordi degli anni 1935-1936-1938-1947-1948-1951-1952-1953-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1965.

01/01/1935 31/12/1965

RES.ARCH.B-01

“Carteggio “Sonzogno” vol. I 1911-1914”

La busta contiene 54 lettere più 7 lettere di Donna Elsa Respighi con Alessandro Cerè (librettista di *Semirâma*) e la copia della lettera di rescissione del contratto riguardante *Semirâma* in appendice. Le lettere sono precedute da 11 pagine contenenti i registi delle lettere più tre pagine di registi delle lettere in appendice. Molte lettere sono segnalate e regestate all'inizio ma non sono presenti nella busta. Progetto di contratto e definizione con la Casa Editrice. Spartito e libretto di *Semirâma*. Proposta de *La Nave*, *Gioconda*, *Città morta* di Gabriele D'Annunzio come soggetti di opere liriche. Contatti con D'Annunzio anche per *Rosa di Cipro*. Contatti per *Semirâma* in vari teatri (La Scala, Palermo, Trieste, Roma, Vienna e vari maestri (Serafin, Mingardi). Proposta di soggetto: *Marie Victoire*; definizione. Contatti per *Marie Victoire* in vari teatri (Parigi) e vari maestri (Guiraud). Traduzione italiana di *Marie Victoire* in *Maria Vittoria* (a Roma). In appendice: Carteggio tra l'avvocato Alessandro Cerè, librettista dell'opera *Semirâma* musicata da Ottorino Respighi, e Donna Elsa Respighi. Richiesta di regolare la posizione dell'autore del libretto dell'opera con la Casa Editrice. Copia della lettera di rescissione del contratto riguardante *Semirâma*.

13/02/1911 14/06/1914

RES.ARCH.B-02

“Carteggio “Bote & Bock” - indice generale”

Questo strumento di corredo contiene l'elenco in ordine cronologico delle lettere dei volumi I-II-III riguardanti il carteggio con Bote & Bock. Di ogni lettera è riportata data topica, regesto e collocazione.

RES.ARCH.B-03

“Carteggio “Bote & Bock” vol. I 1923-1927”

La busta contiene 96 lettere, molte delle quali in tedesco. Ci sono alcune minute autografe del Maestro e alcune lettere appuntate dallo stesso. Condizioni economiche tra il Maestro e la Casa. *La campana sommersa*. Questioni finanziarie, contrattuali, cessioni, diritti d'esecuzione. *Klavierkonzertes* e *Poeme d'automne*. *Concerto in modo misolidio*. Rapporti con lo Stadt-Theater di Amburgo. *Norag*, *Rossiniana*. *Trittico botticelliano*. *Marie Victoire*.

23/05/1923 16/12/1927

RES.ARCH.B-04

“Carteggio “Bote & Bock” vol. II 1928-1943”

La busta contiene 114 lettere, molte delle quali in tedesco. Ci sono alcune minute autografe del Maestro e alcune lettere appuntate dallo stesso. Condizioni economiche tra il Maestro e la Casa, questioni finanziarie, contrattuali, cessioni, diritti d'esecuzione."Adagio con variazioni", *La campana sommersa. Klavierkonzert* e *Poeme d'Automne. La campana sommersa* a New York, alla Scala, allo Stadt-Theater di Amburgo, al San Carlo di Napoli. *Concerto in modo misolidio*. Contatti con Toscanini. *Concerto in modo misolidio* a San Paolo e Rio de Janeiro. Rapporti economici con il Metropolitan di New York. Contatti con Philadelphia, Chicago, Ravinia Park. *Belfagor. Cloche Engloutie*. Dopo il 1936: contatti con Donna Elsa Respighi. Contatti con la Casa Novello & Co. *Concerto in modo misolidio* a Dresda. *La campana sommersa* a Roma, Teatro Reale. *Concerto in modo misolidio* a Budapest.

12/01/1928 26/07/1943

RES.ARCH.B-05

"Carteggio "Bote & Bock" vol. III 1950-1952-1953-1954-1956-1959-1960-1961-1962-1963-1965"

La busta contiene 80 lettere, molte delle quali in tedesco. Rendiconti e questioni finanziarie, contrattuali, cessioni, diritti d'esecuzione. *La campana sommersa* alla Scala, *Concerto in modo misolidio* alla Scala, alla Fenice, alla RAI; alla Santa Cecilia di Roma con Abbado al pianoforte; all'Argentina di Roma. Questione sul pagamento del M° Alverà. *La campana sommersa* alla RAI. *Orfeo* di Monteverdi-Respighi. "Nebbie". Passaggio di proprietà di *La campana sommersa* da Bote & Bock a Ricordi.

20/02/1950 12/09/1965

RES.ARCH.B-06

"Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con "Carisch" - indice generale"

Questo strumento di corredo contiene l'elenco in ordine cronologico delle lettere dei volumi I e II riguardanti il carteggio con Carisch. Di ogni lettera è riportata data topica, regesto e collocazione.

RES.ARCH.B-07

"Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con "Carisch" vol. I 1932-1933-1935-1936-1938-1939-1940-1941-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949"

La busta contiene 91 lettere. Rimesse assegni circolari per la Universal Edition di Vienna. Possibilità di eseguire *Boutique fantasque* di Rossini-Respighi alla Scala di Milano. *Orfeo* di Monteverdi-Respighi: cessione dei diritti. Rappresentazioni a Modena, contatti con Buenos Aires; a Budapest. In Italia e in Svizzera. Traduzione tedesca dell'*Orfeo*. *Concerto gregoriano*. Dal settembre 1936 contatti con Elsa Respighi. Contratto tra la Carisch (rappresentante in Italia della Bote & Bock) e il San Carlo per l'esecuzione di *La campana sommersa. Orfeo* in Germania, a Montevideo, a Budapest. *Boutique fantasque* a Torino. Ancora sui diritti su *La campana sommersa*, da parte della

Bote & Bock. *Concerto in modo misolidio* a Budapest. *Concerto gregoriano* al Teatro Adriano; esecuzione RAI. Incisione *Boutique fantasque* diretta da Serafin. Ristampe di opere respighiane. Mancata inclusione in cartellone alla Scala di *La campana sommersa*.

02/09/1932 16/12/1949

RES.ARCH.B-08

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con “Carisch” vol. II 1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1964-1965-1966*”

La busta contiene 124 lettere. Mancata inclusione in cartellone alla Scala di *La campana sommersa*. Precisazioni importi dovuti per varie esecuzioni. *Orfeo* a Parigi; a New York. *La campana sommersa* alla RAI. *Orfeo* a Salisburgo e Vienna; all’ Argentina di Roma. *La primavera* a Roma. Incisione di brani respighiani con il Maestro al pianoforte. Rendiconti, invii estratti conti e richieste di chiarimenti per pagamenti vari.

11/01/1950 28/02/1965

RES.ARCH.B-09

“*Rendiconto A. & G. Carisch - Milano 1935-1965 e rendiconto Bote & Bock Berlino 1926-1965 - Indice generale*”

Questo strumento di corredo contiene l’elenco in ordine cronologico dei rendiconti inviati a Respighi (e a Donna Respighi dopo il 1936) dalla Carisch e dalla Bote & Bock, dal 1935 al 1965 per la prima e dal 1926 al 1965 per la seconda, con i registi dei singoli documenti.

RES.ARCH.B-10

“*Rendiconto A. & G. Carisch - Milano e rendiconto Bote & Bock Berlino 1926-1965*”

La busta contiene 56 documenti: fatture commerciali, rendiconti su vendite, noleggi, richieste, versamenti ed estratti conto per conto della Casa Editrice Carisch, dal 1 maggio 1935 al 22 luglio 1965. 67 documenti: elenchi esecuzioni di varie opere, fatture commerciali, rendiconti, versamenti per conto della Bote & Bock, dal 2 febbraio 1926 al 4 agosto 1965.

01/01/1926 31/12/1965

RES.ARCH.B-11

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Anton J. Benjamin e D. Rather 1922-1925/1943*”

La busta contiene 62 lettere, 41 delle quali di corrispondenza con la Casa Editrice Anton

J. Benjamin e 21 con la Casa Editrice D. Rather. Le lettere sono precedute da 13 (9+4) pagine contenenti i registi delle lettere. Molte lettere sono in lingua tedesca. Anton J. Benjamin, Lipsia. 8 febbraio 1922 - 17 luglio 1936. La Anton J. Benjamin rileva la D. Rather e offre a Respighi una reciproca collaborazione. Contratto di cessione di *Rossiniana*; *Suite per orchestra Les Riens* di Rossini. *Belfagor*, *Cantate d'amore* e *La bella au bois dormente*. *Tarantella*. *Sei piccoli pezzi per pianoforte a quattro mani*. Contatto con Furtwangler per *Rossiniana*. Trasmissioni radiofoniche da Colonia, Francoforte e Stoccarda della suite *Rossiniana*. Esecuzione della stessa a Parigi e in Argentina. Rendiconti finanziari e somme dovute per vendite e noleggi, fino al 30 agosto 1935; poi una sola lettera a Donna Elsa datata 17 luglio 1936 con somme dovute al 30 giugno 1936. D. Rather, Lipsia. 22 gennaio 1936 - 16 marzo 1943, con all'inizio il *Verleihung von Auffuhunmaterial* per *Rossiniana*. Quesiti su *Rossiniana* e *Tarantella puro sangue*, che la Società germanica dei diritti degli autori non considera nuova opera la prima e non sa se sia di Respighi o Rossini la seconda, di cui non si trova l'originale. Rendiconti periodici. N.B.: sul recto della lettera 68 c'è un autografo di Respighi a Zandonai che commenta il fatto che, come temeva, a causa della presenza a Pesaro dell'impresario Ragazzini, non verrà allestita *La Fiamma*. Respighi si lamenta poi fortemente su tale persona, che mette in serio pericolo la produzione del teatro e il lavoro di coristi e orchestrali, sperperando danari destinati al teatro in non meglio specificate attività, chiedendo a Zandonai se sia disposto ad accendere una protesta formale contro Ragazzini all'Ispettorato del Teatro, chiedendo aiuto e sostegno al Podestà.

08/02/1922 16/03/1943

RES.ARCH.B-12

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Anton J. Benjamin - Leipzig e D. Rather - Leipzig. Rendiconti 1928-1942 e 1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1965-1966*”

La busta contiene 18 documenti: fatture commerciali, rendiconti su vendite, noleggi, richieste, con cadenza semestrale per conto della Casa Editrice Anton J. Benjamin, dal 1 gennaio 1928 al 31 dicembre 1938. 26 documenti: rendiconti finanziari, accrediti bancari, resoconti e annotazioni varie per conto della Casa Editrice D. Rather, dal 30 giugno 1939 al 24 gennaio 1966.

01/01/1928 24/01/1966

RES.ARCH.B-13

“*Carteggio Elsa Respighi con Richard Schauer. 1949-1950-1952-1954-1956-1961*”

La busta contiene 27 lettere di corrispondenza con la Casa Editrice Richard Schauer di Londra. Le lettere sono precedute da 6 pagine contenenti i registi delle lettere. La Richard Schauer rileva il catalogo della D. Rather di Lipsia: situazione contrattuale di *Rossiniana*, accordi contrattuali, anche per *Sei piccoli pezzi per piano a quattro mani*. Vertenza in mano all'avv. Trombetti. Rendiconti finanziari.

07/11/1949 25/10/1961

RES.ARCH.B-14

“*Carteggio con la Casa Editrice di musica “Francesco Bongiovanni”. Lettere. Contratti. Rendiconti*”

La busta contiene 98 lettere ed è preceduto da 17 pagine contenenti i regesti delle lettere. Alla fine ci sono gli estratti conto degli anni 1931-1932-1937-1939-1940-1941. Contratto tra Ottorino Respighi e Francesco Bongiovanni per la completa cessione dei diritti su alcune composizioni del Maestro: *Canone, Notturmo, Minuetto, Studio per pianoforte solo, Melodia, Leggenda, Aria e serenata* per violino e accompagnamento di pianoforte (1904). Contratto tra Ottorino Respighi e la Casa Musica Pizzi & C. (poi Bongiovanni) per la cessione di *Andante con variazioni* - copia (1922). Controversia con Francesco Bongiovanni riguardo alla proprietà e sui diritti di *Andante con variazioni* ceduto alla Pizzi. Precisazioni sulle composizioni *Un sogno, La sera, La najade, Sopra un'aria antica*. Manoscritto di *Suite in sol maggiore* per strumenti ad arco e organo, opera giovanile di Ottorino Respighi: delucidazioni sulla proprietà per possibile pubblicazione. Saldi percentuali vendite anni vari. Estratti conto vendite e resoconti opere anni vari. Programma di un concerto a Siena nel 1955 tra le cui musiche eseguite c'è la *Suite in sol maggiore* e seguenti notizie relative al concerto stesso. Possibilità di ripresa radiofonica, poi effettuata e mandata in onda dalla Radio Svizzera Italiana il 20 novembre 1956. Richiesta (accettata) di riduzione della *Suite per orchestra d'archi* da parte del Maestro Aldo Priano di Lucca. Invio di materiale a Giuseppe Pugliese per lavoro monografico su Respighi. Contatti per eventuale disco di *Adagio con variazioni* per violoncello. Revisione dei recitativi e della strumentazione de *La serva padrona* di Pergolesi-Respighi. Percentuali vendite annate varie. Saldi percentuali e noleggi annate varie. Appendice con corrispondenza degli anni 1971-74

04/09/1904 31/12/1974

RES.ARCH.B-15

“*Carteggio Universal A.G. Vienna. 1920-1927. Marcel Ballot. 1919-1920*”

La busta contiene 57 lettere ed è preceduto da 14 pagine contenenti i regesti delle lettere. Richieste relazione editoriale tra la Universal e Ottorino Respighi per pezzi per pianoforte e canzoni. Rapporti tra la Casa e il Maestro: condizioni economiche. Contratto di cessione tra il Maestro e la Casa per *Concerto gregoriano, Aretusa, La sensitiva, La primavera, Sinfonia drammatica, Tre Preludi, Cantate d'amore e Antiche danze ed arie*. Invio partiture a vari Maestri. *Concerto gregoriano* ad Amsterdam. Contatti per rappresentazioni di *La sensitiva*. Rapporti con la Casa in merito alle opere da questa possedute. *Quartetto dorico* e *Chanson Ecossaises, Four Scottish Songs*. Crediti e riscossione di essi.

27/01/1920 18/08/1927

RES.ARCH.B-16

“Carteggio Universal A.G. Vienna: questione riguardante la ristampa di Concerto gregoriano

Busta contenente corrispondenza del 1965-1966 riguardante la ristampa del *Concerto gregoriano*

01/01/1965 31/12/1966

RES.ARCH.B-17

“Carteggio Universal A.G. Vienna. 1926-1969: corrispondenza”

La busta contiene la corrispondenza (lettere, fatture, distinte di pagamento, richieste relazione editoriale) tra la Universal e Ottorino Respighi per pezzi per pianoforte e canzoni. Rapporti tra la Casa e il Maestro: condizioni economiche. Contratto di cessione tra il Maestro e la Casa per “Quartetto dorico”. Invio partiture a vari Maestri. Rapporti con la Casa in merito alle opere da questa possedute. Crediti e riscossione di essi.

01/01/1926 31/12/1969

RES.ARCH.B-18

“Carteggio Universal A.G. Vienna. 1924-1958: rendiconti”

La busta contiene i rendiconti dettagliati della Universal rispetto alle opere di Ottorino Respighi.

01/01/1924 31/12/1958

RES.ARCH.B-19

“Carteggio Universal A.G. Vienna. 1972-1982”

La busta contiene 58 documenti, preceduti da 15 pagine contenenti i registri degli stessi. Rapporti tra la Casa e il Maestro: condizioni economiche, accrediti per diritti d'autore, rendiconti, ordini di pagamento, lettere, crediti e riscossione di essi.

12/04/1972 08/10/1982

RES.ARCH.B-20

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con teatri vari - Associazioni musicali. Vol. I, selezione”

La busta contiene 69 lettere ed è preceduto da 21 pagine contenenti i registri delle lettere. I documenti sono divisi per Teatro. 1 – Angelicum, Milano. Annuncio rappresentazioni di opere di Elsa Respighi e di *Lauda per la natività del Signore* di Ottorino in forma rappresentativa il 29 e 30 aprile 1951. Locandina e notizie del successo del concerto. 2 – San Carlo, Napoli. Minute autografe di alcune lettere di Ottorino Respighi. Rinvio di stagione per *La campana sommersa* e richiesta di direzione

della stessa da parte del Maestro. Accordi con l'Ente, date di prove e rappresentazioni. Scelta interprete per *Belfagor* e spostamento delle rappresentazioni. 3 – Carlo Felice, Genova. *La Fiamma*. scelta dell'interprete e calendario delle prove. Contratto. 4 – Accademia di Santa Cecilia, Roma. Intervento di Respighi in occasione del 25° anniversario della fondazione dei concerti dell'Augusteo. 5 – Accademia Musicale Chigiana, Siena. Busto in marmo di Respighi. 6 – S.A.T.L.I., Milano. Walt Disney per *La bella addormentata nel bosco*; giro di conferenze alla NBC; - Comunale, Bologna. Notizie e organigramma di *Maria Egiziaca* del 7 dicembre 1951. Calendario prove. Felicitazioni e ringraziamenti per l'esecuzione. 7 San Francisco; 8 - La Fenice, Venezia. Recita di *La Fiamma* alla Fenice. Bozzetti di Olah. Regia di *Il ponte delle meraviglie* di Bianchini e *Osteria portoghese* di Cherubini affidate a Donna Elsa: rinuncia per malattia. Notizie sulle due opere e su *Boutique fantasque*. 9 – Teatro dell'Opera, Roma. Definizione termini economici per la direzione da parte del Maestro di *La Fiamma*. Opere di Respighi programmate per la stagione 1938-39 (*Antiche danze ed arie*) e 1939-40. Locandina *La campana sommersa*. 10 – Teatro Massimo, Palermo. Richiesta di eseguire “*La Fiamma*” e *Lucrezia*. 11- Teatro Comunale, Firenze/ Maggio Musicale Fiorentino. Contratto per *Maria Egiziaca*. Preparazione recite di “*La Fiamma*”. *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi. “*Belfagor*”. Resoconto allestimento balletto *Antiche danze ed arie*. Proposta di *La campana sommersa* alla Callas.

01/01/1932 08/01/1952

RES.ARCH.B-21

“*Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con teatri vari - Associazioni musicali. Vol. II. Teatro alla Scala di Milano. Indice cronologico*”

Parte 1a: Carteggio tra Ottorino Respighi e la Direzione del Teatro alla Scala per l'*Orfeo* di Monteverdi, rivisto dal Maestro. Anno 1934. Parte 2a: Carteggio tra Ottorino/ Elsa Respighi con la Direzione del Teatro alla Scala: selezione. Anno 1928 - anno 1952. La parte 1a contiene 24 lettere precedute da 9 pagine contenenti i regesti delle stesse, per il periodo che va dal 27 marzo al 12 dicembre 1934. Sul retro della lettera del 24 settembre c'è un commento autografo di Ottorino Respighi che non trova idonei al loro compito il coreografo Guerra e lo scenografo Marchioro. Protesta poi per la Favero e propone per la regia, con anche l'intercessione dell'On. Pierantoni, di Wallerstein di Vienna. Definizione degli aspetti economici e giuridici per la riduzione dell'*Orfeo* di Monteverdi in una interpretazione moderna curata da Respighi, librettista Guastalla. Respighi mette a conoscenza i gerenti della Ricordi. Diritti fonomeccanici. Proposta di Tito Schipa per *Orfeo* e Max Reinhart per la regia, entrambi non accetteranno. Il musicista Giacomo Benvenuti dichiara di aver trascritto l'*Orfeo* prima di Respighi e chiede a quest'ultimo di recedere dal progetto. Respighi vuole portare a termine il progetto con La Scala. Annuncio prima dell'opera per il 16 marzo 1935. Invio compensi per *Orfeo*. La parte 2a contiene 44 lettere precedute da 12 pagine contenenti i regesti delle stesse, per il periodo che va dal 19 settembre 1928 al 10 febbraio 1952. .

19/09/1928 10/02/1952

RES.ARCH.B-22

“*Carteggio Elsa Respighi con Associazioni musicali, Società di concerto. Selezione 1928-1929-1930-1931-1932-1934-1935-1936-1940-1941-1948-1950. Appendice: Reunion des Theatres Lyriques National annate 1950-1951*”

La busta contiene 30 lettere più altre 7 in appendice ed è preceduto da 10 pagine contenenti i registi delle lettere. L’Office Mondial de Concerts, Parigi: preparazione di un viaggio a Parigi per concerti. Concerts Catalonia, Barcellona: contratto per tre concerti a Barcellona, Valencia e Oviedo. Trasmissione radio dei concerti da parte della Estacion Radio Cine Paris. Concerti dell’Orchestre National de Washington. N.B.: risposta in francese del Maestro. Rapporti con la Philharmonie di Varsavia. Konzert-Direktion Herm. Wolff U. Jules Sachs G.M.B.H, Berlino. Contratti per un concerto a Lipsia il 30 ottobre 1930 e uno il 6 ottobre 1930 alla Alberthalle in qualità di direttore. Oevres des Artistes di Liegi. Contatti per concerti. Association Française d’Expansion & d’Echanges Artistiques, Parigi: discorso in onore di Respighi. Theatre National de l’Opera Comique, Parigi: rapporti con Respighi. Opera di Stato di Berlino: *La Fiamma*. Magyar Kir. Operahaz, Budapest: *La Fiamma*, *Orfeo*, *Lucrezia*. Istituto Italiano di Cultura a Varsavia: commemorazione di Respighi il 18 novembre 1936, elenco artisti partecipanti e programma. Istituto Italiano di Cultura a Praga: *La Fiamma* a Praga. Annuncio di una commemorazione di Respighi per il 15 aprile 1937. Teatro di Gera: invito alla prima di *Lucrezia*. Radio Monte-Carlo: Festival Respighi per il 27 maggio 1950, programma dello spettacolo. Appendice: Reunion des Theatres Lyriques Nationaux, dal 27 dicembre 1950 al 29 dicembre 1951. Ripresa dell’*Orfeo* di Monteverdi-Respighi all’Opera di Parigi, accordo sul nome di André de Badet come traduttore. Adattamento francese dell’opera. Notizie sull’allestimento.

28/11/1928 03/05/1950

RES.ARCH.B-23

“*Corrispondenza di Elsa Respighi per donazioni, ringraziamenti, manifestazioni respighiane*”

La busta contiene varie lettere riguardanti donazioni di Elsa ad Associazioni ed Enti vari, ringraziamenti per donazioni o per spedizione di volumi o dischi, articoli e appunti su varie manifestazioni respighiane in Italia e all’estero.

06/05/1937 05/05/1978

RES.ARCH.B-24

“*Carteggi “G. Barbera” - “B. Schott’s Sohne” - “F. E. Leckart” - “Norbert Salter” - “Pizzi Editore” - “Editore Schimdt poi Casa Giuliana” - Boosey & Hawkes*”.

La busta contiene 25 lettere ed è preceduto da 9 pagine contenenti i registi delle lettere. I documenti sono suddivisi per Casa Editrice. Carteggio con G. Barbera Editore, dal 21 marzo 1924 al 27 marzo 1933, 11 lettere. Contatti per la pubblicazione di un volume su elementi di musica e sull’uso di pianoforte e violino per le scuole magistrali e i licei femminili. Invio dei programmi ministeriali per la stesura del volume stesso. Convenzione tra Ottorino Respighi e Sebastiano Luciani e la Ditta Barbera per la

stesura del volume -manuale per l'insegnamento della musica nelle scuole secondarie. Perfezionamento, anche economico della convenzione. Saldo diritti d'autore per *Orpheus*. Carteggio con la Casa Editrice B. Schott's Sohne Mainz., 22 aprile 1915, manoscritto e dattiloscritto della stessa unica lettera: contatti per opere musicali. Carteggio con la Casa Editrice F.E. Leuckart Buch und Musikalienverlag, dall'8 giugno al 22 settembre 1925, 3 lettere: contatti, rapporti vari, rendiconti economici. Carteggio con il Theateragentur Norbert Salter, Berlino, 8 febbraio 1922, 1 lettera: contatti, rapporti vari. Carteggio con la Casa Editrice Pizzi, dall'11 giugno 1919 al 10 settembre 1923, 8 lettere: bozza del contratto e contratto per *Quartetto*. Accordi economici. Contatti con la Universal Edition per la cessione conto deposito dei *Quartetti*. Aspetti economici per la cessione di *Andante con variazioni* per violoncello e pianoforte e relativo contratto. Estratto conto. Carteggio con l'Editore Carlo Schimdt poi Casa Giuliana di Trieste: 1938-1950 Carteggio con Boosey & Hawkes, 1949-1972

22/04/1915 31/12/1972

RES.ARCH.C-01

“*Carteggio E.I.A.R. 1932-1933-1934-1935-1937-1938-1939*”

La busta contiene 44 lettere ed è preceduto da 11 pagine contenenti i registri delle lettere. Richiesta materiale per la rappresentazione della *La bella addormentata nel bosco*, ma l'opera poi viene cancellata dal cartellone dell'E.I.A.R.. Accordi per la radiodiffusione di *Maria Egiziaca* e *Lauda per la natività del Signore*. Contatti ed aspetti economici per concerti diretti da Respighi a Torino. Ricerca degli interpreti per *Maria Egiziaca*. Contatti con la Reichs Rundfunk Gesellschaft M.B.H. per scambi di produzioni. Direzione di Respighi di *Belfagor* presso la stazione radio dell'E.I.A.R. di Roma. Inserimento nel cartellone dell'E.I.A.R. di *Maria Egiziaca* e *La campana sommersa*. Direzione di Respighi di *La campana sommersa* presso la stazione radio dell'E.I.A.R. di Torino, aspetti economici. *Pianto della Madonna* di Elsa Respighi alla Radio

25/05/1932 10/05/1939

RES.ARCH.C-02

“*Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori (S.I.A.E.). Vol. I 1928-1930-1931-1933-1935-1938-1939-1940-1942-1943-1947-1948-1949-1950-1951*”

La busta contiene 76 lettere ed è preceduto da 19 pagine contenenti i registri delle lettere. Diritti relativi alla *Boutique fantasque*. Rapporti con la Société des Auteurs & Compositeurs Dramatique. Diritti relativi alla composizione di *La belle au bois dormant*. Saldo quote annate varie. Richieste di durate e notizie su esecuzioni in Italia e all'estero (anche radiofoniche) per il calcolo e la riscossione dei diritti d'autore. Questione ripartizione diritti sulla *Boutique fantasque* con la Casa inglese Chester. Situazione diritti di Ottorino Respighi negli USA tramite la American Society of Composers, Authors and Publishers e nel Sud America tramite il Bureau International d'Auteurs et Editeurs. Questioni legate a pagamenti, riscossioni, versamenti e anticipi.

Diritti per le musiche del film *Scarpette rosse*. Richiesta documenti e comunicazione relativa all'assegnazione del vitalizio.

17/03/1928 21/11/1951

RES.ARCH.C-03

“Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori (S.I.A.E.). Vol. II 1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962”

La busta contiene 62 lettere ed è preceduto da 14 pagine contenenti i regesti delle lettere. Questioni legate a pagamenti, riscossioni, versamenti e anticipi, per esecuzioni in Italia e all'estero (anche radiofoniche) di opere di Respighi, per il calcolo e la riscossione dei diritti d'autore. Modalità per il rinnovo del mandato alla SIAE per tutelare le opere di Respighi, in scadenza nel 1953: iscrizione di Donna Elsa come erede.

14/05/1952 11/04/1962

RES.ARCH.C-04

“Carteggio Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori (S.I.A.E.). 1962-1973”

La busta contiene 62 lettere con questioni legate a pagamenti, riscossioni, versamenti e anticipi, per esecuzioni in Italia e all'estero (anche radiofoniche) di opere di Respighi, per il calcolo e la riscossione dei diritti d'autore. Modalità per il rinnovo del mandato alla SIAE per tutelare le opere di Respighi.

11/05/1962 12/12/1973

RES.ARCH.C-05

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con S.I.A.E. 1974-1982. Vol. I: 1974-1981”

Lettere e rendiconti finanziari; notizie sull'apertura del Fondo “Ottorino Respighi” presso la Fondazione “Giorgio Cini” a San Giorgio. Diritti su varie opere di Respighi, in Italia e all'estero.

08/11/1974 04/12/1981

RES.ARCH.C-06

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con S.I.A.E. 1974-1982. Vol. II: 1981-1982”

Lettere e rendiconti finanziari. Diritti di esecuzione su varie opere di Respighi, in Italia e all'estero.

01/01/1981 13/07/1982

RES.ARCH.C-07

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Appendice 1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944”

La busta contiene la documentazione dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944.

01/01/1931 31/12/1944

RES.ARCH.C-08

“Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. (Società Esercizio Diritti Rip. Meccanica). Indice generale Vol. I 1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962; Vol. II 1963-1964-1965”

La busta è uno strumento di corredo contenente i registi di tutte le lettere contenute nei due fascicoli seguenti, della prima busta fanno parte 29 pagine, del secondo 13.

RES.ARCH.C-09

“Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. Vol. I 1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962”

La busta contiene 138 lettere. Lettere della S.E.D.R.I.M. ai soci. Contratto tra B.I.E.M. e RAI riguardante tutte le registrazioni radiofoniche e televisive. Pagamenti dei diritti di provenienza, italiana ed estera. Richieste di Donna Elsa sui dischi di Respighi facenti parte del repertorio BIEM. Risposta della SEDRIM. Rendiconti periodici, liquidazioni, richieste varie.

02/04/1954 31/12/1962

RES.ARCH.C-10

“Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. Vol. II 1963-1964-1965. In appendice il “Regolamento”

La busta contiene 57 lettere e in appendice il Regolamento della S.E.D.R.I.M. Lettere della S.E.D.R.I.M. ai soci. Pagamenti dei diritti di provenienza, italiana ed estera. Richieste di Donna Elsa su dischi di Respighi e sulla riscossione dei relativi diritti. Rendiconti periodici, liquidazioni, ripartizioni diritti provenienti dall'Italia e dall'estero, richieste varie.

08/01/1963 12/10/1965

RES.ARCH.C-11

“Carteggio Ottorino /Elsa Respighi con S.I.D.E. (Società Incassi Diritti Editoriali).

1946-1949-1950-1951-1952-1953-1954. Rendiconti vari in buste diverse”

La busta contiene 59 lettere ed è preceduto da 10 pagine contenenti i registi delle lettere. In appendice, rendiconti vari e il Regolamento della S.I.D.E. Quote arrangiamento , mandati per riscossione dei diritti di riproduzione meccanica. Delucidazioni su somme versate dalle Case Editrici, riassunti incassi. Accordi sui dischi. Liquidazioni varie. Importi spettanti per la ripartizione estero.

01/01/1946 19/05/1954

RES.ARCH.C-12

“Carteggio tra Elsa Respighi- RAI TV 1951-1953-1954-1956-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964 (Selezione trasmissioni radiofoniche e televisive di Respighi ed altri compositori)

La busta contiene 40 lettere ed è preceduto da 10 pagine contenenti i registi delle lettere. In appendice: elenco delle trasmissioni radiofoniche e televisive in Italia e all'estero di Ottorino Respighi (1954-1959, gennaio 1963, 25 febbraio 1964), Ildebrando Pizzetti (1957-1958), Alfredo Casella (1957-1958), Gian Francesco Malipiero (1957-1958, Igor Stravinskij (1956-1957-1958), Paul Hindemith (1957-1958), Sergej Prokofiev (1957-1958). Trasmissione pere di Respighi, presunto ostracismo. Incidente durante la trasmissione di *La campana sommersa*. Richiesta inserimento opere respighiane in occasione dell'80° anniversario della nascita del Maestro (1959). Proteste per il trattamento riservato alle opere di Respighi. Biografia sceneggiata per ragazzi su Respighi. Programmi per il 25° anniversario della morte di Respighi. Vito Levi alla RAI: Conversazioni su Respighi. Programma RAI su Respighi. *Lucrezia* alla RAI.

10/02/1951 02/04/1964

RES.ARCH.D-01

“Rapporti tra Ottorino/ Elsa Respighi e Vittorio Podrecca, Serge de Diaghilev, Ileana Leonidoff”

La busta contiene tre sezioni distinte di carteggi: - Carteggio “Teatro dei Piccoli” Vittorio Podrecca: dal 16/04/1922 al 07/06/1937, 22 lettere precedute da 11 pagine contenenti i registi delle stesse, riguardanti i diritti esclusivi per la rappresentazione marionettistica de *La bella addormentata nel bosco*. Condizioni economiche per le rappresentazioni, questioni finanziarie, manoscritto di Mascagni elogiativo dello spettacolo a Buenos Aires, Verona, Padova, Bologna, Parma, Modena. Successi del Teatro dei Piccoli a Sofia, Napoli. Ritocchi all'ultima edizione dell'opera. Rendiconti sulle varie esecuzioni. - Rapporti tra Serge Diaghilev - Ottorino Respighi: dal 05/09/1919 all'08/01/1936, 5 lettere precedute da 2 pagine contenenti i registi delle stesse, riguardanti il contratto tra i due per le partiture de *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi e *La Serva padrona* di Paisiello. - Carteggio tra Donna Elsa Respighi e Ileana Leonidoff su “Scherzo veneziano” di Ottorino Respighi - Ileana Leonidoff, dal 26/11/1938 al 29/04/1939, 17 lettere precedute da 5 pagine contenenti i

registri delle stesse, riguardanti i rapporti intercorsi tra Ottorino Respighi e l'autrice del soggetto del balletto in questione: accordi per un contratto, cenni alla rappresentazione a Brescia, questioni finanziarie.

01/01/1919 31/12/1938

RES.ARCH.D-02

“Viaggi e concerti di Ottorino Respighi in Sud America 1929-1934. Appendice: contatti con Giuseppe Giacompol in Argentina 1935”

La busta contiene 29 lettere seguite da altre 3 in appendice, precedute da 8 pagine contenenti i registri delle stesse, riguardanti il viaggio in Sud America intrapreso da Respighi nel . Sono presenti lettere di definizione del viaggio, bozze e appunti per la stesura del contratto, proposte di collaborazione artistica con varie istituzioni argentine, istruzioni burocratiche, questioni finanziarie. In Appendice: contatti con Giuseppe Giacompol in Argentina, 1935.

26/02/1929 31/08/1934

RES.ARCH.D-03

“Viaggio e concerti negli Stati Uniti di Ottorino ed Elsa Respighi 1928-1929. Appendice: altri contatti di O. Respighi con gli Stati Uniti”

La busta contiene scalette di viaggio, contratti, pagamenti, programmi dei concerti, rendiconti della Arthur Jusdon Management, discorsi tenuti in onore e presentazione del Maestro in occasione del tour americano tenutosi dal 30 novembre 1928 al 26 gennaio 1929. In appendice ci sono altri contatti di Ottorino Respighi con gli Stati Uniti.

01/11/1928 31/01/1929

RES.ARCH.D-04

La bella dormiente nel bosco. Musica: Ottorino Respighi. Testo: Gian Bistolfi. Copione autografo - copione dattiloscritto - versione americana per trasmissione CBS del 1954 (Gli atti dell'opera nell'originale sono raggruppati in una singola busta)

La busta contiene il copione autografo con i movimenti di scena dell'opera *La bella dormiente nel bosco*, il copione dattiloscritto, nonché 5 lettere relative alle rappresentazioni dell'opera nel 1966 (alla RAI). La presentazione e il copione dell'opera *The sleeping beauty* alla CBS Television il 31/01/1954, nonché il carteggio relativo alla trasmissione.

01/01/1954 31/12/1954

RES.ARCH.D-05

“Venti lettere a Mary Webs. Romanzo di Elsa Respighi. Dattiloscritti originali. Roma, marzo 1956. Triplice copia”

La busta contiene tre copie dei dattiloscritti originali del romanzo di Elsa Respighi intitolato *Venti lettere a Mary Webs*

01/01/1956 31/12/1956

RES.ARCH.D-06

“Venti lettere a Mary Webs . *Romanzo di Elsa Respighi.*

La busta contiene il testo del romanzo di Elsa Respighi, nella sua stesura definitiva, completo di parti corrette e riferimenti per l'editore; la corrispondenza con la casa editrice Ceschina, che pubblicò il romanzo; le lettere di congratulazioni e ringraziamento ricevute in seguito alla donazione da parte di Elsa delle copie del romanzo a personalità varie.

01/01/1956 31/12/1956

RES.ARCH.D-07

“Ottorino Respighi *di Elsa Respighi. Nascita del volume. Note e commenti di colleghi ed amici*”

La busta contiene lettere, appunti e commenti ricevuti da Elsa in occasione della stesura della monografia su Ottorino Respighi

01/01/1953 31/12/1954

RES.ARCH.D-08

“Vita con gli uomini e Cinquant'anni di vita nella musica *di Elsa Respighi e Il teatro di Respighi di Bragaglia. Note, appunti, bozze, relazioni con gli editori*”

La busta contiene note manoscritte e dattiloscritte ai due libri di Elsa, con documenti per la stampa, contratti, rassegna stampa, presentazione del libro “Vita con gli uomini” da parte di Leonardo Bragaglia

01/01/1974 31/12/1983

RES.ARCH.D-09

“*Appunti per un libro di Elsa sui balletti*”

La busta contiene degli appunti dattiloscritti del libro che Elsa Respighi voleva scrivere sui balletti musicati dal marito.

RES.ARCH.D-10

“*Articoli e appunti manoscritti di Arturo Olivieri Sangiacomo*”

La busta contiene articoli e appunti manoscritti di Arturo Olivieri Sangiacomo, tra cui discorsi per commemorazioni, ritagli di giornale, stesure di romanzi e copioni teatrali

01/01/1884 31/12/1900

RES.ARCH.D-11

“I libri e gli articoli di Arturo Olivieri Sangiacomo”

La busta contiene articoli e appunti manoscritti di Arturo Olivieri Sangiacomo, tra cui appunti e stesure provvisorie di romanzi e copioni teatrali

01/01/1890 31/12/1908

RES.ARCH.D-12

“Gli articoli sui libri di Arturo Olivieri Sangiacomo”

La busta contiene gli articoli apparsi nei giornali che recensiscono i libri di di Arturo Olivieri Sangiacomo, ritagliati e incollati in un volume

01/01/1898 31/12/1903

RES.ARCH.D-13

“Il Novecento musicale italiano. Convegno di studi in onore di Ottorino Respighi. Venezia 13-15 ottobre 1986”

La busta contiene le schede di audizione discografica di musiche di Respighi e il programma del Convegno di studi in onore di Ottorino Respighi svoltosi a Venezia dal 13 al 15 ottobre 1986

13/10/1985 15/10/1985

RES.ARCH.D-14

“Opere, sceneggiature, lettere autografe di Ottorino Respighi. Argomenti vari”

La busta contiene le sceneggiature di alcune opere: *Lauda per la natività del Signore*, manoscritta Re Lear, sceneggiatura di G. Verdi per un libretto d'opera Salmo 136, traduzione di M° Martini Salmo 136 in latino Psalmus 150 in latino Hymus in latino Il Flauto di Pane, sceneggiatura Il Flauto di Pane, versi Il mio canto, in lingua inglese, traduzione in italiano Myriam, atto primo Les Tropheés, José Maria de Heredia, Artemis et les Mymphes Macbeth Nei giardini dell'Infante di Spagna, sceneggiatura La seconda parte della busta contiene alcune lettere autografe di OR, dal 1° maggio 1912 su *Marie Victoire*, sulla stagione sinfonica alla Fenice di Venezia; notizia che Toscanini dirigerà *Fontane di Roma* a Torino; lettere di contenuto personale; come è nata *La campana sommersa*; a varie case editrici.

01/01/1912 31/12/1920

RES.ARCH.D-15

“Conversazioni, scritti, appunti di Ottorino Respighi. Contratti e documenti personali di Ottorino ed Elsa Respighi 1925-1967”

La busta contiene tre distinte sezioni di documenti, precedute da 8 pagine contenenti i registi dei documenti stessi. 1) conversazioni di OR, la maggior parte manoscritte: sul rinnovamento musicale italiano; appunti e considerazioni sulla nuova generazione di musicisti italiani (Dalla piccola, Detrassi, Castelnuovo-Tedesco...); sulla realizzazione di *Orfeo* di Monteverdi; Respighi e i russi; alcune lettere personali; probabilmente a Toscanini, speranza che vengano eseguiti dei concerti a Torino, tra cui *Fontane di Roma*. 2) appunti: sui finnici e la loro grammatica; appunti sull'azione scenografica di Elsa Passacaglia di Bach diretta da Ottorino; rendicontazione spese sostenute per *Maria Egiziaca*; contratto di cessione al cav. Aldo Molinari della Compagnia dei Balli Italiani della trascrizione del balletto *Sevres de la Vielle France*; contratto artistico tra la Cincinnati Symphony Orchestra Association Company e Ottorino Respighi; contratto artistico tra The Aeolian Company e Ottorino Respighi; contratto di vendita della casa di Bologna avuta in eredità con la sorella Amelia a Corrado Ghepard; avviso di accertamento di valore dei beni immobili facenti parte della successione di Giuseppe Respighi morto il 1 novembre 1923; attestato di stima della Sociedad Nacional de Musica di Buenos Aires ad Ottorino Respighi per il soggiorno in Argentine del 1934 e la rappresentazione di *La Fiamma* al Teatro Colon di Buenos Aires; atto notorio che attesta Elsa come erede universale di Ottorino; alcuni documenti personali di Elsa, per i suoi viaggi all'estero; decreto con cui si dichiara lo Studio Respighi di notevole interesse storico culturale e lo si vincola alla tutela secondo le norme vigenti.

24/09/1912 22/02/1967

RES.ARCH.D-16

“Sindacato Nazionale Fascista Musicisti. Attività del Comitato promotore della Fondazione Ottorino Respighi 1936-1937-1938 e seguenti”

La busta contiene 15 tra documenti, lettere, articoli di giornale e depliant (in italiano e in inglese) che attestano l'intento da parte del Sindacato Nazionale Fascista di creare la Fondazione "Ottorino Respighi". Il Direttore del Sindacato era Mario Corti. I documenti sono preceduti da 5 pagine contenenti i registi e le descrizioni dei documenti stessi.

06/06/1936 03/10/1939

RES.ARCH.D-17

“Documenti personali di Ottorino Respighi. Benemerenze. Nomine varie”

La busta contiene attestati e documenti personali, professionali e accademici di Ottorino Respighi, preceduti da 8 pagine contenenti i registi dei documenti stessi.

RES.ARCH.D-18

“Documenti personali di Elsa Respighi. Cartelle cliniche. Esami. Prescrizioni mediche. Testamento del 23/12/1939. Codicillo testamento del 7 ottobre 1940. Decorso malattia Ottorino Respighi. Cartelle cliniche esami. Cerimonia funebre. Discorso tenuto da Stefano Gentile e lettera di questi alla vedova”

La busta contiene i documenti che testimoniano la malattia e il suo decorso che ha portato alla morte Ottorino Respighi. I documenti sono preceduti da 8 pagine contenenti i regesti dei documenti stessi. Descrizione particolareggiata degli ultimi (circa) tre mesi di vita del Maestro; analisi cliniche di varia natura; radiografie; onorari ai medici curanti; rendiconto spese sostenute per il funerale; breve scritto di commiato al Maestro da parte di Stefano Gentile e lettera dello stesso alla vedova. Ci sono poi analisi cliniche, parcelle, prescrizioni mediche per Elsa e sulla sua situazione pensionistica; testamento e codicillo allo stesso datato 1939.

01/01/1936 31/12/1940

RES.ARCH.D-19

“Ottorino Respighi. La vita, le opere. Conversazioni e relazioni autori vari”

La busta contiene una serie di scritti di varie epoche su vari argomenti, qui di seguito elencati. Ottobre 1953: Conversazione di Mario Labroca per la RAI: Ritratto di Respighi. 15 gennaio 1955: Conversazione di Ennio Porrino: Ottorino Respighi. 12 ottobre 1957: Conversazione di Gualberto Gennari: Ricordo di Ottorino Respighi. 28 gennaio 1961: Conversazione di Silvia Castellazzi: Ottorino Respighi e la sua musica. 22 settembre 1961: Conversazione di Mario Rinaldi: Le liriche come preludio dell'opera drammatica di Ottorino Respighi. 3 luglio 1964: Articolo di John Waterhouse (Ricordiana del 3/7/64 vol.9). 23 dicembre 1965: Presentazione del concerto respighiano a Sanremo il 23 dicembre 65. 28 aprile 1975: Conversazione di Giovanni di Giura: Concerto respighiano. 1979: Ciclo di trasmissioni RAI su Ottorino Respighi di Vito Levi, Respighi trascrittore (3 interventi) 8 giugno 1980: Barry Gray a Donna Elsa: Conversazione di Barry Gray su Ottorino Respighi letto la prima volta all'Edinburgh Gramophone Society (1974). 1974: Conversazione di Barry Gray: Ottorino Respighi Conversazione di Alverà: Respighi, poeta di Roma. Conversazione di P.A.B.: Uno spettacolo movimentato al Teatro di Asolo. Conversazione di Georges de Canino: Ottorino Respighi. Conversazione di Fedele D'Amico: Ottorino Respighi: *Pini di Roma*. Conversazione di Herbert Fleischer: Musica contemporanea. Ricordi di Claudio Guastalla: note sull'elezione di Ottorino Respighi all'Accademia d'Italia. Memorie di Otmar Nussio (da Suoni e fortuna): Ottorino Respighi. 18 maggio 1936: Conversazione di Petazzoni: Parole in ricordo di Ottorino Respighi pronunciate alla Radio nel trigesimo della morte dell'Autore. Critiche sulla *Lucrezia* di Ottorino Respighi di Franco Abbiati e Carlo Gatti. Conversazione di Gian Luca Tocchi: Ricordi respighiani; Ricordi del Dr. Wachman: La malattia di Respighi. Articolo di John Waterhouse su La Ricordiana su Respighi. Appendice: Ricordo di Claudio Guastalla: appunti su *La Fiamma* del 1931; Note per la *Maria Egiziaca*; Note su *Belfagor* (1931-42-44). Elenco libri scritti su Respighi.

01/01/1931 31/12/1980

RES.ARCH.D-20

Copioni e manoscritti originali di Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi: Caterina da Siena, Fiore di Neve; Venti lettere a Mary Webs

La busta contiene i copioni di: *Caterina da Siena*, cantata per soprano e orchestra - *Fiore di neve*, novella - *Venti lettere a Mary Webs*, romanzo, in duplice copia dattiloscritta con annotazioni autografe dell'autrice e manoscritta; versione non definitiva

01/01/1916 31/12/1955

RES.ARCH.D-21

Copioni e manoscritti originali di Arturo Olivieri Sangiacomo: La tomba di famiglia; La rivincita dell'amore; La buona voce; Spia.

La busta contiene i copioni di - *La tomba di famiglia*, commedia brillantissima in tre atti di Arturo Olivieri Sangiacomo e Maurizio Basso - *La rivincita dell'amore*, novella - *La buona voce*, novella - *Spia*, dramma in cinque atti

01/01/1898 31/12/1902

RES.ARCH.D-22

Catalogo delle opere radiotrasmesse e/o filodiffuse di Ottorino Respighi e altri compositori in annate varie in Italia e all'estero

La busta contiene il catalogo delle opere radiotrasmesse e/o filodiffuse di Ottorino Respighi e altri compositori in annate varie in Italia e all'estero: TV-Radio workshop of the Ford Foundation, 1954: *The sleeping beauty*

01/01/1940 31/12/1954

RES.ARCH.E-01

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Elisabeth Sprague Coolidge. 1931-1932-1933-1935-1936-1937-1945-1949 (n. 17 lettere). Lettere: Carteggio donna Elsa Respighi con Edita Broglio. 1976 (n. 2 articoli e n. 2 lettere) “

La busta contiene 17 lettere spedite da Elisabeth Sprague Coolidge, e 4 tra documenti e lettere riguardanti Edita Broglio, precedute da 6 pagine contenenti i registi delle stesse. Le lettere della prima sono tutte di carattere personale; della seconda sono conservati uno scritto di cenni biografiche dell'artista riguardanti il suo incontro con Respighi e la conseguente nascita dell'opera *La campana sommersa*, su libretto di Guastalla, la riproduzione fotografica di un quadro della stessa, complimenti a Donna Elsa per il libro sul marito, una lettera a carattere personale.

16/07/1931 22/11/1976

RES.ARCH.E-02

“Carteggio donna Elsa Respighi con Francesco Messina. 1948-1949-1953-1955-1956-1959-1960-1962-1963-1964-1965-1966-1967 (n. 23 lettere)”

La busta contiene 29 lettere spedite da Francesco Messina. Le lettere sono quasi tutte di carattere personale.

19/10/1948 28/11/1981

RES.ARCH.E-03

“Carteggio Ottorino/Elsa Respighi con Arturo Toscanini, Walter Toscanini. 1930-1931-1932-1933-1945-1964-1966-1967-1970-1971”

La busta contiene 9 tra lettere, articoli di giornale e biglietti di auguri. Non sono presenti documenti di Arturo Toscanini. 1 lettera di Margherita De vecchi 14/07/ Wally Toscanini Monaco 29/08/61 Walter Toscanini New York 22/05/64 02/02/66 19/10/67 27/10/67 Walfredo Toscanini New York 31/08/71 Articolo sulla morte di Walter Toscanini 30/07/71 Biglietto di ringraziamento per le condoglianze di Wally Toscanini, senza data

29/08/1961 30/07/1971

RES.ARCH.E-04

“Carteggio Elsa Respighi con Leonardo Bragaglia. 1978-1982”

La busta contiene 31 lettere di corrispondenza con l'attore e regista Leonardo Bragaglia, amico di Elsa Respighi.

29/03/1978 21/12/1982

RES.ARCH.E-05

“Carteggio Elsa Respighi con Adriana Guastalla. 1976-1982”

La busta contiene 56 lettere di corrispondenza con Adriana Guastalla, amica di Elsa Respighi residente a New York.

13/02/1976 18/12/1982

RES.ARCH.E-06

“Carteggio con Bruno Zirato. 1965-1966”

La busta contiene 48 lettere di corrispondenza con Bruno Zirato, Manager della New York Philharmonic Orchestra, poi anche amico di Elsa Respighi. La busta presenta anche alcune lettere del periodo 15/02/1931-16/03/1932, in concomitanza con la tournée intrapresa da Respighi su suolo statunitense.

02/10/1965 09/03/1970

RES.ARCH.E-07

“Lettere di Elsa a Guastalla, dal 1928 al 1933”

La busta contiene 27 lettere manoscritte e autografe di Elsa a/da Claudio Guastalla: San Paolo 10/06/28; San Paolo 17/09/28; Chicago 03/11/28; Parigi 13/11/28; New York 06/11/29; Barcellona 24/04/29; Barcellona 24/04/29; Buenos Aires 22/07/29; Buenos Aires 03/08/29; Buenos Aires 11/08/29; Buenos Aires 20/08/29; Milano 2/12/29; Milano 10/02/29; Genova 28/02/30; Gand 03/03/31; Bruxelles 13/03/31; Liège 19/03/31; Roma 19/05/29; s.l., 14/01/32; New York 07/03/32; Venezia 11/08/32; Milano 11/01/33; Firenze 02/06/33; Milano 11/03/35; Pisa 27/03/33; Pisa 01/04/33; Budapest 19/04/35.

10/06/1928 19/04/1935

RES.ARCH.E-08

“Lettere di Luisa Baccara”

La busta contiene 13 lettere manoscritte e autografe di Luisa Baccara, compagna di Gabriele D'Annunzio a Elsa Respighi, dal Vittoriale: 02/04/29; 17/03/29; 13 s.d.; 27/03/38; 27/05/*; 09/09/39; 29/09/40; 17/11/41; 20/06/42; 1 s.d.; 23/06/49; 21/07/49; 30/08/51

02/04/1929 20/06/1942

RES.ARCH.E-09

“Carteggio con Leni Neuenschwander. 1950”

La busta contiene 22 lettere di corrispondenza con la soprano Leni Neuenschwander.

01/01/1950 01/01/1950

RES.ARCH.E-10

“Carteggio con Accademia “O. Respighi” di Assisi”

La busta contiene 69 lettere di corrispondenza con l'istituzione musicale che prende il nome dal Maestro, fondata ad Assisi con il patrocinio e il contributo di Elsa Respighi. Le lettere sono di Giuseppe Juhar e Antal Dorati (Presidente dell'Accademia) e riguardano questioni legate alla gestione dell'Accademia, dei corsi, degli studenti.

3/11/1976 14/11/1983

RES.ARCH.E-11

“Carteggio con Adriano. Vol. I”

La busta contiene 62 lettere di corrispondenza tra Elsa Respighi e il direttore d'orchestra

Adriano.

14/02/1973 26/11/1979

RES.ARCH.E-12

“Carteggio con Adriano. Vol. 2”

La busta contiene 35 lettere di corrispondenza tra Elsa Respighi e il direttore d'orchestra Adriano.

10/01/1980 18/11/1982

RES.ARCH.E-13

“Carteggio con Potito Pedarra. 1976-1986”

La busta contiene 72 lettere di corrispondenza di Elsa Respighi con il musicologo Potito Pedarra, che nel 1980 riceve l'incarico di segretario generale dell'Accademia Musicale “Ottorino Respighi” di Assisi e un anno dopo, la carica di presidente.

15/10/1978 26/10/1986

RES.ARCH.E-14

“1983”

La busta contiene 155 lettere inviate e ricevute da Elsa Respighi nell'anno 1983: Comitato “Omaggio a Venezia”, rivista “Il mondo della musica”, Museo Bibliografico di Bologna, Musica Domani, Pina Guinetti, Adriano, Allegro Films, Anita Galli, Teresa Arelli, Luisa Baccara, Leonardo Bragaglia, Centro Internazionale di Studi per la divulgazione della musica italiana, Chester Music, Festival Internazionale dell'umorismo nell'arte, Adriana Guastalla, Domenico Guzzi, I.B.I. Ufficio Estero, Istituzione Musicale “Ottorino Respighi”, Potito Pedarra, Gigliola Picone, Ricordi, Scuola di Musica di Fiesole, Piero Farulli, Scuola di Musica “O. Respighi” di Sanremo, S.I.A.E., Team Engineering, Toccata Press, Emilia Valdambini, Gemma Verdini Zola.

11/01/1983 29/12/1983

RES.ARCH.E-15

“Lettere in occasione della morte”

La busta contiene 93 lettere ricevute da Elsa Respighi in occasione della morte di Ottorino Respighi, avvenuta il 18 aprile 1936, precedute da 11 pagine contenenti i nomi dei mittenti delle stesse.. A tale busta vanno aggiunti circa 600 telegrammi ricevuti nella stessa occasione, da capi di Stato, personalità politiche, dello spettacolo, amici, parenti e conoscenti del defunto e della vedova.

18/04/1936 21/04/1936

RES.ARCH.E-16

“Ristampa anastatica di Orpheus: lettere di ringraziamento

La busta contiene 24 lettere di ringraziamento indirizzate ad Elsa Respighi per l'invio della ristampa anastatica del volume “Orpheus”: Mannino Riposati, Amintore Fanfani, Italo Trentinaglia de Daverio, Mariapia Fanfani, Enrico Marocchini, Lanfranco Rasponi, Anna e Vittorio Venturetto, Vittore Branca, Adriana Saru, Michele Ricci, Pietro Argento, Gianandrea Gavazzeni, Roland Husson (Ambasciata di Francia), Francesco Sisinni (Ministero Beni Culturali), Sergio Andreoni, Alfredo Giacomazzi (Discoteca di Stato), Vincenzo Fagioli, Italo Acchiappati, Carmine Siniscalco, Mario Verdone, Maria Signorelli, Luigi *** (Presidente SIAE)

01/01/1982 31/12/1982

RES.ARCH.E-17

“Carteggio di Elsa Respighi con personalità varie: anni 1984-1985-1986”

La busta contiene 155 lettere inviate e ricevute da Elsa Respighi negli anni 1984-1985-1986: Mirella Salesi, Leonardo Bragaglia, Carl Werner Skogholm, Giuseppe Sprovieri, IACC, Anita, Gemma Verdini Zola, Toni Bonavita, Museo Bibliografico di Bologna, Scuola di Musica di Fiesole, Adriana Guastalla, Potito Pedarra, Scuola di Musica “O. Respighi” di Sanremo, S.I.A.E., Ricordi.

01/01/1984 31/12/1986

RES.ARCH.F-01

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Appendice: 1928-1932-1934-1935-1936-1941-senza data”

La busta contiene 28 lettere precedute da 5 pagine contenenti i registi delle stesse. Tutte le lettere sono senza data, alcune hanno la data topica, altre solo l'anno. I destinatari o mittenti sono: Eugenio Clausetti (Ricordi Sud America), Irene Casillo (Propaganda Musicale), Pauline Marcelle, Anna Magnetti, Filippo Crivelli, P. Weistmann, Daniele Anfiteatrof, Arturo Basile, Peppino Giacompol, Boaz Piller, Marcello Abbado, nonché altre lettere di cui si riconosce solo il nome di battesimo.

01/01/1928 31/12/1941

RES.ARCH.F-02

“Carteggio Donna Elsa Respighi- Ottorino Respighi con personalità varie. Appendice 1928-1932-1934-1935-1936-1937-1941-senza data”

La busta contiene 16 lettere precedute da 4 pagine di registi e sono lettere di Ottorino ed Elsa Respighi. I destinatari / mittenti sono: Richard Newmann, Nives Poli, John Pasetti-Huntington, Erich von Prittwitz-Gaffron (Preussischen Staatstheater di Berlino),

Giacinta Roldan (Presidente dell'Associazione ex-allievi dei Corsi Letterari della "Dante Alighieri"), Giacomo Benvenuti, P. Fabbroni, A. Heller, Oswald Kabasta, ing. Scandiani, Provveditore dell'E. A. Politeama Fiorentino, Guido Albanese. Le lettere sono così suddivise: 1928: una lettera; 1932: una lettera; 1934: quattro lettere; 1935: due lettere; 1936: cinque lettere; 1937: una lettera; 1941: due lettere. Riguardano contatti per *La campana sommersa*, richiesta di indicazioni sull'onorario per un concerto, parole di elogio per *La Fiamma*, polemica sull'esistenza di due edizioni di *Orfeo* di Monteverdi (una di Respighi, una di Giacomo Benvenuti), notizie su manifestazioni in onore del Maestro, appena dopo la sua morte, richieste di intervista a Donna Elsa in memoria del Maestro.

27/09/1928 19/11/1941

RES.ARCH.F-03

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie 1946 gennaio-dicembre"

La busta contiene 47 lettere, precedute da 9 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari o mittenti sono: Mario Garza, Propaganda musicale, Alberto Tarchiani (Ambasciatore a Washington), Don Ernesto Quesada (Sociedad Musical Daniel), Myron Schaeffer, Giudo Valcarengi, Walter Brown (Columbia Concert), Irene Casillo, Pedro Hurtado, S. Hurok, Marcello Guastalla, Daniele Anfteatroff, Mr. Heller, Elisabeth Sprague Coolige, Leopold Sachse, Lazlo Halaes, Tullio Serafin, Giovanni Camaiani, Franco Abbiati, Massimo Freccia, Sandor Roth, Pietro Cinino, Luigi Cortese, Adolf Heller, M° Korngold, Giuseppe Giacompol, Dorle Jarwell Soria (Columbia Concerts inc.), May Amphiteatroff. I temi trattati sono vari: contatti per viaggi e manifestazioni musicali all'estero, con istituzioni e con musicisti e cantanti, problemi sul diritto d'autore, bilanci e trattamenti economici, soprattutto per l'opera di Ottorino, ma anche per un'opera di Elsa Respighi (*Samurai*).

19/01/1946 17/12/1946

RES.ARCH.F-04

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1955 gennaio-giugno"

La busta contiene 84 lettere, precedute da 18 pagine contenenti i registi delle stesse. I mittenti/ destinatari delle lettere sono: Charles Kiesgen, Filippo Chiappini, Pariso Votto, Ettore De Giovanni, Carlo Alberto Pizzini, Guido Valcarengi, Conte Guido Chigi, Simone Cuccia, Pirro Zanotti, Franco Michele Napolitano, Pino Donati (Sovrintendente Teatro Comunale di Bologna), Alba Buttoni, Nino Carlone, Maria De Benedetti, Franco Passigli, Amedeo Gibilaro, Giuseppe Dozza, Pasquale Di Costanzo (Sovrintendente del San Carlo di Napoli), Carlo Alberto Cappelli, Giuseppe Antonicelli, Clara Boggian (Vice Presidente "Amici della Musica" di Verona), Camillo Matter (Presidente "Amici della Musica" di Venezia), Alberto Tantini (Presidente Accademia Filarmonica di Verona, Armando La Rosa Parodi, M° Missirolli, Carlo Gatti (Direttore Artistico del Teatro del Popolo di Milano), Enzo Calace, Giuseppe Antonicelli (Sovrintendente del Teatro Comunale G. Verdi di Trieste, Adolfo Alvisi (Vice Presidente Accademia

Filarmonica di Bologna), Celeste Lanfranco Gandolfi (Sovrintendente del Teatro Comunale dell'opera di Genova), Ettore Desderi (Direttore del Conservatorio G.B. Martini di Bologna), Nino Rota (Direttore del Conservatorio N. Piccinni di Bari), Simone Cuccia (Sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo), Giuseppe Dozza (Sindaco di Bologna), Giuseppe Giacompol, Raimondo Orrù (Presidente del Conservatorio Pierluigi da Palestrina), Carlo Felice Cillario, Carlo Alberto Cappelli, Bindo Missiroli (Direttore generale del Festival autunnale dell'Opera/ Teatro delle Novità), Peter H. Hadler (NBC), Henry Crabeels, Enzo Calace (Associazioni Riunite di Concerto), Brian Kennedy Cook (Rappresentante per l'Italia della British Council), André Franz (Radio Bruxelles), Arthur Rubinstein, José Iturbi, Ettore Gracis (Direttore Stabile dell'Ente dei Pomeriggi Musicali), George Szell, Bruno Zirato (Vice Presidente della Columbia Artists Inc.), Lino Liviabella (Direttore del Conservatorio di Pesaro), Lamberto Baldi, Amedeo Gibilari (Amici della Musica di Palermo), Alberto Tantini, R.D. Gibson (Direttore della J. & W. Chester Ltd.), Guido Gatti, Désiré Défauw, Antal Dorati, William James (Australian Broadcasting Commission), Francesco Siciliani (Maggio Musicale Fiorentino), Massimo Freccia. Le lettere trattano di: abbonamenti a riviste, possibilità di far eseguire musiche di Respighi in vari enti e teatri italiani e stranieri, manifestazioni e nascita comitato per le celebrazioni in occasione del 20° anniversario della morte del Maestro, richieste di libri e materiale biografico.

12/01/1955 01/06/1955

RES.ARCH.F-05

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1955 gennaio-giugno. Tomo II” Appendice: 7 aprile 1955

La busta contiene 77 lettere (una in appendice), precedute da 18 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Maria Merlino Napoletano (Accademia Musicale Napoletana), Lino Liviabella (Direttore Conservatorio Di Pesaro), Peter H. Hadler (NBC), Sindaco di Roma, Eugene Ormandy, Giuseppe Giacompol (Ricordi Americana), Alberto Tantini (Presidente Accademia Filarmonica), Alessandro Derevitzky (Direttore stabile dell'Orchestra sinfonica dell'Università di Cuyo, Mendoza, Argentina), Guido Arnoldi (Società Orchestrale Trentina), Luigi Pigarelli (Società Filarmonica di Trento), André Cluytemps (Concerts du Conservatoire de Paris), Sir Ashley Clarke (Ambasciatore d'Inghilterra in Italia), Vittorio Gui, Luigi Ferrari Trecato (Direttore del Conservatorio di Parma), William James (Direttore musicale della Australian Broadcasting Commission), Antonio Veretti (Direttore del Conservatorio di Cagliari), Guido Valcarengi, Ferruccio Negrelli (Sovrintendente del Teatro Regio di Torino), Carl Engel (Congress Libray di Washington), Ludovico Rocca (Direttore del Conservatorio di Torino), Arthur Lipkin (Alabama Symphony di Birwingham, USA), Sigi Weisemberg, Maria Victoria de Los Angeles, Arturo Basile, Argenta (Orchestra Sinfonica di Madrid), Roman Vlad, Igor Markevitch, De Quesada & Dr. Nyron Schaffer (Sociedad Musical Daniel), Louis Haufmann, Fritz Reiner (Columbia Artists Management Inc.), Leo Sowerby, Hane Rosbaud (Radio Baden-Baden), Ornella Puliti Santoliquido, Harold Spivacke (Chief of Music Division della Congress Library di Washington), David Sheinfeld, Ferruccio Magrelli (Sovrintendente Teatro Regio di Torino), Lorin Maazel, Cesare Bau, Taverna (Presidente Commissione Teatrale

dell'Ufficio Istruzione del Comune di Parma), Antonio Ciampi (Direttore Generale della SIAE), Ferdinand Leitner (Teatro di Stato di Stoccarda), Fernando Sicca (Segretario della Società dei Concerti del Conservatorio di Parma), Carlo Sai (Casa Musicale Giuliana), Luigi Toffolo, Paul Kleski, Giulio Razzi (Direttore generale della RAI), Emirte de Lima y Santiago, Arturo Basile, Alba Buitoni, Marcello Guastalla. Le lettere riguardano in larga parte richieste, inviti e organizzazione del ventennale della morte del Maestro, nonché richieste varie, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero.

01/06/1955 30/06/1955

RES.ARCH.F-06

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1955 luglio-dicembre”

La busta contiene 83 lettere, precedute da 18 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Roman Vlad, Renato Fasano (Direttore Conservatorio di Venezia), Lorin Maazel, Angius (Segretario Generale dell'Associazione Giovanile Musicale, André Gertler, David Webster (Amministratore generale della Royal Opera House), Francesco Siciliani (Direttore Artistico del Maggio Musicale Fiorentino), Leo Sowerby (Associate Director dell'American Conservatory of Music di Chicago), Emilio Taverna (Presidente Commissione Teatrale dell'Ufficio Istruzione del Comune di Parma), Wuttenbergische Staatstheater Stuttgart, Alessandro Derevitsky (Direttore Orchestra Sinfonica dell'Università di Cuyo, Mendoza, Argentina), Cesare Beau (Presidente del Conservatorio di Bologna), Giulio Razzi (Direttore generale della RAI), Nicola De Pirro (Direzione Generale dello Spettacolo), Ettore Trombetti (Presidente della Consulta), Maria Napoletano Merlino (Presidente dell'Accademia Musicale Napoletana), Arthur Lipkin (Alabama Symphony di Birmingham, USA), Massimo Freccia, Renzo Ferraguzzi, Pedro Hurtado, Ettore Desderi (Direttore del Conservatorio di Bologna), Alessandro Cutolo, Vladimir Golschmann (Direttore della Saint Louis Symphony Orchestra), George Szell, Paul Paray, Rosemary Batz Seronde, Carlo Felice Cillario, Virgilio Mortari (Sovrintendente del teatro La Fenice), Giuseppe Pugliese, Vittore Branca (Segretario Generale Fondazione “Giorgio Cini”), Giovanni Penta (Ministero della Pubblica Istruzione), Simone Cuccia (Sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo), Ercole Rizzo, Guido Chigi Saracini, Hans Rosbaud (Sudwestfunk), Sara Loret Gasco, Enrique Jorda (Direttore del War Memorial Opera House di San Francisco), James David Zellerbach (Presidente del War Memorial Opera House di San Francisco), Raffaello D'Angelo, Adolfo Alvisi (Regia Accademia Filarmonica di Bologna), Giovanni Penta (Ministero Pubblica Istruzione), Guido Valcarengi, Truccato Pace. Le lettere riguardano in larga parte richieste, inviti e organizzazione del ventennale della morte del Maestro, nonché richieste varie, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero.

09/07/1955 30/12/1955

RES.ARCH.F-07

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1956 gennaio-giugno”

La busta contiene 76 lettere, precedute da 14 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Vladimir Golschmann, André Gertler, Leo Sowerby (Associate Director dell'American Conservatory of Music di Chicago), Emilio Taverna (Presidente Commissione Teatrale dell'Ufficio Istruzione del Comune di Parma), Wuttenbergische Staatstheater Stuttgart, Alessandro Derevitsky (Direttore Orchestra Sinfonica dell'Università di Cuyo, Mendoza, Argentina), Maria Napoletano Merlino (Presidente dell'Accademia Musicale Napoletana), Arthur Lipkin (Alabama Symphony di Birmingham, USA), David Webster (Amministratore generale della Royal Opera House), Francesco Siciliani (Direttore Artistico del Maggio Musicale Fiorentino), Cesare Beau (Presidente del Conservatorio di Bologna), Giulio Razzi (Direttore generale della RAI), Nicola De Pirro (Direzione Generale dello Spettacolo), Massimo Freccia, Renzo Ferraguzzi, Pedro Hurtado, Ettore Desderi (Direttore del Conservatorio di Bologna), Alessandro Cutolo

01/01/1956 30/06/1956

RES.ARCH.F-08

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1955 luglio-dicembre”

La busta contiene 74 lettere e 4 “conversazioni”, precedute da 16 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Renato Fasano (Direttore Conservatorio di Venezia), Lino Liviabella (Direttore del Conservatorio di Pesaro), Carlo Felice Cillario, Rodolfo Pallucchini (Direzione Biennale delle Arti), Giuseppe Brusasca (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri), Marisa Salimbeni (Biennale di Venezia), James Fosset (Columbia Broadcasting Radio), Goddard Lieberon (Executive Vice-President della Columbia Records), Sara Loret Gasco, Pietro Buscaglione (Segretario Generale dell'Asui), Vittore Branca (Segretario Generale Fondazione “Giorgio Cini”), Guido Chigi Saracini, Romeo Broccoli (Segretario del Sindaco di Bologna), Antonio Ghiringhelli (Sovrintendente del Teatro alla Scala), Vincenzo Musella, Enrico Fedeli (antiquario), Enzo Baccani (Comitato direttivo dell'Unione Nazionale della Gioventù musicale Italiana), Baronessa Dorothy Lanni della Quara (Gioventù musicale Italiana), Maria Pia Ferrante, Marcello Guastalla, Dario Soria, Giuseppe Pugliese, Arturo Basile, Vito Levi, Giuseppe Dozza (Sindaco di Bologna), Andrea Ascagni (S.A. Fabbriche Riunite di pianoforti Sculze Polmann di Bolzano), Alessandro Esposito, Ettore Trombetti, Simone Cuccia (Sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo), Giuseppe Antonicelli (Sovrintendente del Teatro Verdi di Trieste), Dorle Soria (Electrical & Musical Industries Ltd.), Giacomo Rossi, Luisa Malgrida, Giulio Razzi (Direttore generale della RAI), Sir Ashley Clarke. Conversazioni: all'A.Gi.Mus., con Lino Liviabella “Rievocazione del M° Ottorino Respighi”; alla Consulta con Cesare Valabrega “Ottorino Respighi”, Angiolo Zoni “Ricordo di Ottorino Respighi nel ventesimo Anniversario della morte”, Rassegna musicale del 9/4/56; Mario Labroca “Ricordo di Ottorino Respighi”. Le lettere

riguardano in larga parte richieste, inviti e resoconti delle rappresentazioni di varie opere del maestro in vari teatri italiani e trasmissioni radio-televisive in occasione del ventennale della morte del Maestro, nonché richieste varie, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero.

06/07/1956 24/12/1956

RES.ARCH.F-09

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. 1957 gennaio-dicembre”

La busta contiene 133 lettere, precedute da 26 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Margherita Walmann, Antonio Ghiringhelli (Sovrintendente del Teatro alla Scala), Giuseppe Gianfranceschi (Vice Presidente de “La Fameja Bulgneisa” di Bologna), Meyerowitz, Sara Loret Gasco, Lady Berkley, Corrado Martines, Antonino Fiore (Ricordi), Giulio Razzi (Direttore generale della RAI), Luigi Gajal de la Chenay, Everett Hendrike (Chairman Music Department, University of Kansas City), Dante Alderighi, Mario De vecchis, Raffaele D'Angelo, Charles Rosen, Dorle J. Soria, Hubert Foster Clark, Luciano Mascia, Gilbert Chapellas, Pierluigi Alverà, Lydia Cristian, Franco Caracciolo, Contessa Bassetti, Conte Cini, Walter Toscanini, Mario Labroca (RAI), Gualberto Gennari, Sonaglietti, Don Marcello Vanni, Francesco Santoliquido, Nicola De Pirro, Maresciallo *La Fiamma*, Laszlo Halasz (Direttore musicale dell'Empire State Musical Festival Inc.), Arthur Bennet Lipkin (Direttore Musicale della Birmingham Symphony Association City Hall di Birmingham, Alabama). La busta contiene molte lettere indirizzate a persone di cui si conosce solo il nome, per di più di carattere personale. Le lettere riguardano in larga parte richieste, inviti e resoconti delle rappresentazioni di varie opere del maestro in vari teatri italiani e trasmissioni radio-televisive, nonché richieste varie riguardanti la gestione della villa “I Pini”, questioni finanziarie, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero.

02/01/1957 30/12/1957

RES.ARCH.F-10

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Appendice 1957”

La busta contiene 35 lettere, precedute da 6 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Arthur Bennet Lipkin (Direttore Musicale della Birmingham Symphony Association City Hall di Birmingham, Alabama), Giacomo Rossi, Anna Barbelli, Dorle J. Soria, Edda Melchiorri Zatti, Padre Mario Slongo, Don Marcello Vanni, Laszlo Halasz (Direttore musicale dell'Empire State Musical Festival Inc.), Gualberto Gennari, Lidia Cristian, Tammaro De Marinis, La busta contiene alcune lettere indirizzate a persone di cui si conosce solo il nome, per di più di carattere personale. Le lettere riguardano inviti e resoconti delle rappresentazioni di varie opere del maestro in vari teatri italiani, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati

in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero.

14/01/1957 18/12/1957

RES.ARCH.F-11

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1958 gennaio-giugno”

La busta contiene 74 lettere, precedute da 16 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Pierluigi Alverà (Consolato Generale d'Italia a San Francisco), Sara Loret Gasco, Mario Gullia, Gino Sotis (Presidente del Comitato per l'Arte e la Cultura de l'Open Gate), Boris Erich Nelson (Hampton Institute di Hampton, Virginia), Elsa Maria Pizzoli, Giò Ponti, Bruno Damiani, Joachin Popelka, Amedeo Gibilaro, Guido Valcarenghi (Ricordi), Vincenzo Fagioli, Clara Mangini, Sergio Pugliese (RAI), Fulvio Palmieri (RAI), Ottone Tonetti, Jan Meyerowitz, Luigi Guadagnino, Laszlo Halasz (Direttore musicale dell'Empire State Musical Festival Inc.), Sam Gallu (Presidente della Gallu Productions Inc.), Mario Medici, Gino Belloni, Francesco Santoliquido, Eugenio Coselschi (Comitato Internazionale per l'Unità e l'Universalità della Cultura), Tommaso Buzzi, L. Kaufmann, Alfredo Sernicoli, Enzo Masetti, Esther Danesi Traversari, James D. Zellerbach (Ambasciatore degli USA in Italia), Daniel Sternfeld, Virginia Ines Brown. La busta contiene alcune lettere indirizzate a persone di cui si conosce solo il nome, per di più di carattere personale. Le lettere riguardano inviti e resoconti delle rappresentazioni di varie opere del maestro in vari teatri italiani, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero, nonché notizie inerenti le opere di Elsa.

15/01/1958 30/06/1958

RES.ARCH.F-12

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1958 luglio-dicembre”

La busta contiene 59 lettere, precedute da 12 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: L. Kaufmann, Niles W. Bond (The Foreign Service of the United States of America), Clemente Gandini, Sara Loret Gasco, Liduino Bonardi (Affari Lirici Concertistici Internazionali), Anna, Fred e Rosanna Rogosin, Mario Labroca, Andre Martens (Vice President of the Columbia Artists Management Inc.), Gino Belloni, Maria Olivieri, Severino Pagani (Casa Editrice Ceschina), Virginia Brown, Boris Erich Nelson (Hampton Institute di Hampton, Virginia), Sergio Pugliese (RAI), Marcello Abbado, Ralph Satz (Editor in Chief della Ricordi & Co.), Gaston Palewsky (Ambasciatore di Francia a Roma), Fabien Sevitzy, Margherita Walmann, Jean René Veillefond (Consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia), Mario Medici, Bacci (SIAE), Felix Sluys, Ferdinando Papa, Bruno Zirato. La busta contiene alcune lettere indirizzate a persone di cui si conosce solo il nome, per di più di carattere personale. Le lettere riguardano inviti e resoconti delle rappresentazioni di varie opere

del maestro in vari teatri italiani, contatti con direttori d'orchestra e interpreti impegnati in produzioni respighiane, contatti per esecuzioni di lavori del Maestro, in Italia e all'estero, trasposizione televisiva di "Vita con gli uomini", contatti con case discografiche per nuove edizioni delle opere del Maestro, viaggi, interviste, nonché notizie inerenti le opere di Elsa.

01/07/1958 31/12/1958

RES.ARCH.F-13

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1959 gennaio-agosto"

La busta contiene 73 lettere, precedute da 14 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Sara Loret Gasco, Piero Bellugi, Vittore Branca (Segretario Fondazione "Giorgio Cini"), Renato Fasano, Stanislav Skronacrewski, Walter Toscanini, Goddard Lieberon, Rodriguez Fauré, Guido Rossi, Lydia Cristian, Adalberto Tortorella, Bruno Zirato, Jean Meyerowitz, Arturo Basile, Samuel Barlow, Rodolfo Arata (Direttore Generale RAI), Giuseppe Dozza (Sindaco di Bologna), Urbano Ciocchetti (Sindaco di Roma), Carlo Farina, Francesco Siciliani (Direttore Artistico Teatro alla Scala), Antonio Ghiringhelli (Sovrintendente Teatro alla Scala), Piero Santucci (Ente Nazionale Biblioteche), Laura Cotogni (Direttrice Discoteca di Stato), Jolanda Franceschetti, Valentino Bucchi (Direttore del Liceo Musicale Pareggiato "Morlacchi"), Conte Guido Chigi-Saracini, Giorgio Favaretto.

09/01/1959 12/08/1959

RES.ARCH.F-14

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1959 settembre-dicembre"

La busta contiene 50 lettere, precedute da 9 pagine contenenti i registi delle stesse. I destinatari/ mittenti sono: Anna de Cavalieri, Valentino Bucchi (Direttore del Liceo Musicale Pareggiato "Morlacchi"), Sara Loret Gasco, Giovanni Penta (Segretario Generale A.Gi.Mus. di Roma), Girolamo Speciale (Commissario Straordinario di Venezia), Irmgard Seefrid, Ugo Amedeo, Vito Levi, Antonio De Almeida, Joel Walbe, Lilian Kaufmann, Gabor Atvhos, Fabien Sevitski (Direttore della University of Miami Symphony Orchestra), Olga Cadaval, Paola Gabrielli, Marie Claire Laroche, Gaetano Bucciatti, Silvia Castellani (Conservatorio Santa Cecilia di Roma), Graciana Felix de Sausa, Arturo Basile, Marcello Abbado, Elsa Triangli, Renzo Rossellini, Conte Guido Chigi-Saracini.

09/09/1959 25/12/1959

RES.ARCH.F-15

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Fornitori vari 1959"

La busta contiene 95 lettere, precedute da 21 pagine contenenti i registi delle stesse. La

busta contiene varie lettere a Banche e istituti di credito per questioni finanziarie varie, all'Eco della Stampa, all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, disdette a vari servizi editoriali, richieste di invio di recensioni e articoli vari; un altro gruppo di lettere riguarda vari rappresentanti diplomatici, tra cui Kenneth D. Witthead (Ambasciata USA a Roma), Ashley Clarke; alcune lettere riguardano le richieste in merito ad eredità e mutuo all'avvocato Paolo Rutili; lettere a medici per questioni varie: Guy Boreham, Brunello Negri; a Direttori di vari Hotel, per prenotazioni di soggiorni; ad agenzie di fotografi, quali Foto Film di Venezia, Foto Giacomelli di Venezia, AFI (Agenzia Fotografica Industriale); a vari fornitori, per richieste varie e fatture.

13/01/1959 30/12/1959

RES.ARCH.G-01

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1960 gennaio-giugno”

La busta contiene 91 lettere, precedute da 18 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Ettore Trombetti, Valentino Bucchi (Direttore del Liceo Musicale “Morlacchi” di Perugia), Sara Loret Gasco, Furio Fasolo, Daniele Amfitheatrof, Enrico Perangeli, Fritz Reiner (Direttore musicale della Chicago Symphony Orchestra), Anna Maria Zaglia, Arturo Basile, Oscar Leone (Conservatorio “Bellini” di Palermo), Lino Liviabella (Teatro Comunale di Bologna), Vittorio Cini, Renata Scotti, Harry Kaufmann, Oscar Massa (Direttore Artistico del Teatro “Bellini” di Catania)

03/01/1960 27/06/1960

RES.ARCH.G-02

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1960 luglio-dicembre”

La busta contiene 80 lettere, precedute da 16 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Carlo Farinelli (rappresentante alla Scala dei “Piccoli” di Podrecca), Alfeo Gigli, Oscar Massa (direttore artistico del teatro Bellini di Catania), Fabien Sevitzy, Luigi Alfano, Anna Maria Zaglia, Giuseppe Dozza (Sindaco di Bologna), Celeste Lanfranco Gandolfi (sovrintendente Teatro Comunale di Genova), André Martens e Nelly Walter (Columbia Artist Management Inc.), Fritz Reiner, Biancamaria Borri, Joan Bonine e Bruno Zirato (New York Philharmonic), Richard Mohr (Musical Director della Rca Victor), Dorle J. Soria, Carlo Piccinato, Maria Castellani, Pariso Votto (sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze) Guido Pannain, Alessandro Bustini (Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia), Rodolfo Arata (Direzione Generale RAI), Giulio Razzi (RAI), Eugene Cook, Else Landmann-Driescher (Gedok), Irena Bargag-Drelber, Angelo Rambaldi, Wally Toscanini, Dino Vighy (presidente Università Popolare di Venezia).

04/07/1960 30/12/1960

RES.ARCH.G-03

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1961 gennaio-maggio”

La busta contiene 101 lettere, precedute da 21 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Dino Vighi (Presidente Università Popolare di Venezia), Maner Lualdi, Marcello Abbado, Guido Valcarengi (Ricordi), Ettore Trombetti (Presidente della Consulta), Renzo Massarani, Carlo Alberto Cappelli (Sovrintendente Teatro Comunale di Bologna), Casa Musicale Giuliana, Meyrowitz.

02/01/1961 31/05/1961

RES.ARCH.G-04

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1961 giugno-dicembre”

La busta contiene 61 lettere (più 15 in appendice, tutte a /da Sara Loret Gasco), precedute da 16 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Sara Loret Gasco, Ettore Trombetti, Oskar Gewalt, Nino Scaglia (Teatro Comunale di Bologna), Luigi Samorà, Alberto Cattini, Duilio Ghinelli, Giovanni Cavicchioli, Leni Neuschwander, Andreina Desideri, Manlio La Morgia, Eugene Cook (editore di “Bravo!”), Bruno Zirato, Marcello Guidi (Ambasciata d’Italia a New York), Theodore Bloomfield, Paul Paray (Music Director and Conductor of Detroit Symphony Orchestra), Andre Martens (Vice President of Columbia Artists Management Inc.), Josefa Maria Wilson, Arthur Bennet Lipkin, James H. Fasset (Supervisor of Music CBS Radio), Carlo van Neste, Benedetto Mazzacurati, Dorle Soria, Alberto Marcigoni (Associazione Musicale “O. Respighi”), Frank Milburn (Press Representative della New York Philharmonic), Leonello Sartoris, Giovanni Pircher (Segretario della Società del Quartetto), Ottavio Ziino (Direttore Artistico dell’Orchestra Sinfonica Siciliana).

05/06/1961 05/12/1961

RES.ARCH.G-05

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1962 gennaio-giugno”

La busta contiene 55 lettere, precedute da 11 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Ziino, Simonetta Lippi, Tupper Turner (Manager Classic Merchandising della Capitol Records Distributing Corp.), Manlio La Morgia (Cenacolo Musicale “Fernaroli”), Alfred Wallenstein (Philharmonic Orchestra di Los Angeles), Vitale, Walter Ciusa, Eugene Cook (Rivista “Bravo!”), Luigi Di Giorgio (Casa di Conversazione di Lanciano), John e Mable Ringling, James H. Fasset (Supervisor of Music della CBS), Oloff, Mary Vaccari Santinelli (Corriere Internazionale del Teatro), Richard P. Leach (Lincoln Center for the Performing Arts), Giuliano Cora (Presidente degli AMici del Maggio Musicale

Fiorentino), Nella Marzio, Ettore Desderi (Comitato per le onoranze a OR), Gabriele Bianchi, Ruggero Mazza, Vito Levi, Cesare Grandi, Walter Grandi, Commendator Penta, Lya de Barberis, Arturo Osio (Presidente della Banca Romana), Floris Luigi Ammannati (Sovrintendente del Teatro La Fenice di Venezia), Renato Fasano, Vittore Branca.

02/01/1962 29/06/1962

RES.ARCH.G-06

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1962 luglio-dicembre”

La busta contiene 64 lettere, precedute da 14 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Ruggero Mazza, Giacomina Rossi, Vittore Branca (Segretario generale di Fondazione “Giorgio Cini”), Celeste Caverini, Manlio La Morgia, Francesco Siciliani (direttore artistico della Scala), Riccardo Allorto (direttore artistico dell’Angelicum di Milano), Carlo Felice Cilliaro (direttore stabile dell’Angelicum di Milano).

03/07/1962 31/12/1962

RES.ARCH.G-07

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. I 1963 gennaio-giugno”

La busta contiene 64 lettere, precedute da 13 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Manlio La Morgia, Felix Sluys, La Phonogram s.p.a., Kenneth Donahue (Direttore del John and Mable Ringling Museum of Art), Mr. Lipkin, E. Pierangeli, Franco Gallini, Amministrazione del’Open Gate Club, Anton Guadagno, Giuseppe Federico, Silvio Mangini, Enrico Colosimo, Kamenar (Direttore di Villa Cipriani), Sergio Pugliese (RAI), Ines Ascoli, Direzione dell’Atena - Società Tipografica Editoriale Pubblicitaria, Bruno Ughi, Simonetta Lippi, Luigi Ferrarino, Henryk Szeryng, Sluys, Adolfo Alessandrini (Ambasciatore d’Italia a Parigi), D. Guadagno, Lya de Barbary, Enrico Pierangeli, George Delort (Commissaire Général del Mai Musical de Bordeaux), Dugardin, Moshe Avdor, Zuccarini, Mario Rossi, Tramonti, Ambrogio Agostini.

02/01/1963 27/06/1963

RES.ARCH.G-08

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Vol. II 1963 luglio-dicembre”

La busta contiene 85 lettere, precedute da 16 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Manlio La Morgia (Cenacolo Musicale “Fernaroli”), Annibale Brivio Sforza, M. Avdor, Licio Peterle, Guido Iannone, Gabriele Bianchi (Direttore del Conservatorio “Marcello” di Venezia),

Bruno Ughi, Fernando Marro (Direttore dell' Hotel de Paris di San Remo), Elsa Pizzioli, Massimo Maggiorani, Uto Ughi, Enrico Pierangeli, Nino Sanzogno, Fleming, Direzione Hotel Bauer Grunwald di Venezia, Tilde Putti. Alla fine della busta ci sono i telegrammi dell' Ambasciatore a Tripoli, Pierluigi Alverà, per l'organizzazione del concerto e gli articoli relativi all'esecuzione di Uto Ughi al Teatro Uaddan di Tripoli.

06/07/1963 31/12/1963

RES.ARCH.G-09

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Appendice 1964"

La busta contiene 59 lettere, precedute da 12 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: A.I.C. Propaganda Musicale, Filippo Caffarelli.

01/01/1964 04/11/1964

RES.ARCH.G-10

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. 1965"

La busta contiene 79 lettere, precedute da 18 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Bruno Zirato, Bruno Ughi, Nelly Walter, Elena Todeschi, Luciano Moffa (Complesso Toscanini), Elena Vitale (Ricordi), Editore Carisch, Editore Bongiovanni, Giovanni Pircher, Mario Labroca (direttore artistico del Teatro La Fenice), Sudwestfunk/ Anstalt des Offentlichen Rechts, Vittore Branca (segretario generale di Fondazione "Giorgio Cini"), Uto Ughi, Alessandro Chasen, Paolo Borciani (Quartetto Italiano).

02/02/1965 23/12/1965

RES.ARCH.G-11

"Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Appendice 1966"

La busta contiene 42 lettere, precedute da 10 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Sergiu Commissiona, Luciano Chailly, Mario Fabbri (direttore artistico Accademia Musicale Chigiana), A. Alberti (Direttore generale Ufficio Resoconti Parlamentari del Senato della Repubblica), Eduardo Rescigno (della Fratelli Fabbri Editori), "Luigi Gonelli & figli" di Firenze, Marcello Abbado, Bruno Malajoli Direttore generale delle Antichità e Belle ARTi del Ministero della Pubblica Istruzione), Giovanni Piercher (Società del Quartetto di Bergamo), Vittore Branca (Segretario generale Fondazione "Giorgio Cini"), Adriana Panni (Filarmonic Romana).

11/01/1966 08/12/1966

RES.ARCH.G-12

“Carteggio Donna Elsa Respighi con personalità varie. Appendice 1959 - Organo Neupert 1960-1961-1962-1963”

La busta contiene 40 lettere, precedute da 11 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Le lettere sono suddivise per anno, trattandosi di un'appendice: 1959: 19 lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Fabien Sevitzy, Irene Casillo, Relazione al Consiglio di Amministrazione e Bilancio del 1958 della “Assistenza Musicale Concerti per la Propaganda Musicale”, varie lettere concernenti la donazione da parte di Donna Elsa di un cembalo “I.C. Neupert Bamberg-Nurmerg modello Vivaldi” alla Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia alla condizione di concedere lo strumento in uso ai “Virtuosi di Roma” diretti da Renato Fasano, con deposito dello strumento presso il Conservatorio Marcello di Venezia, da/a Vittore Branca (Segretario Generale della Fondazione “Giorgio Cini”), R. Brusegna della Brusegna & figli, Renato Fasano (Direttore del Conservatorio di Venezia). 1960: 3 lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Clara Camus, Irene Casillo (Propaganda Musicale), Gloria. 1961: 7 lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: André de B., Irene Casillo, Clara Camus, Margherita de Vecchi. 1962: 7 lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Marcello Guastalla, Filippo Caffarelli, Bruno Ughi. 1963: 4 lettere varie, si riportano i vari mittenti o destinatari: Filippi Caffarelli, Irene Casillo, Marcello Guastalla.

01/01/1959 31/12/1963

RES.ARCH.G-13

“Carteggio Donna Elsa Respighi con Sara Loret Gasco (segretaria) 1959-1961-1962”

La busta contiene 46 lettere, precedute da 11 pagine contenenti i registi delle lettere stesse. Tutte le lettere sono provenienti o indirizzate a Sara Loret Gasco, segretaria di Elsa Respighi e contengono informazioni di carattere pratico su spedizioni, richieste, rapporti con banche, traduzioni di lettere provenienti dall'estero, questioni private.

17/02/1959 25/01/1962

RES.ARCH.H-01

“Archivio del Fondo “Ottorino Respighi”. Caricature e disegni. Fotografie. Annate varie”

La busta contiene caricature e disegni su Ottorino Respighi e di Ottorino Respighi, nonché una prima serie di fotografie appartenenti alla sfera privata del Maestro

01/01/1900 31/12/1920

RES.ARCH.H-02

“Archivio del Fondo “Ottorino Respighi”. Caricature e disegni. Fotografie. Annate varie”

La busta contiene caricature e disegni su Ottorino Respighi e di Ottorino Respighi, nonché una seconda serie di fotografie appartenenti alla sfera privata del Maestro

01/01/1885 31/12/1920

RES.ARCH.H-03

“Archivio del Fondo “Ottorino Respighi”. Documenti personali ed effetti personali di Ottorino Respighi”

La busta contiene documenti quali un estratto dell’atto di nascita, il congedo militare illimitato, i documenti afferenti alla carriera nei Conservatori di Bologna e Roma

01/01/1879 31/12/1915

RES.ARCH.H-04

“Archivio del Fondo “Ottorino Respighi”. Album foto di scena opere varie”

La busta contiene una prima serie di fotografie di scena, di varie opere del Maestro in varie piazze; sono qui comprese le foto di scena di Elsa

01/01/1922 31/12/1930

RES.ARCH.H-05

“Archivio del Fondo “Ottorino Respighi”. Album foto e disegni”

La busta contiene una seconda serie di fotografie di scena, di varie opere del Maestro in varie piazze e altre foto del Maestro con intellettuali, musicisti, politici del suo tempo. Sono altresì conservate le foto di Elsa con personalità varie durante la sua lunga vita

01/01/1925 31/12/1986

RES.ARCH.H-06

“Archivio fotografico. Parte I, Vol. I “Ottorino Respighi”“

Le fotografie sono precedute da un indice che riporta: la data, il nome del fotografo, il soggetto o la didascalia, il formato di stampa, il numero delle copie, la collocazione. Da busta 1 a busta 14: ad ogni busta è attribuito un anno. N.B.: le fotografie sono disposte in ordine e alcune sono mancanti.

01/01/1885 31/12/1920

RES.ARCH.H-07

“Archivio fotografico. Parte I, Vol. II “Ottorino Respighi”“

Le fotografie sono precedute da un indice che riporta: la data, il nome del fotografo, il soggetto o la didascalia, il formato di stampa, il numero delle copie, la collocazione. Da busta 15 a busta 27: ad ogni busta è attribuito un anno. N.B.: Alcune foto sono senza data.

01/01/1922 31/12/1936

RES.ARCHI-01

“Carteggio Donna Elsa Respighi con la Fondazione “Giorgio Cini” e Conte Vittorio Cini. 1954-1955-1957-1959-1963-1965-1966-1967-1968”

La busta contiene 121 lettere tra Donna Elsa e la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia, precedute da 26 pagine contenenti i regesti delle lettere stesse, in aggiunta a 11 lettere tra Donna Elsa e il conte Vittorio Cini: inviti e partecipazioni a convegni, premi, inaugurazioni, commemorazioni, concerti. Rapporti con personalità del mondo musicale veneziano dell’epoca. Contatti e definizione della donazione di una parte dei documenti del Maestro alla Fondazione “Giorgio Cini” e creazione del Fondo “Ottorino Respighi”. Documenti relativi a trasloco, allestimento e tenuta dei locali adibiti al Fondo “Ottorino Respighi”

04/06/1954 11/03/1968

RES.ARCHI-02

“Donazioni di Donna Elsa Respighi: Conservatorio di Bologna - Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia - Museo Bibli. Mus. Bologna - Conservatorio S. Cecilia, Roma - A.S.U.I. Appendice: donazione del manoscritto di La sensitiva al Museo di cultura musicale “Glinka” di Mosca, 1976”

La busta contiene gli appunti, le lettere formali e gli elenchi delle donazioni compiute da Elsa a: - Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia, 1953-1954 - Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna (in occasione dei venti anni dalla morte di Respighi e nel 1961) - Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, 1964 - Conservatorio di Musica “S. Cecilia” di Roma, anno 1964 - A.S.U.I. (Associazione del Sanatorio Italiano), 1956-1966 - Bologna, Mostra su Respighi e concerti celebrativi, 1961 - Mosca, Museo di cultura musicale “Glinka”, 1976”

27/09/1953 31/12/1976

RES.ARCHI-03

“Carteggio tra donna Elsa Respighi e la Fondazione “Giorgio Cini” riguardo la costituzione c/o la Fondazione, all’Isola di San Giorgio, del Fondo “Ottorino Respighi”

La busta contiene il carteggio tra donna Elsa Respighi e la Fondazione “Giorgio Cini” riguardo in merito alla costituzione presso la Fondazione del Fondo “Ottorino Respighi”, con la bozza dell’atto di donazione, avvenuta poi davanti al notaio Giovanni Candiani l’11 luglio 1967.

31/01/1961 03/02/1968

RES.ARCHI-04

“Carteggio del Fondo “Ottorino Respighi”. Vol. I. 1969-1970-1971”

La busta contiene le lettere inviate e ricevute in merito alla gestione del Fondo “Ottorino Respighi”: programmi delle attività, manutenzione, Premio Ottorino Respighi, gestione amministrativa e finanziaria, con Simonetta Lippi (segretaria di Elsa e del Premio Respighi), Luciano Alberti (direttore del Premio “Ottorino Respighi” e del Fondo “Ottorino Respighi”) con direttori di Conservatorio, sir Ashley Clark, RAI, giurati e partecipanti al Premio.

01/09/1969 09/12/1971

RES.ARCHI-05

“Carteggio del Fondo “Ottorino Respighi”. Vol. II. 1974-1975-1976-1978-1979”

La busta contiene le lettere inviate e ricevute in merito alla gestione del Fondo “Ottorino Respighi”: programmi delle attività, manutenzione, costituzione della biblioteca, gestione amministrativa e finanziaria, con Eugenio Bagnoli (direttore artistico del Fondo “Ottorino Respighi”) con direttori di Conservatorio, Vittore Branca vice direttore della Fondazione “Giorgio Cini”).

17/07/1974 18/12/1979

RES.ARCHI-06

“Comitato per le manifestazioni del centenario della nascita di Ottorino Respighi. 1978-1979”

La busta contiene inviti a far parte del comitato e i rispettivi dinieghi o adesioni, da parte delle personalità della cultura e della politica. Contiene anche l'elenco delle personalità che andarono a formare il Comitato. Corrispondenza con vari enti e personalità per le celebrazioni (programmi, manifestazioni, richieste alle Case Editrici, musiche scelte per le varie manifestazioni).

24/06/1978 31/12/1979

RES.ARCHI-07

“Carteggio Fondo “Ottorino Respighi” e Centenario”

La busta contiene copie di elenchi di donazioni, carteggi vari per le celebrazioni del centenario nel 1986.

01/01/1985 31/12/1986

RES.ARCHI-08

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni varie 1976. Vol. I, da 1 a 148”

La busta contiene le copie delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

23/10/1976 22/11/1976

RES.ARCHI-09

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni varie 1976. Vol. II, da 149 a 262”

La busta contiene le copie delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

01/12/1976 29/12/1976

RES.ARCHI-10

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni varie 1977. Catalogo generale”

La busta contiene l'elenco delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

07/01/1977 26/07/1977

RES.ARCHI-11

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni varie 1977. Vol. I, da 266 a 500”

La busta contiene le copie delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

07/01/1977 08/04/1977

RES.ARCHI-12

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni

varie 1977. Vol. II, da 501 a 700"

La busta contiene le copie delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

08/04/1977 21/07/1977

RES.ARCHI-13

"Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Contatti con Enti e associazioni varie 1977. Vol. III, da 701 a 744"

La busta contiene le copie delle lettere mandate da Carla Bazini (Segretaria di Elsa) a vari Enti e personalità italiane ed estere in occasione del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, con la quale annuncia le manifestazioni e la pubblicazione da parte di Ricordi dell'opera omnia.

21/07/1977 26/07/1977

RES.ARCHI-14

"50° anniversario della morte di Ottorino Respighi, 1986. Carteggio con teatri, associazioni, enti vari"

La busta contiene lettere e ritagli di giornali riguardanti le manifestazioni in occasione del 50° anniversario della morte di Ottorino Respighi: contatti con vari Enti, Associazioni, Teatri, Ministero degli Affari Esteri, Istituti Italiani di Cultura in America Latina e in Europa

01/01/1985 31/12/1986

RES.ARCHI-15

"Centro cultura e civiltà della Fondazione "Giorgio Cini". Premio Ottorino Respighi. Carteggio Fondazione "Giorgio Cini" - Elsa Olivieri Respighi - Giuseppe Pugliese. 1956-1957-1958-1959"

La busta contiene lettere e documenti concernenti l'ideazione e l'attuazione del Premio Ottorino Respighi, istituito per il ventesimo anniversario dalla morte del Maestro per il miglior scritto sulla vita o sull'opera di Respighi, dal 1 gennaio 1956 al 30 giugno 1957. Il concorso è indetto e ospitato dal Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione "Giorgio Cini".

18/04/1956 26/04/1959

RES.ARCHI-16

"30° anniversario della morte di Ottorino Respighi 1966. Carteggio con teatri -

Associazioni - Enti vari. Stampa: recensione spettacoli

La busta contiene 53 lettere e due ritagli di giornale precedute da 13 pagine contenenti i registi delle stesse, riguardanti le manifestazioni in occasione del 30° anniversario dalla morte di Ottorino Respighi: contatti con vari Enti, Associazioni, Teatri.

19/01/1965 05/05/1966

RES.ARCHI-17

“Stampa: articoli editi in occasione della morte di Ottorino Respighi: Italia-Argentina-Belgio-Germania-Francia-Gran Bretagna-Paesi dell’Est”

La busta contiene una serie di articoli pubblicati in occasione della morte di Ottorino Respighi, 18 aprile 1936, per nazione, testata e data: Italia 18 aprile 1936: - La voce di Bergamo - Corriere della sera - La Sera - L’ambrosiano - Il Veneto 19 aprile 1936 - Corriere della sera - Il resto del carlino - L’avvenire d’Italia - Gazzetta del popolo - Il messaggero - Corriere della sera - Il popolo d’Italia - La Tribuna - Il Giornale d’Italia - Il Lavoro - Gazzetta di Venezia - Il Regime Fascista - Il Messaggero - Il Gazzettino - Il lavoro fascista 20 aprile 1936 - Il lavoro - Il veneto - L’osservatore romano Germania 18 aprile 1936 - Berliner Nachtsungabe - Deustche Allgem. Zeitung - Hamburger Fremdenblatt 19 aprile 1936 - Berliner Boersen-Zeitung (2) - Berliner Lokal-Anzeiger (2) - Der Westen - Frankfurter Zeitung - Rigaische Post - Leipziger Neuste Nachrichten - Berliner Tageblatt 20 aprile 1936 - Luedenscheider General-Anzeiger - B.Z. am Mittag - Hamburger Nachrichten - Hamburger Tageblatt - General-Anzeiger fuer Frankfurt - Berliner Boeren-Zeitung - Niedersaechsische Tageszeitung - General-Anzeiger fuer Bonn u. U 18 aprile - Libertad - Diario de Note - La Prensa - El Plata - Libertad - La Razon - Noticias Graficas - La Prensa - La Razon 19 aprile - Critica - La Plata - La Capital - Tribuna Ubre - Giornale d’Italia - El Pueblo - La Union - Il Mattino d’Italia - El dia - La Vanguardia - El diario Espanol - Il Giornale d’Italia - El Pueblo - El Mundo - La Nacion - La Capital - Tribuna Libre - El Diario - Il Mattino d’Italia 20 aprile - La Fronda - Noticias graficas - Aqui Eata - La Nacion 21 aprile - Il Mattino d’Italia - Noticias graficas Inghilterra 20 aprile - The Times Paesi dell’Est 19 aprile - Pesti Naplo Belgio / Francia 19 aprile - Indipendance Belge - La Gasette - Le Temps - Le Petit Marsellain - Le Petit Parisienne

18/04/1936 20/04/1936

RES.ARCH.M-01

“Autografi vol.1”

La busta contiene 47 lettere autografe tra Elsa e Ottorino Respighi, risalenti al periodo precedente il loro matrimonio, con le copie dattiloscritte delle stesse:

12/01/15 Elsa a Ottorino Respighi; 23/05/15 Elsa a Ottorino Respighi; 28/06/15 Elsa a Ottorino Respighi; 10/07/15 Elsa a Ottorino Respighi; 09/10/15 Elsa a Ottorino Respighi; 24/05/16 Elsa a Ottorino Respighi; 13/06/16 Elsa a Ottorino Respighi; 28/05/17 Elsa a Ottorino Respighi; 03/06/17 Elsa a Ottorino Respighi; 13/06/18 Elsa a Ottorino Respighi; 16/06/18 Elsa a Ottorino Respighi; 20/06/18 Elsa a Ottorino

Respighi; 21/06/18 Elsa a Ottorino Respighi; 28/06/18 Elsa a Ottorino Respighi; 06/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 07/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 08/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 09/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 10/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 12/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 13/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 16/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 16/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 19/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 24/07/18 Ottorino Respighi a Elsa; 25/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 26/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 30/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 30/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 31/07/18 Madre di Elsa a Ottorino Respighi; 01/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 03/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 05/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 05/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 06/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 07/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 09/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 14/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 14/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 17/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 17/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 18/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 19/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 21/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 22/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 23/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 28/08/18 Elsa a Ottorino Respighi.

12/01/1915 28/08/1918

RES.ARCH.M-02

“Autografi vol. 2”

La busta contiene 50 lettere autografe tra Elsa e Ottorino Respighi, risalenti al periodo precedente il loro matrimonio: 30/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 31/08/18 Elsa a Ottorino Respighi; 31/08/18 Ottorino Respighi a Elsa; 02/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 03/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 04/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 04/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 06/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 07/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 09/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 13/08/18 Elsa a Ottorino Respighi (telegramma); 14/08/18 Ottorino Respighi a Elsa (telegramma); Elsa a Ottorino Respighi s.d.; 11/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 13/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 13/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 14/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 15/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 17/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 18/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 24/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 21/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 22/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 24/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 25/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 28/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 29/09/18 Ottorino Respighi a Elsa; 30/09/18 Elsa a Ottorino Respighi; 20/08/18 Ottorino Respighi a Elsa (fotocopia); 31/07/18 Elsa a Ottorino Respighi; 16/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 18/04/19 Ottorino Respighi a Elsa (telegramma); 18/04/19 Ottorino Respighi a Elsa; 18/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 19/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 21/04/19 Ottorino Respighi a Elsa (telegramma); 21/04/19 Ottorino Respighi a Elsa; 20/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 22/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 23/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 23/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 23/04/19 Ottorino Respighi a Elsa; 24/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 25/04/19 Ottorino Respighi a Elsa; 25/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 26/04/19 Elsa a Ottorino Respighi; 26/04/19 Ottorino Respighi a Elsa; 28/04/19 Elsa a Ottorino Respighi.

30/08/1918 28/04/1919

RES.ARCH.M-02_bis

“Carteggio Ottorino - Elsa Respighi 1918-1919-1930”

La busta contiene le trascrizioni dattiloscritte delle lettere autografe e manoscritte di Ottorino ed Elsa Respighi. Le trascrizioni delle lettere sono precedute da 13 pagine contenenti le indicazioni di luogo, data e mittente di ciascuna lettera. Sono tutte lettere personali, che parlano di affetti, lontananza e meno spesso, ma sempre in tono affettuoso, di problemi legati al lavoro di compositore di Respighi. Gli originali di tali lettere sono conservati, nello stesso ordine, in due distinti volumi.

13/06/1918 03/10/1930

RES.ARCH.M-03

“Album 1”

La busta contiene 15 tra lettere e documenti: Lettera di Ottorino Respighi a Guastalla 15/11/1924; Cartolina di Ottorino Respighi a Guastalla da Busseto 5/9/1926; Cartolina di Ottorino Respighi a Guastalla da Rio De Janeiro, senza data; Cartolina di Ottorino Respighi a Guastalla da Helsinki, senza data; Cartolina di Ottorino Respighi a Guastalla da Milano, senza data; Cartolina di Ottorino Respighi a Guastalla da Roma 20/07/1924; Parte di lettera a Guido Valcarengi della Ricordi del 26/06/1925; Originale del contratto tra Ottorino Respighi e Concert Management Arthur Judson di Philadelphia (28/07/1925) sottoscritti da Ottorino Respighi e Arthur Judson; Originale del contratto tra Ottorino Respighi e The Chicago Symphony Orchestra (05/10/1925); Originale del contratto tra Ottorino Respighi e The Chicago Symphony Orchestra attraverso la Concert Management Arthur Judson. Lettera di Ottorino Respighi al Maestro Capuana con indicazioni di esecuzione e inserimento di parti per opera con ENRICO, del 03/1/1934; Lettera di Ottorino Respighi al Maestro Capuana con indicazioni di esecuzione e inserimento di parti per opera con “Enrico”, del 21/12/1933; Lettera di Ottorino Respighi al Maestro Capuana con indicazioni di ingaggio per il ruolo di Elfe per opera *La campana sommersa*, del 29/01/1932; Lettera di Ottorino Respighi al Maestro Capuana con indicazioni di esecuzione per opera *La campana sommersa*, del 16/02/1931; Parte di lettera a Guido Valcarengi della Ricordi del 26/06/1925; Lettera a Guido Valcarengi della Ricordi con indicazioni per programma per l'Istituto Argentino del 01/09/1934, della Mostra di musica Italiana dal '500 a oggi.

20/07/1924 01/09/1934

RES.ARCH.M-04

“Album 2”

La busta contiene 10 tra lettere, telegrammi e cartoline: Fotocopia di lettera autografa di Gabriele D'Annunzio a Ottorino Respighi, Fiume 22/06/1920; Lettera autografa di Gabriele D'Annunzio a Ottorino Respighi e Elsa, Vittoriale degli Italiani 30/01/1932; Telegramma di Gabriele D'Annunzio a Elsa per la morte di Ottorino Respighi, Gardone Riviera 18/04/1936; Fotocopia di lettera autografa di Ottorino Respighi a Gabriele D'Annunzio, Torino 12/04/1934; Cartolina di Ottorino Respighi a Gabriele

D'Annunzio, Anacapri 27/08/1919; Fotocopia di lettera autografa di Gabriele D'Annunzio a Elsa (compianto per la morte di Ottorino Respighi) 18/04/1936; Fotocopia di lettera autografa di Elsa a Gabriele D'Annunzio, Roma 30/10/1936.

27/08/1919 30/10/1936

RES.ARCH.M-05

“Carteggio donna Elsa Respighi con Claudio Guastalla. 1928-1929-1930-1931-1932-1933-1935”

Il 1° fascicolo, chiamato “Album 3”, contiene 45 lettere: Lettere autografe di Claudio Guastalla a Ottorino Respighi: 07/11/1928; 12/12/1928; 15/08/1930 Lettere autografe di Claudio Guastalla a Ottorino Respighi e Elsa: 17/02/1929; 01/07/1929; 19/07/1929; 11/11/1929; 13/11/1929; 01/01/1931; 16/03/1931; 22/03/1931; 02/04/1931; 28/12/1932; 04/05/1932; 06/03/1932; 01/02/1932; 15/01/1932; 08/01/1932; 18/12/1933; 29/09/1933; 11/09/1933; 22/11/1933; 07/01/1933; 27/02/1934; 18/07/1934; 20/12/1934 (dattiloscritta e firmata); 21/10/1935; 18/10/1935; 10/10/1935; 20/08/1935; 30/05/1935; 02/04/1935 (dattiloscritta e firmata); 25/03/1935; 1 Senza data. Lettere dattiloscritte e firmate di Claudio Guastalla a Elsa Respighi 18/10/1947; 09/10/1947; 14/06/1946; 11/06/1946; 04/06/1946; 28/05/1946 Dattiloscritto: note sull'elezione di Ottorino Respighi ad Accademico d'Italia Dattiloscritto: appunti di Claudio Guastalla su Ottorino Respighi raccolti nel 1942 Radio Corriere in morte di Claudio Guastalla 11/07/1948 e 17/07/1948 Lettere dattiloscritte e firmate di Marcello Guastalla a Elsa Respighi 24/05/1946; 14/07/1954 Il 2° fascicolo contiene 27 lettere manoscritte e autografe di Elsa a/da Claudio Guastalla: San Paolo 10/06/28; San Paolo 17/09/28; Chicago 03/11/28; Parigi 13/11/28; New York 06/11/29; Barcellona 24/04/29; Barcellona 24/04/29; Buenos Aires 22/07/29; Buenos Aires 03/08/29; Buenos Aires 11/08/29; Buenos Aires 20/08/29; Milano 2/12/29; Milano 10/02/29; Genova 28/02/30; Gand 03/03/31; Bruxelles 13/03/31; Liège 19/03/31; Roma 19/05/29; s.l., 14/01/32; New York 07/03/32; Venezia 11/08/32; Milano 11/01/33; Firenze 02/06/33; Milano 11/03/35; Pisa 27/03/33; Pisa 01/04/33; Budapest 19/04/35. - 1935 aprile 19

10/06/1928 14/07/1954

RES.ARCH.M-06

“Album 4”

La busta contiene 41 tra lettere e telegrammi: Lettera manoscritta e autografa di Giovanni Sgambati a Elsa, Roma 14/10/1913; Lettera manoscritta e autografa di Lorenzo Perosi a Ottorino Respighi, senza data; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Ottorino Respighi, Asolo 21/12/1930; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Ottorino Respighi, Asolo 07/03/1934; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Ottorino Respighi, Asolo 18/02/1934; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Ottorino Respighi, Asolo 27/03/1933; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Ottorino Respighi, Asolo 12/04/1932; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Elsa, Asolo 10/06/1933; Lettera manoscritta e autografa di

Gian Francesco Malipiero a Elsa, Asolo 23/04/1933; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Elsa, Asolo 07/03/1933; Lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Elsa, Asolo 03/10/1932; Fotocopia (solo fronte) di lettera manoscritta e autografa di Gian Francesco Malipiero a Elsa, Asolo 21/04/1936; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Ildebrando Pizzetti a Elsa, Roma 21/03/1933; Lettera manoscritta e autografa di Ildebrando Pizzetti a Ottorino Respighi, Roma 19/05/1934; Lettera manoscritta e autografa di Ildebrando Pizzetti a Elsa, Roma 19/06/1939; Lettera manoscritta e autografa di Ildebrando Pizzetti a Elsa, Roma 16/02/1940; Lettera manoscritta e autografa di Ildebrando Pizzetti a Elsa, Roma 14/04/1954; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Riccardo Zandonai a OR, Pesaro 07/04/1932; Lettera manoscritta e autografa di Riccardo Zandonai a Ottorino Respighi, Pesaro 18/03/1935; Lettera manoscritta e autografa di Riccardo Zandonai a Ottorino Respighi, Pesaro 15/08/1935; Lettera manoscritta e autografa di Riccardo Zandonai a Elsa, Pesaro 18/06/1937; Lettera manoscritta e autografa di Kilpinen a OR, Helsinki 17/01/1934; Lettera manoscritta e autografa di Kilpinen a Elsa, Helsinki 20/05/1936; Lettera manoscritta e autografa Franco Alfano a Elsa, San Remo 01/04/1943; Lettera dattiloscritta di Sergej Rachmaninov a Ottorino Respighi, senza data Fotocopia di telegramma da Sergej Rachmaninov a Ottorino Respighi, Parigi 19/10/1929; Frammento di dattiloscritto dal volume Sergej Rachmaninov, *His Life and Music*, by S. Bertensson, Jay Leyda and Sophia Satina. Lettera manoscritta e autografa di Bertrand a Ottorino Respighi, Parigi 23/04/1934; Lettera manoscritta e autografa di Bertrand a Ottorino Respighi, Parigi 09/05/1934; Lettera manoscritta e autografa di Carlo Zecchi a Elsa, Milano 13/05/1936; Lettera manoscritta e autografa di Carlo Zecchi a Elsa, Riga 21/12/****; Lettera manoscritta e autografa di Victor de Sabata a Elsa, Berlino 22/06/****; Lettera manoscritta e autografa di Lino Liviabella a Elsa, Lido di Venezia 19/08/1936; Lettera manoscritta e autografa di Lino Liviabella a Elsa, Lido di Venezia 10/04/1940; Telegramma di Max von Schillings, Presidente dell'Accademia Prussiana delle Belle Arti a Ottorino Respighi, Torino 1933; Copia dattiloscritta del messaggio di Guglielmo Marconi ad Arturo Stanghellini, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Varsavia per la nomina di Ottorino Respighi ad Accademico d'Italia. Fotografie di lettera di Pietro Mascagni che si compiace dell'esecuzione de *La bella dormiente nel bosco* da parte della Compagnia del Teatro dei Piccoli, 1919. Invito dattiloscritto per Elsa per il concerto di commemorazione di Ottorino Respighi presso la Farnesina, Roma 18/04/1941; La busta contiene anche: Lettera dattiloscritta e firmata di Gianandrea Gavazzeni a Elsa, Bergamo 02/07/1980; Lettera dattiloscritta e firmata di Rosina Cavicchioli (interprete de *La sensitiva*), Torino 01/07/1980; Lettera manoscritta e autografa di Franco Mannino a Elsa, 20/10/1964; Alcuni biglietti d'auguri natalizi a Elsa degli anni 1979-1980-1981.

14/10/1913 01/04/1943

RES.ARCH.M-07

“Album 5”

La busta contiene 47 tra lettere, articoli di giornale e telegrammi: Lettera manoscritta e autografa Gino Verdini, 12/12/15; Lettera manoscritta e autografa Ruth Kleiber, Berlino 10/12/29; Lettera manoscritta e autografa Ruth Kleiber, Torino 05/04/50; Lettera

manoscritta e autografa Zorzi Roma 21/04/32; Lettera manoscritta e autografa vedova di Corrado Ricci, Torino 20/04/36; Lettera manoscritta e autografa Segretario Maggio Musicale Fiorentino Roma 09/06/32; Lettera manoscritta e autografa Bronislaw Huberman Montecatini 13/06/32; Lettera manoscritta e autografa di Anton Fleischer Budapest 16/04/1928; Lettera manoscritta e autografa del direttore della scuola ungherese di musica F. Liszt a Elsa Budapest 20/04/1936; Lettera manoscritta e autografa del Segretario generale della Regia Accademia S. Cecilia a Claudio Guastalla Roma 22/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Rosa Walter a Elsa Budapest 02/05/1939; Lettera manoscritta e autografa di Rosa Walter a Elsa Budapest 08/08/1941; Lettera manoscritta e autografa del Direttore dell'opera di Budapest a Elsa 21/04/1941; Lettera manoscritta e autografa del Direttore dell'opera di Budapest a Elsa 31/03/1941; Lettera manoscritta e autografa del Direttore dell'opera di Budapest a Elsa 08/05/1943; Lettera manoscritta e autografa di Elsa Galapes a Elsa Budapest 21/05/1941; Lettera manoscritta e autografa di Perenc Parkas a Elsa Budapest 17/03/1966; Lettera manoscritta e autografa di Perenc Parkas a Elsa Budapest 20/03/1966; Lettera manoscritta e autografa di Gustav Olah ad Elsa 28/03/1941; Lettera manoscritta e autografa di Gustav Olah ad Elsa 18/08/1941; Lettera manoscritta e autografa di Amelia Respighi ad Elsa Bologna 22/07/1936 Lettera manoscritta e autografa di Cisari ad Elsa Milano 21/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Guido Bianchini ad Elsa Venezia 15/05/1936; Lettera manoscritta e autografa del Cardinale Giovanni Battista Nasali ad Elsa Bologna 27/05/1936; Lettera manoscritta e autografa di Gino Marinuzzi ad Elsa Milano 21/01/1937; Telegramma di Bombieri a Ottorino Respighi Tunisi 27/02/1934; Telegramma dell'Orchestra Filarmonica di Los Angeles 27/03/1935; Lettera manoscritta e autografa dell'Accademia Federzoni ad Elsa Roma 1941 Lettera manoscritta e autografa di Margherita Wallman ad Elsa Buenos Aires 21/10/1945; Lettera manoscritta e autografa di Guido Valcarenghi ad Elsa Milano 05/07/1947; Lettera manoscritta e autografa di Lauri Volpi ad Elsa Roma 24/01/1956; Lettera manoscritta e autografa di Lauri Volpi ad Elsa Roma 03/02/1956; Lettera manoscritta e autografa di Lauri Volpi ad Elsa Roma 18/02/1956; Lettera manoscritta e autografa di Giorgio Pulè ad Elsa Padova 14/03/1955; Lettera manoscritta e autografa di Mario Corti ad Elsa Roma 08/06/1955; Lettera manoscritta e autografa di Don Giuseppe Deluca ad Elsa Roma 09/11/1961; Lettera manoscritta e autografa di Kenneth Donahue ad Elsa Sarasota 19/07/1962; Lettera manoscritta e autografa di Felix Sluys ad Elsa Bruxelles 05/12/1954; Lettera manoscritta e autografa di Felix Sluys ad Elsa Bruxelles 24/10/1955; Lettera manoscritta e autografa di Felix Sluys ad Elsa Bruxelles 04/11/1955; Lettera manoscritta e autografa di Felix Sluys ad Elsa Bruxelles 09/11/1958; Lettera manoscritta e autografa di Felix Sluys ad Elsa Bruxelles 30/06/1969; Lettera manoscritta e autografa di Paul Scherman ad Elsa Parigi 1951; Lettera manoscritta e autografa di Cesare Frugoni ad Elsa Roma gennaio 1957; Lettera manoscritta e autografa di Ashley Clarke ad Elsa Milano 07/12/1959; Lettera manoscritta e autografa di Renata Tebaldi ad Elsa Milano 24/09/1960; Lettera manoscritta e autografa di Vladimir Golschmann ad Elsa Venezia s.d.

12/12/1915 30/06/1969

RES.ARCH.M-08

“Album 6”

La busta contiene 44 tra lettere, articoli di giornale e telegrammi: Lettere manoscritte di Alceo Toni, 20/09/1932, 24/09/1932, 16/01/1933, 18/01/1933, 23/01/1933 sulla gestazione e sulle polemiche successive alla pubblicazione del “Manifesto”. Lettera manoscritta e autografa di Arrigo Serato a Ottorino Respighi Bologna 24/10/1969; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a Ottorino Respighi ed Elsa Firenze 08/12/1929; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a Ottorino Respighi ed Elsa Genova 23/03/1936; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a Ottorino Respighi ed Elsa Firenze 30/03/1936; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a Elsa Fiesole 01/05/1936; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a ad Elsa Fiesole 24/01/1950; Lettera manoscritta e autografa di Vittorio Gui a ad Elsa Fiesole 03/04/1951; Lettera manoscritta e autografa di Serge Koussevitzky a Ottorino Respighi Boston 01/03/1930; Lettera manoscritta e autografa di Serge Koussevitzky a Ottorino Respighi Boston 18/09/1930; Lettera manoscritta e autografa di Fabien Sevitky ad Elsa Boston 07/05/1936; Lettera manoscritta e autografa di Paul Hugo Litwinsky a Ottorino Respighi Chicago 15/12/1935; Lettera manoscritta e autografa di P. Blummenstils ad Elsa Roma 06/05/1936; Lettera manoscritta e autografa di Franco Abbiati ad Elsa Milano 09/11/1936; Lettera manoscritta e autografa di Franco Abbiati ad Elsa Milano 09/12/1936; Lettera manoscritta e autografa di Franco Abbiati ad Elsa Milano 13/12/1936; Lettera manoscritta e autografa di Franco Abbiati ad Elsa Milano 22/09/1958; Lettera manoscritta e autografa di Franco Abbiati ad Elsa Milano 17/01/1959; Lettera manoscritta e autografa di Tullio Serafin ad Elsa Salisburgo 22/08/1939; Lettera manoscritta e autografa di Tullio Serafin ad Elsa Roma 16/09/1941; Lettera manoscritta e autografa di D.Defauw ad Elsa Bruxelles 29/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di D.Defauw ad Elsa Bruxelles 21/08/1939; Lettera manoscritta e autografa di D.Defauw ad Elsa Bruxelles 26/01/1940; Lettera manoscritta e autografa di P. Pavolini ad Elsa Helsinki 19/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Massimo Freccia ad Elsa Litchfield 26/05/1946; Lettera manoscritta e autografa di Italo Montemezzi ad Elsa Vigazio (VR) 16/09/1936; Lettera manoscritta e autografa di Italo Montemezzi ad Elsa Beverly Hills 12/10/1946; Lettera manoscritta e autografa di Jan Meyerowitz ad Elsa Cresskill 01/04/1955; Lettera manoscritta e autografa di Jan Meyerowitz ad Elsa Cresskill 26/12/1956; Lettera manoscritta e autografa di Jan Meyerowitz ad Elsa Santa Monica 22/04/1955; Lettera manoscritta e autografa di André De Bades ad Elsa Parigi 13/12/1955; Lettera manoscritta e autografa di Sam Barlow ad Elsa s.d. Lettera manoscritta e autografa di Ennio Porrino ad Elsa Cagliari 05/04/1959; Lettera manoscritta e autografa di Alexander Longuich ad Elsa Colonia s.d. Lettera dattiloscritta e autografa di Alfredo Casella Brescia 21/02/33; Fotocopia di lettera ds e autografa di Alfredo Casella Roma 10/01/33; Lettera manoscritta e autografa Edimburgo 28/1/33; Articolo di giornale: Il Messaggero 29/03/55; Articolo di giornale del 1938 sul secondo anniversari della morte di Respighi. Lettera manoscritta e autografa Carlo Iachino, 20/07/62; 4 disegni a penna su carta di Canino per le *Fontane di Roma*.

08/12/1929 24/10/1969

RES.ARCH.M-09

“Album 7”

La busta contiene 40 tra lettere e telegrammi: Lettera manoscritta e autografa di Calogero Tunninelli ad Ottorino Respighi Milano marzo 1929; Lettera manoscritta e autografa di Ugo Ojetti ad Ottorino Respighi Firenze 31/05/1930; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Ugo Ojetti a Ottorino Respighi Firenze 27/10/1930; Lettera manoscritta e autografa di Ugo Ojetti a Ottorino Respighi Firenze 16/12/1930; Lettera manoscritta e autografa di Borghese ad Elsa 23/03/1932; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Nicola Benois ad Ottorino Respighi ed Elsa Parigi 13/07/1932; Lettera manoscritta e autografa di Nicola Benois ad Elsa Milano 14/04/1951; Lettera manoscritta e autografa di Nicola Benois ad Elsa Milano 16/04/1959; Lettera manoscritta e autografa di Nicola Benois ad Elsa Milano 21/12/1977; Lettera manoscritta e autografa di Nicola Benois ad Elsa Milano 16/05/1954; Lettera manoscritta e autografa di Giovanni Papini ad Ottorino Respighi Firenze 18/12/1932; Lettera manoscritta e autografa di Giovanni Papini ad Ottorino Respighi Firenze 11/01/1933; Lettera manoscritta e autografa di Willem Mengelberg ad Elsa Napoli 11/03/1933; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Felice Casorati ad Ottorino Respighi ed Elsa Torino 26/04/1933; Lettera manoscritta e autografa di Felice Casorati ad Elsa Torino 29/05/1948; Lettera manoscritta e autografa di Lucio D’Ambra ad Elsa Roma 19/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Giulietta Mendelson ad Elsa Roma 25/04/1936 Lettera manoscritta e autografa di Sergio Pallone ad Elsa 07/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Sergio Pallone 29/04/1936; Lettera manoscritta e autografa di Sergio Pallone 28/09/1936; Lettera manoscritta e autografa di Gian Bistolfi ad Elsa Roma 18/11/1937; Lettera manoscritta e autografa di Gian Bistolfi Roma 14/12/1937; Lettera manoscritta e autografa di Gian Bistolfi Roma 15/11/1955; Lettera manoscritta e autografa di Gaianus ad Elsa Bologna 08/03/1940; Lettera manoscritta e autografa di Bernardino Molinari ad Elsa Roma 13/06/1946; Lettera manoscritta e autografa di Bernardino Molinari Roma 02/02/1949; Manoscritto autografo di Bernardino Molinari sull’opera di Ottorino Respighi Lettera manoscritta e autografa di Silvio D’Amico ad Elsa Roma 09/07/1949; Lettera manoscritta e autografa di Silvio D’Amico ad Elsa Buenos Aires 30/08/1947; Lettera manoscritta e autografa di Lyda Borelli Cini ad Elsa Roma 30/07/1956; Lettera manoscritta e autografa di Lyda Borelli Cini ad Elsa Roma ottobre 1957; Lettera manoscritta e autografa di Lyda Borelli Cini ad Elsa Roma dicembre 1957; Lettera manoscritta e autografa di David Oistrack ad Elsa Lettera manoscritta e autografa di Arturo Rubinstein ad Elsa Venezia 12/05/1962; Lettera manoscritta e autografa di Arturo Rubinstein ad Elsa Roma 14/06/1969; Testo di Guido Chigi Saracini su Ottorino Respighi Fotocopia di lettera ds e autografa di Dimitri Mitropoulos 26/03/52; Fotocopia di lettera dattiloscritta e autografa di Elisabeth Sprague Coolidge, Washington D.C. 18/02/33; Fotocopia di lettera dattiloscritta e autografa di Elisabeth Sprague Coolidge, Washington D.C. 30/11/32; Fotocopia di lettera manoscritta e autografa di Guido Chigi Saracini, Siena 28/01/31

01/03/1929 21/12/1977

RES.ARCH.M-10

“Album 10”

La busta contiene 12 tra lettere, cartoline e telegrammi tra Elsa e Ottorino Respighi:

07/09/23 29/07/25 31/07/25 03/10/30 03/10/30 04/10/30 30/10/31 22/03/34 06/09/15
08/07/18 19/07/18 22/07/18

08/07/1918 22/03/1934

RES.ARCH.M-11

“Carteggi autografi autori vari anche Ottorino Respighi 1918-1936. Appendice: Pascoli-Carducci 1880-1881”

La busta contiene alcune lettere di personaggi illustri, ma molte sono regestate e non presenti. 16/09/1920: mittente sconosciuto a Ottorino Respighi, su *Belfagor*. aprile 1936: Gabriele D’Annunzio in morte di Ottorino Respighi. In appendice: Giovanni Pascoli a Giosuè Carducci, 9° lavoro per la scuola di Magistero, anno scolastico 1880/81.

01/01/1918 31/12/1936

RES.ARCH.N-01

“A”

La busta contiene 65 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Accademia Chigiana di Siena, Accademia Musicale Valdarnese, Accademia Nazionale Santa Cecilia, Adriano, Luciano Alberti, Allegro Films, Renzo Allegri, Altwegg Raffaele, Pierluigi Alverà, Anita Galli, Teresa Arelli, Giulio Carlo Argan, Associazione Amici della Musica di Montemario, Associazione Musicale Romana, A.R.A.M.

20/08/1975 16/12/1982

RES.ARCH.N-02

“B”

La busta contiene 62 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Luisa Baccara, Eugenio Bagnoli, Michele Ballarini, Carla Bazini, Silvio Belleni, Belwin & Mills Publishing, Raffaele Berardi, Dan Berlinghoff (Music Project), Biblioteca Nazionale di Parigi, Banca Nazionale del Lavoro, Ugo Bongiovanni, Alessandro Bottelli, Giovanni Bracco, Bruno.

22/11/1976 13/08/1982

RES.ARCH.N-03

“C-D”

La busta contiene 79 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Conrad Dryden, Maria Camerini, Alberto Cantù, Maria Censi Cariani, Raymond Caron, Casa di Riposo per Musicisti “G. Verdi”, Maria Teresa Caturi, Rosina Cavicchioli, Casa d’Aste Christie’s, Ashley Clarke, Roberto Cognazzo, Aaron I. Cohen, Comitato

Nazionale per le celebrazioni del Centenario della nascita di Ottorino Respighi, Comune di Bologna, Conservatorio G.B. Martini di Bologna, Maria Cremona, Giuseppe D'Arrigo, Peter Diamand, Raffaello Di Banfield, Dino Di Stefano, Giuseppe Donini.

18/05/1975 24/03/1984

RES.ARCH.N-04

"F"

La busta contiene 53 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Maria Pia Fanfani, Amintore Fanfani, Piero Farulli, Renato Fasano, Fabbri Editori, John Fleming, Fonds International d'Entr'Aide Musicale, Francesco, Enrico Fregosi.

01/01/1977 24/03/1984

RES.ARCH.N-05

"G-H-I-K"

La busta contiene 65 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Barry Gray, Pina Guinetti, Sonya Hanke, Roberto Iovino, Istituto Italiano di Cultura di Praga, Istituto Italiano di Cultura di Sydney, Lilian Kaufman, Frederick Koch.

05/09/1976 09/11/1982

RES.ARCH.N-06

"L-M"

La busta contiene 82 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Ida De Arcangeli La Morgia, R. Langot, Lieberson Goddard, Serge Lifar, Lion's Club di Roma, Giuseppe Gueli, Lonquich, Don Emilio Maggini, Massimo Maggiorani, Lara Malagoli, Piero Mandelli, Henri van Merken, Sergio Martinotti, Eugenia Martorelli, Antonio Massimo, Elsa Pizzioli Mezzacane, Il Mondo della Musica, Montezemolo di Cordero, Moss Music Group, Museo Bibliografico Musicale di Bologna, Museo TEatrale della Scala, Musica Domani, John Myerscough.

20/06/1975 27/11/1982

RES.ARCH.N-07

"N-P"

La busta contiene 56 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: *La Fiamma* Nicolodi, Rudolf Nissim, Liliana Oddone, Omaggio a Venezia, Salvatore Orlando, Cesare Orselli, Egidio Ortona, Giovanni Paglia, Louis Palange, Sandro Parapatti, Maria Gabriella Pasqualini, Carlo Pastorino, Franco Pattarino, Carlo Alberto Pizzini.

21/09/1974 01/04/1982

RES.ARCH.N-08

“R”

La busta contiene 24 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Radio Assisi Centrale, Radio Vaticana (Alberico Vitalini), Stefano Ragni, Paolo Renzi, Arturomaria R., Rockefeller Foundation (Susan Garfield), Lanfranco Rasponi, RAI.

13/08/1978 10/09/1982

RES.ARCH.N-09

“S”

La busta contiene 41 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Sandro Sassaroli, Wiaroslaw Sandelewsky, Wolfgang Sawallisch, Giovanni Sciarpetti, Renata Scotto, Settimane Musicali di Stresa (Italo Trentinaglia), S.I.L.P.A. (Bartoli), Francesco Sisinni, Dario Soria, Athena Spanoudi-Guerri, Javora Stoilova, D. Swensson, Scuola di Musica “O. Respighi” di Sanremo.

02/10/1978 07/06/1982

RES.ARCH.N-10

“T-U-V-W-Z”

La busta contiene 36 lettere conservate in ordine alfabetico per mittente/ destinatario: Teheran Symphony Orchestra, Uto Ughi, Marie Veldekens, Carlo Verde, Bianca Maria Visconti Prasca, Margherita Walmann, Roman Vlad, Gabriella Wennbst, Attilio Zamperoni, Nello Zanardi, Renato Zangari, Ottavio Ziino.

04/10/1976 29/03/1982

RES.ARCH.P-01

“*Carteggio Ricordi. Rendiconti finanziari dal 1919 al 1943, dal 1945 al 1955*”

La busta contiene le fatture commerciali, corredate sia dal numero d'ordine che dalla data di emissione

01/01/1919 31/12/1955

RES.ARCH.P-02

“*Carteggio Ricordi. Rendiconti finanziari dal 1968 al 1982*”

La busta contiene i rendiconti dal 1968 al 1982, suddivisi per prospetti semestrali

01/01/1968 31/12/1982

RES.ARCH.P-03

“Rendiconti Ricordi. Italia - Argentina - New York - Gran Bretagna - Canada - Australia. BIEM. Rendiconti annate varie”

La busta è suddivisa in 6 fascicoli, chiamati “Cartella”. Cartella 1 Dischi: Promemoria BMI-Ricordi-Respighi Quote lorde repertorio Respighi per “Decca”-”RCA Victor”-”Columbia” (periodo settembre 1940-31 marzo 1949) Osservazioni alla revisione dei diritti fonomeccanici della “Ricordi” al 3 novembre 1949 Opere di Respighi incise su dischi Spoglio vendite dischi di Respighi sui conti inviati dalle Case di dischi alla “Ricordi” di New York, “Columbia”, “Decca”, “RCA” 1941-1942 (2 copie) Quote di vendita dischi di Respighi secondo i rendiconti di Casa “Ricordi” (Tasselli) dal 1943 al 1948. Cartella 2 Ricordi Sud America: Rendiconto al 24 settembre 1929 da Buenos Aires Rendiconto da Buenos Aires per diritti esatti in America del Sud dal 1940 al 1947 - indice generale Rendiconto ARGENTINA: 1948-1949 1°/2° trim. 1950-1951-1952-1°/2°/3° trim. 1954-1°/4° trim. 1955-3°/4° trim. 1956-Gen. 1°/4°-2°/3° trim. 1957-1°/4° trim.1958 (anche fonomeccanici)- Rendiconto al 2/3/1959, Diritti bloccati in Argentina-2°/3°/4° trim. 1959 e 1°/3° trim. 1960 - Rendiconto al 30/9/1961 e 4° trim. 1960, 1° trim. 1961 e 2° trim. 1961 - rendiconto al 29/12/1962, 3°/4° trim. 1961,1°/2° trim. 1962, Rendiconto al 31/12/1962, 4° trim. 1962 - Rendiconto al 31/12/1963, 2°/3°/4° trim. 1963 - Rendiconto al 31/12: liquidazione somme 1964. Estratto conto del 20 luglio 1963. Cartella 3 Ricordi New York: Dettaglio rendiconto dal 30 giugno 1932 al 30/06/1937 Quote periodo 1/7/1941-30/6/1948 Riassunto quote dal settembre 1940 al 1949 Riassunto quote 2° semestre 1948 - 1° sem. 1949 Dettaglio rendiconto 1/7/31-31/12/49 (repertorio sinfonico; radio, diritti fonomeccanici con dischi “Victor” e “Columbia”, diritti di esecuzione). Cartella 4 Ricordi Gran Bretagna: Noleggio materiali in G.B. e Domini dal 1940 al 1948 Questione “Italy double Taxation”: lettere del 9 giugno 1964, 18 giugno 1964, 17 luglio 1964, 23 luglio 1964 Rendiconto “Ricordi” Gran Bretagna 1° semestre 1965 Ricordi Canada: Rendiconto gennaio -dicembre 1963 Respighi Statement gennaio-dicembre 1964 Cartella 5: BIEM (Bureau International de l’Edition Mecanique): Argentina: 1°/2° semestre 1950 (ODEON-RCA Victor Argentina) Argentina: diritti fonomeccanici 2°/3°/4° trim. 1964 Argentina: diritti maturati al 31/12/1955, 1° sem. 1955 Argentina: diritti fonomeccanici 1° sem. 1956 Cartella 6 Ripartizione quote vendita dischi di Respighi secondo resoconti Ricordi (Tasselli) dal 31/3/1943 al 31/12/1948 Richieste chiarimenti resoconto 12/1/1948 Resoconto BMI a forfait 2° sem. 1950 Dischi venduti dal 1941 al 1949 di *Feste romane* Promemoria gennaio 1952 (*“La Fiamma”*, *Maria Egiziaca*, *Antiche danze ed arie* (ballo), *Antiche danze ed arie* (suite), esecuzioni Australia Ricordi Americana (non pagata), promemoria resoconti da New York

01/01/1929 31/12/1965

RES.ARCH.P-04

“Carteggio Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica. Rendiconti dettagliati: 1951-1955-1957-1958-1959-1960. Rendiconti

dettagliati vari"

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica, negli anni 1951-1955-1957-1958-1959-1960.

01/01/1951 31/12/1960

RES.ARCH.P-05

"Carteggio Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica. Rendiconti dettagliati: 1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960"

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica, negli anni 1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960.

01/01/1954 31/12/1960

RES.ARCH.P-06

"Carteggio Elsa Respighi con S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica. Rendiconti dettagliati: 1961-1962-1963-1964-1965-1966"

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la S.E.D.R.I.M. Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica, negli anni 1961-1962-1963-1964-1965-1966.

01/01/1961 31/12/1966

RES.ARCH.P-07

"Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti 1930-1931-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948 (con indicazioni delle opere e del semestre a cui si riferiscono le esecuzioni)"

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1930-1931-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948, con indicazioni delle opere e del semestre a cui si riferiscono le esecuzioni.

01/01/1930 31/12/1948

RES.ARCH.P-08

"Carteggio Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti 1949-1950-1951-1952-1953"

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1949-1950-1951-1952-1953 (con indicazioni delle opere e del semestre a cui si riferiscono le esecuzioni)

01/01/1949 31/12/1953

RES.ARCH.P-09

“Carteggio Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti 1954-1955-1956-1957. Rendiconti-istruzioni per gli anni 1956-1957-1958

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1954-1955-1956-1957 e dei rendiconti-istruzioni per gli anni 1956-1957-1958.

01/01/1954 31/12/1958

RES.ARCH.P-10

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Appendice 1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944”

La busta contiene la documentazione dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944.

01/01/1931 31/12/1944

RES.ARCH.P-11

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti-Appendice I e II: 1929-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942. Varie: 1940-1941-1942-1943-1944-1945-1947-1958-1962-1966”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1929-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942 e vari altri documenti per gli anni 1940-1941-1942-1943-1944-1945-1947-1958-1962-1966.

01/01/1929 31/12/1966

RES.ARCH.P-12

“Amministrazione e contabilità di Villa Respighi “I Pini”, via della Cammilluccia 37, Roma. Parte I: Restauri (preventivi e varie)”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei preventivi, note di spesa e appunti vari inerenti le opere di restauro apportate alla Villa Respighi “I Pini”, in via della Cammilluccia 37 a Roma.

01/01/1930 31/12/1945

RES.ARCH.P-13

“Amministrazione e contabilità di Villa Respighi “I Pini”, via della Cammilluccia 37, Roma. Parte II: forniture varie”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei preventivi, note di spesa e appunti vari inerenti le opere di restauro apportate alla Villa Respighi “I Pini”, in via della Cammilluccia 37 a Roma.

01/01/1930 31/12/1938

RES.ARCH.P-14

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti 1949-1950-1951-1952-1953”

La busta contiene i rendiconti dettagliati degli anni 1949-1953

01/01/1949 31/12/1953

RES.ARCH.P-15

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti 1954-1955-1956-1957 e istruzioni per gli anni 1956-1957-1958”

La busta contiene i rendiconti dettagliati degli anni 1954-1957 e istruzioni per gli anni 1956-1957-1958

01/01/1954 31/12/1958

RES.ARCH.P-16

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti - Appendice: 1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni 1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1944

01/01/1932 31/12/1944

RES.ARCH.P-17

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti - Appendici e varie, anni 1929-1966”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., negli anni appendice: 1929-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942 appendice parte I: 1929-1933-1934-1935 appendice parte II: 1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942 varie: 1940-1941-1942-1943-1944-1945-1947-

1958-1962-1966

01/01/1929 31/12/1966

RES.ARCH.P-18

“Elsa Respighi e Ricordi, rendiconti, dal 1984 al 1987”

La busta contiene la corrispondenza tra la Casa editrice Ricordi ed Elsa Respighi negli anni 1984-1987, con contratti, comunicazioni, rendiconti, oltre che alla corrispondenza con istituzioni in USA e Canada da 1928 al 1974; con il prof. Frugoni dal 1936 al 1968; con la Allegro Film nel 1982; con Adriana Guastalla, Uto Ughi, Associazione Omaggio a Venezia, Istituto Musicale “O. Respighi”.

01/01/1928 31/12/1987

RES.ARCH.P-19

“Fondo “Ottorino Respighi”. Amministrazione e contabilità di Villa Respighi “I Pini” Via della Cammilluccia n. 37 Roma. Vol. I: Mappe e cartine. Permute ed alienazioni. Mutui. Assicurazioni”

La busta contiene i documenti di amministrazione della villa “I Pini” in Via della Camilluccia 37 a Roma, preceduti da 19 pagine contenenti i registi dei documenti stessi: mappe e cartine, piante, atti di permuta con la società immobiliare; promessa di vendita di una parte della proprietà di Elsa; con Istituto Nazionale delle Assicurazioni e il mutuo ipotecario sulla Villa; con l’Istituto Italiano di Credito per la concessione di un mutuo.

01/01/1942 31/12/1956

RES.ARCH.P-20

“Carteggio Ottorino/ Elsa Respighi con Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E. Rendiconti-estratti conto, riepiloghi semestrali: 1963-1979”

La busta contiene i rendiconti dettagliati dei rapporti con la Società Italiana degli Autori e degli Editori S.I.A.E., comprendendo i rendiconti, gli estratti conto, i riepiloghi semestrali, negli anni 1963-1979

01/01/1963 31/12/1979

RES.ARCH.P-21

“Fondo “Ottorino Respighi”. Amministrazione e contabilità di Villa Respighi “I Pini” Via della Cammilluccia n. 37 Roma. Vol. II: Affitti. Rapporti con l’Amministrazione Comunale di Roma. Documenti vari. Dal 23 aprile 1942”

La busta contiene i documenti di amministrazione della villa “I Pini” in Via della Camilluccia 37 a Roma, preceduti da 13 pagine contenenti i registi dei documenti

stessi. Ministero degli affari esteri: affitto per villa Respighi I Pini. Quietanze di pagamenti vari; Ambasciata del Brasile a Roma: affitto per villa Respighi I Pini; dal 1952 al 1955 il locatario di villa Respighi "I Pini" è Edward Reginald Perkins; nel 1955-1956 è don Albino Cesaro. Documenti attestati i rapporti con l'amministrazione comunale e documenti vari.

01/01/1942 31/12/1956

RES.ARCH.S-01

"Rassegna stampa Vol. I. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi."

Contiene gli articoli della rassegna stampa suddivisa per le opere Passacaglia, *Feste romane*, *Le astuzie femminili* di Cimarosa-Respighi, *Belfagor* (opera e ouverture), *Vetrate di chiesa*, *Antiche danze ed arie Maria Vittoria*, *Boutique fantasque*, *Orfeo*, *Trittico botticelliano*, *La bella dormente nel bosco*, *Impressioni brasiliane*.

01/01/1919 31/12/1931

RES.ARCH.S-02

"Rassegna stampa Vol. II. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi."

Contiene indici e articoli suddivisi per opera: *Scherzo veneziano*, *Lauda per la natività del Signore*, *Sinfonia drammatica*, *Fontane di Roma*, *Concerto a cinque*, *Maria Egiziaca*, *Pini di Roma*, *Belkis, regina di Saba*, *La sensitiva*, *Poema autunnale*, *Concerti sinfonici di Ottorino Respighi*, *Visconti di Modrone*, *Antonio Certani*.

01/01/1919 31/12/1934

RES.ARCH.S-03

"Rassegna stampa Vol. III. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi. Indice generale"

Contiene l'indice del volume III della rassegna stampa suddivisa per le opere *"La Fiamma"*, *Aretusa*, *"Concerti mugellini"*, *Re Enzo*, *Gli uccelli*, *Ballata degli Gnomidi*, *Toccata*, *Lucrezia*, *La campana sommersa*. Di ogni articolo dell'indice sono riportati: data, testata, autore, titolo dell'articolo e pagina. In appendice: un articolo su Respighi per un suo concerto al Circolo Artistico di Trieste; programma di sala di *La campana sommersa* alla Scala nella stagione 1928-29; programma di sala di *La campana sommersa* al Comunale di Bologna nella stagione lirica autunno 1929.

01/01/1928 31/12/1929

RES.ARCH.S-04

"Rassegna stampa Vol. III. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino

Respighi.”

Contiene gli articoli indicizzati nel volume III, I, S-04, della rassegna stampa suddivisa per le opere “*La Fiamma*”, *Aretusa*, *Concerti mugellini*, *Re Enzo*, *Gli uccelli*, *Ballata degli Gnomidi*, *Toccata*, *Lucrezia*, *La campana sommersa*. Di ogni articolo dell’indice sono riportati: data, testata, autore, titolo dell’articolo e pagina. In appendice: un articolo su Respighi per un suo concerto al Circolo Artistico di Trieste; programma di sala di *La campana sommersa* alla Scala nella stagione 1928-29; programma di sala di *La campana sommersa* al Comunale di Bologna nella stagione lirica autunno 1929.

01/01/1931 31/12/1935

RES.ARCH.S-05

“*Rassegna stampa Vol. IV. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi. Indice generale*”

Contiene l’indice degli articoli raccolti nella busta RES.ARCH.S-06 suddivisi per opera.

RES.ARCH.S-06

“*Rassegna stampa Vol. IV. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi.*”

Contiene gli articoli indicizzati alla busta RES.ARCH.S-05 suddivisi per opera: *Semirâma*, *Notturmo*, *Quartetto in re*, *Concerti Savio-Magistretti-Respighi*, I° concerto dopo il Diploma del 1901, *Concerti alla Scarlatti*, vari articoli su Respighi (Direttore della Santa Cecilia, Accademico d’Italia, profilo del Maestro, intervista con Elsa, commemorazioni) , concerti vari. Articoli su riviste: «L’Orfeo», «Quid Novi», «Vita musicale», «Musica d’oggi». Contiene, del 17 dicembre 1932 pubblicato su «La Stampa», *Un manifesto di musicisti italiani* e la risposta, pubblicata su «Italia Letteraria il 25 dicembre 1932, di Gian Francesco Malipiero. Oltre a questa, altre risposte, su «Guerin Meschino», «Italia Letteraria». Contiene anche un appunto manoscritto e autografato di Malipiero. Contiene inoltre le «Polemiche musicali» su Ponchielli.

01/01/1932 31/12/1932

RES.ARCH.S-07

“*Rassegna stampa Vol. V. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi. Miscellanea 1977-1982. Indice generale*”

Contiene una serie di articoli suddivisi per anno, dal 1977 al 1982, comprendente vari articoli per il centenario della nascita del Maestro.

01/01/1977 31/12/1982

RES.ARCH.S-08

“Rassegna stampa Vol. V. Quotidiani Italia. Opere, balletti, concerti di Ottorino Respighi. Miscellanea”

Contiene una serie di articoli suddivisi per anno, dal 1977 al 1982, comprendente vari articoli per il Centenario della nascita del Maestro.

01/01/1977 31/12/1982

RES.ARCH.S-09

“Rassegna stampa estero. Vol. I”

Recensioni dai seguenti paesi: Austria, Argentina, America Latina, USA, Finlandia, Svizzera, Francia, Cecoslovacchia.

01/01/1920 31/12/1935

RES.ARCH.S-10

“Rassegna stampa estero. Vol. II”

Recensioni da vari paesi esteri. Comprende anche recensioni dalla rivista tedesca «Allgemeine Musik-Zeitung», dalla greca «Le Messenger d'Athenes», dalla polacca «Gazeta Polska», nonché varie recensioni in lingua tedesca di annate varie.

01/01/1920 31/12/1935

RES.ARCH.S-11

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Programmi di sala. Vol. I”

Contiene i programmi di sala per il Centenario della nascita del Maestro di teatri e istituzioni italiane suddivisi per mese, da gennaio a dicembre del 1979. Ogni sezione comprendente i programmi del paese è preceduta dai registri dei singoli testi, comprendenti la città e la data di edizione, l'ente promotore, il programma della serata e gli esecutori. C'è una sezione denominata “Varie”, comprendente iniziative radiofoniche della RAI di quell'anno.

01/01/1979 31/12/1979

RES.ARCH.S-12

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Programmi di sala. Vol. II”

Contiene i programmi di sala per il Centenario della nascita del Maestro di: Paesi dell'Est, Spagna, Svizzera, Turchia, U.S.A. Ogni sezione comprendente i programmi del paese è preceduta dai registri dei singoli testi, comprendenti la città e la data di edizione, l'ente promotore, il programma della serata e gli esecutori.

01/01/1979 31/12/1979

RES.ARCH.S-13

“Centenario della nascita di Ottorino Respighi 1979. Programmi di sala. Vol. III”

Contiene i programmi di sala per il Centenario della nascita del Maestro di: Australia, Brasile, Argentina, Canada. The European Association of Music Festival, Francia, Gran Bretagna, Repubblica Federale Tedesca, Israele. Ogni sezione comprendente i programmi del paese è preceduta dai registi dei singoli testi, comprendenti la città e la data di edizione, l'ente promotore, il programma della serata e gli esecutori.

01/01/1979 31/12/1979

RES.ARCH.S-14

“Programmi di sala anni 1984-1986. Vol. I”

Contiene i programmi di sala per il cinquantesimo anniversario della morte del Maestro di teatri e istituzioni italiane e straniere.

01/01/1984 31/12/1986

RES.ARCH.S-15

“Programmi di sala e depliant anni 1978-1986”

Contiene i programmi di sala e depliant di convegni sia del centenario della nascita che del cinquantesimo anniversario della morte del Maestro di teatri e istituzioni italiane e straniere.

01/01/1978 31/12/1986

RES.ARCH.S-16

“Calendario manifestazioni respighiane 1985-1996”

La busta contiene le bozze e la stesura definitiva del programma di eventi respighiani dal 1985 al 1996.

01/01/1985 31/12/1996

RES.ARCH.S-17

“I quaderni di Claudio Guastalla”

Il cartolario contiene gli originali dei Quaderni di Claudio Guastalla, divisi in tre quaderni riguardanti Ottorino Respighi e altri nove quaderni con bozze, appunti vari e stesure di libretti vari (*La Fiamma, Ezio, Antonio e Cleopatra, Belkis, regina di Saba*), bibliografie su Respighi e cronologia delle esecuzioni.

01/01/1932 31/12/1933

RES.ARCH.S-18

“Rassegna stampa, vol. 1”

La busta contiene ritagli di giornale, depliant e opuscoli su opere e concerti di Respighi eseguiti in Italia e all'estero.

01/01/1975 31/12/1980

RES.ARCH.S-19

“Rassegna stampa, vol. 2”

La busta contiene ritagli di giornale, depliant e opuscoli su opere e concerti di Respighi eseguiti in Italia e all'estero.

01/01/1949 31/12/1982

RES.ARCH.S-20

“Rassegna stampa, vol. 3”

La busta contiene ritagli di giornale, depliant e opuscoli su opere e concerti di Respighi eseguiti in Italia e all'estero.

01/01/1932 31/12/1982

RES.ARCH.S-21

“Rassegna stampa, vol. 4”

La busta contiene ritagli di giornale, depliant e opuscoli su opere e concerti di Respighi eseguiti in Italia e all'estero.

01/01/1899 31/12/1937

APPENDICE II

DOCUMENTI DEL FONDO "OTTORINO RESPIGHI"

Gentile e cara Signorina
Le sono gratissimo del cortese,
ed affettuoso biglietto. Sono in ritardo
di nel ringraziarla perché sono
stato alcuni giorni costretto a letto.
Ora però sto meglio così. Spero
vederla presto. Mi riverisco affettuosamente
e gradisca con affettuosa
distinzione d'incarico dal suo dev.
G. Sgambati

14 - X - 1913

2, V. D. Croce

1. Biglietto autografo di Giovanni Sgambati, insegnante di Elsa Olivieri-Sangiaco, 14/10/1913, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

Egregio Maestro
Le sarei infinita-
mente grata se mi
volesse far sapere il gior-
no del suo arrivo a
Roma, perché desidererei
farle vedere qualche lavo-
ro prima dell' esame che
avrà luogo il 2h del
corrente mese.
Infinito sense e cordiali
saluti.
Elsa Olivieri Sangiacomo
Roma. 9. X. 1915

2. Lettera autografa di Elsa Olivieri-Sangiaco, quando era ancora allieva di Respighi all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, 09/10/1915, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-01.



3. Cartolina di Elsa Olivieri-Sangiaco, Luisa Baccara e altre, 08/07/1918, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-10.



Mio caro Mostro,
grazie del delicatissimo
e "Un regno" che è passato
attraverso la voce e l'an-
ma di Luisa Piacenza,
qui dove tutti i regni
sono violenti!

Ecco la licenza per
le altre canzoni.

22. IV. 1920.

Gabriele D'Annunzio

4. Lettera autografa di Gabriele D'Annunzio, che dà l'autorizzazione a musicare alcune sue liriche, 22/04/1922, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-04.

"La Bella Addormentata nel bosco" è opera
artistica che io ammiro sotto ogni punto di
vista: è concepita in maniera squisitamente
ideale; la musica che il M.^o Respighi ha saputo
comporre è degna del suo nome e della sua
produzione artistica; l'esecuzione della Compagnia
del "Teatro dei Piccoli" è perfetta e completa in
ogni più piccolo dettaglio. Si tratta di uno spetta-
colo artistico di primissimo ordine che merita
il plauso di tutti coloro che comprendono ed
amano ogni espressione dell'Arte che sia bella
e sincera.

Pietro Mascagni

5. Lettera autografa di Pietro Mascagni, che si congratula per il successo de *La bella addormentata nel bosco*, s.d., Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA.
SERGE KOUSSEVITSKY, CONDUCTOR
W. H. BREKMAN, MANAGER
G. E. JUDG, ASSISTANT MANAGER
SYMPHONY HALL, BOSTON

Le 1 Mars, 1930.

Monsieur Ottavio Respighi
Palazzo Borghese
Roma.

Cher Ami:

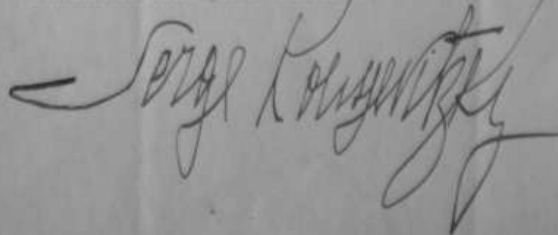
Je viens de recevoir votre telegramme et je me hâte de vous donner la réponse au sujet des modifications du contrat, que vous ont envoyé les Trustees de la Boston Symphony.

Je dois vous dire, que si quelques points du contrat ne vous conviennent pas, vous pouvez tout simplement ne pas y porter d'importance. L'essentiel est que vous donniez le droit de la première audition de votre oeuvre à l'Orchestre de Boston; en plus, le manuscrit de la partition reste en possession de la Boston Symphony. Voici les deux points principaux, - quant aux autres ils peuvent être facilement modifiés.

Donc, vous n'avez qu'à signer le contrat et le retourner aux Trustees, en indiquant seulement que tel ou tel point du contrat ne vous convient pas.

J'ai appris avec le plus vif plaisir que votre composition avance bien.

Trouvez ici, cher Ami, l'expression de mes sentiments les plus cordiaux.



6. Lettera autografa di Serge Koussevitsky, direttore dell'orchestra di Boston: notizie per l'esecuzione di *Metamorphoseon. XII Modi*, commissionata a Respighi per il 50° anniversario dalla fondazione dell'orchestra, 01/03/1930, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-08.

N. 127 di recapito - Rimesso al fattorino ad oro

30 Teleg. (1927)

TELEGRAFICO
01

ROMA
AGENZIA MONTE MARIO

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile...
Le tasse ritirate in meno per errore od in seguito a cambio...
Il destinatario è tenuto a fornire la ricevuta presentata dal fattorino...
In mancanza di tali indicazioni, il destinatario perde il diritto di reclamare...

La rete si estende sul territorio corrispondente al
terzo medio dell'Europa centrale, e per telegrafi diretti
e via vari punti scarsi di seguito da una stazione
all'altra.
Nei telegrammi impressi in caratteri normali, il
primo numero dopo il nome del luogo d'origine indica
sesta quello del telegramma, il secondo quello della par-
te, gli altri la data, l'ora e minuti della presentazione.

19/10 1930 9.50 ore
Ricevuta
Via Cassella N. 2123

AGENZIA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUMERO	DATA DELLA PRESENTAZIONE	VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO
ROMA	AGENZIA MONTE MARIO	PARIS	89623	33-10-18 18 15	

Permettez moi cher maître
vous exprimer mon admiration
pour résultats prodigieux votre
brillante orchestration vous
remercie particulièrement pour
rapport ponctuel de votre
orchestration avec mon original
Rachmaninoff

T₂
F

101 e corrispondenza della posta paga e si fa pagare merco Garogiri, che costano per qualunque somma solo in contanti.

1927 - 2513 928-971 - S.I.T.A. Roma - C. 108 11

7. Telegramma di Sergej Rachmaninov, che si congratula con Respighi per l'orchestrazione che ha eseguito degli *Études-Tableaux*, 19/10/1930, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

— Lauda per la Natività del Signore —
(attribuita a Jacopone da Todi)

(Laus pro nativitate Domini)

da = Francesco Tonaca = (Fiesole - Landoni 1885)
Il teatro italiano nel sec. XIII - XIV.

La laude è tolta dal volume:

Ernesto Monaci = Uffizi Drammatici e Disciplinari
dell' Umbria (Anno Saleati - 1874)

Ios.
 Mar.
 Ios.
 Mar.
 "

A Dio gloria ed onore.
 O figliuol caro, non so degna di toccarte.
 Or con que mo l'arrudate?
 Con questo velo che 'n capo aggio arecato.
 Figliuol, t'ò partorito!
 In tanta povertà te veggio nato!
 Tu se' Edio enfinite,
 Che per la umana gente s'è incarnate.
 Norm - ò dua sic fasciato:
 Voiete fasciare con questo mio parcella,
 O figliuolo poderello,
 Co' l'è promesso el pate tuo brato.

- Angeli -

Gloria in excelsis Deo
 I'n terra pace a chi à ~~teu~~ el buon volere.
 Al mondo tanto reo
 Tu se' donato non per tuo dovere,
 Ma sol per tuo piacere;
 Per la salute humana se' descieto,
 Lo eternal compreso
 Ne lo 'nfinite tempo esmisureto!

~~Mar.~~

Noi te ~~Deo~~ laudiam, signore,
 Glorificando la tua maestade;
 Che lo 'nfinite amore

34

OTTOBORIO RESPIGHI
FONDAZIONE GUIDO CHIGI
VENEZIA
IN VERTICE

Siena 28. gennaio 31

Milute, Caro Maestro


Impossibilitata di farlo personalmente affido al Cav. Prof. Nazioni Direttore della M. i. v. l'incarico di presentarle il mio omaggio riconoscente per la bella *Lauda per la Natività del Signore*, che la sua generosità volle caramente dedicare al mio nome - è inutile, caro Maestro ed amico, che io lo ripeto per ciò i sentimenti dell'animo mio per l'opera grande che è venuta a me ed a questa mia Istituzione musicale-benefica da questa sua atto

e dal fatto pure che ella volle riservare la prima esecuzione del suddetto tuo bel lavoro, per il Salone della M. i. v.! Ella sappia interpretarsi e accoglie molte le mie scuse rinnovate se, mio malgrado, ora oggi posso presentarle definitivamente l'omaggio riconoscente suddetto.

Jeuso dire a loro che prima di Natale noi maucati ricorriamo ad entrambi affettuosamente augurando loro ogni bene; ma non ricordando la via della nuova loro residenza indirizzai a Palazzo Rognoni - Piazza Rognoni - Ricevete? Le dico ciò perché mi dovrebbe mi avessero ritenuta innocente a Lei alla Signora Ella si rammenta devota e riconoscentissimo sempre il tuo

Guido Chigi Saracini


10. Lettera autografa del conte Guido Chigi Saracini, che ringrazia Ottorino Respighi per la riuscita della *Lauda per la natività del Signore*, 28/01/1931, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-09.


 COSSI VA LO MONDO

Caro Respighi. Ho preso nota del tuo nuovo indignito e appena uscirà il XIII° Tomo te lo invierò. È l'Incisione di Pippa che completa il Teatro. È già in corso di stampa, il ritardo (2 mesi) è colpa tutta. Sono lieto che tua moglie in compagnia alle Panni abbiano cantato "Chiamami" e "le Romanesche". Che ne pensi tu? Non valere la pena di conservare tanti capolavori? Sei il solo che ha dimostrato di apprezzare il mio

sacrificato.
 Non so quando verrò a Roma. Ti dirò (ma a voce) come che forse tu interessissimo. Ma come fare? Scrivere impossibile anche per ragioni mie perché speriamo che l'occasione si presenti presto di incontrarsi.
 Tanto auguri per hatate e Capo d'anno anche a tua moglie, che ossequio, e pure da mia moglie. Una stretta di mano dal tuo
 G. Francesco Malipiero.
 Asolo (Trevise) 21-XII-1930.

11. Lettera autografa di Gian Francesco Malipiero, che si compiace del successo di Elsa nell'interpretare alcune pagine di Claudio Monteverdi nella stessa sera della *Lauda per la natività del Signore*, Asolo, 2/12/1930, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.


 TORINO
 Il Direttore

Tonino Aponte

Carissimo, con un
 certo ritardo mando a
 te - grande artista e
 buon amico mio - le
 mie congratulazioni per
 la tua nomina ad Ac-
 cademico d'Italia =
 La perdita di una me-

dre ed alcune esecuzioni
 di opere mie un po' disa-
 perate, sono le cause di
 questo ritardo =
 La tua entrata nel
 consiglio di io devo sup-
 porre detto, seguirei certo
 una data importante nel
 la tua vita - giacché
 raramente scelta fu più

foggia ad oculari =
 Opera di merito - dunque - ...
 sempre alla tua figura, e tempo
 opportunamente tuo

Franco Alfano

12. Lettera autografa di Franco Alfano, che si congratula per la nomina di Ottorino Respighi ad Accademico d'Italia, s.d., ma aprile 1932, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

Pesaro 7 aprile 1932. X.
Caro Respighi - apprendo dai giornali il
tuo ritorno in patria e non posso
tardare ad inviarti le mie più cordiali
e sincere felicitazioni per la tua nomina
ad accademico d' Italia; nomina
giusta perché ben guadagnata, e onorifica
più che per te, per l' Accademia stessa.
Tanti abbracci alla tua signora, anche
da mia moglie.
Ti stringo la mano il tuo
R. Zandonai

13. Lettera autografa di Riccardo Zandonai, che si congratula per la nomina di Ottorino Respighi ad Accademico d'Italia, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

Della Pitti più che altro P. Antonini. 13
Caro Maestro Ottorino Respighi
Accademico dell'Accademia
di Torino Roma
Presentare a lei il signor Gilberto
Mancini, ottimo artista di Roma,

e grande inventore di stile
gentilissimo che è lui soltanto
mio. E molto subito che non
ho più, e alla stessa maniera
di mio Madre e di mio Fratello
Karl, presentare i miei migliori
Lionello Perosi s. v.

14. Lettera autografa di Lorenzo Perosi, Fondo "Ottorino Respighi", che si congratula per la nomina di Ottorino Respighi ad Accademico d'Italia, s.d., RES.ARCH.M-06.

Il Popolo d'Italia 24/9/1932
 X
 REDAZIONE
 Carissimo Ottorino,
 Ho letto il manifesto,
 che è già stato letto a qual-
 che amico, politico e arti-
 sta. Non ti dirò come mi
 è stato prendente appre-
 unto, ma debbo aggiungere
 che è altissimo e un
 po' inutile, soltanto
 di forma e si dice che può
 essere il passo che fa una
 la strada di un rivol-
 gimento politico generale, e si
 compie da te in avanti, a fe-
 il fine. Le responsabilità
 vedi l'Europa e profan-
 le idee: in che ved-
 Peggio lo vede il partito,
 in la tua forma, che in-
 no ad altri, per pelle, At-
 tribuire, ed esente. -
 In un ai quale in cam-
 rio - a lui, Zaido-
 vai, l'istria, l'ist. man-
 gregali, Masala e Masal,
 la più fittoria.
 Dopo, lo farei come al
 fare per l'autorizzazione

a pubblicarsi sul Popolo
 di Italia
 ti sarò grato di
 una risposta, meglio
 di una alla tua lettera
 del 22/9/32
 Alceo Toni
 amministratore
 del Popolo

15. Lettera autografa di Alceo Toni, sulla presunta gestazione del "Manifesto", 24/09/1932, Fondo "Ottorino Respighi", M-08.

"ONE OF THE L.M.S. HOTELS"

TELEPHONE:
EDINBURGH 22012.

Caledonian Hotel,
Edinburgh.

il 28/1/XI.

Carissimo,

ricevo qui la tua del 29 cor. da
quale - debbo confessarti - non basta
a tranquillizzarmi. È ovvio che -
se io sapessi "meglio di te" chi erano
le persone (o la persona) cui tu volenti
alludere nella tua interista - non
ti avrei rivolto la domanda. Tu mi
preghi di non costringerti a fare nomi.
Ma - questa volta come le altre -
i casi sono due: o quella frase
non mi riguardava in nessun modo,
ed allora non vedo perché tu non
parla - in forma privata, confiden-
ziale

e soprattutto amichevole, dichiararmi
lealmente che non mi voleri colpire.
Oppure avrei realmente
questa intenzione - ed allora mi
pare che la tua posizione e la tua
età ti permettano di non aver timore
di nessuno non solo, ma anzi te
impongano - in ogni tua azione - la
massima precisione e la maggior sincerità.
Se - come spero ancora - quella
frase non mi riguardava affatto -
è inutile il dirlo che mi basterà
questa tua affermazione, e che non
perso nemmeno lontanamente a

2

"ONE OF THE L.M.S. HOTELS"

TELEPHONE:
EDINBURGH 22012.

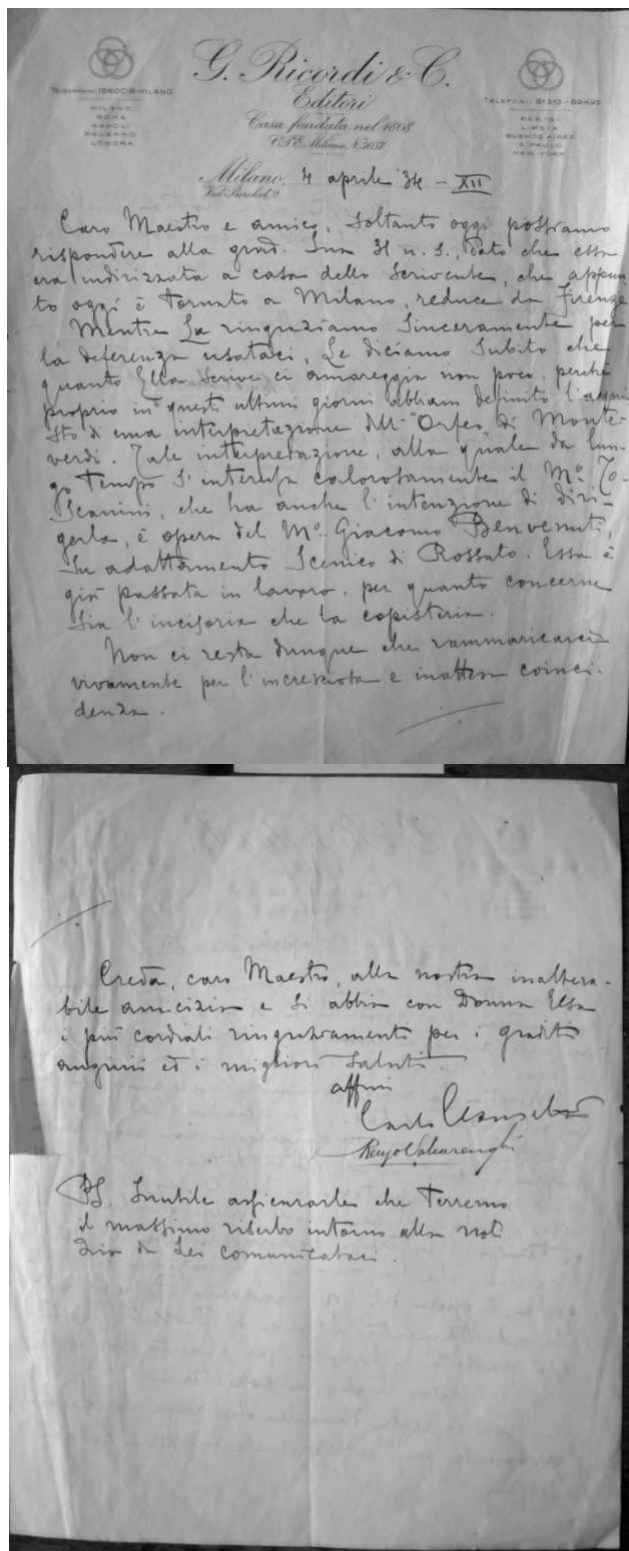
Caledonian Hotel,
Edinburgh.

chiederti di sarebbe eventual-
mente gli altri "incriminati".
Attendo con fiducia la tua seconda
lettera, e ti stringo la mano con
inmutata amicizia -

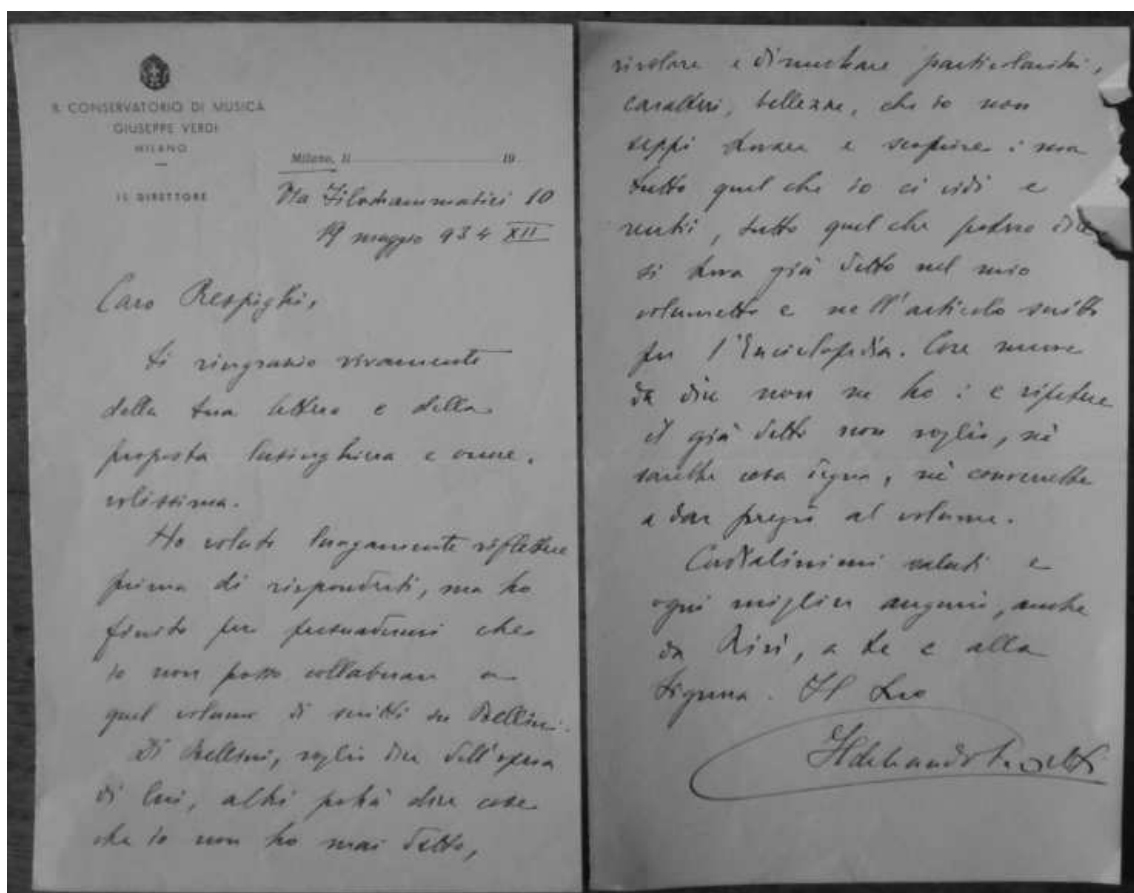
tuo
Casella

Ti prego di rispondermi a Roma -

16. Lettera autografa di Alfredo Casella, sulla polemica innescata dal "Manifesto", 28/01/1933, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-08.



17. Lettera autografa di Guido Valcarengi e Claudio Clausetti di "Ricordi", in merito alla questione delle due rielaborazioni dell'Orfeo di Monteverdi, di Respighi e di Benvenuti, 04/04/1934, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-03.



18. Lettera autografa di Ildebrando Pizzetti, che rifiuta l'invito di scrivere una monografia su Vincenzo Bellini, 19/05/1934, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-06.

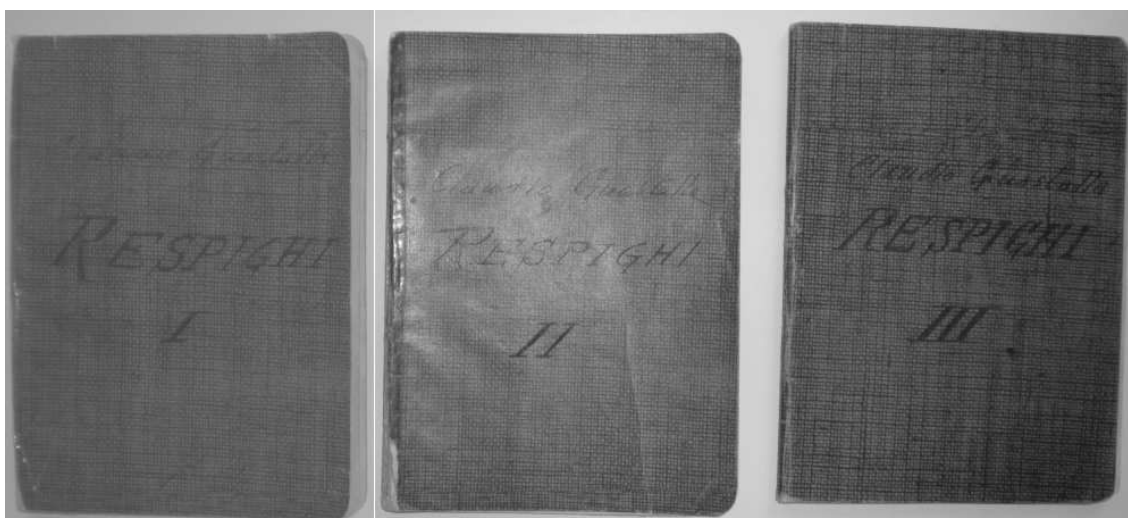
Le programmi in -
 Bach - Respighi - Puccini -
 Concerto proprio -
 Fontana di Roma -
 Pini di Roma -

Care Elze, Genova. 23. III
 1936
 Sto lavorando in tutte le mie forze
 perché il concert respighiano, che ho
 cominciato a Settembre 28, vada deposto
 d'Ottobre e ... delle nostre am.
 agie future, d'ora in poi non
 in questi giorni angosciati per dei
 mi va accorto! è proprio vero che
 il dolor con una solitudine
 più forte di qualunque altra
 cosa. Speriamo ancora a ottobre.
 un pitagora in chi regola tutte
 il resto destino.
 Le guardo al programma, anche
 se sono pensati che l'insorgenza
 d'un buon ex solista avrebbe po-
 tute variche, e perciò proprio mente

Lei in scarna) accettando l'offer.
 la di un nuovo folk del program
 e bene volentieri abbia che - pp.
 d'ora in poi il Concerto proprio.
 la stessa statura, insieme -
 così più ancora una buona
 creazione. Ho chiesto a
 ottomila dell'la. Marchi di
 rimpozare la massa degli arch.
 dell'orchestra giovane. - la
 Brezzi, arrangerò 6 arch.
 delle mie richieste a un
 man forte a giovane.
 L'ora donat buona Genova
 lunedì un la dico con tutto.

hanno di rimanere spingendo.
 sotto l'arrivamento anche
 se non più tempo per prepa-
 rare i programmi -
 Si - per un un ottobre
 a ottobre con tutta l'angoscia
 di un cuore per la sua
 completo quattrop.
 Anche a lei, care Elze, il mio
 abbraccio fraternale!
 Tuo affez.
 Vittorio Gui

19. Lettera autografa di Vittorio Gui, che organizza un concerto di musiche respighiane nel marzo del 1936, poche settimane prima della morte del Maestro, 23/03/1936, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.M-08.



20. I tre Quaderni di Claudio Guastalla, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.S-17.

I N D I C E

H-1610 che non scriverò	pagina 1
D'annuncio	4
Uso	8
La mamma	15
I ricordi della Sorella	16
I ricordi di Piero Zanotto	21
Lettera da Pietroburgo 1900	30
Lettera da Berlino 1903	34
Le lettere delle signorine Oliveri Langravine	37
Annuncio di matrimonio	43
Lettere alle signorine Magretto	45
La signora Fina Jasio	52
Dante Amstheattoff	53
Franco Casavola	56
Lucubrio con Claudio	59
Belfagor	60
Primo progetto di "Campagna sarmata"	86
Pini di Roma e "Michele" e programma	87
Il programma di "Vehate di Cines"	90
Nerone e il primo tempo della "festa romana"	94

21. L'indice del primo quaderno, Fondo "Ottorino Respighi", RES.ARCH.S-17.

Indice

299

Ancora "Belkis"	pag. 151
"Maria Sgriziana"	155
Accademia. L'elezione di Perotti	170
L'elezione di Respighi	189
Felice e spadius	204
Il premio a Laudonai	205
La commemorazione (1941)	209
Polemiche Sgriziane	214
Critiche e critici.	228
Porchielliana	234
"La piuma"	237
Origine e critiche del libretto	239
Confessioni	249
Elsa giudice e animatrice	257
"Silexio! il maestro lavora"	273
Il periodo fra la composizione e la rappresentazione ...	282
La prima di "La piuma"	287
(e quella di "La favola del figlio cambiato")	291

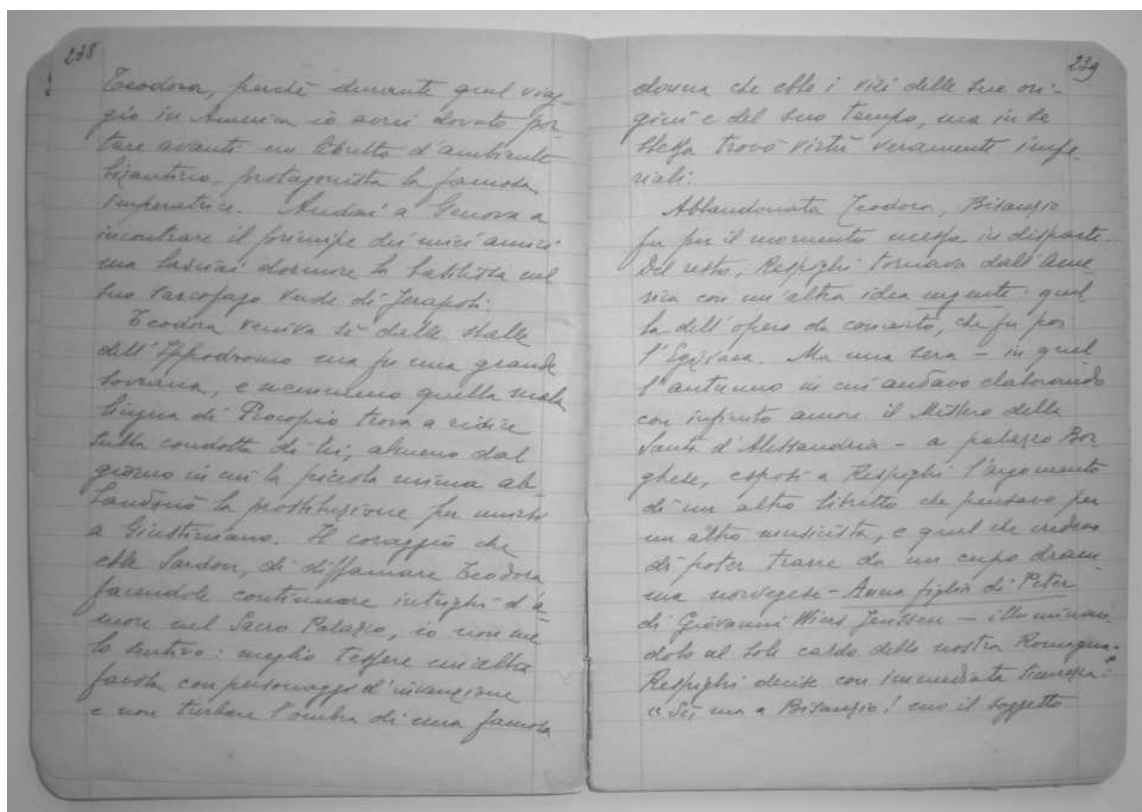
111

Indice

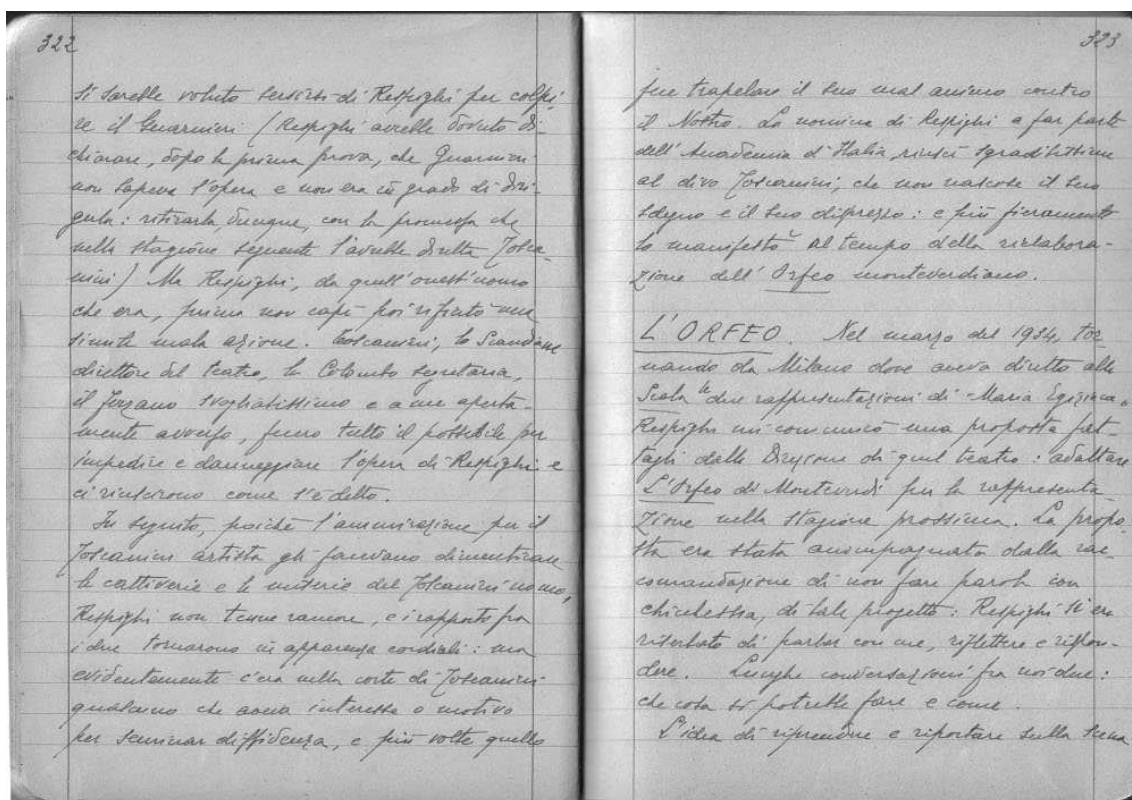
Il successo de "La fiamma"	301
A Buenos Aires	305
Politica e principi.	310
I rapporti con Toscanini	317
S' Orfeo	323
Quercie	350
La malattia e la morte.	359
La tomba	373
S' opera postuma	378
Il ballo in le antiche erie e danze	383
La fondazione Respighi	388

et hoc, quidquid
attigi, non feci prae-
dicandi tui causa,
sed testificandi
amoris mei.

Questa epigrafe avrei forte
posta al mio libro: "non per
celebrarti, ma per testimoniare
il mio amore". Ma il libro
io non lo scriverò, e per più ra-
gioni: la prima - ottima e
massima - è che io sono morto.
Ho cominciato a morire insieme
al "Principe dei miei amici":
in uno dei miei libretti postu-
mi e anonimi, Il dono di
Alceste, un personaggio che non
ha soltanto le virtù del mio
nome, ma sente e pensa proprio



25. Una pagina dal secondo quaderno, con la descrizione della stesura del libretto de *La fiamma*, RES.ARCH.S-17.



26. Una pagina dal terzo quaderno, con l'inizio della vicenda legata alla rielaborazione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, RES.ARCH.S-17.

BIBLIOGRAFIA E FONTI

I. BIBLIOGRAFIA

FRANCO ABBIATI, *Il teatro di Ottorino Respighi*, Milano, «Ricordiana», II, 1956, pp. 45-67.

DOMENICO ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908.

DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, 1966-1967.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Ulrich Thieme, Felix Becker und Hans Vollmer, 35 voll., Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1907-1950.

PIERLUIGI ALVERÀ, *Respighi*, New York, Treves Publishing Co., 1986.

Gli anniversari musicali del 1997, a cura di Potito Pedarra e Piero Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997.

Antiphonale Monasticum pro diurnis horis, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1934.

Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae pro diurnis horis, Roma, Tip. Vaticana, 1912.

Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento, a cura di Mauro Casadei Turrone Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, LEV, 2004.

FRANCO BAGGIANI, *San Pio X, Lorenzo Perosi e l'Associazione italiana Santa Cecilia artefici della riforma della musica sacra in Italia agli inizi del secolo XX*, Pisa, ETS, 2003.

LEE GORDON BARROW, *Ottorino Respighi's Laud to the Nativity*, «Choral Journal», XXVIII/1, 1987, pp. 5-9.

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Per un nuovo risorgimento*, «Le cronache letterarie», II, 1911, pp. 12-23.

ELIO BATTAGLIA, *Le composizioni vocali da camera*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 245-259.

FRANCESCO M. BAUDUCCO, *Il padre Angelo De Santi S.I. e l'Edizione Vaticana dei libri gregoriani dal 1904 al 1912*, «La civiltà cattolica», CXIV, 1963, pp. 240-253.

CARLO BELLI, *Uno contro dieci in una prosa allegra*, in «Il Brennero», 18 gennaio 1933, p. 22.

LUIGI BELLINGARDI, *Il teatro di Respighi nei giudizi della critica*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 261-311.

RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000.

Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1969³.

STEFANO BIGUZZI, *L'orchestra de Duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Torino, UTET, 2003.

LEONARDO BRAGAGLIA-ELSA RESPIGHI, *Il teatro di Respighi*, Roma, Bulzoni, 1978.

LEONARDO BRAGAGLIA, *Ardendo vivo (Elsa Respighi, tre vite in una). Quasi un romanzo*, Roma, Bulzoni, 1983.

MASSIMO BRUNI, *Franco Alfano e la cerchia della "Generazione dell'Ottanta"*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 97-110.

DAVID BRYANT, *Il ricorso al Rinascimento: episodi*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 119-163.

MARTINA BURAN, *Il riordino e l'inventariazione dell'archivio documentario di Ottorino Respighi*, in *Ottorino Respighi, manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, a cura di Martina Buran e Vitale Fano, DVD-Rom edito con il contributo della Sovrintendenza Archivistica del Veneto e Fondazione "G. Cini", 2008.

PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Bari, Laterza, 1975.

ALBERTO CANTÙ, *Respighi compositore*, Torino, Edizioni EDA, 1982.

ID., *Ottorino Respighi: la musica sinfonica e da camera non poetica*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 133-165.

ID., *Ottorino Respighi nel cinquantesimo della morte: descrittivismo e musica pura, rapporti con la forma sonata*, «Civiltà musicale», I/1, 1987, pp. 2-12.

ID., *Respighi e la forma-sonata*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e*

Neogoticismo, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 137-146.

ANTONIO CAPRI, *Lineamenti della personalità di Respighi*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1957, pp. 77-85.

PIERLUIGI CAPUTO, *Il teatro musicale di Ottorino Respighi*, «Rassegna musicale Curci», XXII/ 2, 1979, pp. 55-60.

ALFREDO CASELLA, *Arte e patria*, «Musica», X, 1916, pp. 3-7.

ID., *La nuova musicalità italiana*, «Ars Nova», II, 1918, p. 11.

ID., *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Neoclassicismo musicale*, «Pegaso», I/2, 1929, p. 202.

Catalogo della biblioteca del liceo musicale di Bologna, 5 voll., a cura di Gaetano Gaspari, Federico Parisini, Luigi Torchi, Raffaele Cadolini, Ugo Sesini, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, [poi] Regia Tip. F.lli Merlani, [poi] Coop. tip. Azzoguidi, 1890-1943 (rist., Bologna, Forni, 1961-1970).

GIULIO CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 2).

ID., *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia, Roma, Torre d'Orfeo, 2003

DOMENICO CAVALCA, *Le vite de S.S. Padri*, a cura di Carmelina Naselli, Torino, Utet, 1926.

«Civiltà Musicale»: numero speciale dedicato a Ottorino Respighi, Atti del Convegno "Respighi Giovanile", a cura di Adriano Bassi e Potito Pedarra, Milano, Rosetum, 1993.

CLAUDIO CLAUSETTI, *Ottorino Respighi*, «Musica d'oggi», XXVIII, 1936, pp. 153-162.

PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*, [Solesmes], Abbaye de Solesmes, 1969.

FRANCESCA ROMANA CONTI - MILA DE SANTIS, *Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella*, Firenze, Olschki, 1992.

FEDELE D'AMICO, *Situazione di Ottorino Respighi 1879-1979*, «Vita Italiana: documenti e informazioni», XXIX/8, 1979, pp. 3-15 (poi in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 105-115).

ALESSANDRO D' ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, Roma, Loescher, 1891.

CARL DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Folk, 1977 (ed. it., *Fondamenti di storiografia musicale*, a cura di Gian Antonio De Toni, Firenze, Discanto, 1980).

LUCIEN DAVID, *Dom Joseph Pothier abbé de Saint-Wandrille et la restauration grégorienne*, «Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen», 1942-1944 (rist., «L'Abbaye Saint-Wandrille», XXXII-XXXVI, 1983-1987).

MARCELLO DE ANGELIS, *Note sul melodramma, la musica pura e l'Europa in Giannotto Bastianelli*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 261-277.

ID., *Correnti critiche primonovecentesche*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 33-52.

DOMENICO DE' PAOLI, *La crisi musicale italiana*, Milano, Hoepli, 1939.

ID., «*La crisi musicale italiana mezzo secolo dopo*», in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 281-288.

RAFFAELLO DE RENSIS, *Ottorino Respighi*, Paravia, Torino, 1935.

ID., *Il neo-accademico Respighi*, «Musica d'Oggi», XIV, 1932, pp. 197-200.

MILA DE SANTIS, *Casella nel ventennio fascista*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 371-395.

BORIS DE SCHLOEZER, *Introduction a J. S. Bach: essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

FRANCESCO DEGRADA, *La "generazione dell'Ottanta" e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 45-62.

ANDREA DELLA CORTE, in calce a *Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, «La Stampa», 17 dicembre 1932, p. 12.

ETTORE DESDERI, *Ottorino Respighi*, «Il pianoforte», III, 1922, pp. 20-30.

ALAN DEYERMOND, *Historia de la literatura española. 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2001.

CHARLES DIEHL, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568-751)*, [Paris, Ernest Thorin, 1888].

MARCO DI PASQUALE, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti e la musicologia storica*, a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000, p. 44.

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso, *Le biografie*, 8 voll. + Appendice, *Il lessico*, 4 voll., Torino, Utet, 1983-1990.

Dizionario storico del movimento cattolico in Italia. 1860-1980, a cura di Francesco Traniello e Giorgio Campanini, 5 voll., Casale Monferrato, Marietti, 1981-1984 (+ Aggiornamento 1980-1995, Genova, Marietti, 1997).

PINO DONATI, «Manifesto» e «Contromanifesto». *Battuta di chiusura*, in «Il Brennero», 27 gennaio 1933, p. 24.

Les écrivains français et l'opéra, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME Verlag, 1986.

Elsa Olivieri Sangiacomo. La vita, le opere, in *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di Potito Pedarra e Piero Santi, Milano, Centro Culturale Rosetum, 1997, pp. 655-669.

GUIDO ALBERTO FANO, *Nella vita del ritmo*, Napoli, Ricciardi, 1916.

MARINELLA FERRAROTTO, *L'accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori editore, 1977.

Ferruccio Busoni e il pianoforte del Novecento,. Atti del convegno internazionale di studi (Empoli, Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, 12-14 novembre 1999), Lucca, LIM, 2001.

CHRISTOPH FLAMM, "Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni": *Respighis "Römische Trilogie" als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 331-369.

ID., *Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus*, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2008 (Analecta musicologica 42).

HERBERT FLEISCHER, *La musica contemporanea*, Milano, Hoepli, 1938.

ANATOLE FRANCE, *La Légende de Sainte Thais, comédienne*, in ID., *Oeuvres*, 2 voll., a cura di Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, 1984, I, pp. 865-871.

HANS GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tuebingen, Mohr, 1960 (trad. it., Milano, Bompiani, 1983).

PIER LUIGI GAIATTO, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874-1897)*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, 2008.

ALBERTO GASCO, *Una musicista italiana*, «Musica d'Oggi», XIII, 1920 (poi in *Gli anniversari musicali del 1997*, a cura di Potito Pedarra e Piero Santi, Milano, Rosetum, 1997, pp. 617-620).

GIANANDREA GAVAZZENI, *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1956.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI, *Nuove composizioni di Ottorino Respighi*, «Musica d'Oggi», XXVI, 1934, pp. 33-47.

LUCIANO GHERARDI, *Riscoperta del Medioevo negli studi letterari e ricerca musicale, tre esiti: Respighi, Pizzetti, Dallapiccola*, in *Medievalismi e folklore nella musica italiana del '900*, Siena, Accademia Musicale Chigiana, XVII, 1980, pp. 35-50.

ID., *Atteggiamenti medievalistici nell'opea di Ottorino Respighi: la Lauda per la Natività del Signore*, «Rivista internazionale di musica sacra», VII, 1986, pp. 231-240.

Goethes Faust. Mit Bilder von Franz Simm, Stuttgart und Liepzig, Deutsche Verlags-Unstalt, s.d.

Le Faust de Goethe, traduzione di Henry Blaze, Paris, Charpentier, 1866¹¹.

VOLFANGO GOETHE, *Fausto*, Firenze, Le Monnier, 1857.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, trad. it. di Giovita Scalvini e Giuseppe Gazzino, Milano, Bietti, 1960.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Garzanti, 1990.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae: de tempore et de sanctis, Roma, Tip. Vaticana, 1908.

Graduale triplex seu Graduale romanum Pauli pp. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979.

GIORGIO GUALERZI – CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Le rappresentazioni in Italia delle opere di Ottorino Respighi: cronologia*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 313-323.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 131-190.

EAD., *Esotismo e teatro musicale nella Francia dell'Ottocento: Thais tra cultura romantica e Décadence*, in *Thais*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 93-99.

FRANZ X. HABERL, *Magister choralis, Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo secondo le melodie autentiche proposte dalla S. Sede e dalla S. Congregazione de' Riti, traduzione, revisione e integrazioni*, a cura di Angelo De Santi, Ratisbona, Pustet, 1888.

Iacopone da Todi. Laude, a cura di Franco Mancini, Bari, Laterza, 1974

MARIO ISNENGI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.

Italian Music during the Fascist Period, a cura di Roberto Illiano, Brepols Turnhout, 2004.

HANS RICHARD JAUSS, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988.

CHARLES ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Viking, 1971 (trad. it., Milano, Feltrinelli, 1979).

MARIO LABROCA, *Ottorino Respighi - Catalogo delle opere*, Milano, Ricordi, 1965.

GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Il gusto musicale di D'Annunzio e il dannunzianesimo musicale*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 393-403.

ID., *La «Lauda» per Siena: un accostamento e un travisamento del gusto neoclassico*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 251-260.

La lauda e i primordi della melodia italiana, a cura di Fernando Liuzzi, 2 voll., Roma, Libreria dello Stato, 1934-1935.

Laude cortonesi dal secolo XIII al XV, 4 voll., a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi e Anna Ceruti Burgio, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985.

Laudario di Cortona, edizione critica a cura di Anna Maria Guarnieri, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1991.

Liber Gradualis, a S. Gregorio Magno olim ordinatus: postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus. Cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinae Galliarum praesidis ejusdem jussu editus, Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1883 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1883.

Liber Hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis, Solesmes, Tip. Vaticana, 1998.

ANTONIO LOVATO, *Il movimento ceciliano a Padova*, in *Le scelte pastorali della Chiesa padovana. Da Giuseppe Callegari a Girolamo Bortignon. 1883-1982*, a cura di Pierantonio Gios, Padova, Gregoriana, 1992, pp. 385-420.

ID., *Il movimento ceciliano e la storiografia musicale in Italia. Il contributo di Angelo De Santi*, «Musica e storia», XIII/2, 2005, pp. 251-278.

ID., *Il gregoriano melodioso di Lorenzo Perosi*, in *De ignoto cantu*, Atti dei seminari di studio, Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessi e Antonio Lovato, San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 2009 (Quaderni del Collegium, 1), pp. 387-434.

ID., *The Cecilian movement and musical historiography in Italy: The contribution of Angelo De Santi*, in *Music's Intellectual History*, ed. by Zdravko Blažecović and Barbara Dobbs Mackenzie, New York, Rilm, 2009 (RILM perspectives, 1), pp. 241-249.

ADRIANO LUALDI, *Il rinnovamento musicale italiano*, «Quaderni dell'Istituto nazionale fascista di cultura», IV-V, 1931, pp. 62-65.

SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Nazionalismo musicale*, «Musica», X, 1916, pp. 10-12.

ID., *La rinascita del dramma. Saggio sul teatro di musica*, Ausonia, Roma, 1922.

ID., *Belfagor di Ottorino Respighi*, Milano, Caddeo e C., 1923.

Malipiero, scrittura e critica, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita (Venezia-Asolo, 24-25 settembre 1982), a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Lettera aperta a S.E. Respighi*, «L'Italia letteraria», 25 dicembre 1932, p. 1.

LUISA MANGONI, *Interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.

RENATO MARIANI, *Verismo in musica e altri studi*, Firenze, Olschki, 1977.

SERGIO MARTINOTTI, *Respighi tra modernità e arcaismo*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 111-124 (poi in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 119-131).

ID., *La musica per pianoforte*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 167-201.

ID., «Gregoriano», «romano», «italiano», in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 95-118.

JAN MEYEROWITZ, *Con Respighi, Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 23-32.

RAOUL MELONCELLI, *Sul rinnovamento della vita musicale romana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 219-277.

SILVINO MEZZA, *Il manifesto dei musicisti italiani. Una conversazione col maestro Respighi*, «Il resto del carlino», 25 dicembre 1932, p. 23.

MASSIMO MILA, *Problemi di gusto e d'arte in Ottorino Respighi*, «La Rassegna Musicale», 1933, pp. 56-78.

ID., *Un artista di transizione: Ottorino Respighi*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 95-103.

ID., *Bontempelli e la "generazione dell'Ottanta"*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 289-310.

PIERO MIOLI, *Cantare! Sì, un bel canto! Ora si può!*, in *Il Novecento musicale Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 169-208.

ANDRÉ MOCQUERAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, 2 voll., Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1908 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1908-1927 (rist. vol. I, Rome – Tournai, [Desclée & c.ie], 1950).

MAURIZIO MODUGNO, *Fortuna e sfortuna di Respighi*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-134.

ID., *Discografia*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 405-441.

ERNESTO MONACI, *Appunti per la storia del teatro italiano (Uffizi drammatici de' disciplinati dell'Umbria)*, «Rivista di filologia romanza», I/4, 1872, pp. 235-271.

ERNESTO T. MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, «Musica sacra», s. II, VI, 1961, pp. 68-87, 151-159.

Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, Neubearbeitete Ausgabe Personenteil, hrsg. Von Ludwig Finscher, 9 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994².

BENITO MUSSOLINI, *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, 44 voll., Firenze, La Fenice, 1951-1980.

ID., *Alla mostra del «Novecento», discorso del 26 marzo 1923*, in *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, 44 voll., Firenze, La Fenice, 1951-1980, XIX, pp. 187-188.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 29 voll., London, Macmillan Publishers Limited, 2001².

FIAMMA NICOLODI, *Casella e la musica di Stravinsky in Italia. Contributo a un'indagine sul neoclassicismo*, «Chigiana», XXIX-XXX/9-10, 1975, pp. 41-67.

EAD., *I "ritorni" e il mito dell'antico*, in «Chigiana», XXXVII, 17 (1980), pp. 15-34.

EAD., *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 141-204.

EAD., *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, Firenze, Sansoni, 1982.

EAD., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

EAD., *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 271-304.

EAD., *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Brepols, Turnhout, 2004, pp. 97-121.

Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988,

Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987.

Oscar Chilesotti e la musicologia storica, a cura di Ivano Cavallini, Venezia, Fondazione Levi, 2000.

Ottorino Respighi, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985.

Ottorino Respighi, *manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia*, a cura di Martina Buran e Vitale Fano, DVD-Rom edito con il contributo della Sovrintendenza Archivistica del Veneto e Fondazione "G. Cini", 2008.

Paléographie musicale: principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similes phototypiques par les Benedictins de Solesmes, a cura di Dom André Mocquereau e Dom Joseph Gajard, Tournai – Rome, Desclée & c.ie, 1889 [poi] Paris – Tournai – Rome, Société Saint-Jean l'évangéliste – Desclée & c.ie, 1889.

EMILIO R. PAPA, *Fascismo e cultura*, Padova, Marsilio, 1974.

POTITO PEDARRA, *Catalogo delle composizioni*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 325-403.

ID., *Il pianoforte nella produzione giovanile di Respighi*, Milano, Rugginenti, 1995.

LUIGI PESTALOZZA, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, pp. 29-44.

GIORGIO PESTELLI, *La resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1980, pp. 31-44.

GIORGIO PETROCCHI, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-8.

PAOLO PINAMONTI, *Note sul pensiero estetico di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti diletto e scienza agli albori della musicologia italiana*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 407-435.

ID., *Musicologia estetica ed estetica musicologica: eclettiche fusioni critiche alle origine del Novecento musicale*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 53-66.

LEONARDO PINZAUTI, *Torre Franca a Firenze*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 205-218.

ATTILIO PIOVANO, *Citazioni gregoriane e uso del modalismo nella musica strumentale*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 203-243.

ID., *Aspetti morfologici e caratteri linguistici del «Concerto a cinque» di Ottorino Respighi*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI/1, 1987, pp. 67-83.

ID., *Metodologie compositive e principali valenze stilistiche del Trittico botticelliano di Ottorino Respighi*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e*

Neogoticismo, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 209-250.

ID., *Dal "Concerto all'antica" alla "Lauda per la natività". Appunti per la definizione di un itinerario stilistico*, «Civiltà Musicale»: numero speciale dedicato a Ottorino Respighi, Atti del Convegno "Respighi Giovanile", a cura di Adriano Bassi e Potito Pedarra, Milano, Rosetum, 1993, pp. 41-51.

Pius X, *Motu proprio Inter sollicitudines*, in *Acta Sanctae Sedis in compendium opportune redacta et illustrata*, 41 voll., a cura di Pietro Avanzini, Giuseppe Pennacchi, Vittorio Piazzesi, Roma, Tip. poliglotta della S.C. di Propaganda fide, 1865-1908 (rist., New York – London, Johnson, 1968-1969), XXXVI, pp. 329-339.

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Questa nostra musica*, «Pan», II/2, 1934, p. 334.

JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Impr. liturgique de Saint-Jean-Desclée, Lefèbvre & c. ie, 1880 (rist., Hildesheim – New York, Olms, 1982; ed. it., *Le melodie gregoriane secondo la tradizione*, Genova, Fassicomo & Scotti, 1890²).

FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra. Dall'Ottocento al Concilio Vaticano II. Documentazione su ideologie e prassi*, Roma, C.L.V. - Edizioni liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides Liturgicae». Subsidia, 87), pp. 208-213.

FELICE RAINOLDI, *Apporti di Angelo De Santi S. J. al movimento di restaurazione della musica sacra (1887-1904)*, in *Aspetti del cecilianesimo nella cultura musicale italiana dell'Ottocento*, a cura di Mauro Casadei Turronei Monti e Cesarino Ruini, Città del Vaticano, LEV, 2004, pp. 171-218.

ELISABETH RAVOUX-RALLO, «*Thaïs*», *du roman à l'opéra, et d'Anatole France à Jules Massenet, en passant par Louis Gallet*, in *Les écrivains français et l'opéra*, a cura di Jean-Paul Capdevielle, Peter-Eckhard Knabe, Köln, DME Verlag, 1986, pp. 215-227.

ANTONIO RESTORI, *La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue del ms. Vaticano 1462*, Parma, Ferrari, 1892.

ID., *Musica sacra*, «Per l'Arte», 6, 1894, pp. 265-266.

ID., *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, Torino, Bocca, 1896.

ID., *Il canto dei soldati di Modena: "O tu qui serva armis ista moenia"*, «Rivista Musicale Italiana», VI/4, 1899, pp. 2-20.

ELSA RESPIGHI, *D'Annunzio, Respighi, e «La vergine della città»*, «Scenario», VII/4, 1938, pp. 214-216.

EAD., *Ottorino Respighi – Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954.

EAD., *Cinquant'anni di vita nella musica*, Padova, Rebellato, 1976.

OTTORINO RESPIGHI - SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Orpheus. Iniziazione musicale – Storia della musica*, Firenze, G. Barbera, 1925.

OTTORINO RESPIGHI, GIUSEPPE MULÈ, ILDEBRANDO PIZZETTI, RICCARDO ZANDONAI, ALBERTO GASCO, ALCEO TONI, RICCARDO PICK-MANGIAGALLI, GUIDO GUERRINI, GENNARO NAPOLI, GUIDO ZUFFELLATO, *Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*, «Il popolo d'Italia», 17 dicembre 1932, p. 18; «Corriere della sera», 17 dicembre 1932, p. 35; «La Stampa», 17 dicembre 1932, p. 22.

MARIO RINALDI, *Pizzetti, musicista italiano*, «Rassegna dorica», XI/7, 1940, pp. 143-147.

FIorenzo ROMITA, *La preformazione del motu proprio di s. Pio X sulla musica sacra (con documenti inediti)*, Roma, Desclée & c., 1961.

RENZO ROSSELLINI, *Il teatro di Respighi*, «Musica d'Oggi», IV, 1961, pp. 146-157.

HARVEY SACHS, *Music in Fascist Italy*, Londra, George Weidenfeld & Nicolson, 1987 (trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1995).

GUIDO SALVETTI, *La “generazione dell'Ottanta” tra critica e mito*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 13-30.

ID., *Del «ritorno all'ordine»: le diverse ragioni*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 67-76.

ID., *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologia, 10).

PIERO SANTI, *Arcaismi e folclorismi nella musica italiana del primo Novecento*, «Chigiana», XXXVII, 1985, pp. 73-80.

ID., *Ottorino Respighi e la koiné musicale italiana del primo Novecento*, in «Civiltà Musicale»: numero speciale dedicato a Ottorino Respighi, Atti del Convegno “Respighi Giovanile”, a cura di Adriano Bassi e Potito Pedarra, Milano, Rosetum, 1993, pp. 3-36.

DANIELE SPINI, *Ottorino Respighi (1879-1936): profilo biografico*, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 5-83.

JOSEPH STRAUS, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.

IGOR STRAVINKIJ - ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Torino, Einaudi, 1977.

RICHARD TARUSKIN, *Back to whom? Neoclassicism as ideology*, «19th-Century Music», XVI/3, 1993, pp. 286-302.

Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV, a cura di Francesco Torraca, Firenze, Sansoni, 1885.

GIOVANNI TEBALDINI, *Contributo critico-bibliografico alla cronaca della "musicologia" in Italia nella seconda metà del sec. XIX*, «Harmonia», II/6, 1914, pp. 6-13.

ID., *Torniamo all'antico*, «L'Orifiamma», XI, 1916, pp. 1-2.

La trascrizione. Bach e Busoni, Atti del Convegno internazionale, Empoli-Firenze, 23/26-10-1985, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1987.

CLEMENTE TERNI, *Laudario di Cortona*, Spoleto, C.I.S.A.M., 1992

LUIGI TORCHI, *L'arte musicale in Italia*, Ricordi, Milano, s.d.

FRANCESCO TORRACA, *Teatro italiano dei sec., XIII, XIV, e XV*, Firenze, Sansoni, 1885.

FAUSTO TORREFRANCA, *Il futuro genio della critica musicale italiana*, «Rivista musicale italiana», X, 1908, pp. 401-410.

LARA SONJA URAS, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LIM, 2003.

MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, in *Thaïs*, programma di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 113-114.

EAD., *Di alcune eclettiche Sante della scena musicale novecentesca*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-360.

GIANFRANCO VINAY, *Stravinskij neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987.

ID., *Ricognizione del neoclassicismo musicale*, in *Il Novecento musicale italiano, tra Neoclassicismo e Neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 77-84.

Vita adscripta Sophronio ep. Hieros. (interprete Paulo diac. Neapolitano), Interprete Paulo Diacono Neapolitano, Vita adscripta Sophntonio ep. hieros a., in *Vitae Patrum. Oder Leben der Vatter*, ed. Rosweyodus, 6 voll., Bruxelles, ed. Socii Bollandiani, 1900-

1901 (Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et mediae Aetatis); Novum Supplementum, a cura di Henricus Fros, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1986.

ROMAN VLAD, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955.

ID., *Situazione storica della Generazione dell'80*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 3-8.

JOHN C. G. WATERHOUSE, *The emergence of Modern Italian Music (up to 1940)*, 2 voll., D. Phil., Università di Oxford, 1968.

ID., *Continuità stilistica di Casella*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'Ottanta*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 63-80.

HANS WIERS-JENSSEN, *Anne Pedersdotter, drama i fire akter*, Oslo, Øyvind Anker, 1962.

ID., *Anne Pedersdotter, a drama in four acts*, trad. ingl. di John Masefield, Boston, Little, Brown & Co., 1917.

ID., *Anna Peters, dramma in quattro atti*, trad. it. di Franco Santandrea, Milano, Mondadori, 1921.

ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, 3 voll., Busto Arsizio, Bramante, 1985.

WALTER ZIDARIC, *Belfagor di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900*, «Chroniques italiennes», III, 2006, pp. 175-200.

AGOSTINO ZIINO, *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968.

II. FONTIA STAMPA

CLAUDIO GUASTALLA, *Belfagor*. Commedia lirica in un prologo, due atti e un epilogo di Claudio Guastalla (dalla commedia omonima di Ercole Luigi Morselli), libretto, Milano, Ricordi, n. 119040, 1923, 75 pp.

ID., *Maria Egiziaca*. Mistero. Trittico per concerto. Poesia di Claudio Guastalla, libretto, Milano, Ricordi, n. 122342, 1931, 42 pp.

ID., *Belkis, regina di Saba*. Coreografia in 7 quadri di C. Guastalla, libretto, Milano, Ricordi, n. 122373, 1932, 30 pp.

ID., *La fiamma*. Melodramma in 3 atti di Claudio Guastalla (da *The Witch* di G. Wiers Jenssen), libretto, Milano, Ricordi, n. 122747, 1933, 68 pp.

ID., *Orfeo* (C. Monteverdi). Favola pastorale di A. Striggio. Adattamento in 3 atti di Claudio Guastalla. Realizzazione di Ottorino Respighi, libretto, Milano, Carisch, 1935, 41 pp.

ID., *Lucrezia*. Istoria di Claudio Guastalla. Un atto in 3 momenti. Partitura completata da Elsa Respighi, libretto, Milano, Ricordi, n. 123649, 1936, 39 pp.

OTTORINO RESPIGHI, *Il lamento di Arianna* (C. Monteverdi), partitura d'orchestra, Trieste, Schmidl, n. 4669, 1910, 18 pp.

ID., *Fontane di Roma*. Poema sinfonico, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 117463, 1918, 64 pp.

ID., *Antiche danze ed arie per liuto. Prima suite (secolo XVI)*. Trascrizione libera per orchestra, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 117445, 1920, 53 pp.

ID., *Concerto gregoriano. Per violino e orchestra*, partitura d'orchestra, Wien, Universal, n. 7051, 1922, 63 pp.

ID., *Tre preludi sopra melodie gregoriane*, Wien, Universal, n. 7053, 1922, 19 pp.

ID., *Belfagor*. Commedia lirica in un prologo, due atti e un epilogo di Claudio Guastalla (dalla commedia omonima di Ercole Luigi Morselli), partitura d'orchestra, Milano Ricordi, 119270, 1923, 482 pp.

ID., *Antiche danze e arie per liuto. Seconda suite (Sec. XVI-XVII)*. Libera trascrizione per orchestra, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 119570, 1924, 82 pp.

ID., *Pini di Roma*. Poema sinfonico, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 119776, 1925, 67 pp.

ID., *Quartetto dorico*. Per archi, partitura, Wien, Universal, n. 8174 (Philharmonia 232), 1925, 27 pp.

ID., *Vetrare di chiesa*. Quattro impressioni per orchestra, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 120442, 1927, 98 pp.

ID., *Trittico botticelliano per piccola orchestra*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 120795, 1928, 72 pp.

ID., *Gli uccelli. Suite per piccola orchestra*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 120865, 1928, 58 pp.

ID., *Feste romane*. Poema sinfonico, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 121071, 1929, 153 pp.

ID., *Passacaglia in Do minore (J.S. Bach)*. Interpretazione orchestrale, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 121767, 1930, 56 pp.

ID., *5 Etude-tableaux (Sergej Rachmaninov – op. 33 e op. 39)*. Orchestrazione di Ottorino Respighi, partitura d'orchestra, Paris-Société de musique russe, RMV 527, 1931, 102 pp.

ID., *Lauda per la natività del Signore* (testo attribuito a Jacopone da Todì), per soli, coro, strumenti pastorali e pianoforte a 4 mani, partitura, Milano, Ricordi, nn. 121980-122120, 1931, 50 pp.

ID., *Maria Egiziaca*. Mistero. Trittico per concerto. Poesia di Claudio Guastalla, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122338, 1931, p. 182. libretto (it.), Milano, Ricordi, n. 122342, 1931, 42 pp.

ID., *Metamorphoseon. XII Modi. Tema e variazioni*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122009, 1931, 82 pp.

ID., *Antiche danze ed arie per liuto. III Suite (sec. XVI-XVII)*. Trascrizione libera per orchestra d'archi, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n.122575, 1932, 20 pp.

ID., *Belkis, regina di Saba*. Coreografia in 7 quadri di Claudio Guastalla, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122370, 1932, 284 pp.

ID., *La fiamma*. Melodramma in 3 atti di Claudio Guastalla (da *The Witch* di G. Wiers Jenssen), partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 1933, n. 122743 I-II-III, pp. 134-105-135.

ID., *Preludio e fuga in re maggiore (J. S. Bach)*, Milano, Ricordi, n. 122824, 1933, 51 pp.

ID., *Concerto a cinque per oboe, tromba, violino, contrabbasso, pianoforte e archi*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 122917, 1934, 54 pp.

ID., *Orfeo* (C. Monteverdi). Favola pastorale di A. Striggio. Adattamento in 3 atti di Claudio Guastalla. Realizzazione di Ottorino Respighi, partitura d'orchestra, Milano, Carisch, 1935, 271 pp.

ID., *Lucrezia*. Istoria di Claudio Guastalla. Un atto in 3 momenti. Partitura completata da Elsa Respighi, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 123646, 1936, 196 pp.

ID., *Le astuzie femminili* (Domenico Cimarosa). Melodramma giocoso in due atti e quattro quadri, libretto di Giuseppe Palomba, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 4 voll. senza numero editoriale, 1939, pp. 196-161-112-91.

ID., *Sèvres de la vieille France. Balletto su temi francesi dei secoli XVII-XVIII*. Trascrizione per orchestra di Ottorino Respighi, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, n. 201, 1947, 29 pp.

ID., *La bella dormiente nel bosco*. Fiaba musicale in 3 atti. Libretto di Gian Bistolfi (da Perrault), partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 1958; riduzione per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, n. 128637, 1958, 174 pp.

ID., *Suite della tabacchiera*. Scherzo musicale per strumenti a fiato e pianoforte a 4 mani partitura, Milano, Ricordi, n. 133689, 1984, 34 pp.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

ER

ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi - Dati biografici ordinati da Elsa Respighi*, Milano, Ricordi, 1954.

CG, Q1

Claudio Guastalla, *Quaderni, I*, in RES.ARCH.S-17.

CG, Q2

Claudio Guastalla, *Quaderni, II*, in RES.ARCH.S-17.

CG, Q3

Claudio Guastalla, *Quaderni, III*, in RES.ARCH.S-17.

RES.ARCH

Venezia, Fondazione “G. Cini”, Fondo “Ottorino Respighi”, archivio documentario.

RES.MUS

Venezia, Fondazione “G. Cini”, Fondo “Ottorino Respighi”, archivio musicale.

RIASSUNTO

La vicenda artistica di Ottorino Respighi (1879-1936) segna il percorso di un compositore la cui concezione artistica ha riservato una particolare attenzione ai grandi musicisti del passato, allo scopo, dichiarato e perseguito con acribia, di restituire al presente la loro musica.

Il riordino e lo studio dei documenti conservati nel Fondo “Ottorino Respighi”, presso la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia ha consentito di riconsiderare alcuni aspetti dell’opera del compositore bolognese e di studiare i suoi rapporti con la musica dell’antichità, prestando particolare attenzione alla ripresa di aspetti tipici della tradizione liturgica e devozionale. Essi vanno ricondotti da un lato alla temperie culturale dell’epoca, non nuova alla riabilitazione del passato, dall’altro alla specifica ricerca musicale di Respighi, chiaramente definita nell’individuazione degli obiettivi e dei risultati estetici effettivamente raggiunti.

I carteggi con le case editrici e con alcuni esponenti del mondo culturale e istituzionale, nonché una serie di manoscritti indirizzati al compositore da varie personalità, cui si aggiungono le lettere della moglie e gli inediti *Quaderni* di Claudio Guastalla, hanno offerto l’occasione per conoscere nuovi aspetti della parabola artistica di Respighi. Trattandosi di un compositore parco di notizie autoreferenziali, questo materiale d’archivio, il cui inventario è presentato in appendice alla ricerca, è stato utile per illuminare alcuni aspetti interessanti del suo metodo di comporre.

Fino ad oggi, gli studi dedicati al recupero dell’antico nell’arte di Ottorino

Respighi si erano soffermati in prevalenza sulle opere strumentali, lasciando quasi inesplorata la produzione di quelle vocali. Considerando invece composizioni composte nella piena maturità, quali la *Lauda per la natività del Signore* (1930), *Maria Egiziaca* (1931), *La fiamma* (1933) e *Lucrezia* (1935), rimasta incompiuta e portata a termine dalla moglie, emerge nettamente la ricerca di una precisa identità formale che consente a Respighi di portare a compimento il percorso iniziato con le prime trascrizioni delle opere di Claudio Monteverdi.

L'analisi della *Lauda per la natività del Signore*, condotta sulla base degli appunti autografi che ne testimoniano la gestazione, ha permesso di stabilire che Respighi ha fuso nella composizione elementi tratti dalla tradizione liturgica, dalla lauda medievale, dalla polifonia rinascimentale e dall'opera barocca, immergendo e rigenerando le varie sollecitazioni in una scrittura essenzialmente novecentesca.

In *Maria Egiziaca*, invece, è evidente che Respighi è riuscito ad utilizzare l'elemento arcaizzante su due diversi livelli: uno musicale, creato con l'uso di espliciti rimandi alla tradizione pregressa, come i canti sacri provenienti dal tempio e le citazioni laudistiche; l'altro letterario, sottoponendo la fonte prescelta a una complessa rielaborazione, come testimoniano le numerose informazioni presenti nel Fondo "Ottorino Respighi".

Con *La fiamma*, infine, Respighi è pervenuto a una sintesi degli espedienti stilistici a lui più congeniali, per descrivere e incarnare la complessità del linguaggio musicale novecentesco. Il processo si è attuato attraverso una «programmatica e progressiva scarnificazione» dei mezzi linguistici, con l'indispensabile apporto letterario di Guastalla che ha minuziosamente registrato la fenomenologia dell'opera nei suoi *Quaderni*.

L'unica incursione nel panorama strumentale, con *Metamorphoseon. XII Modi*, è servita a dimostrare che il percorso di recupero dell'antico non è stato sempre lineare e tranquillo. L'amalgama tra i diversi elementi desunti dagli stili antichi e le potenzialità timbriche e armoniche di una grande orchestra novecentesca possono anche non trovare il giusto equilibrio. I documenti d'archivio chiariscono quella irrisolta dicotomia e spiegano perché Respighi non abbia sentito pienamente appagata la sua aspirazione di riappropriarsi dei linguaggi musicali del passato in funzione delle proprie esigenze espressive.

Complessivamente, però, Respighi sembra confermarsi un autentico rappresentante della cultura del primo Novecento, protagonista attivo dell'onda rinnovatrice della musica italiana. Entrando con le sue composizioni nel dibattito estetico più vivo della sua epoca, Respighi mise a punto precisi orientamenti culturali e un metodo di lavoro con il quale contribuì alla costruzione di una disciplina storica che vedeva nel recupero dell'antico una soluzione alla crisi della cultura. Senza cedere alle lusinghe dell'apparato istituzionale, che di propria iniziativa lo promosse a pieni titoli esponente della cultura ufficiale, Respighi sviluppò un discorso musicale di straordinaria coerenza, la cui valenza estetica e musicologica supera i limiti ristretti di qualsiasi visione ideologica.

SUMMARY

Ottorino Respighi (1879-1936) was a composer whose own work has paid particular attention to the great musicians of the past.

The reorganization and the analysis of documents held in the “Ottorino Respighi” Fund at the “Giorgio Cini” Foundation in Venice made possible to reconsider some aspects of the work of the composer and study its relationship with the music of antiquity, paying particular attention to the recovery of typical aspects of liturgical and devotional tradition. They should be brought back from the cultural life of the time, not new to rehabilitation of the past, and from Respighi’s musical studies, identifying objectives - clearly defined - and aesthetic results achieved.

The correspondence with publishers and with some of the institutional and cultural world, and a number of manuscripts directed to the composer by various personalities, plus his wife’s letters and unpublished notebooks by Claudio Guastalla, provided an opportunity to find new aspects of Respighi’s artistic way. This material, whose inventory is presented in the appendix of the thesis, it was useful to illuminate some interesting aspects of his method of composing.

To date, studies devoted to the recovery of the past in Ottorino Respighi’s music had focused mostly on instrumental works, leaving almost unexplored the vocal production. Considering instead compositions made in full maturity, such as *Lauda per la natività del Signore* (1930), *Maria Egiziaca* (1931), *La fiamma* (1933) and *Lucrezia* (1935), left unfinished and completed by his wife, the research clearly shows a precise formal

identity that allows Respighi to complete the journey started with the first transcriptions of Monteverdi's masterpieces.

Analysis of the *Lauda per la natività del Signore*, conducted on the basis of autograph notes that testify gestation, has determined that Respighi has melted in the composition elements from liturgical tradition, by Medieval laud, Renaissance polyphony and Baroque opera, submerging and regenerating the different elements in a essentially 20th-century writing.

In *Maria Egiziaca*, however, it is clear that Respighi was able to use archaic element at two different levels: a musical level, created by the use of explicit references to ancient tradition, as sacred chants from the temple and laudistic quotes; a literary level, subjecting the source to a complex reworking, as evidenced by informations in the "Ottorino Respighi" Fund.

With *La fiamma* Respighi finally reached a synthesis of stylistic elements, the most congenial to him to describe and embody the complexity of 20th-century musical language. The process is implemented through a "programmatic and progressive stripping" of the linguistic means, with the poetic contribution of Guastalla who recorded the birth of the work in its notebooks.

Only one inroad into instrumental landscape, with *Metamorphoseon. XII Modi*, to demonstrate that the rehabilitation of the past was not always linear and quiet. Putting together the various elements taken from the old styles and timbres and harmonic potential of a large orchestra may not find the right balance. The archival documents clarify the unresolved dichotomy and explain why Respighi did not feel fully satisfied.

Overall, Respighi appears to be a very representative artist of the culture of the early 20th-century and an active leader of Italian music. Entering into the debate with his

compositions, Respighi developed specific cultural orientations and a working method which contributed to the construction of a historical discipline which saw in the recovery of the culture the solution to the crisis. Without succumbing to the blandishments of the institutional authority, Respighi developed a musical discourse of extraordinary coherence, whose aesthetic and musicological exceeds the limits of any ideological vision.