

LAURA

La dodecafonia di Luigi Dallapiccola
dietro le quinte

a cura di

Mario Ruffini

prefazione di

Luigi Dei



Libere carte

– 9 –

LAURA
La dodecafonia
di Luigi Dallapiccola
dietro le quinte

a cura e con un saggio introduttivo di
Mario Ruffini

prefazione di
Luigi Dei

in appendice tesi di laurea di Laura Luzzatto,
La critica letteraria di Nicolò Tommaseo, 1932

Firenze University Press
2018

Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte ; in appendice tesi di laurea di Laura Luzzatto, La critica letteraria di Nicolò Tommaseo, 1932 / a cura e con un saggio introduttivo di Mario Ruffini ; prefazione di Luigi Dei. – Firenze : Firenze University Press, 2018. (Libere carte ; 9)

<http://digital.casalini.it/9788864537191>

ISBN 978-88-6453-715-3 (print)

ISBN 978-88-6453-719-1 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
Immagine di copertina: Laura Luzzatto, 1928, foto del libretto universitario.
Editing e revisione: Veronica Porcinai



Publicazione dell'Università degli Studi di Firenze in collaborazione con il Centro Studi Luigi Dallapiccola in occasione del ciclo *Dallapiccola torna in città* realizzato con il Maggio Musicale per l'LXXXI Festival del Maggio Musicale Fiorentino.

Redazione e indici

Silvia Catani

Elisabetta Soldini

Si ringrazia

Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux

Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti"

Fondo Luigi Dallapiccola

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

INDICE

PREFAZIONE	7
<i>Luigi Dei</i>	
LAURA	11
<i>Mario Ruffini</i>	
LAURA ALL'UNIVERSITÀ	81
LA CRITICA LETTERARIA DI NICOLÒ TOMMASEO	121
<i>Laura Luzzatto</i>	
APPENDICE	173
Bibliografia essenziale	175
Bibliografia di <i>La critica letteraria di Nicolò Tommaseo</i>	185
Indice dei nomi	189
Indice delle immagini	195

PREFAZIONE

Luigi Dei

Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Firenze

Ci sono molte ragioni per le quali il piacere di scrivere queste righe di prefazione è per me particolarmente intenso e cercherò di condensarle in poche brevi note. Quando Mario Ruffini, alcuni mesi or sono, venne a illustrarmi l'idea di pubblicare per i tipi della Firenze University Press la tesi di laurea di Laura Coen Luzzatto Dallapiccola, sostenuta il 23 giugno 1932 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia del nostro Ateneo, fui subito entusiasta di aderirvi e far decollare immediatamente il progetto. Mario, con la sua ostinata pervicacia, mi chiese anche di scrivere la prefazione a questo volume, che sapevo sarebbe stato introdotto da un suo saggio. Il libro che presentiamo ai lettori rientra in una serie d'iniziative che vogliono rendere omaggio a un protagonista assoluto della vita musicale internazionale del secolo scorso: Luigi Dallapiccola. Pubblicare la tesi della sua consorte è uno dei numerosi modi di vivificare questo compositore che ha caratterizzato per lunghi anni la vita culturale della nostra città. La tesi di Laura ha una data significativa: anno 1932, decimo dell'Era Fascista. Rievocare oggi Dallapiccola attraverso una serie di momenti musicali e culturali non può che essere anche occasione di riflettere sul Novecento, su questo secolo breve e terribile, ma altrettanto straordinario per le arti, la letteratura, la creatività umana in senso lato, inclusiva anche di quella *vis creativa*, spesso negletta, che ha portato a uno dei più fantastici avanzamenti del progresso scientifico-tecnologico nella storia dell'umanità. Dallapiccola nasce agli inizi di questo secolo, quando sulla scena delle società umane entra con clamore l'innovazione derivante dalle scoperte scientifiche. L'Expo di Parigi del Novecento celebra l'arte e la tecnologia e il vero e grande protagonista è il fluido magico, l'elettricità che sta cambiando il mondo. Le lampadine, che forniscono luci alle masse – come intitola un capitolo del suo libro *Zio Tungsteno* Oliver Sacks –, il tram, la metropolitana, il cinematografo, il motore elettrico e quello a scoppio. L'uomo per la prima volta nella sua millenaria storia illumina il mondo intorno a sé con l'elettricità e non più bruciando qualcosa e, altrettanto per la prima volta, riesce ad andare a qualche decina di chilometri all'ora non più montando su animali più veloci di lui, bensì sfruttando la propria energia muscolare con la bicicletta – grandiosa invenzione che farà esclamare a Herbert George Wells, il padre della fan-

tascienza: «ogni volta che vedo un adulto in bicicletta penso che per l'uomo ci sia speranza». Questi sono i segnali coevi alla nascita di Dallapiccola. È finito un secolo importante per la musica, la cultura e le arti: nella seconda metà dell'Ottocento, tanto per citare qualche monumento, Wagner, Brahms, Mahler, Verdi, Puccini, impressionismo, Tolstoj e Dostoevskij. Stravinskij ha ventidue anni quando nasce Dallapiccola e, due settimane dopo la sua nascita, vi è la prima alla Scala di *Madama Butterfly*. Il mondo è in fermento: dal 1859 è nato il petrolio con il primo pozzo in Pennsylvania, il canale di Suez è già attivo da circa trent'anni e sta per nascere il canale di Panama. Insomma energia e globalizzazione stanno mettendo i primi semi destinati a germogliare clamorosamente nel XXI secolo. Tutto ciò sembra preludere a un secolo di grandi trasformazioni e progresso, a una rivoluzione industriale destinata a cambiare radicalmente le dinamiche sociali: così sarà, ma come spesso accade nella storia ci saranno prezzi importanti da pagare. Il primo arriva nel 1914 con lo scoppio della Prima guerra mondiale di cui quest'anno celebriamo il centenario della sua fine. Ed è in questa occasione che Dallapiccola adolescente conosce il dramma della guerra, dramma che rivivrà di nuovo anche un quarto di secolo dopo: dalla sua Istria natia viene internato a Graz e solo dopo la guerra rientra a Pisino per concludere i suoi studi liceali, nonché l'apprendistato alla composizione a Trieste. Il Dallapiccola fiorentino prende inizio nel 1922 e da lì sarà un sodalizio memorabile, con la nostra città, fino al 19 febbraio 1975 quando, appena compiuto il settantunesimo anno di età, muore per un edema polmonare. A Firenze, al Conservatorio di Musica Statale "Luigi Cherubini", Luigi Dallapiccola inizia a studiare pianoforte e composizione. Ebbene qui iniziano alcune coincidenze davvero incredibili, quasi astrali, che legano il Maestro a chi scrive questa prefazione. Dallapiccola studia composizione con Vito Frazzi, che dopo il diploma conseguito a Parma, perviene al Cherubini dove insegnerà pianoforte, armonia, contrappunto e composizione. Frazzi ha sedici anni più di Dallapiccola, ma morirà dopo il Maestro, qualche mese dopo, lo stesso anno 1975 l'otto di luglio all'età di 87 anni. Oggi esiste a Scandicci il Centro Arte Vito Frazzi, fondato nel 1979 da Ciro Nanni, marito di una delle figlie di Frazzi. Ciro ha un figlio che si chiama come il nonno Vito e Vito ha un figlio che si chiama Andrea e che è stato l'ultimo allievo del mio babbo Sergio. Oggi Andrea è violinista all'Orchestra del Teatro Giuseppe Verdi di Trieste. Quindi ecco la prima coincidenza che mi rende particolarmente gradito e piacevole introdurre questo libro. Ma, scopriremo, ce ne saranno altre. Dallapiccola inizia a comporre negli anni Trenta del secolo scorso e continua a frequentare il Conservatorio "Cherubini" non più come studente, ma come professore di pianoforte complementare. Il mio babbo s'iscrive al Conservatorio a nove anni nel 1934 per studiare violino col Maestro Giulio Pasquali, dopo aver preso lezioni private da un'insegnante, Margherita Castellani, che abitava nel suo palazzo in Borgo Santa Croce numero quattro. Il Conservatorio, come è noto, prevede oltre alla materia principale, le cosiddette materie complementari quali teoria e solfeggio, pianoforte complementare,

entrambi di tre anni, e successivamente armonia e storia della musica biennali, per concludere con due anni di quartetto. In più ci sono le esercitazioni orchestrali e corali e la musica da camera. Ebbene chi trova come professore di pianoforte complementare? Luigi Dallapiccola. Babbo mi raccontò che era così affascinato dal Maestro che, dopo aver conseguito la licenza triennale obbligatoria, volle continuare altri due anni, cosicché conseguì la licenza quinquennale di pianoforte complementare sotto Dallapiccola nella sessione estiva del 1941, quando il Maestro aveva già ottenuto un anno prima la cattedra di composizione per chiara fama. L'anno successivo fu promosso all'ottavo anno di violino e proprio recentemente l'amico Paolo Zampini, Direttore del Conservatorio Cherubini ha ritrovato, e mi ha fatto gentilmente avere, la pagella finale delle due classi di violino dove vediamo il suo settimo anno con Giulio Pasquali, ma anche, sotto Gioacchino Maglioni, due illustri compagni di Conservatorio del babbo, i compianti violinista Roberto Michelucci al nono anno e nella seconda parte dell'anno in servizio militare e il direttore d'orchestra Piero Bellugi all'ottavo anno, nonché il più giovane – del 1931 – compositore Silvano Bussotti in anno di esperimento violino. Babbo ricorderà per tutta la vita le fantastiche lezioni di pianoforte di Dallapiccola che gli avevano lasciato una discreta maestria al pianoforte, tanto che spesso accompagnava, magari semplificando certi passaggi, i suoi allievi nei vari brani che studiavano. Negli anni che seguirono il Dopoguerra – il babbo si diplomò nel settembre 1945 e subito entrò nell'Orchestra del Maggio come terzo dei primi violini con obbligo di sostituzione al Concertino – iniziò anche una carriera di camerista e spesso nei programmi era presente Dallapiccola. Ricordo con piacere il sodalizio con un grande violinista, Sandro Materassi, che aveva costituito il Duo Dallapiccola-Materassi e con il quale il babbo portò in Italia, suonando la viola, il *Pierrot Lunaire* e l'*Ode a Napoleone Bonaparte* di Arnold Schönberg all'Accademia Filarmonica Romana nel 1947 con Pietro Grossi al violoncello, Giorgio Vanni secondo violino, Pietro Scarpini al pianoforte, diretti da Franco Caracciolo e successivamente al Festival di Salisburgo nel 1948. Durante gli anni '50 e '60 del secolo scorso l'attività cameristica e solistica del babbo subisce una pausa, a parte il fantastico sodalizio con Company e il Duo chitarra-violino, poiché lo assorbe interamente l'orchestra con stagioni irripetibili con direttori d'orchestra quali Cantelli, Celibidache, Mitropoulos, Rodzinski, Furtwaengler, Giulini, Scherchen, Serafin, De Sabata, Klemperer, Kleiber per finire con gli esordi di Muti e Abbado, con cantanti quali Maria Callas, Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Richard Tucker, Ettore Bastianini, Tito Gobbi e solisti quali Oistrakh, Casals, Rubinstein, Cortot, Kempff, Richter, Milstein, Menuhin. Inizia nuovamente l'attività cameristica quando agli inizi degli anni '60 un gruppo di professori universitari fonda il Musicus Concentus e, proprio nell'ambito di questa nuova realtà musicale cittadina, incontra nuovamente Dallapiccola con la *Tartiniana seconda* per violino e pianoforte che suonerà, mi pare nell'ottobre-novembre del 1972, al Palazzo dei Congressi accompagnato dal pianista Alessandro Specchi. Fu proprio in que-

sta occasione che riprese i contatti col suo vecchio Maestro perché voleva consigli su come eseguire questo bellissimo brano musicale, che – altra incredibile coincidenza – era stato composto quando il mio babbo ebbe il suo primo figlio nel 1956, ossia chi sta scrivendo! Fu in occasione di questi colloqui, con trasmissione di spartiti nei quali il babbo proponeva le sue diteggiature e arcate, che una domenica mattina mi chiese di portare al Maestro uno spartito affinché potesse visionarlo. Giunti con una Simca 1300 – era una vettura francese che aveva all'epoca un certo mercato in Italia – in via Romana in prossimità della Casa Annalena, il babbo chiese a me di salire, poiché non potendo parcheggiare era bene rimanesse lui in auto. Suonai, dissi al citofono chi ero, mi fu aperto e in pochi minuti mi trovai alla porta di casa. Aprì il Maestro in giacca da camera, mi pare di ricordare con in bocca una sigaretta incannulata in un bocchino – allora vi era questa abitudine sebbene non diffusissima –, mi fece un sobrio complimento, prese la musica e mi disse di salutare il babbo aggiungendo che era certo che l'interpretazione della *Tartiniana* sarebbe stata sicuramente ottima. Lo salutai con deferenza e, scendendo le scale, ebbi la sensazione di avere interloquuto, sebbene per pochi attimi, con una grande personalità, un artista, un uomo che parve appartenere, a me sedicenne, ad altre epoche velate di una sorta di mitica sacralità. Poi venne il Concerto ed ero particolarmente emozionato perché per la prima volta assistevo all'esecuzione di una musica – per altro suonata dal babbo – il cui autore avevo conosciuto e con il quale avevo scambiato qualche parola. Per me Dallapiccola è rimasto indelebilmente associato a quella sua *Tartiniana seconda* per violino e pianoforte. Scrivere queste memorie personali quali *incipit* per la pubblicazione della tesi della sua cara Laura mi sembra il modo migliore per rendere omaggio a entrambi.

LAURA

Mario Ruffini

1. *Il nome*

I fatti che ci accingiamo a raccontare sono relativi a Laura Coen Luzzatto, che firma la sua tesi di laurea come Laura Luzzatto, passa alla storia come Laura Dallapiccola in quanto moglie di Luigi Dallapiccola, uno dei compositori più rilevanti del Novecento, e vuole essere ricordata semplicemente come *Laura*: così, da sua volontà, riporta l'iscrizione sulla lapide della propria tomba. Quando diciamo 'Laura', tralasciando i cognomi Coen, Luzzatto e infine Dallapiccola, non è dunque per eccessiva confidenza, ma per entrare nella natura della persona. L'unità terrena di Luigi e Laura prosegue infatti anche con le urne delle loro ceneri poste l'una accanto all'altra, sotto la stessa pietra grigia, semplice ed essenziale, dove si legge: «Luigi Dallapiccola 1904-1975 | Laura 1911-1995» (fig. 1).

Laura Domitilla Maria Coen Luzzatto nasce a Trieste giovedì 9 febbraio 1911 (sotto il segno dell'Acquario, come Luigi) dall'unione di Raffaele Moisé Coen Luzzatto, fu Giacomo, e di Irma Fano, fu Carlo Fano: entrambi sono di origine ebraica (fig. 2). Alla nascita è cittadina turco-ottomana, e solo il 20 luglio 1922, all'età di undici anni, diviene cittadina italiana, cittadinanza accordata a tutta la famiglia¹ (figg. 3-4). Con il matrimonio del 1938 diventa Laura Dallapiccola e, dal 26 marzo 1995, semplicemente *Laura*. Un nome, una storia. Il nome di una personalità rilevante che segna da dietro le quinte la storia musicale del Novecento italiano. Quale donna vissuta in tempi in cui il riconoscimento del ruolo femminile era poco consueto, è stata sempre in seconda fila, e fino a oggi misconosciuta, o persino dimenticata. La storia musicale del Novecento le deve moltissimo: Laura ne è stata il grande e segreto motore pro-

¹ Da casuali ricerche svolte da Claudio Di Benedetto, che ringraziamo, si scopre che la moglie del mitico sindaco di New York, Fiorello La Guardia, si chiamava Irene Coen Luzzatto. Non sappiamo se fosse imparentata con Laura: la madre di Irene (figlia di Fiorina e Isac Abram Coen), apparteneva a un'antica famiglia ebraica, fra i cui antenati figura il famoso rabbino Samuel David Luzzatto, detto Shadal (cfr. l'articolo di Mauro Tabor, in «Il Piccolo», 31 maggio 2007).

pulsivo; senza di lei, la dodecafonia italiana di Dallapiccola non sarebbe stata la stessa, non almeno nella forma e nella compiutezza che conosciamo. La dialettica interna di quel nuovo sistema musicale, tra razionalità e sentimento, tra parole e musica, è indicatrice degli equilibri di coppia tra Laura e Luigi, che di fatto avevano raggiunto lo stadio di un compatto monolito nel quale la razionalità era rappresentata proprio da Laura².



Figura 1 –Tomba di Luigi Dallapiccola e Laura, Firenze, Trespiano, 1995. [Collezione privata]

² Parallelamente a quella per Luigi Dallapiccola, massima è stata negli anni la mia attenzione per Laura: Mario Ruffini, *Ricordando Laura Dallapiccola*, «ESZ News – Notiziario delle ESZ», V, giugno 1995, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, pp. 1, 5; *A Laura Dallapiccola*, in Id., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2002, p. 5; *Laura*, in Id., *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, XIX, Casa Zuccari/Progetti di Musica e Arti figurative, Marsilio, Venezia 2016, pp. 196-208. Il 27 gennaio 2016 ho tenuto la conferenza *Epurazione, Musica, Alluvione. Laura Coen Luzzatto Dallapiccola e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* in occasione della Giornata della Memoria. Il 27 gennaio 2017 ho tenuto la conferenza *Luigi Dallapiccola. Musica di luce. Laura Dallapiccola e le leggi razziali* per gli Amici della Musica di Padova ai Musei Civici agli Eremitani per la Giornata della Memoria. Le due conferenze sono state riassunte in tre articoli per la rivista «Words in freedom»: Mario Ruffini, *Laura Dallapiccola. Storie di razzismo e libertà*, <<http://www.wordsinfreedom.com/wp-login.php>> (gennaio-febbraio 2017).



Figura 2 – Ritratto fotografico della famiglia Coen Luzzatto, famiglia paterna di Laura: 1900. [ACGV, FDa, fotografie, II.2]



Figura 3 – Ritratto fotografico della famiglia Luzzatto, famiglia paterna di Laura, con alcuni amici, 1921. [ACGV, FDa, fotografie, II.20]



Figura 4 – Laura a quattordici anni, 1925. [ACGV, FDa, fotografie, II.21]

2. La critica letteraria di Nicolò Tommaseo

L'occasione di questo testo nasce dalla pubblicazione della tesi di laurea *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo*³ che Laura discusse nel 1932 presso l'Università degli Studi di Firenze. L'opera critica di Tommaseo si rivergerà pienamente nel pensiero costitutivo della personalità di Laura, che saprà fare tesoro sia degli aspetti che ella giudicherà positivamente, sia di quelli che la troveranno totalmente discorde (fig. 5).

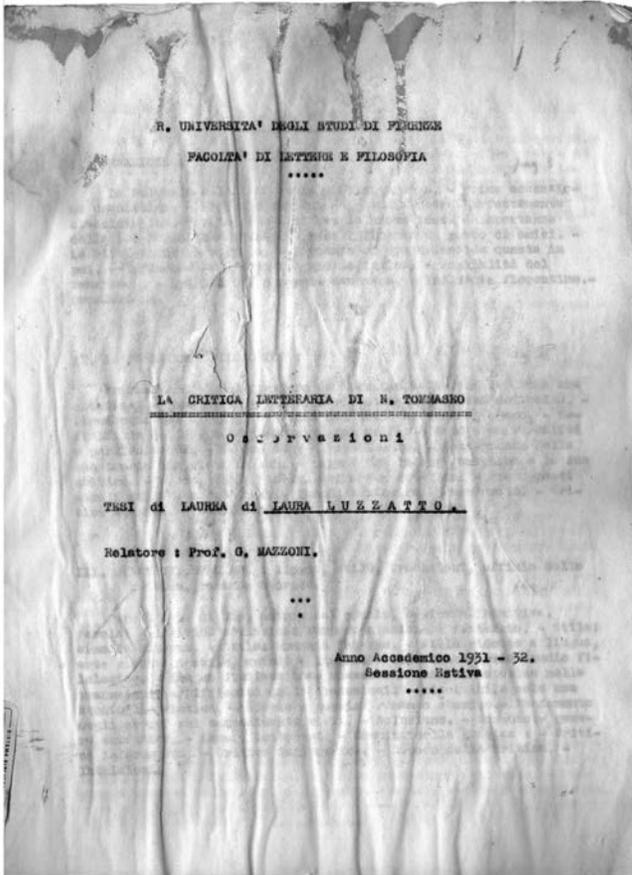


Figura 5 – Laura Luzzatto, *La critica letteraria di N. Tommaseo*, relatore prof. Guido Mazzoni, dattiloscritto della tesi di laurea, 1932. [Collezione privata]

³ Laura Luzzatto, *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo*, in «Porta Orientale», Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1933. A parte il sommario iniziale, non riportato nella prima edizione a stampa, il volume è identico alla tesi di laurea discussa nel 1932 presso l'Università degli Studi di Firenze.

Molte sono le ragioni che legano affettivamente Laura a Tommaseo: l'utilizzo del dialetto veneto, l'amore per l'Italia, la lingua italiana come orizzonte culturale e morale continuamente da approfondire, la venerazione per Dante e Manzoni (e per Virgilio). Un interesse comune è anche lo studio dell'unità di tempo e di luogo⁴, questione che le tornerà utile quando, anni dopo, già moglie del compositore Dallapiccola, riuscirà a risolvere la struttura drammaturgica di *Volo di notte*, opera andata in scena in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1940 (figg. 6-7). Fu lei infatti a trovare la soluzione dell'unità di tempo e di luogo, suggerendo a suo marito di inserire la figura del Radiotelegrafista, presa a prestito dal *Perséphone* di Stravinskij, riuscendo così a collegare cielo e terra. Firenze, infine, è un ulteriore punto di convergenza ideale: è lì che si approfondisce ogni questione linguistica. La lingua per Tommaseo contiene in sé verità, moralità e bellezza, e il problema dello stile diventa per lui il problema dell'arte⁵. A Firenze convergono altresì, con lo studio della lingua, il patriottismo per l'Italia e le categorie morali, dati fondanti di molti istriani e triestini, fra cui Luigi e Laura.

Ricorda Laura di Tommaseo: «Egli non arriva a Dio per mezzo dell'ascesi, della contemplazione interiore. La sua educazione spirituale egli la compie anzi nella vita attiva e militante, cercando la massima esperienza pratica»⁶. Tommaseo, anche in seguito alla sua formazione, più classicista che classica, spiega «l'arte con la storia e la storia per mezzo degli artisti»⁷. Il senso cristiano dell'arte lo porta a considerare il bello come categoria dipendente dal buono e dal vero, cioè dall'armonia del divino. L'attività artistica è per lui ricerca di Dio: la fede è massima ispiratrice dell'arte, perché la parola è dono di Dio⁸. All'uomo rimane solo il compito di unire e ordinare ciò che già è. Incrollabile è la fede di Tommaseo nella propria missione educativa che vive come un vero apostolato, con punti imprescindibili come *verità, popolarità, moralità, rispetto della storia patria, libertà dell'azione tragica, libertà da ogni legge arbitraria*⁹, che fanno di lui una sorta di fondamentalista del pensiero critico, a causa di un carattere «rigido e intollerante»¹⁰.

Una mente ordinata, lucida e razionale come quella di Laura non poteva che guardare con massimo sospetto un impianto critico fondato su tali postulati. Insormontabile è la questione del cristianesimo, che Tommaseo pone come base per ogni atto creativo e artistico¹¹: Laura, che è atea, è evidentemente agli antipodi. In effetti Laura è molto critica con Tommaseo anche perché le

⁴ Luzzatto, *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo* cit., p. 22.

⁵ Ivi, p. 18.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 14.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Ivi, p. 6.

¹⁰ Ivi, p. 5.

¹¹ Ivi, p. 16.



Figura 6 – Manifesto ufficiale del Primo Maggio Musicale Fiorentino, 1933. [Collezione privata]

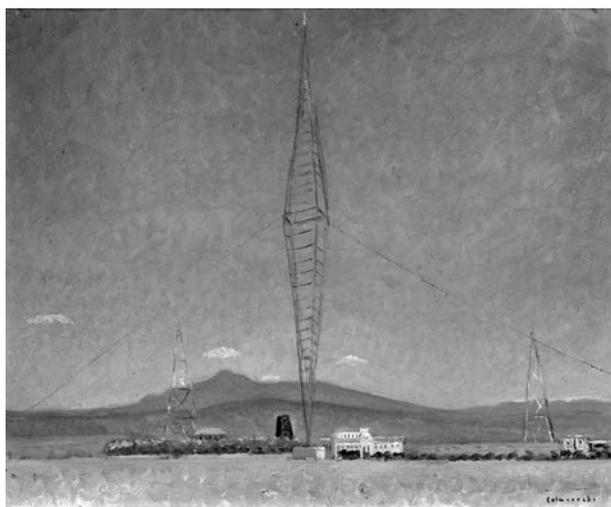


Figura 7 – Giovanni Colacicchi, *L'antenna della radio*, 1938. [ACGV, FDa, Collezione Cat. 62]

sue teorie estetiche sono lacunose e la domanda «cos'è il bello?» diventa in lui «qual è il fine del bello?», con una invasione di campo della morale nell'ambito della creazione artistica del tutto fuorviante¹². Senza mezzi termini scrive che «Tommaseo non è un buon critico d'arte, gli mancano tutte le cognizioni tecniche indispensabili»¹³. Per esempio, il Settecento. Su tale ambito si mostra addirittura sferzante: «L'intento è ottimo: studiare il Settecento attraverso i suoi scrittori: ma è raggiunto? Rispondiamo subito di no. [...] Abbiamo una raccolta sul Settecento, ma il Settecento no. [...] Dov'è l'Illuminismo, se non altro?»¹⁴.

Il problema di Tommaseo è quello di cercare di vedere nel tutto le parti, finendo col perdere di vista il tutto: a lui non manca il senso critico, ma la capacità di organizzare le osservazioni e dare una sintesi¹⁵. Ama Dante in modo incondizionato, ma il suo commento non è di grande utilità e non è unitario¹⁶: i suoi rimangono giudizi personali senza valore oggettivo. «La sua, dunque, è una critica assolutamente fallita»¹⁷. Tommaseo sfoga tutta la sua bile e la sua invidia su Foscolo, Leopardi e Boccaccio: i primi due gli davano ombra, ma egli li detesta soprattutto perché le sue teorie morali e religiose sull'arte contrastano con la loro opera. Boccaccio è condannato perché reo di essersi allontanato dalla chiesa e dalla fede, e per Tommaseo non c'è bellezza senza moralità e senza cristianesimo¹⁸. Nessun poeta può raggiungere la bellezza assoluta, che è Dio.

Tommaseo ama invece incondizionatamente Manzoni (a parte la prolissità), perché in lui la lingua si fa pensiero organico e cultura viva. Si appropria della dottrina manzoniana come un apostolo, e fra le tante osservazioni, nota acutamente che Manzoni, pur se rende protagonisti due villici, e pur se assume un tono popolare, di fatto non è intimamente popolare¹⁹. Qui la convergenza con Laura è totale. La quale, forse proprio grazie a Tommaseo, impara ad amare Manzoni così profondamente tanto da rileggere integralmente *I promessi sposi* ogni due anni, una pratica che perdurerà dagli anni Trenta fino alla morte.

Ci si accorge con viva sorpresa, nel leggere la tesi di laurea di Laura, di come molti dei temi e degli argomenti indagati da lei su Tommaseo vengano da lei fatti propri e, come vedremo, si trasmettano per osmosi a Luigi, il quale porta nel proprio mondo musicale e creativo molti di quei concetti, a cominciare dal geniale approfondimento della struttura dei *Promessi sposi*, e dalla visione delle arti come impegno civile, che in Dallapiccola diventa pensiero portante²⁰.

¹² Ivi, pp. 8-9, 12.

¹³ Ivi, p. 42.

¹⁴ Ivi, p. 26.

¹⁵ Ivi, p. 27.

¹⁶ Ivi, pp. 30-34.

¹⁷ Ivi, p. 26.

¹⁸ Ivi, pp. 34-36.

¹⁹ Ivi, pp. 36-41.

²⁰ Luzzatto, *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo* cit., p. 44.

3. La cultura è un catalogo: dati, date, cronache

I suoi studi di bibliotecaria ne fanno una letterata dall'intima essenza enciclopedica: «La storia della cultura non è che un indice, un catalogo. Prima dati e date, poi le parole», ebbe tante volte a ripetermi nel corso dei nostri incontri settimanali di un'ora esatta, nell'indimenticabile salotto di via Romana 34 (fig. 8), durati dal 1980 al 1995, fino a tre giorni prima della sua morte. L'ultimo incontro, diversamente dal solito, durò due ore, esattamente il doppio della consolidata abitudine: era un saluto, l'estremo. Ma sul momento non me ne accorsi.



Figura 8 – Casa Dallapiccola, via Romana 34, dal 1954. [Collezione privata]

In quindici anni di assidua frequentazione (raramente una settimana è rimasta senza una mia visita a lei, con in dono una piccola rosa gialla), Laura si è spesso mostrata critica contro il ricchissimo fiorire di saggi e pubblicazioni riguardanti il marito perché, a suo dire, oltre il profluvio di parole, dopo venticinque anni dalla morte di Luigi, mancava ancora «un volume che raccogliesse in modo ordinato tutti i dati e le date, e ogni altra notizia tecnica di ciascuna opera». «E i testi!», aveva aggiunto, quasi sulla soglia della porta. Fu in quell'occasione, verso la fine del 1994, che Laura mi mostrò un cataloghino di Calum MacDonald (*Luigi Dallapiccola. The Complete Works: a Catalogue*),

l'unico, seppur incompleto e con molti errori, che fosse disponibile. Mi fu permesso di fotocopiare l'opuscolo, prezioso poiché aveva ella stessa corretto di suo pugno ogni imprecisione e aggiunto notizie essenziali. Il suo istinto ordinatore veniva fuori in tutta la sua forza segnando con chiarezza una strada.

Nessuno aveva voluto farlo. Qualcuno avrebbe dovuto farlo: mi proposi di farlo io stesso. È nato così, dopo sette anni di un lavoro iniziato nel 1995 subito dopo la sua morte, il volume *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, che le Edizioni Suvini Zerboni, editore storico del compositore, hanno pubblicato nel 2002. La conoscenza del mondo dallapiccoliano è arrivata a essere patrimonio universale anche grazie allo spirito ordinatore di Laura, e a lei era dedicato il mio primo volume dallapiccoliano²¹ (fig. 9).



Figura 9 – M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2002. [Collezione privata]

4. Da Trieste a Firenze

Laura consegue il Diploma di maturità classica al Regio Ginnasio-Liceo Francesco Petrarca di Trieste nel luglio del 1928 (media del sette) e si trasferisce a Firenze nel novembre del 1928 per compiere gli studi universitari (fig. 10). Il voto non tragga in inganno (anche Dallapiccola si diploma in Conservatorio con medie simili): erano altri tempi. L'inflazione non è una categoria solo economica, ma morale, culturale e – riguardo ai voti scolastici – anche aritmetica.

Da notare che Clelia Coen Luzzatto (1907-1995), sorella di Laura nata quattro anni prima, si diploma nello stesso Liceo Classico Petrarca di Trieste due anni prima di Laura, nell'estate del 1926. Si trasferisce a Bologna in autunno, dove si iscrive all'Alma Mater-Regia Università degli Studi sempre nel 1926, alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Nel 1927 lascia Bologna e si trasferisce alla Regia Università degli Studi di Firenze: sulla sua scia arriva Laura, che nell'estate del 1928 si diploma al Liceo Classico Petrarca di Trieste e nell'autunno viene a vivere a Firenze. Due sorelle unitissime, anche nella morte: Laura

²¹ Ruffini, *A Laura Dallapiccola, sette anni dopo*, in Id., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., p. 5.

muore il 26 marzo; Clelia sulla sua scia morirà quattro mesi più tardi, il 9 luglio dello stesso 1995.

Il 21 novembre 1928 Laura si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze: fra i documenti richiesti per l'immatricolazione, il certificato relativo alla 'Fede di nascita' (fig. 11), che nel suo caso è rilasciato dalla Comunità Israelitica di Trieste. Studia con professori di chiara fama, spesso autori di testi fondamentali su cui più di una generazione si è formata: Carlo Battisti, Mario Casella, Umberto Cassuto, Emilio Paolo Lamanna, Ludovico Limentani, Guido Manacorda, Guido Mazzoni, Umberto Galli, Nicola Ottokar, Paolo Emilio Pavolini, Niccolò Rodolico (fig. 12). Si laurea il 16 maggio 1932, relatore Guido Mazzoni, discutendo la tesi *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo*, che consegue con centodieci²², e che sarà pubblicata nel 1933 dalla rivista «Porta Orientale» (fig. 13)²³. Già dall'attacco del testo della tesi si ribadisce l'italianità della Dalmazia, in una rivendicazione culturale che nei territori di confine si fa aspra: Trieste è un particolare laboratorio di irredentismi, termini che affondano le radici nella cultura locale e hanno accezioni totalmente diverse dalla brutalità politica del fascismo romano:

La Dalmazia, strettamente legata sin dal Medio Evo, alla Repubblica di Venezia, fu terra di cultura prettamente italiana, per tutti i secoli del dominio veneto. Non cultura importata da Venezia, ma indigena, per natura italiana, e corrispondente alle varie altre correnti dei varii stati italiani. Ragusa, Zara, Spalato, Sebenico, centri di studi umanistici e italiani, non solo nel quattro e cinquecento, ma giù giù sino tutto il secolo XVIII; e ai principii del XIX troviamo le scuole ancora in mano di gesuiti e scolopi italiani, non solo della penisola, ma anche indigeni dalmati: scuole di carattere prevalentemente letterario²⁴.

Un passaggio fondamentale che fa immediatamente comprendere il nucleo dello strettissimo legame culturale che unisce, sin dalle origini, Luigi e Laura. La loro fede nell'italianità di quelle regioni è assoluta, e quello che fino a oggi molti chiamano impropriamente 'fascismo' per loro era primariamente e semplicemente 'irredentismo'.

L'incontro fra Luigi e Laura avviene nel segno della comune origine geografica. Luigi arriva a Firenze nel 1922 per studiare musica al Conservatorio; Laura vi arriva nel 1928 per studiare lettere all'Università. Entrambi provenienti da terre di confine, ed entrambi desiderosi di vivere la propria italianità, politica,

²² La carriera universitaria di Laura Luzzatto è documentata presso l'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze, filza 159, inserto 3074, registro 14, p. 90. La tesi è collocata in Tesi, I, 1609 del 1931-1932.

²³ Luzzatto, *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo* cit.

²⁴ Ivi, p. 3.

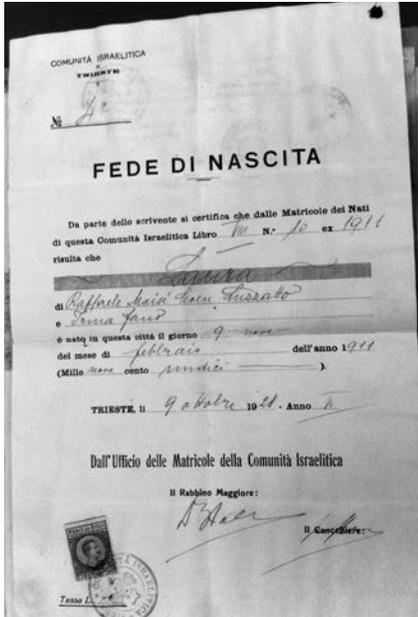


Figura 11 – «Fede di Nascita» di Laura Coen Luzzatto, 9 ottobre 1928. [Collezione privata]

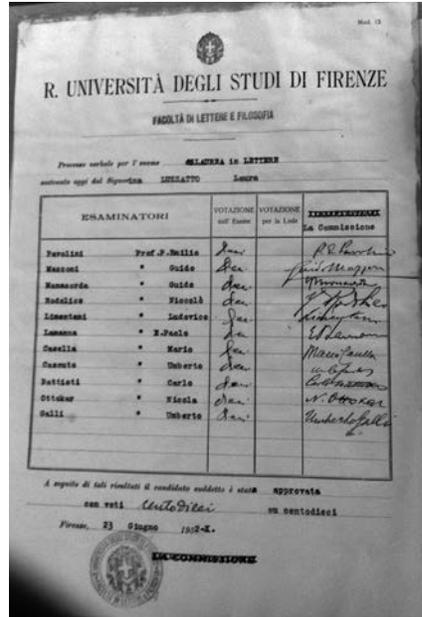


Figura 12 – Commissione di Laurea, a.a. 1931-1932, Firenze, 23 giugno 1932. [Collezione privata]

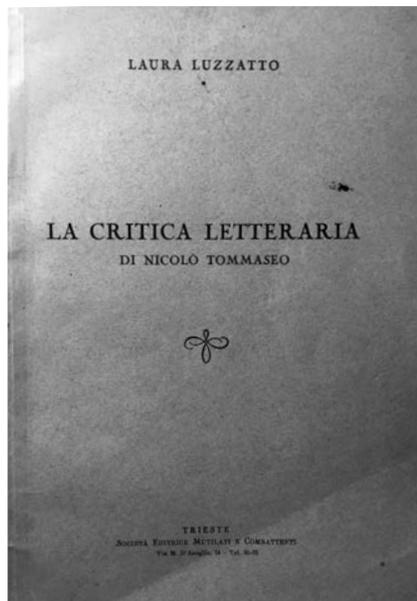


Figura 13 – Laura Luzzatto, *La critica letteraria di N. Tommaseo*, Estratto da «Porta Orientale», Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1933. [Collezione privata]

civile e culturale. Non a caso hanno in Dante il principale punto di riferimento. Il poeta significa Firenze, e la città viene da loro scoperta, palazzo dopo palazzo e via dopo via, proprio attraverso le lapidi dantesche apposte nel centro storico, nel corso di giornalieri passeggiate di 6000 passi divenute paradigmatiche²⁵ (figg. 14-15).

Due anni dopo il suo arrivo a Firenze – obbedendo ai dettami della Legge Falco appena promulgata (Regio Decreto 1731 del 30 novembre 1930) – Laura si iscrive alla Comunità Israelitica di Firenze, facendo seguito a quelle disposizioni che rendevano obbligatoria questa procedura. Molti ebrei fiorentini si opposero a quella imposizione, fra cui il giurista Ugo Castelnuovo-Tedesco e Salomone Morpurgo, uno dei primi direttori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: ma dopo questo primo atto formale, Laura non frequenterà più la Comunità, così come non l’aveva frequentata immediatamente dopo il suo arrivo. Dato, questo, che già rivela il suo carattere: obbediente alle disposizioni, ma ferreamente libero.

Nel 1908 viene fatta solitamente cominciare la grande stagione dei ‘Triestini a Firenze’: sulla scia di Umberto Saba, arrivato fra il 1905-1906, in quel 1908 arriva Scipio Slataper all’Istituto di Studi Superiori; seguono, in tempi e con percorsi differenti, Mario Angheben, Enrico Burich, Dario De Tuoni, Guido Devescovi, Enrico Elia, Virgilio Giotti, Augusto Hermet, Biagio Marin, Carlo Stuparich, Giani Stuparich, Alberto Spaini. A essi vanno aggiunti Giulio Caprin, i triestini Giorgio Fano e Aldo Oberdorfer, il goriziano Carlo Michelstaedter e la fiumana Gemma Harasim. Da sottolineare la presenza di Giorgio Fano (Trieste 1885), personaggio legato all’irredentismo istriano e cugino di secondo grado di Laura, e quella di Biagio Marin, già allievo di Pio Dallapiccola, padre di Luigi, nel Reale Ginnasio di Pisino, che è il primo poeta utilizzato da Dallapiccola per cantare l’Istria. Attratti dall’atmosfera culturale fiorentina, oltre che dal culto di Dante, gli intellettuali triestini giungono numerosi in città, dove interagiscono con le massime realtà culturali: con l’Università, con l’Accademia di Belle Arti e con il Conservatorio di Musica, con il Gabinetto Vieusseux (c’è un filo rosso che lega Trieste e il Vieusseux), con case editrici come Vallecchi o La Nuova Italia, con le riviste che a Firenze da metà Ottocento erano fiorite in gran numero e rappresentano una delle caratteristiche più peculiari della cultura fiorentina del Novecento²⁶. L’italianità è un’ancora per tutto quel *Küstenland* austro-ungarico che vive il dramma eterno di una terra condivisa e combattuta, in cui si incontrano e scontrano tre popoli: tedesco, slavo e italiano. Scrive Biagio Marin:

Nel 1918 pareva sciolto in nostro favore il dramma millenario. Pareva che i nuovi confini fossero segnati per sempre, per l’eternità: che il dramma fosse

²⁵ Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., p. 130.

²⁶ La prima rivista musicale italiana nasce a Firenze nel 1840, due anni prima di quella che a Milano vedrà la luce grazie all’Editore Ricordi.



Figura 14 – Itinerario di 6000 passi guidati dalle lapidi dantesche: il percorso di Luigi Dal-lapiccola, s.d. [Collezione privata]

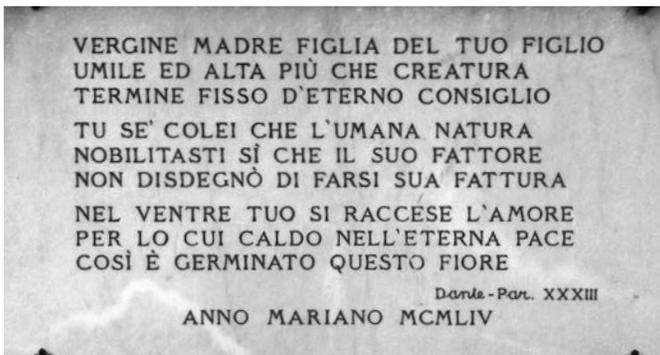


Figura 15 – Itinerario di 6000 passi guidati dalle lapidi dantesche: la lapide sulla facciata della Misericordia di Firenze in Piazza San Giovanni, s.d. [Collezione privata]

finito per sempre. Così, pur avendo occhi, non vedemmo, pur avendo orecchie non intendemmo. Neanche i nuovi confini sono definitivi: sono storia naturale. I confini sono il risultato di un dramma eterno²⁷.

Da quel 1918 passano solo quattro anni perché Luigi lasci la sua terra per venire a Firenze; ne passano dieci perché anche Laura prenda la stessa via.

5. Con Luigi: Firenze, biblioteca e leggi razziali

Fra le prime amicizie fiorentine di Laura, si ricorda quella con il collega universitario Carlo Gallavotti, anch'egli iscritto alla Scuola Bibliotecari della Facoltà di Lettere e Filosofia, verso la fine del gennaio 1931²⁸ (fig. 16). Ma nel corso della primavera di quello stesso 1931 avviene l'incontro con Luigi

Figura 16 – Scheda di Carlo Gallavotti della Scuola per Bibliotecari, 1931. [Archivio dell'Università degli Studi di Firenze]

Dallapiccola: da quel momento la vita di Laura è interamente vissuta nel segno del compositore al quale la unisce una partecipazione assoluta alle vicende musicali (figg. 17-18). Il rapporto appare subito molto serio, come si evince da una dedica sul primo volume del teatro completo di Achille Campanile, *L'amore fa fare questo e altro*, di cui anche il titolo è rivelatore: «A Laura – con molta affettuosa amicizia. 15 gennaio 1932 (dopo tanta meditazione!)». In occasione del compleanno del 1932, che cade il 9 febbraio, riceve da Luigi dodici rose rosse: le rose arrivano il 14 febbraio, per San Valentino. Una lettera del 23 febbraio 1932 di Luigi a Giacomo Pozzi-Bellini, suo grande amico e importante fotografo da lui chiamato familiarmente Jack, è scritta con la calligrafia di Laura, essendo lui a letto malato: indice di una frequentazione già strettissima.

²⁷ Biagio Marin, *Pisino: una città e una scuola*, Discorso celebrativo del 60° anniversario dalla fondazione del Ginnasio Liceo “Gian Rinaldo Carli” di Pisino pronunciato al Teatro Verdi di Trieste nel 1959, in *Il Ginnasio Liceo “Gian Rinaldo Carli” di Pisino d'Istria* cit., pp. 47-55.

²⁸ Per tutte le ricerche presso l'Archivio Storico dell'Università di Firenze si ringrazia Fiorenza Salvadori.



Figura 17 – Luigi e Laura a passeggio per Firenze in una delle loro prime fotografie, 1933. [Collezione privata]



Figura 18 – Luigi e Laura a Moena con Alessandro Materassi, 29 agosto 1934. [ACGV, FDa, Fotografie, I.32]



Figura 19 – Luigi e Laura, con Madame André de Blonay, a Praga per il Festival Internazionale di Musica Contemporanea SIMC, settembre 1935. [ACGV, FDA, Fotografie, I.39]



Figura 20 – Luigi e Laura Dallapiccola a Viareggio, 12 luglio: «Io la vidi sulla spiaggia di Viareggio», 1936. [Collezione privata]

Infine è del 12 aprile 1932 la loro prima foto documentata. La dedica poi dei *Tre Studi* «A Òmpola» rappresenta l'ufficiale epifania di Laura nella documentazione dallapiccoliana (figg. 19-20).

Nel biennio 1932-1933 che segue il conseguimento della laurea, Laura frequenta la Scuola per Bibliotecari e Archivisti paleografi, sempre presso l'ateneo fiorentino, e subito dopo la specializzazione ottiene l'incarico di Bibliotecaria alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove viene assunta il 31 luglio 1933. Luigi sarà assunto in Conservatorio in modo definitivo un anno dopo, nel 1934 (fig. 21).

A Laura piaceva citare Jorge Luis Borges quando parla della biblioteca, quella biblioteca perfetta con cinque scaffali su ciascun lato dell'esagono; con tren-



Figura 21 – Il pozzo librario della Biblioteca Nazionale di Firenze, 1935. [MiBAC, Album 1935, foto 34]

tadue libri in ciascun scaffale; con quattrocentodieci pagine per ciascun libro; con quaranta righe per ciascuna pagina; con quaranta lettere in ciascuna riga. Laura sorrideva, leggermente, misurata, e con tutta la sua natura laica e la sua ironia ebraica, aggiungeva: «Tutti alla ricerca della pagina per scoprire Dio. Ma nella biblioteca c'è solo la parola provvisoria dell'uomo».

Nel 1936 Laura lascia la sua casa in via Faentina 75 e si sposta in viale Regina Margherita 28, in un appartamento appositamente cercato da lei stessa per dare inizio alla convivenza con Luigi. Passo ardito e coraggioso per l'epoca. Ormai le scelte sono compiute: il 23 gennaio 1938 Laura viene battezzata ed entra a far parte formalmente della comunità cattolica (fig. 22):

1938. Gennaio 23. Coen Luzzatto Laura Domitilla Maria di Raffaele Moisé fu Giacomo e della Irma fu Carlo Fano, P[arrocchia] S[an] Marco Vecchio, nata a Trieste il 9 febbraio 1911. Comp[are] Comm. Dott. Alberto Paoli P[opolo] S[an] Michele Visdomini, Com[are] Luisa Guerra in Materassi. Batt[ezzata] (ex licentia) del M[ons.] R[everendo] Don Alessandro Brignoli nella Chiesa della Compagnia di S. Antonio [in via degli Alfani] coll'Assistenza del Sac. Emilio Borrini. Sac. Galileo Danti registro²⁹.

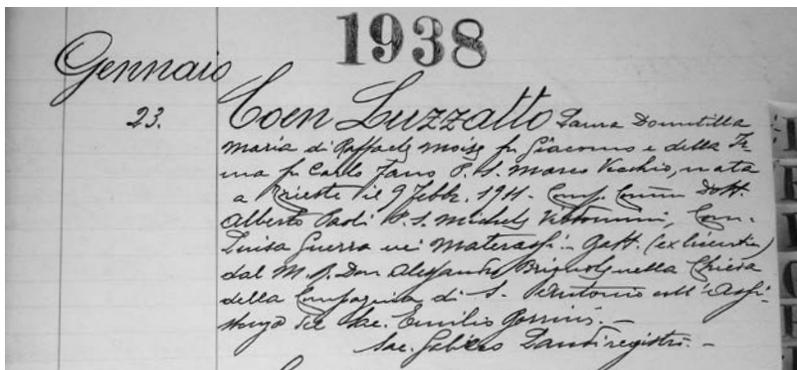


Figura 22 – Documento del Battesimo di Laura Coen Luzzatto, 23 gennaio 1938. [Collezione privata]

Il battesimo è funzionale per celebrare il matrimonio con Luigi in forma religiosa³⁰, che ha luogo nella chiesa di San Marco Vecchio il 30 aprile 1938³¹ (figg. 23-27). Luigi e Laura affrontano insieme le leggi razziali: già dal febbraio correvano voci sui provvedimenti relativi alla razza ebraica, e immediatamente Luigi decide, con straordinario senso di responsabilità morale, di sposare la sua compagna:

Per tre mesi ancora Laura sarà impiegata alla Biblioteca Nazionale, e resterà ancora la migliore delle impiegate. I provvedimenti non possono togliere l'intelligenza a chi la possiede né possono togliere la fedeltà al proprio impiego a chi sa essere fedele al lavoro³².

²⁹ I dati del battesimo di Laura vengono pubblicati per la prima volta da Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit. nel capitolo *Laura*, pp. 196-208.

³⁰ Una scelta, quella del battesimo, simile a quella di un altro triestino, tale Aron Hector Schmitz, poi Ettore Schmitz, in seguito italianizzato come Ettore Samigli, ma da tutti conosciuto come Italo Svevo: come Laura, egli abiura le origini ebraiche diventando cattolico con battesimo e poi matrimonio; ma i suoi funerali saranno in rito ebraico. Lo stesso Gustav Mahler era un ebreo che a un certo punto della vita si battezza e diviene fervente cattolico. Cosa che fece grandissima impressione sia a Luigi che a Laura quando lo scoprirono. Per Mahler il battesimo era funzionale a diventare direttore dell'Opera di Vienna.

³¹ La chiesa di San Marco Vecchio in via Faentina 139 dipende dalla parrocchia di San Marco Vecchio, della quale fa parte Laura, da anni già abitante in via Faentina, 75 (presso la famiglia Calzolari) dove, dal 23 aprile 1934, prende la residenza anagrafica.

³² Luigi Dallapiccola, *Lettera a Malipiero*, 15 novembre 1938.



Figura 23 – La Chiesa di San Marco Vecchio sulla via Faentina a Firenze, s.d. [Collezione privata]

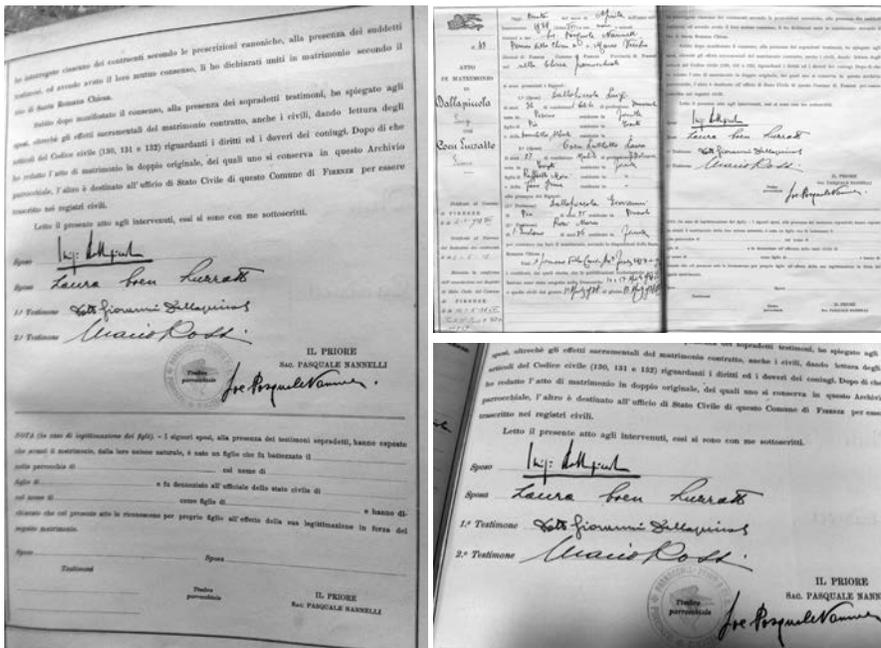


Figura 24 – Documento parrocchiale delle nozze di Luigi e Laura Dallapiccola, 30 aprile 1938. [Collezione privata]



Figura 25 – Luigi e Laura Dallapiccola davanti alla chiesa subito dopo la cerimonia di nozze, 30 aprile 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.53]



Figura 26 – Luigi e Laura Dallapiccola con Luigi Colonna e Felix Lederer il giorno dopo, 1 maggio 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.56]



Figura 27 – Laura Dallapiccola nel giorno delle nozze, 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.54]

Nei lunghi mesi vissuti in apnea, Luigi e Laura sperano che lei, come moglie di un non-ebreo, possa conservare il suo posto di lavoro, ma dai loro scritti si comprende come le speranze siano ormai minime (fig. 28):

Qui si vive aspettando. Sono – anzi siamo – sospesi e posdomani sera avremo la nostra sentenza³³. [...] Mia moglie ed io ormai rassegnati all'inevitabile e non più ormai lontana nostra sorte, si vive in profonda malinconia³⁴.

SCHEDA PERSONALE
R. ACCADEMIA "LUIGI GHERUBINI" FIRENZE

(Cognome e nome dell'insegnante, impiegato od agente) Dallapiccola Luigi

(paternità) Pio (maternità) Emilia Albert

(Data e luogo di nascita) Pisina (Pisa)

(Cognome e nome del coniuge) Luca Dallapiccola Laura

(Qualifica (1) e grado gerarchico) Professore di Pratiche Complementari nel R. Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

(Città, Ufficio o Istituto in cui l'insegnante, impiegato od agente presta servizio) Accademico effettivo

a) Se appartenga alla razza ebraica da parte di padre no (2)

b) Se sia iscritto alla comunità israelitica no (2)

c) Se professi la religione ebraica no (2)

d) Se professi altra religione e quale (2) Cristiano cattolico
apostolica romana

e) Se la conversione ad altra religione sia stata effettuata da lui o dai propri ascendenti, e quali, ed in quale data

f) Se la madre sia di razza ebraica no (2)

g) Se il coniuge sia di razza ebraica (2)

Venezia addì 9 sett. 1938 - XVI

FIRMA DEL TITOLARE DELLA SCHEDA
Luigi Dallapiccola

(1) Gli insegnanti indicheranno anche la materia del loro insegnamento.
(2) Cancellare, con un tratto di penna, le indicazioni che non interessano il titolare.

Roma 1929-XVI - Tip. Op. Rom. - Ord. 245 (260.000)

Figura 28 – Scheda personale di Luigi Dallapiccola con domande sulla razza, settembre 1938. [Collezione privata]

³³ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Malipiero*, 10 novembre 1938.

³⁴ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Malipiero*, 6 ottobre 1938.

Gli eventi legati alle leggi razziali fanno il loro corso e, come tutto lascia prevedere, il 1° marzo 1939 Laura è costretta a lasciare l'incarico, perdendo il lavoro alla Biblioteca Nazionale. Dallapiccola chiede aiuto all'amico Guido Maggiorino Gatti, colui che aveva inventato il Maggio Musicale Fiorentino, sollecitando un possibile biglietto di presentazione per Laura presso varie case editrici, anche cattoliche, per traduzioni dal francese e dal tedesco, o per compilazioni bibliografiche, correzioni di bozze di stampa, persino in lingua latina o greca³⁵. È così che diventa traduttrice dal tedesco: le leggi razziali, che la umiliano allontanandola dal proprio lavoro, finiscono per renderla professionalmente autonoma, cosicché può essere utile alla famiglia, rimanendo a casa e riuscendo contemporaneamente a lavorare! Laura si impegna di lì a poco a tradurre *Scritti e pensieri sulla musica* di Ferruccio Busoni, iniziando a riscattare la propria disoccupazione. Finita la guerra, è reintegrata nel ruolo il 1° settembre 1944 con Decreto del Ministro della Giustizia Arangio-Ruiz, diventando vice direttrice della Biblioteca Nazionale di Firenze. Il 1° dicembre 1944 nasce la figlia Annalibera, un nome nuovo da aggiungere a questa storia, un'altra storia. Il 30 dicembre 1949, a soli trentotto anni, Laura lascia volontariamente il suo prestigioso incarico di Direttrice di Biblioteca di III classe, per dedicarsi completamente a suo marito, della cui opera musicale già allora percepisce appieno l'importanza, e alla figlia di cinque anni.

6. *L'irredentismo di Luigi e Laura*

Scrive Quirino Principe che «Dallapiccola è uomo d'indole nobilmente democratica, amante irriducibile della libertà, nemico implacabile di ogni fascismo, nazismo, stalinismo, del temporalismo cattolico, della Santa Inquisizione, della prevaricazione, dell'iniquità»³⁶. Parole importanti che ci impongono di indagare meglio la natura di quell'adesione al fascismo di Luigi e Laura, in tempi bui e senza alternative.

Trasferitosi a Firenze nel 1922, il diciottenne Dallapiccola ha la fortuna di essere preso sotto la protezione di Ugo Ojetti (fig. 29), grande eccellenza del regime, poiché su mandato del proprio maestro Ernesto Consolo diventa insegnante di pianoforte della figlia di Ojetti, Paola, con la quale ci sarà anche del tenero, secondo quanto riferito da Sergio Sablich³⁷ (figg. 30-31). L'epoca era tale che, senza tessera, sarebbe stato difficile per chiunque andare avan-

³⁵ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Guido Maggiorino Gatti*, 26 novembre 1938.

³⁶ Quirino Principe, *Luigi Dallapiccola e la Mitteleuropa. Destino e predilezione?*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 10-12 dicembre 2004, a cura di Fiamma Nicolodi e Mario Ruffini), a cura di Fiamma Nicolodi, Leo S. Olschki, Firenze 2007, pp. 1-19: 5.

³⁷ Sergio Sablich, *Luigi Dallapiccola*, L'Epos, Palermo 2004, p. 69.



Figura 29 – Ugo, Fernanda e Paola Ojetti nella Villa Il Salviatino, 1931. [ACGV, Fondo Ojetti, n. 6]



Figura 30 – Baccio Maria Bacci, *Ritratto di Luigi Dallapiccola*, in calce: «Alla cara Paola», 1930.

ti in una carriera legata massimamente a istituzioni musicali dello Stato, specie per un giovane di vent'anni. Anche Dallapiccola dunque, *obtorto collo*, si iscrive al Partito Fascista nel 1933, esattamente l'anno del Primo Maggio Musicale Fiorentino³⁸. Tutta la sua carriera si sviluppa grazie al 'Signore del Salviatino', che gli permette di essere presente al Maggio Musicale fin dalla prima edizione del 1933, con una presenza costante fino al 1942, praticamente ogni anno³⁹. Ma dall'incontro con Laura, Dallapiccola dirada la frequentazione della grande famiglia, da cui si recava spessissimo a cena, da solo o in compagnia di Baccio Maria Bacci, anche perché è lì che conosce tutta la migliore società culturale fiorentina e italiana. L'unico incontro importante avvenuto al di fuori della 'cerchia Ojetti' è quello con la futura moglie, che mai sarà ospite alla Villa Il Salviatino: il suo nome non compare nei *Quaderni delle firme di Casa Ojetti*⁴⁰ (fig. 32).

³⁸ Cfr. il capitolo n. 11 *Il buio. Dalla "Firenze fascistissima" di Ugo Ojetti all'antifascismo* (pp. 37-50), e il capitolo n. 12 *Il travagliato fascismo di Dallapiccola* (pp. 50-53), in Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit.

³⁹ Cfr. i capitoli *Il buio. Dalla "Firenze fascistissima" di Ugo Ojetti all'antifascismo* e *Il travagliato fascismo di Dallapiccola*, in Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 37-50, 50-53.

⁴⁰ Cfr. il box *Dallapiccola alle cene del Salviatino*, in *ivi*, p. 39.



Figura 31 – Paola Ojetti con Massimo Mila nella Villa Il Salviatino, 1930. [Collezione privata]

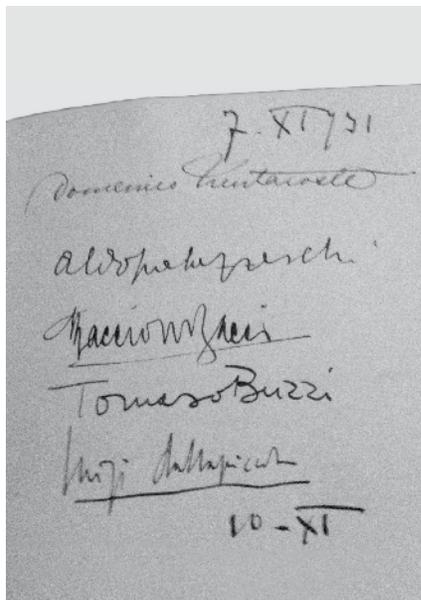


Figura 32 – Le firme di Casa Ojetti del 7 novembre, 1931. [Collezione privata]

Pisino d'Istria è l'inquietudine di un nome, che si trasforma attraverso il pulsare della 'inquieta' mentalità di un paese di frontiera, luogo di incontro e scontro di tre culture. Mitterburg, Pisino, Pazin: questi i nomi in tedesco, italiano e croato che il capotreno annunciava alla fermata della piccola stazione della cittadina, annidata in quella tormentata terra rossa dell'Istria interna, crocevia di poco più di tremila abitanti allora parte dell'Impero austro-ungarico e città natale di Dallapiccola. Il paesino accoglieva l'unico *Gymnasium* di lingua e cultura italiana, istituito nel 1899 e ammesso dal governo austriaco in tutto il territorio dell'Istria. Un'isola di italianità in quel territorio austro-ungarico. Facevano eco all'istituto di Pisino, il *Gymnasium* italiano di Gorizia e il *Gymnasium* italiano di Trieste, entrambi intitolati a Dante, cui si aggiunse, dopo il 1918, sempre a Trieste, il secondo *Gymnasium* italiano, quello dove studia Laura, intitolato a Petrarca. Anche l'intitolazione di quelle grandi scuole, veri baluardi culturali in terra straniera o di confine, conferma il senso di quell'italianità quale unico fine di tutti quei territori lontani da Roma. L'irredentismo trova la sua centralità proprio nella scuola diretta da Pio Dallapiccola, e si espande a tutta la comunità istriana. Dallapiccola riflette con acutezza su quegli anni, e dalle sue parole si comprende il travaglio dell'intera epoca:

Cullato sin dalla fanciullezza sopra tutto nell'idea fissa della 'redenzione' – il che significava dell'annessione all'Italia della mia terra natale –, raggiunto questo ideale ebbi l'illusione di essere arrivato al risultato ambito. Quell'operazione che

un grande scrittore denominò ‘L’apertura degli occhi’ doveva avvenire più tardi e, con questo, si può dire che la mia vita ebbe da subito un cambiamento radicale. Tanto radicale, che – finita la composizione dei *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* – per quasi un anno non mi fu possibile riprendere il mio lavoro; tanti erano i problemi che sentivo di dover discutere con me stesso e con quanto rimorso per essere arrivato a discuterli così tardi è inutile sottolineare. Dalla prima parte di queste meditazioni nacquero le *Tre Laudi* su testi tolti dal *Laudario dei Battuti di Modena*, dell’anno 1266.

Le origini irredentiste del compositore (che avevano comportato l’esilio a Graz per tutta la famiglia Dallapiccola, durato dal 27 marzo 1917 al 18 novembre 1918) (fig. 33) trovano dunque nuovo vigore nell’incontro con Laura e nella sua provenienza da quella Trieste che, quale luogo di confine, era altresì immersa nelle medesime problematiche. Irredentismo, cioè libertà dall’occupazione straniera. Abbiamo già visto cosa scrive Laura sull’italianità della Dalmazia (p. 22), grazie a un portato di tipo storico e non ideologico.



Figura 33 – San Giorgio e il drago. *In tempestate securitas*. Dono ricevuto da Luigi mentre partiva per l’esilio di Graz, 1917. [Collezione privata]

7. Il fascismo dell’ieri e dell’oggi

Le differenze con la brutalità del fascismo romano sono evidenti. Dallapiccola, già dai primissimi anni Trenta, pur totalmente immerso per educazione familiare nel ‘dramma millenario’ dell’irredentismo, e nonostante gli opportunisti di un giovane il cui futuro resta tutto da inventare, rimane un uomo estraneo al pensiero fascista, visto il radicamento nella sua opera del concetto di libertà, e volutamente evita ogni contatto con quella folla di compositori legati al regime, che non mancarono di distinguersi per fatti che nulla avevano a che vedere con la musica. Indicativo in tal senso l’episodio del *Manifesto musicale fascista*, famigerato documento redatto da Alberto Gasco, Guido Guerrini,

Giuseppe Mulè, Gennaro Napoli, Riccardo Pick-Mangiagalli, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Alceo Toni, Riccardo Zandonai e Giulio Zuffellato, destinato a colpire Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero (che pure erano fascisti anche loro!), rei di internazionalismo. Un documento che serve a identificare i firmatari e il retrico passato che li accomuna: con nessuno di loro Dallapiccola condivise mai alcunché, e nel ricco epistolario dallapiccoliano, costituito da oltre 6.000 pezzi, non compare una sola lettera a qualcuno di loro. Commenta il compositore: «Ho trovato assurdo quel tale manifesto musicale apparso il 17 dicembre 1932»⁴¹. Solo con Gabriele D'Annunzio vi fu un breve incontro, a cui presto Dallapiccola non diede seguito, diversamente da quanto avrebbe voluto il poeta⁴² (fig. 34).

IO HO QUEL CHE HO DONATO

Dichiaro che il Maestro
Luigi Dallapiccola può
musicare la mia Canzone del
Carnaro, farla pubblicare,
te eseguire, stamparla,
divulgarla come gli piace
rā. Rinuncio interamente
a tutti i miei diritti d'au
tore.

Il Vittoriale: 9 giugno 1931.

Gabriele D'Annunzio

Figura 34 – Gabriele D'Annunzio, Lettera a Dallapiccola, Il Vittoriale, 9 giugno, 1931. [Collezione privata]

Il 1932, anno 'gagliardo', galvanizzò gli italiani con la *Crociera del Decennale*. A Bologna Giuseppe Mulè, con l'ausilio di Adriano Lualdi e di Ennio Porrino, e il supporto propagandistico di Alceo Toni, organizza la *Mostra dei Musicisti Fascisti*;

⁴¹ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Gian Francesco Malipiero*, 23 gennaio 1934.

⁴² Cfr. Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 49-50.

mentre Guido Pannain si fa ideologo, mettendo al bando Arnold Schönberg e «quei salti mortali al di là dell'ottava [...] derivazione degenerata degli intervalli wagneriani [che ha la sua genesi] nello spirito e nelle inflessioni del linguaggio alemanno». I Dallapiccola, Luigi e Laura, si tengono totalmente in disparte da tali manifestazioni.

Qualcuno potrebbe pensare: personaggi di ieri... Sbagliato, perché l'antisemitismo continua ancor oggi! Scrive nel 2016 Paolo Isotta nel suo volume *La virtù dell'elefante*⁴³:

A Pannain si deve la più bella recensione mai scritta in tutta la storia della critica musicale. Eccola: «Domenica sera, all'Accademia di Santa Cecilia, il maestro Fernando Previtali ha diretto le *Variazioni per orchestra* del maestro Luigi Dallapiccola. *Parce sepulto*. Guido Pannain».

Perdona il sepolto. Perdona chi è morto, ovvero è inutile continuare a odiare dopo la morte. Poi l'Isotta sbeffeggia Dallapiccola con racconti di dubbio gusto non documentabili né documentati:

Il grande pianista e ottimo compositore Sandro Fuga [...] mi raccontò che Dallapiccola non arrivava a toccare i pedali del pianoforte e aveva a casa un seggiolino costruito apposta per lui. Era convinto di essere il più grande compositore di tutti i tempi. Mediocre, la Scala, dopo la 'prima' a Berlino nel 1968, gli mise in scena un'Opera *monstre*. [...] Era morto, l'*Ulisse*, e non bastò il terrorismo ideologico a farlo vivere nemmeno per un minuto. Dallapiccola era un 'volontario' della composizione seriale, a differenza dei 'chiamati'. Ma già 'volontario' era stato Stravinskij: di modo che se lo Stravinskij seriale potrebbe fregiarsi del nomignolo di *Schönberg dei poveri*, Dallapiccola anche come 'volontario' lo era di secondo grado, onde potrebbe essere definito *il dodecafonico dei miserrimi*. Mi raccontò Luigi Baldacci che una volta era stato costretto da Gavazzeni [...] ad andare a colazione dai coniugi Dallapiccola. Gavazzeni si sottoponeva al tormento perché, col suo bovarismo bergamasco, riteneva che una persona importante, quale si reputava, dovesse per onor di firma frequentare le altre persone importanti, e credeva che Dallapiccola lo fosse. La moglie era orrenda quanto il marito: era *anche* un'ebrea col complesso dell'ebraicità.

Il meglio è riservato comunque a Laura, che era «orrenda quanto il marito: era *anche* un'ebrea col complesso dell'ebraicità». Un 'anche' che dà tutta la misura dell'antisemitismo dei nostri giorni.

Ma torniamo all'ieri. La caduta di Mussolini scatena nei coniugi Dallapiccola incontrollate manifestazioni di giubilo:

⁴³ Paolo Isotta, *La virtù dell'elefante*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 202-204. Prima di essere pubblicato da Marsilio, il volume viene rifiutato da sei editori, come ricorda nella prefazione lo stesso autore.

Alle ore 23.15 del 25 luglio [1943] (unica data ‘storica’, dopo vent’anni di famigerate balle che per storiche ci venivano gabellate) una telefonata [di Igor Markevitch] (perché abbiamo da qualche mese un nostro telefono personale, il N° 45.342) interrompe la musica che lo Scarpini ed io si stava facendo. Stratosfera. Per rimetterci dall’emozione, si volle ricorrere a una bottiglietta di acquavite che avevo portato da Trento molti mesi or sono e che mai si era potuta bere perché troppo forte. Laura e Scarpini, astemi, ne bevvero due bicchierini; io non so quanti⁴⁴.

Annota a tal proposito Luciano Alberti, a cui Adelmo Damerini, bibliotecario e docente di Storia della musica al Conservatorio, uomo di assoluta mitezza, racconta l’episodio, sottolineando anche come Paolo Fragapane (docente di Musica corale e direzione di coro) era persona addirittura austera. Dei tre, il più disponibile a eroici furori fu proprio Dallapiccola:

La mattina di quel 26 luglio [...] Dallapiccola con due colleghi del Conservatorio (incontrati lì, evidentemente: e parimenti eccitati dalla storica novità), cioè con Adelmo Damerini e Paolo Fregapane rovescia il busto bronzeo (o di simil bronzo) del Duce, che dominava la grande scala che dall’atrio porta alla balconata della sala da concerto (l’allora ‘Sala del Buonomore’)⁴⁵.

In quella straordinaria mattinata del 26 luglio Firenze ha un’aria nuova, sorridente, e al tocco in punto Luigi e Laura sono all’Antico Fattore, al loro ‘tavolo dodecafonico’ della storica trattoria del popolare Sor Giulio, dietro agli Uffizi, ideale ritrovo in tutti quegli anni di molti artisti, letterati, musicisti, pittori e scultori fiorentini. Di colpo era cessato quel *tic totalitaire* che vigeva negli anni bui del regime. Da qui scrivono una cartolina postale a Luigi Rognoni e Adone Zecchi, nello ‘storico luglio 1943’: «Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus»⁴⁶. *Nunc est bibendum*. È il 25 luglio 1943. «Ora bisogna bere», cioè ci si può dare alla pazza gioia. La frase con cui Luigi e Laura celebrano la caduta di Mussolini riporta indietro ad Alceo (*Morte del tiranno Mirsilo*) e a Orazio (*Morte di Cleopatra*), o all’abbattimento del *Busto del Duce* nell’androne del Conservatorio “Cherubini” (fig. 35).

Laura non è da meno di Luigi. Dopo il suo ritorno alla Nazionale, ora dalla posizione di vice direttrice, il nome Mussolini viene bandito. Ma una collega invidiosa della sua nomina al vertice della biblioteca, la affronta per le scale e le ricorda il suo passato fascista. Laura le dà un violento e sonoro schiaffo in faccia, che rimane uno degli episodi ‘storici’ di quel periodo⁴⁷. 1944: guerra alla svolta.

⁴⁴ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Alberto Mantelli*, 18 agosto 1943.

⁴⁵ Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Fondazione Carlo Marchi. Quaderni 47, Leo S. Olschki, Firenze 2013, p. 464. Il volume di Alberti è il primo studio serio a rompere il silenzio sui difficili anni del fascismo.

⁴⁶ Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore* cit., p. 465.

⁴⁷ Episodio da me conosciuto per via diretta da Laura, e confermatomi con maggiori dettagli dalla compianta Carla Guiducci Bonanni, allieva di Laura e in anni successivi Direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



Figura 35 – Enzo Faraoni, *Delfini, Landolfi e Rosai davanti all'Antico Fattore*, 1948. [Collezione privata]

Sappiamo che la guerra non sarebbe finita lì, e molte sarebbero ancora state le traversie successive. Col ritorno in auge del regime, Dallapiccola viene infatti sottoposto dalle SS a pesanti interrogatori nella famigerata ‘Villa Triste’ sulla via Bolognese. Ma dopo le terribili angustie dei primi mesi, la seconda parte del 1944 diventa un periodo di festeggiamenti. *Sabato 11 agosto*: Firenze viene liberata dai tedeschi, e per i coniugi Dallapiccola è una doppia felicità, perché Laura è incinta, e nonostante il suo stato, fino a quel giorno aveva dovuto cambiare continue abitazioni per evitare di essere presa dai tedeschi. *Venerdì 1 settembre 1944*: Laura è reintegrata nel ruolo di bibliotecaria, diventando allora vice direttrice della Biblioteca Nazionale di Firenze. *Venerdì 1 dicembre 1944*: nasce a Firenze Annalibera, un nome legato alla gioia per la liberazione di Firenze.

8. *Etica ed estetica dodecafonica*

Lungo il cammino creativo di Dallapiccola, che dal 1934 (anno del *Divertimento in quattro esercizi* e sua ‘opera prima’) non subirà interruzione fino al 1972 (anno della sua opera ultima, *Commiato*), la vicinanza di Laura gli dà il conforto costante di un pensiero inflessibile.

Nello stesso anno del *Divertimento* compare la dedica della *Rapsodia*: «Questo autografo è offerto a Òmpola dal Puncio. 8 settembre 1934-XII, Venezia! “e molte cose incomincio a pensare”». La frase è riferita a Laura, ed è importante per le decisioni che Luigi va prendendo proprio in merito al loro rapporto. Ormai le scelte sono compiute. Il 23 gennaio 1938 Laura viene battezzata; le loro nozze sono celebrate il 30 aprile 1938. Testimoni sono il fratello Giovanni e il direttore d’orchestra Mario Rossi. In occasione del matrimonio avviene questo scambio di doni: Luigi dona a Laura il volume *Los desastres de la guerra* di Francisco de Goya, con una speciale dedica in grafia *Sütterlin*⁴⁸. Laura dona a Luigi una penna *Omas extra* con inciso il nome ‘Laura’, e una matita Montblanc (Pix) (figg. 36-39).

Dopo la conclusione dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, nel 1936, Dallapiccola smette per un anno la sua attività di compositore. Un’interruzione psicologicamente drammatica: «Fine della gaiezza, fine della giovinezza e del primo periodo della mia attività creativa»⁴⁹. La crisi profonda determinata dallo iato fra gli eventi storici che lo investono, e che in larga misura contribuiscono anche alla sua fortuna professionale, da un lato, e la sua morale interiore, dall’altro, esplose con evidenza, ed è necessario un intero anno per superare un ingombro ideologico-politico-civile. Una resipiscenza che non gli eviterà – fino a guerra finita – qualche inevitabile compromesso o opportunismo. Ma il dado del cambiamento è tratto. «Come ha potuto la Sua generazione sopportare per più di un ventennio le buffonate del periodo fascista?», chiese anni dopo uno studente a Dallapiccola:

La mia generazione è colpevole fino in fondo: nessuna giustificazione è possibile. Ci può essere, tutt’al più, un’attenuante: l’apparire di un’arma segreta. [...] Di quale arma segreta disponevano i fascisti? Di un’arma assai più poderosa che non le mine magnetiche: al suo confronto persino la bomba atomica sembra diventare trascurabile. L’arma cui alludo è molto più sottile, più subdola. In Occidente Benito Mussolini fu il primo ad usarla sistematicamente e su vasta scala. Quest’arma si chiama *Propaganda*⁵⁰.

⁴⁸ Luigi e Laura parlavano perfettamente la lingua tedesca. Che si trattasse di un dono importante lo conferma il fatto che trent’anni dopo, nel 1973, il compositore lavora al balletto omonimo ispirato alle acqueforti del pittore spagnolo, chiamato appunto *Los desastres de la guerra* e destinato alla Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf. La morte interrompe il progetto.

⁴⁹ Luigi Dallapiccola, *Curriculum 1965*, dattiloscritto, Gabinetto Vieusseux, Fondo Dallapiccola, LV.32.

⁵⁰ Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 381-382.



Figura 36 – Dono di nozze di Luigi a Laura: Goya, *Los desastres de la guerra*, 1938. [Collezione privata]

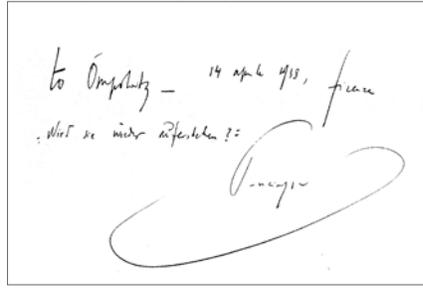


Figura 37 – Dedicazione sul frontespizio del dono di nozze di Luigi a Laura: Goya, *Los desastres de la guerra*, 1938. [Collezione privata]



Figura 38 – Dono di nozze di Laura a Luigi: Penna Omas, 1938. [Collezione privata]



Figura 39 – Dono di nozze di Laura a Luigi: Matita Montblanc, 1938. [Collezione privata]

Prima risposta a questa crisi sono le *Tre Laudi* del 1937: reazione in forma di preghiera cantata contro l'orrore delle leggi razziali, dove compare il tema 'Altissima luce', il primo omaggio musicale di Luigi a Laura. È lei l'Altissima luce' del suo cammino. Un tema tanto importante da essere ripreso trent'anni dopo in due diversi passi dell'*Ulisse*, l'*opus magnum* musicale e teologico dell'intera traversata dodecafonica. *Tre Laudi* sono dunque una «protesta in forma religiosa contro le aberrazioni della politica fascista»⁵¹, in cui compare per la prima volta, con un nuovo *melos* tutto dall'apiccoliano, una serie dodecafonica completa: un'opera questa «che inizia il secondo periodo della mia attività»⁵².

Con *Tre Laudi* vediamo i primi passi sulla strada della dodecafonia come incipiente 'apertura degli occhi' sulla realtà politica, che produce tali problemi morali che il compositore avverte come urgenti da risolvere, poiché in contrasto con la sua coscienza. Proprio in quello stesso 1937, il 9 giugno, avviene l'assas-

⁵¹ Everett Helm, *Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch*, «Melos: Zeitschrift für neue Musik», II (6), 1976, pp. 469-471: 471.

⁵² Luigi Dallapiccola, *Curriculum 1965*, dattiloscritto, Gabinetto Vieusseux, Fondo Dallapiccola, LV.32.

sinio dei fratelli Rosselli in Francia: non è dato sapere se la composizione delle *Tre Laudi* trovi una spinta iniziale anche in relazione a questo drammatico episodio. Un evento funesto che lo riconduce con la memoria a quell'antica frequentazione (Dallapiccola era stato loro docente di musica), e che determina il nocciolo di una inevitabile abiura del mondo fascista. Le *Tre Laudi* – una delle più belle preghiere del Novecento musicale – sono comunque la prima luce, il primo tassello di un ravvedimento che porterà Luigi, congiuntamente a Laura, a un antifascismo radicale: la *libertà*, supportata dalla preghiera, diventa d'ora in poi il centro di ogni loro pensiero, musicale e non. La dodecafonìa sarà da questo momento il manifesto imprescindibile dell'antifascismo di Luigi Dallapiccola.

9. *Parole e musica*

La produzione musicale di Luigi Dallapiccola nel suo primo periodo fiorentino è legata al ricordo dell'Istria, e in tali opere c'è tutto il compositore da giovane che canta, con qualche ingenuità, la sua terra d'origine. Manca la Mitteleuropa, mancano i paesaggi danubiani, o la *puszta* magiara o le guglie di Windischgrätz (patria di Hugo Wolf), mancano le colline boeme di mahleriana memoria, manca soprattutto la letteratura tedesca, per lui che parlava perfettamente il tedesco. Mancano referenti di natura paesaggistica, letteraria, filosofica. Manca Goethe. Manca Laura (figg. 40-41). La quale rappresenta da subito il campo della ragione illuminato dalla poesia: con lei Dallapiccola smette di essere un aspirante compositore istriano e diventa un compiuto compositore europeo. Con Laura, Dallapiccola incontra la grande letteratura del Novecento, che subito si riversa nella sua produzione: dal 1931 in poi i testi da lui musicati sono sempre individuati e suggeriti da Laura, come confermato spesso anche dalla figlia Annalibera: emblematico il titolo che egli stesso dà nel 1959 a una sua conferenza: *Parole e musica*. Insomma Laura, per quanto ancora giovanissima, è in grado di allargare alla più importante cultura novecentesca gli orizzonti di Luigi e di diventare determinante per il prosieguo della sua vita e per l'elaborazione della dodecafonìa italiana che con Dallapiccola sta facendo i primissimi passi.

Annota Gianandrea Gavazzeni, parlando della grande 'pulsione' dei triestini verso Firenze: «Coincidente ancora con il punto triestino è la lettura dello scrittore che a Trieste trovò mordenti congeniali: James Joyce. E triestina sarà l'acuminata e attentissima compagna di tutta la vita: Laura Coen Luzzatto»⁵³. Per comprendere, anche solo parzialmente, l'ascendenza che Laura ha avuto su Luigi Dallapiccola, è sufficiente pensare che da quando si incontrano, nel 1931, finisce per il compositore l'epoca dei lavori giovanili dedicati all'Istria e a brani poetici

⁵³ Gianandrea Gavazzeni, *Introduzione*, in Luigi Dallapiccola, *Parole e Musica* cit., pp. 22-38: 25.



Figura 40 – Laura a venticinque anni: foto con dedica: «Affettuosamente da Laura Firenze 2-I-1936/XIV», 1936. [ACGV, FDa, Fotografie, II.31]



Figura 41 – *Parole e musica*: conferenza di Luigi Dallapiccola ad Ascona, 1959.

di poeti dialettali, e inizia l'esplorazione della grande letteratura europea (Mann, Joyce, Proust), che si sarebbe rivelata strutturalmente costitutiva della dodecafonìa dallapiccoliana nel corso della sua evoluzione. Gli stessi scritti del compositore, con relative dediche – ora palesi, ora occultate e segretamente trasmesse – aiutano a capire quale e quanto affetto e riconoscenza lo legassero a sua moglie⁵⁴. Già nel 1934 Luigi e Laura condividono una unione intellettuale esclusiva: così il compositore le scrive da Venezia, dopo l'ascolto di *Der Wein* di Alban Berg:

Non ho *mai* sentito una pagina di musica di una tristezza senza nome e senza fine come questa di Berg. Ma proprio alla fine, quando il testo dice «Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft und Stolz» [*Tu gli dai speranza, amore, forza giovanile e orgoglio*] avrei voluto averti vicina. Sono commosso oggi che te ne scrivo. È senza luce anche in quel punto. Ma sono due giorni che canto per la strada quello strazio⁵⁵.

⁵⁴ Per ciascuna composizione citata, i riferimenti bibliografici sono da ricercare nella relativa scheda delle opere, in Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit.

⁵⁵ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Laura*, 13 settembre 1934, dopo l'esecuzione di *Der Wein* alla Fenice per il III Festival Internazionale di Musica Contemporanea, in: *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975, p. 118. Cfr. anche Luigi Dallapiccola, *Ricordo di Hermann Scherchen*, in *Parole e musica* cit., pp. 171-178.

«È senza luce anche in quel punto». Ogni pensiero di Laura trova nella mente di Luigi una sola corrispondenza: *luce!* In una lettera di dieci giorni prima da Praga le aveva parlato della sua prima cadenza, scritta per il *Divertimento in quattro esercizi*:

La partitura è finita. Il primo pezzo è uno splendore. Dove è riuscito bianco è tanto bianco quanto la Siciliana è nera. A un dato momento, per arrivare al bianco, ho avuto bisogno di affidare all'oboe una *cadenza*, la prima cadenza della mia vita.

A metà degli anni Cinquanta, Dallapiccola compone *An Mathilde*⁵⁶ su testo del poeta Heinrich Heine, ripercorrendo le strade dell'amore di Goethe per Marianne nel *West-östlicher Divan*. Ancora alla moglie è dedicato questo lavoro di rara intimità e morbidezza: «A Laura, la paziente, fedele e amata compagna della mia vita». Un'opera speciale sopra le altre, per quell'abbandono lirico, discreto e intimo con cui Dallapiccola celebra il miracolo della loro unione. Una composizione e una dedica che arrivano durante le lunghe assenze americane, dove non di rado lo raggiungono Laura e Annalibera (figg. 42-51).

A parte la tesi di laurea, Laura non ha altre pubblicazioni: fra i suoi manoscritti si segnalano gli *Appunti. Ricerche bibliografiche per i testi di "Tempus destruendi-Tempus aedificandi"*, per la simbologia e l'iconografia cristiane e per le traduzioni in lingua inglese dei lirici greci, redatti in vista del brano corale che Dallapiccola compone fra il 1970-1971⁵⁷:

mia moglie [...] mi presentò un testo, scritto verso il 1095 dal monaco irlandese Dermatus, che – per quanto si riferisca alla prima Crociata – poteva adattarsi alla situazione contemporanea, cioè al ripristino dei luoghi santi ebraici. Era quanto mi occorreva: e, in qualche settimana, questo brano – che intitolai *Exhortatio* – fu portato a termine. Pure, mentre componevo questo lavoro, mi sorpresi più volte a domandarmi (e non senza malinconia) come e perché – durante un lungo arco di 37 anni – (la prima serie dei *Michelangelo* portava la data del 1933) io non avessi scritto nulla per voci sole, il che significa aver rinunciato a usare il più bello fra i materiali di cui un compositore possa disporre. E, gradatamente, sorse in me l'idea di aggiungere al pezzo testé composto un altro lavoro, di significato opposto⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. la scheda *An Mathilde* (pp. 246-250), in Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 246-250.

⁵⁷ Laura Dallapiccola, *Appunti. Ricerche bibliografiche per i testi di "Tempus destruendi-Tempus aedificandi"*, per la simbologia e l'iconografia cristiane e per le traduzioni in lingua inglese dei lirici greci, Manoscritto, in Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux (ACGV), Fondo Luigi Dallapiccola (FDa), LVIII.37.

⁵⁸ Luigi Dallapiccola, *Tempus destruendi-Tempus aedificandi*, in CD Argo ZRG 791, Calouste Gulbenkian Foundation Series 11, 1975: il disco contiene anche *Sicut umbra...*



Figura 42 – Laura Dalla Piccola con Annalibera di quattro anni in Piazza San Giovanni a Firenze, 1948. [ACGV, FDa, Fotografie, II.73]



Figura 43 – Luigi e Laura con Wladimir Vogel e Aline Valangin Vogel, 1948. [ACGV, FDa, Fotografie, I.112]



Figura 44 – La famiglia Dallapiccola, 1950. [Collezione privata]



Figura 45 – Luigi, Laura e Annalibera Dallapiccola a New York, 1956. [ACGV, FDa, Fotografie, I.207]

Figura 46 – Luigi e Laura in America, con amici all'High Society, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, I.205]



Figura 47 – In tournée con Sandro Maserassi e consorte: Sandro scatta la foto, Laura tiene la borsa di Luigi, Luigi tiene il violino di Sandro, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, I.126]



Figura 48 – Laura con gli amici Mario e Maria Luisa all'uscita del Teatro La Fenice di Venezia, 13 settembre 1955. [ACGV, FDa, Fotografie, II.32]





Figura 49 – Laura e Annalibera in un giardino a Cambridge, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, II,82]



Figura 50 – Luigi, Laura e Annalibera a Braunschweig, 1964. [ACGV, FDa, Fotografie, I,344]



Figura 51 – Luigi e Laura a Berlino in occasione della prima assoluta di *Ulisse*, 1968. [Collezione privata]

Imponente è invece il lavoro di Laura come traduttrice dal tedesco di opere quasi esclusivamente di carattere musicologico, firmate Laura Luzzatto o Laura Dallapiccola: un apporto di grande importanza sia per il marito che per la cultura musicologica italiana in generale. Si tratta di un rilevante *corpus* che ha accompagnato tutta l'attività di Dallapiccola, con testi di Gunther Anders, Joachim Ernst Berendt, Alban Berg, Johannes Brahms, Ferruccio Busoni, Carl Dahlhaus, Arnfried Edler, Hans Heinrich Eggebrecht, Felix Hartlaub, Albert Hochheimer, Dietrich Kämper, Wolf-Eberhard von Lewinski, Alma Mahler, Jorst Michels, Josef Rufer, Volker Scherliess, Marcel Schneider, Richard Strauss, Sergei Pavlovic Tolstov, Erik Werba. Tale impegno inizia quando Laura perde il suo lavoro alla Biblioteca Nazionale per questioni razziali, e costituisce un modo per far quadrare lo scarso bilancio familiare (figg. 52-53).



Figura 52 – Laura al lavoro, Vittoria Apuana, estate 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, II.34]

Figura 53 – Traduzioni di Laura dal tedesco all'italiano.

1941

FERRUCCIO BUSONI, *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido Maggiorino Gatti, con una introduzione di Massimo Bontempelli, traduzione dal tedesco di Luigi e Laura Dallapiccola, Felice Le Monnier, Firenze 1941.

1956

ALBERT HOCHHEIMER, *Il romanzo dei grandi fiumi* (titolo orig. *Die Geschichte der grossen Ströme*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Genio Editore, Milano 1956.

1959

JOACHIM ERNST BERENDT, *Il nuovo libro del Jazz. Evoluzione e significato della musica Jazz* (titolo orig. *Das neue Jazzbuch*), traduzione dal tedesco di Laura Luzzatto, Sansoni, Firenze 1959.

1960

ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere* (titolo orig. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*), a cura di Luigi Rognoni, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1960.

1961

FELIX HARTLAUB, *Nell'occhio del tifone* (titolo orig. *Tagebuch aus dem Kriege*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Collana Narratori a cura di Romano Bilenchi e Mario Luzi, Leric Editore, Milano 1961.

SERGEI PAVLOVIC TOLSTOV, *Il paese degli antichi canali* (da *Drevnij Khorezm*, tratto dalla raccolta in lingua tedesca *Lebende Vergangenheit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1961.

1962

JOSEF RUFER, *Teoria della composizione dodecafonica* (titolo orig. *Komposition mit 12 Tönen*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Mondadori, Milano 1962.

MARCEL SCHNEIDER, *Wagner* (titolo orig. *Wagner*), con *Estratti di Diario dedicato a Cosima*, traduzione dal tedesco di Laura Luzzatto, A. Mondadori, Enciclopedia popolare Mondadori, Milano 1962.

1963

GÜNTHER ANDERS, *L'uomo antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale* (titolo orig. *Die Antiquiertheit des Menschen*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1963.

1970

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI, *Mito e modernità. Luigi Dallapiccola e la sua opera "Ulisse". Riflessioni dopo una conversazione con il compositore* (titolo orig. *Mythos und Moderne: Luigi Dallapiccola und seine Oper "Odysseus". Gedanken nach einem Gespräch mit dem Komponisten*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Programma della Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf, 10 gennaio 1970.

1976

ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere* (titolo orig. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*), a cura di Luigi Rognoni, traduzione di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1976.

1977

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti* (titolo orig. *Von der Einheit der Musik, Verstreute Aufzeichnungen – Wesen und Einheit der Musik*), a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele D'Amico, il Saggiatore, Milano 1977.

FERRUCCIO BUSONI, *Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Johann Sebastian Bach* (titolo orig. *Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerken auf das Pianoforte*), a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola e Fedele D'Amico, il Saggiatore, Milano 1977. Fascicolo allegato al volume Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*.

1981

VOLKER SCHERLIESS, *Alban Berg* (titolo orig. *Alban Berg*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Discanto, Fiesole 1981.

1985

JOHANNES BRAHMS, *Lettere* (titolo orig. *Briefwechsel*), a cura di Hans Gal, traduzione e note di Laura Dallapiccola, Discanto, Fiesole 1985.

DIETRICH KÄMPER, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, (titolo orig. *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola* [1984]), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Sansoni, Firenze 1985.

1988

FERRUCCIO BUSONI, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg* (titolo orig. *Ferruccio Busoni selected letters*), scelta e note di Antony Beaumont, edizione italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, collana di studi musicali diretta da Luigi Pestalozza, Ricordi-Unicopli, Milano 1988.

CARL DAHLHAUS, *L'idea di musica assoluta* (titolo orig. *Die Idee der absoluten Musik*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1988.

ERIK WERBA, *Hugo Wolf e i suoi Lieder* (titolo orig. *Hugo Wolf und seine Lieder*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, in appendice i testi dei *Lieder* tradotti da Irmela Heimbächer Evangelisti e Ennio Are, La Nuova Italia, Firenze 1988.

1990

CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo* (titolo orig. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1990.

CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (titolo orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1990.

1991

FELIX HARTLAUB, *Nella zona interdotta* (titolo orig. *Im Sperrkreis*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Theoria, Roma 1991 (già pubblicato in precedenza col titolo *Nell'occhio del tifone*, cfr. anno 1961).

RICHARD STRAUSS, *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi* (titolo orig. *Betrachtungen und Erinnerungen*), a cura di Sergio Sablich, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1991.

1992

ARNFRIED EDLER, *Schumann e il suo tempo* (titolo orig. *Robert Schumann und seine Zeit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1992.

1994

HANS HEINRICH EGGBRECHT, *La musica di Gustav Mahler* (titolo orig. *Die Musik Gustav Mahler*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1994.

JORST MICHELS, *Atlante di musica* (titolo orig. *dtv-Atlas zur Musik*), tavole di Gunther Vogel, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola e Silvia Tuja, Sperling & Kupfer, Milano 1994.

azione e scompaiono; ricompaiono dopo decine di pagine, con la stessa modalità, e similmente scompaiono di nuovo. Alla fine li conosciamo perfettamente: ma ci accorgiamo che abbiamo imparato a conoscerli attraverso una articolazione affatto diversa da quella manzoniana. Luigi – con Laura – nota che questa nuova modalità può essere un perfetto paragone letterario con l’articolazione seriale della costruzione dodecafonica.

Quando mi avvicinai al sistema dodecafonico, Hitler era al potere da qualche anno – con le conseguenze che si sanno. Il poco che era stato scritto sul sistema dodecafonico era stato distrutto o era introvabile; le opere dei Maestri di Vienna non si potevano avere. In uno studio, pubblicato anni or sono, ho tentato un’analisi in chiave dodecafonica del personaggio di Albertine della *Recherche du temps perdu*... Mi sembrò di aver compresa la nuova concezione *tematica*; differente dalla presentazione dei personaggi nel romanzo del secolo XIX (con l’eccezione di Stendhal) altrettanto quanto la *forma-sonata*, la più grande conquista della musica classica, è diversa dalle forme che si presentano nella musica seriale. [...] A James Joyce debbo la comprensione di come un vocabolo quasi identico possa assumere vari significati a seconda di come sia sistemato in una frase: in musica ciò mi obbligò a uno studio molto più accurato di quanto non avessi fatto in precedenza dei concetti di tempo forte e di tempo debole, si tratti di battuta o di frase⁵⁹.

Le differenze costruttive e organizzative fra il romanzo ottocentesco e quello del Novecento sono una conquista fondamentale per l’evoluzione della nuova articolazione dodecafonica, radicalmente nuova, ed è sorprendentemente simile alla struttura in cui viene organizzata una serie dodecafonica.

Ancor più importante dei *Promessi sposi*, dell’*Ulysses* e della *Recherche*, per Laura e Luigi è *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, il romanzo teologico della luce. Tanto importante che Luigi e Laura dividevano il mondo in due categorie di persone: quelle che *lo* hanno letto e quelle che *non lo* hanno letto. Il testo di Mann è caratterizzato dalla ‘caduta nel pozzo’ di Giuseppe, gettatovi dai dieci fratelli arsi di invidia verso di lui. Il pozzo rappresenta il male insito nella natura umana, il mondo dei sentimenti di laggiù; dal fondo di quel pozzo ha inizio l’ardua risalita verso il mondo dei vivi: romanzo della luce, dunque, perché racconta la lunga uscita dal tunnel, che porta Giuseppe dai tre giorni di prigionia alla gloria di vice faraone. Una vicenda, quella di Giuseppe, che Dallapiccola rivive nella sua stessa storia personale, fatta di cadute e di faticose risalite.

Laura non interviene solo nei sistemi dell’organizzazione generale della struttura dodecafonica, grazie a illuminanti paragoni letterari, ma anche nella specifica ricerca di testi adeguati al grande rapporto fra parola e musica, di cui Dallapiccola si fa interprete.

⁵⁹ Luigi Dallapiccola, *L’arte figurativa e la musica*, in *Parole e musica* cit., p. 163.

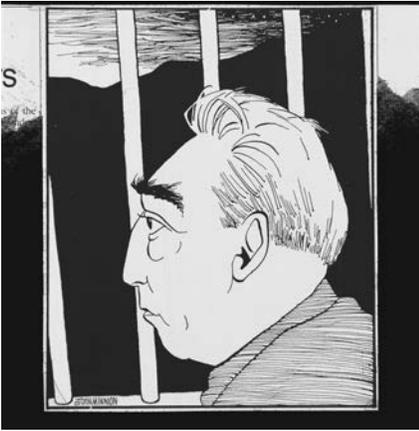


Figura 55 – John Minnion, *Dallapiccola prigioniero*, 1986. [Collezione privata]



Figura 56 – Felice Casorati, *Bozzetto per "Il Prigioniero"*, 1949. [Collezione privata]

Per *Volo di notte* del 1940 (è lei che gli propone il recente romanzo di Antoine de Saint-Exupéry) come per *Il Prigioniero* del 1949 (figg. 55-57) (al ritorno da un viaggio a Parigi, Laura gli segnala «il racconto *La torture par l'espérance* come possibile trama per un'azione scenica, forse, diceva, per una pantomima»⁶⁰; così nasce *Il Prigioniero* dai testi di Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam e Charles de Coster), per *Job* del 1950 con le sue trentaquattro edizioni del *Libro di Giobbe*, e infine per *Ulisse* del 1968 (nel cui libretto vengono utilizzati testi di Antonio Machado, Eschilo, Tennyson, Hölderlin, Kavafis, Joyce, Mann, Hauptmann, Pascoli, Omero, Romanò, Ovidio, Orazio, Cicerone, Seneca, Gilbert, Kierkegaard, Hertz, White, Stazio, Virgilio, Heyworth, Feuchtwanger, Graf, Goethe, Ungaretti, Jiménez, La Bibbia, Paulino di Aquileia, una epigrafe della Chiesa di Santa Maria Novella di Firenze, Sant'Agostino).

Anche per i brani musicali da camera, è ancora lei la fonte letteraria di ogni



Figura 57 – Ita Maximovna, *Bozzetto per "Il Prigioniero"*, 1955. [Collezione privata]

⁶⁰ Luigi Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, in Id., *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970, pp. 171-188: 185.

inizio: *Chanson de Roland* nella traduzione di Giovanni Pascoli per *Rapsodia* (1932-1933), *Intermedi, Enimmi, Le Mascherate* di Michelangelo Buonarroti il giovane per i *Sei Cori* (1932-1936), le poesie profane del XIII secolo per *Divertimento in quattro esercizi* (1934), il *Laudario dei Battuti di Modena* per *Tre Laudi* (1936-1937), la *Preghiera di Maria Stuarda, l'Invocazione di Boezio, il Congedo di Girolamo Savonarola* per i *Canti di prigionia* (1938-1941), le nuove traduzioni di Salvatore Quasimodo per le *Liriche greche* (1942-1945) e per i successivi *Cinque Canti* (1956-1957), i testi originali in francese antico della *Chanson de Roland* per *Rencesvals*, la scoperta di Antonio Machado per le omonime *Liriche*, i *Pomes Penyeach* di James Joyce, Michelangelo Buonarroti e Manuel Machado per i *Tre Poemi* (1949), il *West-östlicher Divan* di Goethe, la scoperta di Sebastiano Castellio (un nome talmente sconosciuto che lo stesso Massimo Mila definisce sorprendente), ma anche l'utilizzo dell'*Esodo* e di Sant'Agostino per i *Canti di liberazione* (1951-1955), Heinrich Heine per *An Mathilde* (1955), Jacopone da Todi per il *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, Oscar Wilde, James Joyce, ma anche il *Vangelo di San Matteo per Requiescant* (1957-1958), Murilo Mendes per *Preghiere* (1962), le *Parole di San Paolo*, la poesia di Juan Ramón Jiménez per *Sicut umbra...* (1970), i testi di Paulino di Aquileia e di Dermatus per *Tempus destruendi-Tempus aedificandi* (1971-1972)⁶¹, la lauda duecentesca già attribuita a Brunetto Latini per *Commiato*, e infine le *Antiche preghiere cristiane* per *Lux*, con cui Dallapiccola termina la sua traversata terrena, nel nome di Laura.

11. *Il Novecento del bene e del male*

Il bene e il male, il canto e la fede, rappresentano temi di una lotta titanica. Dallapiccola la mette in scena in tutta la sua ampiezza riversandola, grazie al canto, nel teatro musicale. Eccolo allora vestire i panni del protagonista di ciascuna delle sue opere in lotta contro qualcosa di molto più grande di lui. Una totale immedesimazione con Rivière in quel *Volo di notte* tutto incentrato sul rapporto tra individuo e collettività; con Marsia per tutta l'umana ansia di accostarsi alla condizione divina; col Prigioniero che racconta l'inesausta lotta dell'uomo per la libertà; con Giobbe, furioso, non mite, che pone a Dio la più difficile delle domande, 'il perché del male'. Con Ulisse, infine, che rappresenta l'uomo moderno, la sua sete di sapere e il suo protendersi verso la conoscenza suprema.

Per chi, come Laura e Luigi, vive in prima persona le grandi vicende del male nel drammatico Novecento, *Giuseppe e i suoi fratelli* diventa il romanzo con pagine imprescindibili sul tema del *bene* e del *male*: l'infanzia a contatto con le foibe (il primo pozzo della vita del compositore); la Prima guerra mondiale e il dramma dell'esilio a Graz (un nuovo pozzo in cui viene buttato); le persecuzio-

⁶¹ Cfr. la nota 55.

ni razziali subite da Laura nel corso della Seconda guerra mondiale (un ulteriore pozzo, anzi, un abisso).

La vicinanza di Dallapiccola a certe espressioni del fascismo era stato un compromesso necessario per poter progredire nel proprio percorso professionale, un compromesso che alimenta la 'sofferenza' dei Dallapiccola nel corso della loro maturazione umana e spirituale, generando conflitti traumatici con le loro coscienze. La crisi profonda determinata dagli eventi storici, che in larga misura contribuiscono anche alla fortuna professionale di Luigi, da un lato, e il rigore morale e spirituale di entrambi, dall'altro, esplose con evidenza in occasione delle leggi razziali. Un'altra caduta in fondo al pozzo.

Il racconto su Luigi e Laura non può prescindere dalla consapevolezza dell'importanza storica, musicale, politica e civile e, dall'integrazione fra l'aspetto artistico e quello sociale nell'opera del compositore. Un secolo, il Novecento, che può essere conosciuto solo nello svilupparsi dell'arte che nasce dalla tragedia delle due grandi guerre, del dramma millenario dei confini, del dramma delle leggi razziali, e del ventennio fascista. Il compositore, avendo attraversato in prima persona tutte le più drammatiche vicende del secolo, può farsi carico di rappresentare, in modo esemplare, l'arte musicale italiana del Novecento, anche per quella sua peculiare capacità di trasformare ognuna delle tragedie vissute in opera d'arte. Le sue conquiste musicali, attraverso l'arduo percorso dodecafonico, si fanno traguardi teologici.

È evidente l'incredibile apporto di Laura alla costruzione del grande castello dodecafonico che, grazie a Dallapiccola, approda in Italia e trova formulazioni nuove e originali rispetto all'originario modello viennese. Dai drammi della guerra egli trae la forza per comporre una trilogia dei 'prigionieri' (iniziata nel 1938, terminata nel 1954) che rimane fra i momenti più straordinari della musica del Novecento; anche in questo caso la loro scansione va letta come una conquista di luce: *Canti di prigionia / Il Prigioniero / Canti di liberazione*. Lo stesso nome che Luigi e Laura danno alla figlia avuta alla fine del 1944, pochi mesi dopo la liberazione di Firenze, è legato a quegli eventi drammatici: *Annalibera*, che ha lo stesso radicale di liberazione. L'arte dallapiccoliana accompagna le dure vicende della Storia. La dodecafonia dallapiccoliana diventa il manifesto imprescindibile dell'antifascismo, reazione civile alle aberrazioni del fascismo. I prigionieri, che con la loro coralità, rappresentano tristemente una umanità ridotta in catene. Una *Via Crucis* verso la luce.

12. Ebraismo, Cristianesimo e dodecafonia

Interessante riflettere sulla doppia cultura ebraica e cristiana che unisce Luigi e Laura Dallapiccola, perché l'opera del compositore è il riflesso di una faticosa traversata compiuta interamente con Laura. La vicinanza di Laura porta Luigi ad assorbire nel profondo la cultura ebraica della vita, a cominciare proprio dal portato musicale della *parola cantata*. La musica di Dallapiccola è un connubio

indissolubile di *parole e musica*. E ancora una volta l'evocazione del romanzo di Thomas Mann si fa ineludibile, quando i fratelli si trovano a dover raccontare al vecchio patriarca Giacobbe che Giuseppe non solo non è morto, come egli crede ormai da anni, ma è vivo e addirittura vice di faraone (figg. 58-59):

Dio ce l'ha mandata per indicarci quel che dobbiamo fare. [...] Serach, dovrà dirglielo lei, a suo modo, affinché la verità gli appaia in forma di canto [...] e se anche egli non vorrà credere che il canto è la verità, avremo tuttavia intenerito il fondo della sua anima e lo troveremo dolcemente preparato per la semente della verità. [...] Egli dovrà comprendere che canto e verità sono la stessa cosa.

Il canto, dunque, profonda essenza della cultura ebraica che in Dallapiccola si trasforma nella luce cristiana.

A sua volta, la vicinanza di Luigi porta Laura ad assorbire nel profondo la cultura cristiana della vita, a cominciare proprio dal portato di *luce, che è speranza*. Lui fervente cattolico quanto dubbioso credente, che si ferma a pregare ogni mattina nella sua chiesa di San Felice in Piazza sotto la *Croce* giottesca, e ogni mattina riparte dal dubbio goethiano: «Ist möglich?» («È possibile?»). Lei ebrea e atea, ma conquistata dalla ricerca della luce che è propria in Luigi, e che la allontana da quel *lutto eterno* insito nella cultura ebraica. Al lutto eterno cantato dal *Moses und Aron*, espresso in modo paradigmatico nell'impossibilità di Schönberg di dar compimento alla sua opera, Dallapiccola – guidato letterariamente da Laura – risponde dapprima con *Job*⁶², successivamente con *Ulisse*: l'eroe pagano, filtrato da Dante, arriva con Dallapiccola addirittura alla scoperta dell'esistenza di Dio. Cioè alla luce.

Ricorda Dallapiccola che la composizione del libretto per la sacra rappresentazione *Job* ha avuto inizio il giorno dopo il colloquio con Guido Maggiorino Gatti della metà del marzo 1950. Il giorno dopo quella commissione, Laura porta a suo marito ben trentaquattro versioni in più lingue del *Libro di Giobbe*. Nella biblioteca privata dei coniugi Dallapiccola sono già presenti quattro edizioni della *Sacra Bibbia* – tra cui quelle di Monsignor Antonio Martini, Giovanni Diodati e Giovanni Luzzi – che appartengono a Laura (una di esse è piena di scarabocchi, il che ci ricorda, in modo molto umano, che all'epoca Annalibera aveva sei anni e che il lavoro intellettuale di Luigi e Laura era circondato anche da situazioni felicemente 'normali'). Tra i trentaquattro testi presi in prestito da Laura alla Biblioteca si possono contare la *Bibbia* in quattro volumi tradotta dall'ebraista Samuel David Luzzatto, più quattordici testi specifici dedi-

⁶² Annota Dallapiccola dall'America, in una *Lettera a Luigi Rognoni* del 14 aprile 1940: «Ieri, in una lettera alla mia famiglia, mi paragonavo insieme a Laura a quella ragazza e al suo ragazzo dell'ultima scena del film *Winterset* (*Sotto i ponti di New York*). La ricordi? Quante volte si è pregato Iddio e si è concluso, con vergogna fin che vuoi, "Dio non risponde!". Da otto giorni a questa parte abbiamo l'impressione che Dio abbia risposto».

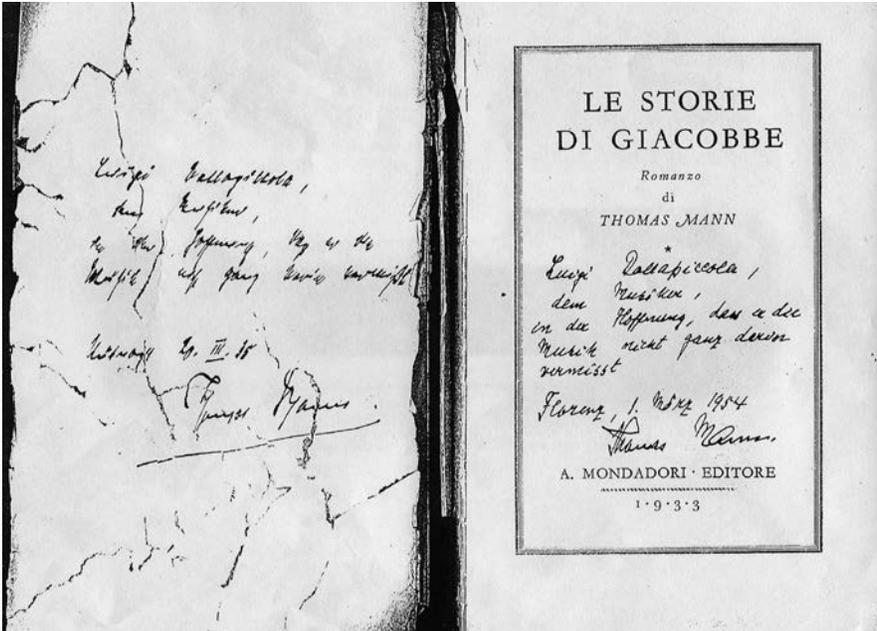


Figura 58 – Dedica di Thomas Mann a Luigi Dallapiccola nella prima edizione italiana delle *Storie di Giacobbe*, primo libro di *Giuseppe e i suoi fratelli*, 1935-1954. [ACGV, FDa, 402]

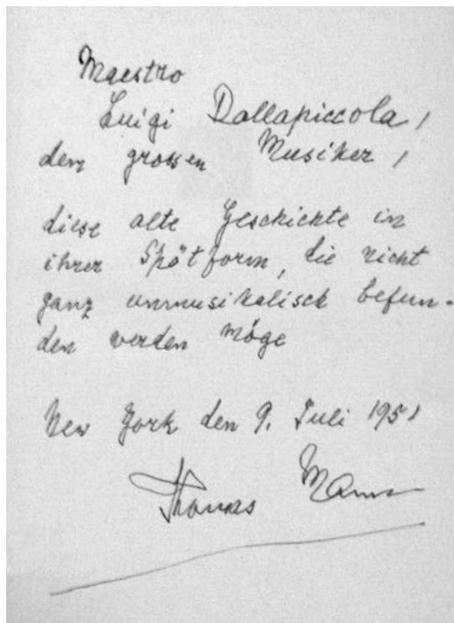


Figura 59 – Dedica di Thomas Mann a Luigi Dallapiccola in *Der Erwählte*, 1951. [ACGV, FDa, 414]

cati al *Libro di Giobbe* (nove in italiano, uno in italiano e latino, uno in tedesco, due in francese, uno in inglese), a cui vanno infine aggiunte altre edizioni della *Bibbia* utilizzate per sporadiche citazioni. La sacra rappresentazione riporta con forza la barra del timone verso il tema dell'ebraismo. Dallapiccola chiude il suo *Job* con un «N.B.: Cancrizat, vel canit more Hebraeorum» (Canta alla maniera degli Ebrei), ovvero 'cancrizza' – facendo allusione alla parola latina *cancer*, gambero, che si muove all'indietro – o canta all'incontrario, così come fanno gli ebrei che leggono da destra a sinistra.

Problematico e ipotetico è il rapporto fra ebraismo e dodecafonia (figg. 60-61). *Moses und Aron* di Schönberg da un lato; *Job* e *Ulisse* di Dallapiccola dall'altro, possono essere la chiave di lettura della questione: se il ritorno di Schönberg all'ebraismo è conquista personale e consapevole, l'innesto della cultura ebraica in quella dallapiccoliana deriva dall'incontro con Laura Coen Luzzatto (ma in Dallapiccola la fede religiosa cristiana, pur attraversata dal dubbio, rimane sempre radicatissima). Schönberg vive profondamente il lutto eterno del popolo ebraico, che non trova sbocco; in Dallapiccola, in fondo al tunnel delle tragedie, c'è sempre la luce della speranza. In mezzo ai tragici eventi della guerra, Schönberg non sa o non può dar conclusione al suo *Moses und Aron*, dove non c'è vinci-



Figura 60 – Emanuele Luzzati, *Bozzetto per "Job"*, 1958. [Collezione privata]

tore, dove il 'lutto eterno' continua, e tutto rimane sospeso. Dallapiccola invece può riscrivere ancora una volta il suo proverbiale *Deo Gratias* al termine della partitura di *Job*: perché le vicende belliche hanno avuto finalmente fine; perché il nazismo è sconfitto; perché Laura è salva; perché è nata Annalibera; perché intravede gli Stati Uniti nel suo futuro professionale; perché a Giobbe è stato restituito il suo stato 'primiero'; perché il bene ha vinto; perché la prima opera di grandi dimensioni compiutamente dodecafonica è terminata; perché la strada che conduce alla luce, quella che permetterà a Ulisse (che è Dallapiccola stesso che in lui si personifica) di esclamare «Signore!», quindi di trovare *la risposta*, è un cammino segnato di cui può già scorgere i primissimi bagliori.



Figura 61 – Sylvano Bussotti, *Ulisse*. Dono a Laura, 1986. [Collezione privata]

13. Luigi e Laura: la monolitica unione

L'unione di Luigi e Laura si rafforza da subito grazie alla comune provenienza geografica delle famiglie, ai rispettivi luoghi e anni di nascita (Pisino 1904, Trieste 1911), al dialetto veneto che entrambi continuano a parlare nell'intimità della vita familiare, ai buffi nomignoli per lei, come 'Òmpola', 'Òmpolaça', 'Giumbugiù', presenti nelle innumerevoli dediche, mentre lui, dopo un primo periodo in cui era 'Puncio', rimarrà per sempre 'Gigi'. Le realtà onomastiche di Luigi e Laura diventano simboli di unità spirituale e morale, cementati dalla comune convinzione e tradizione di una vita improntata a rigore, esattezza e sobrietà (figg. 62-63).





Figura 62 – Giacomo Pozzi-Bellini, *Ritratto di famiglia. Luigi e Laura Dallapiccola con la figlia Annalibera di due anni in sedici istantanee*, Firenze, Giardino di Boboli, giugno 1946. [Collezione privata]

Figura 63 – Le dediche di Luigi a Laura: cronologia affettiva.

1930-1932

Partita. Compare per la prima volta, criptato, il nome di Laura: il manoscritto della partitura della Passacaglia porta infatti la data del 5 marzo 1932 e, insieme alla firma, un doppio acrostico: «p.l.m.c.Ó», che sta per «[per] l[a] lla) m[ia] c[ara] Ó[mpola]; Ómpola è Laura Coen Luzzatto. p.r.a.c.c.».

1932

Tre Studi: il brano è dedicato ufficialmente «A Ómpola». Composto su testi del *Kalevala*, poema nazionale finnico, nasceva evidentemente dalla frequentazione del soprano finlandese Lala Sarsowska e faceva seguito alla precedente composizione, sempre su testi del *Kalevala*.

Rappresentazione di Anima et di Corpo è un libretto realizzato per un dramma in musica, di cui una delle fonti è il volume *Poesie del secolo XIII*, che porta la firma di Laura Luzzatto.

1932-1933

Rapsodia. L'abbozzo è dedicato a Laura: «Questo autografo è offerto a Ómpola dal Puncio. 8 settembre 1934-XII, Venezia! “e molte cose incominciò a pensare”».

1934

Divertimento in quattro esercizi. I testi sono tratti da due volumi di Laura, *Le pagine della letteratura italiana* e *Cantilene e Ballate, strambotti e madrigali, nei secoli XIII e XIV*. È a Laura che Dallapiccola comunica di aver terminato la partitura con parole che hanno il sapore della più bella delle dichiarazioni d'amore: «Il primo pezzo è uno splendore. Dove è riuscito bianco è tanto bianco quanto la Siciliana è nera. A un dato momento, per arrivare al bianco ho avuto bisogno di affidare all'oboe una cadenza, la prima cadenza della mia vita». Un'epifania.

1935

Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane, seconda serie. L'abbozzo reca una dedica familiare: «for my dear friend Giumbugiù. L.D. 9th.4.1935», in parte cancellata e sostituita da «alla mia cara amica Giumbugiù! [Laura]. Con affetto L.D.». Terza serie: abbozzo dedicato alla «cara Ompolaça», 12 luglio 1935.

1936

Luigi e Laura iniziano a convivere.

1937

Tre Laudi. Il brano è dedicato ufficialmente «A Ómpola» [Laura Coen Luzzatto]. Il testo *Altissima luce*, su cui si staglia la prima melodia interamente dodecafonica di Dallapiccola, è un chiaro riferimento a Laura.

1938 (30 aprile)

Luigi Dallapiccola e Laura Coen Luzzatto si sposano.

1938-1941

Canti di prigionia. Opera di protesta contro le leggi razziali promulgate dal fascismo. Tutti i testi sono suggeriti da Laura che propone per l'occasione anche scritti di Sebastian Castellio (teologo d'origine francese utilizzato successivamente per i *Canti di liberazione*).

1939

Volo di notte. L'opera è interamente costruita sulla musica delle *Tre Laudi*, che ne rappresentano gli studi preparatori. Il romanzo di Saint-Exupéry è donato a Laura il 14 febbraio: ed è Laura ad avanzare l'ipotesi di un'equivalenza tra l'Eumolpo stravinskijano e un radiotelegrafista. Un'intuizione fondamentale, vero *incipit* compositivo. Per l'occasione Laura acquista e dona al marito il dipinto di Giovanni Colacicchi, *L'antenna della radio*.

1939-1966

Luigi e Laura Dallapiccola traducono dal tedesco gli scritti di Ferruccio Busoni.

1942-1945

Liriche greche. A Laura è dedicato il quaderno preparatorio di appunti sulla composizione: «Questo quaderno di appunti è offerto alla sua cara Ompolazza, nello storico primo settembre 1943 dal Puncho».

1943

In calce alla partitura del balletto *Marsia*, Dallapiccola appone la sua firma alla data del 9 febbraio 1943, compleanno di Laura.

1943-1948: *Il Prigioniero*

L'opera prosegue la trilogia sul tema dei 'prigioni' iniziata con i *Canti di prigionia*. È Laura ad acquistare il volume *Racconti di Villiers de L'isle-Adam* da un *bouquiniste* del Lungosenna parigino, ed è lei a segnalare al marito, nel corso del viaggio di ritorno da Parigi nel giugno 1939, il racconto *La torture par l'espérance* da cui sarebbe scaturita la trama dell'opera. È sempre Laura a donare a Luigi *La légende et les aventures héroïques et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lemme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs* di Charles de Coster «per il 14 febbraio 1943».

1950

Job. Si deve a Laura la redazione della prima sceneggiatura della sacra rappresentazione. Il giorno successivo alla commissione da parte di Guido Maggiorino Gatti, Laura procura a suo marito 34 edizioni in cinque lingue diverse del *Libro di Giobbe*. Delle cinque edizioni della Bibbia utilizzate, quattro sono della loro biblioteca privata e portano in calce la firma «Laura Luzzatto»: una di esse è piena di scarabocchi, il che ricorda, in modo molto umano, che all'epoca Annalibera aveva sei anni e che il lavoro intellettuale era circondato anche da situazioni felicemente 'normali'. Nella biblioteca privata Dallapiccola ben 33 sono i volumi di argomento biblico, quasi tutti con firma «Laura Luzzatto».

1951-1955

Canti di liberazione. È Laura che ripropone i testi di Sebastian Castellio (previsti originariamente per i *Canti di prigionia*). Anche Massimo Mila rimane incredulo di fronte a tanta conoscenza.

1953

Goethe-Lieder. Il testo è tratto dal *Westöstlicher Divan*. Diwan (che significa scrittura) è il termine tecnico dei canzonieri arabi e persiani. Il luogo di una scrittura senza tavoli, di lettura e di incontri: il divano appunto, l'ottomana, il sofà (divano: dal turco *diwân* – consiglio dei ministri –, poi *sofâ* su cui sedevano i consiglieri, e libro, nell'impero ottomano). C'è, in questa derivazione, uno dei più segreti omaggi di Dallapiccola a sua moglie Laura, ebrea di origini ottomane.

1955

An Mathilde. La composizione porta la dedica «Per Laura».

1957-1958

Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956. Dallapiccola compone il brano nell'intimità familiare di un Natale passato nella sua casa al Flushing. Rimane

uno degli scritti più commoventi del compositore sulla pace che, in quel momento dell'anno, e in quello specifico quartiere di New York, investe famiglie ebrae e cattoliche, in una festa delle luci che non conosce confini.

1960

Requiescant. In calce alla partitura: «a Laura e ad Annalibera, il manoscritto dell'opera a me più cara. Con affetto. L.D. 7 ottobre 1960, Firenze».

1960-1968

Ulisse. I riferimenti a Laura da parte del compositore sono costanti negli abbozzi, spesso a lei dedicati, nella costruzione dei vari personaggi femminili, e infine nelle citazioni musicali, qui dissimulate: il tema 'Altissima luce' delle *Tre Laudi*, composizione del lontano 1937 per Ómpola, si rivela un chiaro omaggio a colei che lo ha accompagnato per tutta l'esistenza, e per tale motivo viene ripreso in due distinti passi dell'opera a 40 anni di distanza: nel Prologo (Calypso: «che bramare può l'uomo»), e nel II Atto (Ulisse: «Stelle!»). Non manca inoltre, e non per caso, una citazione da *An Mathilde* («Thanatos», che ritroviamo nel II Atto, batt. 727 sgg.). Un abbozzo della partitura ci consegna una delle dediche più belle: «A Laura e ad Annalibera, in mio ricordo, di qua e di là dal limite. Con affetto, Luigi. Natale 1968».

1961-1969

Parole e musica nel melodramma, il saggio è dedicato a Laura.

1970-1971

Tempus destruendi-Tempus aedificandi. Laura Dallapiccola fa le ricerche per la composizione del dittico corale, in particolar modo quelle sui testi, sulle fonti, sulla simbologia e sull'iconografia cristiane: *Appunti. Ricerche bibliografiche per i testi di "Tempus destruendi-Tempus aedificandi", per la simbologia e l'iconografia cristiane e per le traduzioni in lingua inglese dei lirici greci.*

1971-1975

Desastres de la guerra: il lavoro rappresenta un tuffo nel passato e un ulteriore omaggio a Laura: un'edizione viennese del 1937 dei *Desastres*, che porta la dedica autografa alla futura moglie in data 14 aprile 1938 – dono di nozze dunque – era stata all'origine dell'idea del balletto.

L'assunto nativo, radice di culture comuni eppur diverse, l'una cattolica l'altra ebraica, l'uno credente l'altra atea, si fonde nell'incontro dentro l'umanesimo di una Firenze dantesca che entrambi accoglie. Firenze, la città dell'uomo, un luogo di elezione per entrambi. Laura rappresenta per Luigi l'Altissima luce, una grande pagina che anticipa il Dallapiccola *ulissico*, contemplatore di immensità cosmiche, e il Dallapiccola *teologo*. La dialettica interna della musica di Dallapiccola si sviluppa in un campo di tensioni tra 'cerebralità' e 'sentimento', e negli equilibri di coppia tra Laura e Luigi.

La grandezza di Luigi e Laura Dallapiccola è stata quella di aver saputo trasformare ogni tragedia della loro vita in opera d'arte. Stessa cosa è accaduta alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, quando, dopo la tragedia del 1966, ha saputo risorgere. Erano gli anni in cui a dirigere la Biblioteca era Emanuele Casamassina, direttore dal 1965 al 1970. Alla fine degli anni Sessanta, di fronte all'enormità di una drammatica alluvione (fig. 64), Laura vi torna come volontaria. In quegli anni 1966-1969, oltre all'intenso lavoro in cui si impegna con l'acribia che le era propria, intravede una ulteriore missione in funzione del suo sostegno intellettuale alla musica di suo marito: la costituzione della 'Sala Musica', dentro cui far convergere, quando sarebbe stato il momento, i materiali musicali legati a suo marito.



Figura 64 – Dallapiccola al Conservatorio dopo l'alluvione fra i volontari che tentano di salvare i volumi, 1966. [Collezione Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" Firenze]



Figura 65 – La Sala del Fondo Dallapiccola ricostruita nel piano nobile di Palazzo Corsini Suarez, sede dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux, che riproduce in modo identico il salotto-studio di Casa Dallapiccola di via Romana 34, 1996. [ACGV, FDa, Fotografie, IV.28]

Scomparso Dallapiccola nel 1975, Laura istituisce nel 1976 dapprima il *Fondo Luigi Dallapiccola* presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, in Palazzo Corsini Suarez. Successivamente, nel 1983, il secondo *Fondo Luigi Dallapiccola* presso il Dipartimento Musica della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che, secondo le disposizioni di Laura, accoglie le musiche a stampa di autori vari e la discoteca (figg. 65-66). Laura dona a corredo del Fondo il pianoforte verticale (Koch & Korselt, Paris, 1900) sul quale era stata composta l'opera *Volo di notte*, e un piccolo nucleo di edizioni musicali francesi (in particolare di Escudier). Nel 1988 segue la donazione del ritratto realizzato da Guido Peyron (*Ritratto di Luigi Dallapiccola. «Le Laudi di Jacopone»*, 20 novembre 1929) che raffigura un giovane ed elegantissimo Dallapiccola. Dopo la morte di Laura (1995) arriva, sempre secondo le sue disposizioni testamentarie, l'intera biblioteca musicale di Dallapiccola e la discoteca: si tratta di edizioni musicali di compositori di tutte le epoche. Laura si era resa conto delle carenze musicali quanto a spartiti e partiture della Biblioteca Nazionale Centrale: da qui presumibilmente la decisione di lasciare proprio a essa le partiture musicali a stampa presenti nella biblioteca personale e la discoteca⁶³. Dal 1969 al 2002

⁶³ Il Fondo Dallapiccola della Biblioteca Nazionale Centrale riunisce milletrecentonovanta edizioni musicali di compositori di tutte le epoche, che hanno accompagnato il percorso di Luigi



Figura 66 – La Sala del Fondo Dallapiccola alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1983. [MiBAC, Fondo Dallapiccola]

la Sala Musica è stata il regno di Maria Adelaide Bartoli Bacherini; dal 2002 al 2012 è stata guidata da Paola Gibbin. Nel 2012 la Sala Musica è stata chiusa, e ciò ha rappresentato per tutta la musicologia internazionale una grave perdita. Nel 2003-2004 il riversamento dei dati catalogati in SBN e di tutto il sistema CUBI (Catalogo Cumulativo del Bollettino delle Pubblicazioni Italiane 1886-1957: la Musica era entrata nel Bollettino dal 1911) aveva portato infatti alla luce numerosi compositori minori, attirando a Firenze, specificamente alla Sala Musica, studiosi da tutto il mondo.

Dallapiccola fin dalla prima infanzia. Di Luigi Dallapiccola il Fondo conserva solo le partiture di *Volo di notte* (versione del 1938 e versione del 1940), *Canti di liberazione*, *Il Prigioniero*, *Three Questions with two Answers* e il Primo atto di *Ulisse* (1966). Le altre partiture, nella quasi totalità, sono conservate nella normale collocazione della Biblioteca. Numerosi i metodi didattici, gli spartiti d'opera, le partiture di musica sinfonica, polifonica, gli spartiti per pianoforte e per organici cameristici. Sono presenti 30 monografie di interesse musicale. Presente anche la discoteca di Dallapiccola, che consta di 298 dischi LP in vinile di compositori diversi. Il materiale raccolto nel Fondo Dallapiccola, considerato dalla Biblioteca una raccolta di Rari, è interamente inventariato ma solo sinteticamente catalogato: per anni Maria Adelaide Bartoli Bacherini ha accarezzato l'idea di una pubblicazione esaustiva del Fondo, non ancora realizzata.



Figura 67 – Laura ritira la Laurea *honoris causa* conferita a Dallapiccola dall'Università di Bologna, 1976. [Collezione privata]

Nel frattempo Laura provvede a ritirare all'Università di Bologna, *post mortem*, l'unica laurea *honoris causa* che una Università italiana abbia tributato a suo marito (la laurea era stata conferita nel 1974, ma alcune contrapposizioni di giudizio nel Consiglio Accademico dell'Alma Mater aveva fatto slittare il conferimento)⁶⁴ (fig. 67).

14. *La luce di Laura*

Rigorosa e matematicamente ordinata, obbediente alle disposizioni, ma libera, Laura Dallapiccola è il vero motore propulsivo della creatività dallapiccoliana; attraversa l'intero arco dell'esistenza del compositore a partire dalla prima maturità, ed è l'organizzatrice della sua memoria. Rimane sempre un passo in-

⁶⁴ Di questo tema si è occupata Annarosa Vannoni, *La laurea "honoris causa" dell'Alma Mater a Luigi Dallapiccola*, in *Dallapiccola a Bologna*, a cura di Mario Ruffini, Atti della Giornata di studi, in corso di pubblicazione.

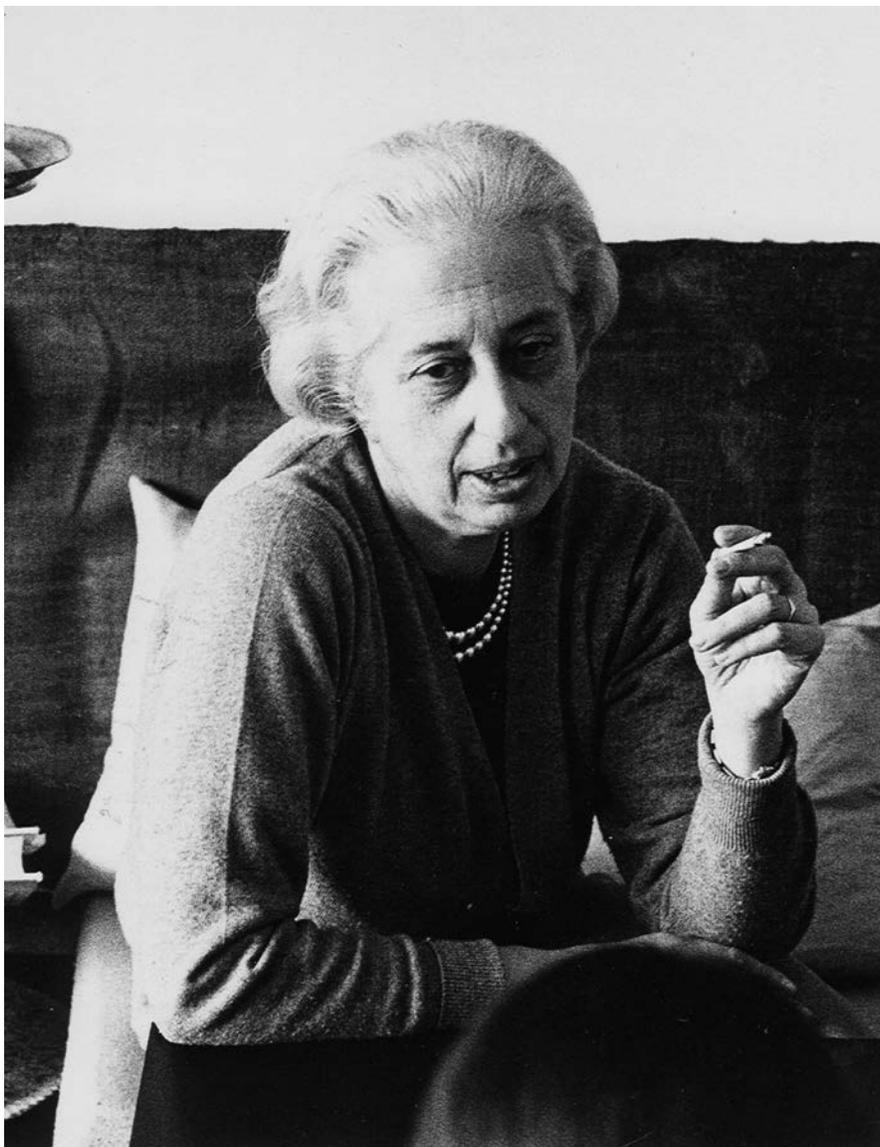


Figura 68 – Laura Dallapiccola a Heidelberg ospite dalla figlia Annalibera, 1969. [Collezione privata]

dietro, senza clamore, rispetto alla vita pubblica di suo marito, di cui è l'anima invisibile, intessuta di fibra dodecafonica (fig. 68).

Il suo spirito ordinatore aveva contraddistinto il suo lavoro alla Biblioteca Nazionale Centrale; quello stesso spirito l'aveva riportata ancora nella 'sua' Biblioteca, dopo la terribile alluvione del 1966; con lo stesso *ordine*, infine,

aveva consegnato alla Storia l'opera del marito, di cui sono testimoni i due 'Fondi', entrambi a Firenze, lasciati maturati nei vent'anni seguiti alla scomparsa del Maestro, e che sono il suggello della grandezza di Laura. Il Convegno internazionale dedicato nel 1995 a Dallapiccola metteva un punto fermo alla conoscenza complessiva della sua opera. In funzione della salvaguardia di quella testimonianza musicale e morale che segna la storia della musica del Novecento, Laura aveva perseguito questo scopo con lucidità ineguagliabile.

Laura Dallapiccola muore a Firenze domenica 26 marzo 1995 nella sua casa di via Romana. Qualche giorno dopo, Annalibera Dallapiccola comunica all'autore di questa nota di aver trovato un biglietto «Per Mario Ruffini», un lascito testamentario che gli destinava una sezione della biblioteca e altri oggetti (fig. 69). Il dono – inaspettato – racchiudeva il ricordo di quindici intensissimi anni in cui, con la sua presenza, aveva segnato le coordinate culturali e morali del giovane musicista e il passaggio a un *tempus aedificandi*, come quello che produce il dono di Circe a Ulisse: 'il dono della coscienza'. Era una chiara indicazione di rotta per il futuro, una via tracciata che, con il *Catalogo Ragionato* prima, con *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* poi, ho cercato di far mia⁶⁵ (fig. 70).

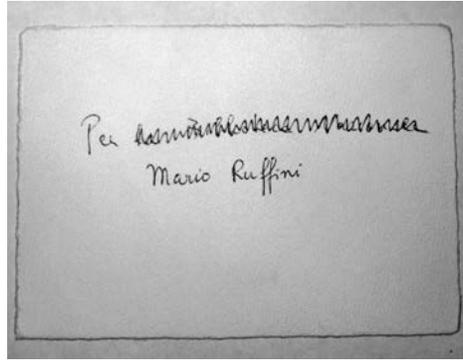


Figura 69 – Lascito testamentario di Laura per Mario Ruffini, 26 marzo 1995.

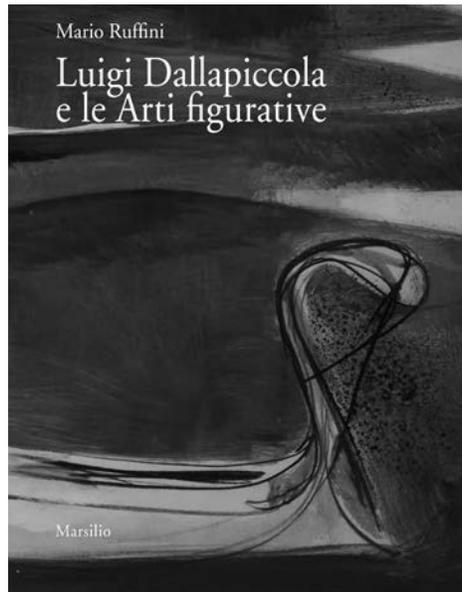


Figura 70 – Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Marsilio, Venezia 2016.

⁶⁵ Mario Ruffini, *A Laura Dallapiccola, sette anni dopo*, in Id., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., p. 5. Dal 1995 a oggi numerosi sono i volumi, i saggi e gli approfondimenti dedicati a Luigi e Laura Dallapiccola. Cfr. Mario Ruffini, *Scritti su Luigi Dallapiccola 1980-2016*, in Id., *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 615-616.

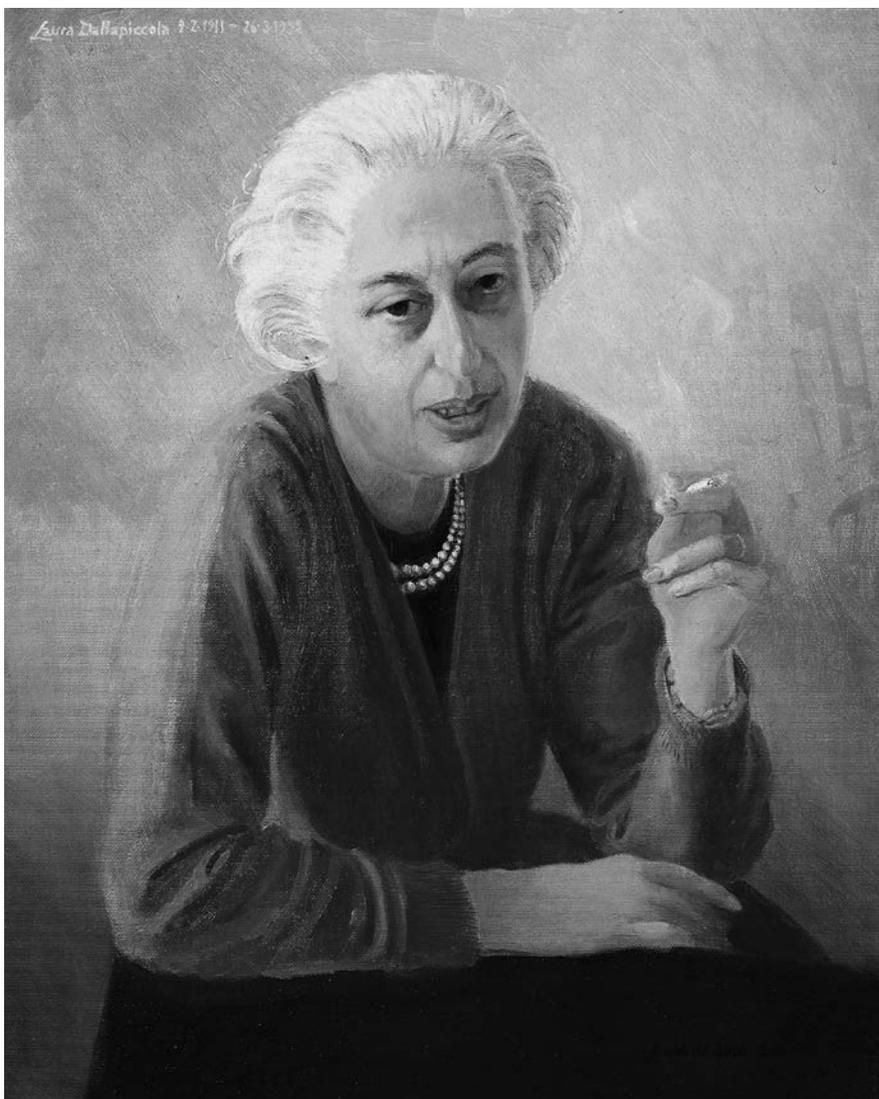


Figura 71 – Jannina Veit Teuten, *Ritratto di Laura Dallapiccola*, 2005. [Collezione privata]

Il significato primario della vita di Laura è di aver condiviso con Luigi Dallapiccola un'unione assoluta: Luigi era profondamente credente, cristiano apostolico romano, cattolico osservante, praticante, dubbioso, razionale, con un pizzico di inclinazione verso aspetti che vanno oltre la razionalità; Laura era ebrea, rigorosamente atea, essenza più estrema della ragion pura. Dati fondanti di una unione, al pari delle aree culturali e geografiche di provenienza. Laura aveva avuto una formazione letteraria, e non è un caso che la parola diventi aspetto primario nel mondo musicale di Dallapiccola: le intuizioni musicali si servono della parola come tramite necessario per farsi materia. Va peraltro sottolineata la costante presenza di Laura nella scelta di tutti i testi, anche quelli di carattere religioso. È quindi possibile capire quale miracolo si sia compiuto nell'incontro fra due persone che non hanno smesso un solo istante della loro vita di rispettare l'altro nel modo più profondo e vero, ciascuno rimanendo nelle convinzioni proprie. E ciascuno vivendo con la solidarietà più totale i drammi dell'altro⁶⁶?

Con Laura, il 26 marzo 1995, si esaurisce la storia terrena anche di Luigi Dallapiccola. Nell'ultimo anno aveva rinunciato al lavoro di traduttrice non potendo più garantire – così diceva – un'assoluta scientificità al suo impegno. Il 4 ottobre 1994, giorno di san Francesco, era stata investita da uno scooter e si era rotta il femore. La straordinaria determinazione nel voler guarire l'aiuta a tornare in perfetta forma già a Natale. Pure, in quel periodo d'infermità forzata, si rende conto, in quella che – a suo dire – è l'ultima stagione di massima lucidità, cosa significhi l'impossibilità di vivere una vita che sfugga al suo pieno controllo⁶⁷. Peraltro più volte negli ultimi tempi affermava e ribadiva il suo essere 'inadatta' nel mondo contemporaneo dove in massima parte non si riconosceva più. Era venuta meno ai suoi occhi una realtà fatta di valori in cui il senso della vita era dato dalla coscienza di essere e non di apparire. Sentiva di aver esaurito i compiti a cui la storia l'aveva chiamata, la dodicesima nota era ormai nella casella giusta. Rimaneva da vivere la tredicesima ora, ma non faceva più parte del sistema⁶⁸ (fig. 71).

⁶⁶ Su Laura Dallapiccola, cfr. Mario Ruffini, *Ricordando Laura Dallapiccola*, «ESZ News – Notiziario delle ESZ», V, giugno 1995, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, pp. 1, 5. L'articolo fa seguito a una richiesta dell'allora direttore delle Edizioni Suvini Zerboni Gianni Marinato. Cfr. inoltre Ruffini, *A Laura Dallapiccola. Sette anni dopo* cit.

⁶⁷ Anche Giorgio Bonsanti ha una un ricordo simile: «Come anche è vivo il ricordo di quando, esattamente venti anni dopo, visitai Laura Dallapiccola insieme con mia moglie, mentre ella si trovava all'Ospedale di Santa Maria Nuova per la rottura del femore; pochi giorni prima che tornasse nella casa di via Romana, dove constatò di non essere ormai più interamente padrona di se stessa». Cfr. Giorgio Bonsanti, *Fisionomia di Luigi Dallapiccola*, in *Luigi Dallapiccola. L'idea del volto*, a cura di Mario Ruffini, Catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 7 maggio-1 giugno 2018), Collana dell'Accademia delle Arti del Disegno, 100, Polistampa, Firenze 2018, p. 5.

⁶⁸ Ruffini, *Ricordando Laura Dallapiccola* cit.

Un mese dopo la morte di Laura, avendo individuato una sala adeguata al piano nobile di Palazzo Corsini Suarez, ho ipotizzato il trasferimento integrale dello studio di Luigi Dallapiccola dalla casa di via Romana all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux. Intorno a tale progetto, favorevolmente accolto da Annalibera Dallapiccola, ho riunito e coordinato un gruppo di amici del compositore e della sua opera (Maria Adelaide Bartoli Bacherini, Sandra Bonsanti, Mila De Santis, Gloria Manghetti, Fiamma Nicolodi, Talia Pecker Berio, Pierluigi Petrobelli), portando a compimento il progetto grazie anche a Giovanni Ferrara ed Enzo Siciliano, allora rispettivamente presidente e direttore dell'Istituto, che concessero la sala, oggi sede definitiva del Fondo Luigi Dallapiccola⁶⁹.

Col 1995 iniziano sette anni di ricerche archivistiche, alla fine dei quali vede la luce nel 2002 il volume *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, dedicato a Laura: prima esaustiva ricognizione sull'intero percorso compositivo del compositore. Nello stesso 2002, alla fine di una conferenza su *Dallapiccola e i critofilm degli anni Cinquanta*⁷⁰, il Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut mi affida il settore di ricerca Progetti di Musica e Arti figurative. Quattordici anni più tardi, nel 2016, vede la luce il volume che l'editore Marsilio definisce un *opus magnum* per il compositore: *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*⁷¹. In quel volume, per la prima volta negli studi di musicologia dallapiccoliana, compare una esaustiva genealogia della *gens* dallapiccoliana, fra cui due sezioni dedicata alla famiglia paterna di Laura (Coen Luzzatto) e alla famiglia materna (Fano). Appare, altresì, per la prima volta, un lungo capitolo sulla figura di Laura, imprescindibile per comprendere il magistero musicale di Luigi Dallapiccola⁷².

*Lux*⁷³. La ricerca musicale e teologica di Dallapiccola è filtrata dall'apporto di Laura. La luce umana e quella divina si confondono nell'approssimarsi del momento supremo, lasciando il tempo per un ultimo omaggio alla compagna della sua vita: *Lux*. Ancora una volta è Laura il pensiero predominante

⁶⁹ Cfr. Mario Ruffini, *Lettera a Sandra Bonsanti*, 29 aprile 1995; Id., *Lettera a Sandra Bonsanti*, 21 maggio 1995; Id., *Lettera a Enzo Siciliano*, 18 gennaio 1996. Cfr. inoltre la lettera del 25 maggio 1995 al «Giornale della Musica» inviata congiuntamente da Maria Adelaide Bacherini Bartoli, Mila De Santis, Pierluigi Petrobelli e Mario Ruffini.

⁷⁰ I tre documentari d'arte con musiche di Luigi Dallapiccola sono nell'ordine: *Incontri con Roma (Le Accademie straniere)* del 1948 diretto da Vittorio Carpignano, *L'esperienza del Cubismo* del 1949 diretto da Glauco Pellegrini, *Il Cenacolo di Leonardo* del 1953 diretto da Luigi Rognoni.

⁷¹ Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit.; Id., *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit.

⁷² Cfr. il capitolo *Laura*, in Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* cit., pp. 197-208.

⁷³ Vivissima e profonda gratitudine per l'impareggiabile e impagabile lavoro redazionale a Silvia Catani ed Elisabetta Soldini.

del compositore. È lei la *Luce* della sua esistenza. *Hannukkah*, in ebraico, significa letteralmente 'celebrazione della luce'.

O lux,
quam non videt alia lux;
lumen,
quod non videt
aliud lumen;
Lux
quae obtenebrat omnem lucem;
et lumen
quod excaecat omne extraneum
Lumen...



LAURA
ALL'UNIVERSITÀ

ARCHIVIO STORICO
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE*

FASCICOLO DELLO STUDENTE LAURA LUZZATTO:

- ARCHIVIO STORICO DELL'UNIVERSITÀ DI FIRENZE (da ora ASUF), *Università degli Studi di Firenze, Sezione Studenti*, filza n. 159, inserto n. 3074, «fascicolo carriera universitaria di Laura Luzzatto».

SCHEDE DAL CATALOGO DEGLI STUDENTI DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE:

- LUZZATTO LAURA, *Catalogo a schede degli studenti dell'Università degli Studi di Firenze*, schede in sequenza alfabetica, Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze.
- COEN-LUZZATTO CLELIA, *Catalogo a schede degli studenti dell'Università degli Studi di Firenze*, schede in sequenza alfabetica, Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze¹.
- GAVALLOTTI DOTT. CARLO, *Catalogo a schede degli studenti dell'Università degli Studi di Firenze*, schede in sequenza alfabetica, Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze.

* Particolare gratitudine a Fioranna Salvadori, dell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze, per la sua partecipazione straordinaria e appassionata alla ricerca dei materiali d'archivio riguardanti Laura Luzzatto e l'intera famiglia Coen Luzzatto, e a Elisa Cavigli, responsabile dell'Unità di processo "Archivio e trattamento Atti" dello stesso Archivio Storico per la piena disponibilità dello stesso ufficio.

¹ È significativo notare come le sorelle Clelia e Laura siano state acquisite nell'anagrafe universitaria con due cognomi diversi, la primogenita Clelia come Coen-Luzzatto, la secondogenita Laura semplicemente come Luzzatto. In mancanza di dati certi e diretti, sarebbe stato impossibile identificare le due studentesse come sorelle.

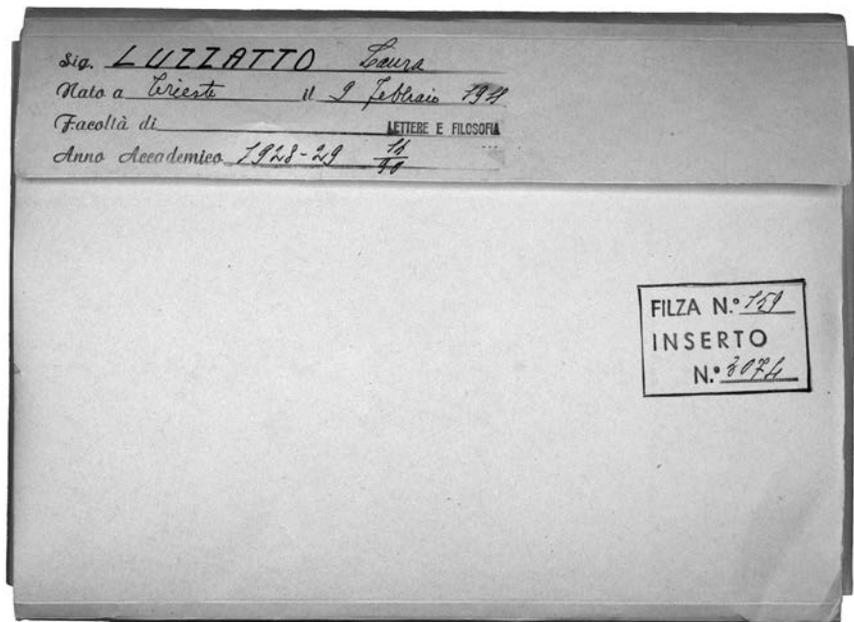


Figura 1 – Fascicolo Laura Luzzato, 1928-1929.



Figura 3 – Diploma di maturità, 4 ottobre 1928.



ANNO SCOLASTICO 1927-1928

RISULTATO CONSEGUITO DA Luzgatto Laura
 NELL'ESAME DI MATURITÀ CLASSICA

MATERIE D'ESAME	SESSIONE DI PRIMO ESAME (1)	SESSIONE DI RIPARAZIONE (2)	OSSERVAZIONI
Lettere italiane	deh		
Lettere latine	deh		
Lettere greche	deh		
Storia	dei		
Filosofia ed economia politica	deh		
Matematica e fisica	deh		
Scienze naturali, chimica e geografia	deh		
Storia dell'arte	deh		

TRIESTE addì 4 OTT 1928 ANNO VI

IL PRESIDENTE DELLA COMMISSIONE



Luigi R. A. Calzavara

(*) I voti debbono essere scritti in lettere.

Figura 4 – Diploma di maturità, 4 ottobre 1928.

COMUNITÀ ISRAELITICA
di
TRIESTE

N^o 4

FEDE DI NASCITA

Da parte dello scrivente si certifica che dalle Matricole dei Nati di questa Comunità Israelitica Libro VIII N.° 10 ex 1911 risulta che

Laura
di Raffaele Maisi loco Suzzato
e Irma Gand
è nato in questa città il giorno 9 - nov
del mese di febbraio dell'anno 1911
(Mille nov cento undici).

TRIESTE, li 9 ottobre 1928 - Anno V

Dall'Ufficio delle Matricole della Comunità Israelitica

Il Rabbino Maggiore:
[Signature]

Il Cancelliere:
[Signature]

MARCA DA BOLLO
LIRE QUATTRO
COMUNITÀ ISRAELITICA
TRIESTE

Tassa L. 4

Figura 5 – Fede di nascita, 9 ottobre 1928.

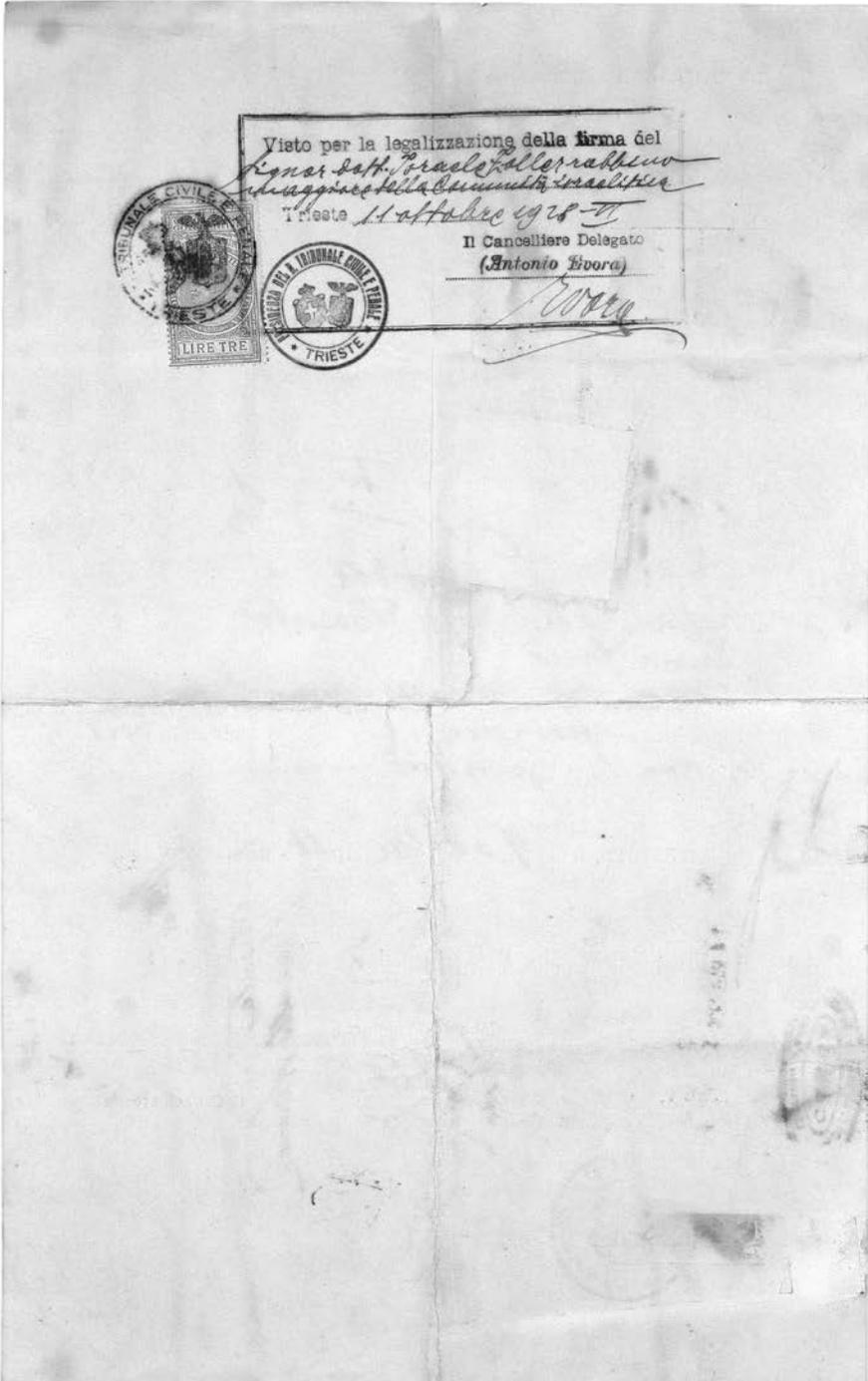


Figura 6 – Fede di nascita, 9 ottobre 1928.

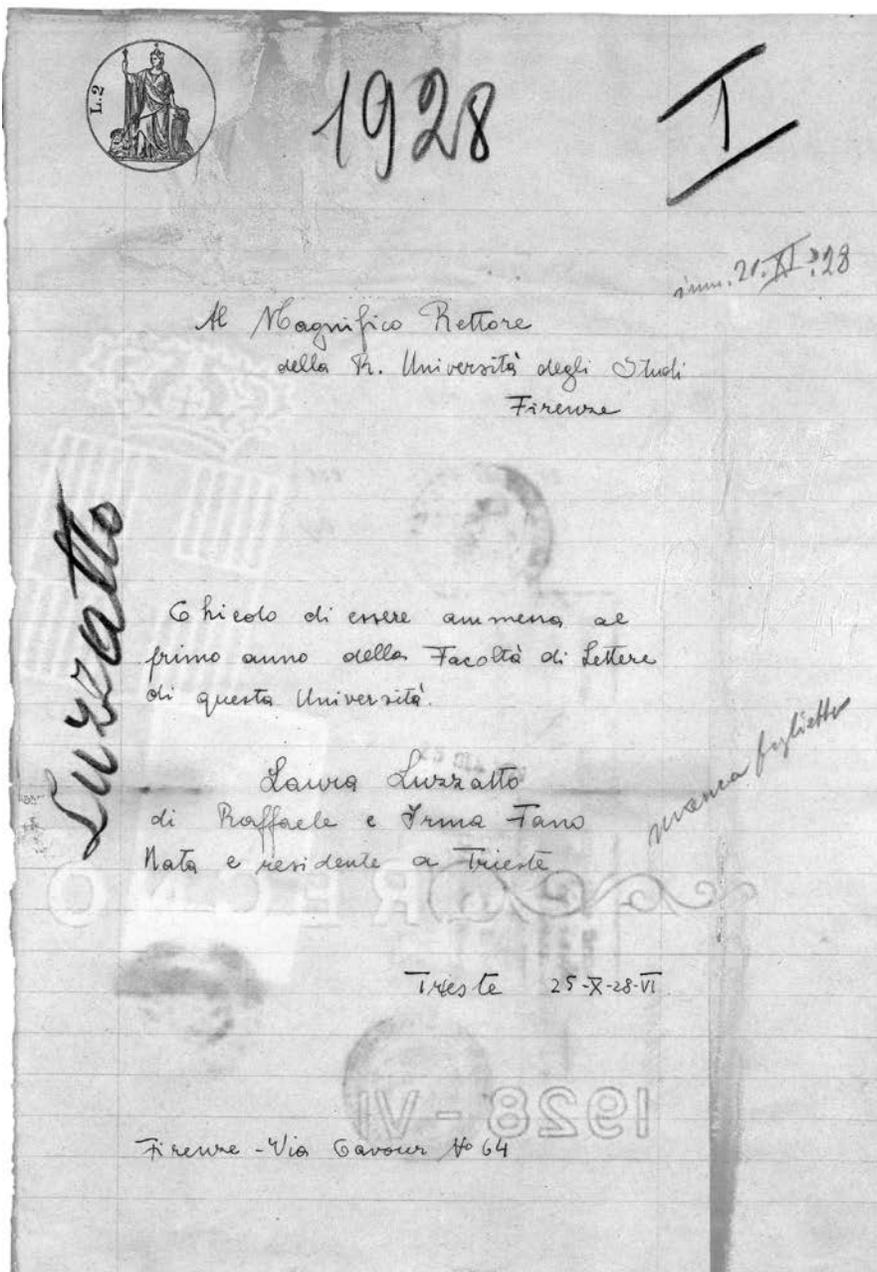


Figura 7 – Richiesta iscrizione I anno SBA, 25 ottobre 1928.

Anno Scolastico 19__-19__		Mod. 46.
N. del Reg.	Num. di Matricola	
R. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA		
Firenze, addì _____		19__
figlio di	Laura Lurratto	
e di	Naffaele Abisè Gorn Lurratto	
nato nel Comune di	Trieste	Provincia di Trieste
il giorno	nove febbraio 1911	
nazionalità:	Italiano	
Professione e condizione del Padre o di chi ne fa le veci	Impiegato privato	
Abitazione e nome della persona presso la quale dimora in Firenze	Residenza Isidoro - Via Lamarmore no 12A	
Comune ove la famiglia risiede (via e numero)	Trieste - Via dei Pallini no 7	
Studente o Uditore	Studente	
Facoltà ed anno di Corso a cui s'iscrive	primo anno della facoltà di Lettere FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA	
Stabilimenti di istruzione secondaria nei quali fece gli studi	R. Ginnasio-Liceo F. Petrucci di Trieste	
Stabilimenti di istruzione superiore cui ha appartenuto		
Titolo di Studi presentato per la immatricolazione	Diploma di maturità classica	
Se usufruisce di Borse di Studio o è impiegato in un'Amministrazione pubblica o privata		
Firma		
Laura Lurratto		

Figura 8 - Dati anagrafici e familiari, 8 novembre 1928.

R. Università degli Studi di Firenze		Mod. 46.
Sezione <i>Lettere</i>	N.° <i>259</i>	Num. di Matricola
Ricevuto da <i>L. Sarrato</i>		GLI STUDI
Lire per <i>Libretto e Bolli</i>		FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
Firenze, li <i>1928</i>		<i>19</i>
		<i>Lurrato</i>
		<i>Lurrato</i>
e di <i>Yma Fano</i>		
nato nel Comune di <i>Trieste</i>		Provincia di <i>Trieste</i>
il giorno <i>novembre febbraio 1911</i>		
nazionalità: <i>Italiana</i>		
Professione e condizione del Padre o di chi ne fa le veci	<i>Impiegato privato</i>	
Abitazione e nome della persona presso la quale dimora in Firenze	<i>Residenza Sociale - Via Lamarmore</i>	
Comune ove la famiglia risiede (via e numero)	<i>Trieste - Via dei Pallini n. 7</i>	
Studente o Uditore	<i>Studente</i>	
Facoltà ed anno di Corso a cui s'iscrive	<i>primo anno della facoltà di Lettere</i> FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA	
Stabilimenti di istruzione secondaria nei quali fece gli studi	<i>R. Ginnasio-liceo F. Petrarca di Trieste</i>	
Stabilimenti di istruzione superiore cui ha appartenuto		
Titolo di Studi presentato per la immatricolazione	<i>Diploma di maturità classica</i>	
Se usufruisce di Borse di Studio o è impiegato in un'Amministrazione pubblica o privata		
Firma		
<i>Laura Sarrato</i>		

Figura 9 – Dati anagrafici e familiari, 8 novembre 1928.

R. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI - FIRENZE	
Cognome e Nome <i>Luzzatto Laura</i>	Numero della filza <i>159</i>
di <i>Raffaele</i> e della <i>Luia Lauo</i>	
Nato il <i>9 Febbraio 1911</i> a <i>Trieste</i>	N. inserto <i>3074</i>
Immatricolato il <i>21 Novembre 1925</i>	
Facoltà <i>Lettere e Filosofia</i>	
Titolo di studio per l'ammissione <i>Diploma di Maturità Classica</i>	
Laureato il <i>23 Giugno 1929</i>	Matricola N. <i>2367</i>
Titolo della tesi di laurea <i>"La critica letteraria del Tommaseo"</i>	Registro N. <i>140</i>
Congedato il	Pag. N. <i>90</i>
per	
Fuori corso dal	Facoltà <i>Lettere e Filosofia</i>

Farrelli Mod. 6866 - 14000 - P 4-34

Figura 10 – Scheda catalogo Laura Luzzatto, 21 novembre 1928.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di Italiano
sostenuto oggi dalla Signorina Luzzatto Laura

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
Prof. Mazzoni Guido	dieci		
" Benedetto L. Totolo	dieci		
" Maggini Francesco	dieci		

A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato approvato
con voti trenta su trenta

Firenze, 18 Giugno 1929

LA COMMISSIONE

Guido Mazzoni
Luigi Jacchi Marotta
Francesco Maggini

Figura 14 – Verbale esame di Italiano, 18 giugno 1929.

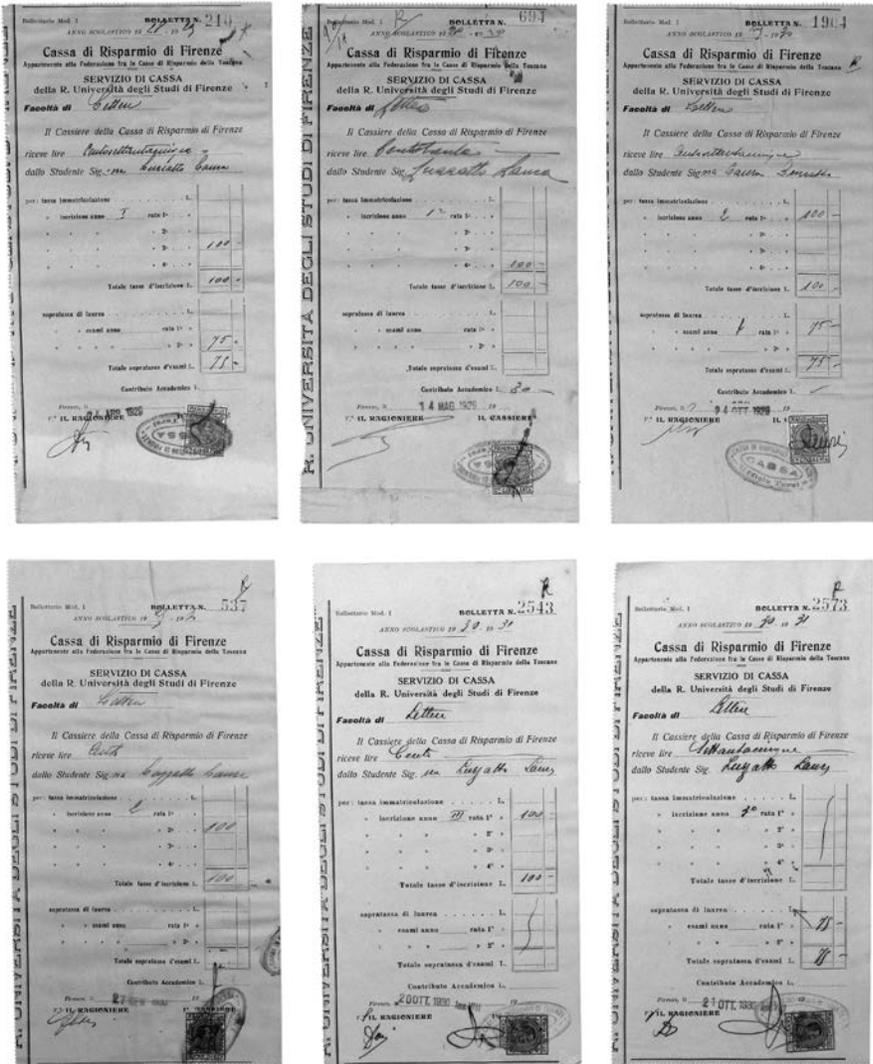


Figura 17 – Ricevute pagamento tasse a.a. 1929-1930.

R. Università degli Studi di Firenze

Sezione Lettere N. 1887

Ricevuto dal Sig. Riccardo Ricca

Lire due

per scena Maria e Gennaro

Firenze, li _____ 192

IL CASSIER 

R. Università degli Studi di Firenze

Sezione Lettere N. 2359

Ricevuto dal Sig. Laura Sappato

Lire quindici e 50

per Diploma

Firenze, li _____ 192

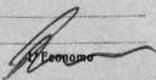
5641 14 SET. 1932 IL CASSIER 

N. 39 Sett Firenze, 2 NOV. 1931

Ricevuto dal Sig. Luzza Laura

L. due a titolo di contribuzioni di Segreteria

per Rescrizione

L'Economo 

N. 1815 Firenze, 10 GEN. 1933

Ricevuto dal Sig. Luzza Laura

L. due a titolo di contribuzioni di Segreteria

per libretto

L'Economo 

Figura 18 – Ricevute varie, 1929-1933.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame Storia dell'Arte
 sostenuto oggi dal Signor Luzzatto Laura

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
<u>Salvi Mario</u>	<u>Nov</u>		
<u>Mazzoni Guido</u>	<u>Nov</u>		
<u>Pittaluga Mary</u>	<u>Nov</u>		

A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato Approvato
 con punti 17/30 ventisette

Firenze 11 giugno 1930

LA COMMISSIONE



Mario Salvi

Guido Mazzoni

Mary Pittaluga

Figura 19 – Verbale esame di Storia dell'Arte, 11 giugno 1930.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di Storia della filosofia
sostenuto oggi dal Signor *ma Laura Luzzatto*

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull' Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
<i>Lamanna prof. E. Paolo</i>	<i>nove</i>		
<i>Calò prof. Giovanni</i>	<i>nove</i>		
<i>Bonaventura prof. Enzo</i>	<i>nove</i>		

*A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato approvato
con voti ventisette su trenta*

Firenze 12 giugno 1930-VIII

LA COMMISSIONE



E. Lamanna

G. Calò

Enzo Bonaventura

Figura 20 – Verbale esame di Storia della Filosofia, 12 giugno 1930.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di *Letteratura Italiana (11 biennio)*
sostenuto oggi dalla Signorina *Luzzatto Laura*

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
<i>Prof. Maggioni Guido</i>	<i>dieci</i>		
<i>" Benedetto Luigi Orsola</i>	<i>dieci</i>		
<i>" Maggini Francesco</i>	<i>dieci</i>		

A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato *approvato*
con voti *trenta su trenta (30/30)*

Firenze *1 giugno* 1931 (*IX*)

LA COMMISSIONE



Orsola
L. Maggini
Guido Maggioni

Figura 23 – Verbale esame di Letteratura italiana, 1 giugno 1931.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di Lingua e Letterature Neolatine
sostenuto oggi dal Signor in Suzzatto Laura

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
Mari Casella	nove		2° premio
L. J. Benedetto	nove		
Ant. Crebbon	dieci		

A seguito di tali risultati ^{la} candidata/suddetta è stata promossa
con punti ventotto su trenta (28/30)

Firenze 2 Giugno 1931

LA COMMISSIONE



Mansuetella

Luigi Josede Benedetto

Andretto

Figura 24 – Verbale esame di Lingua e Letteratura neolatina, 2 giugno 1931.

Mod. 31.

R. UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di *Storia moderna (II Memoria)*
 sostenuto oggi dal Signor ^{inc} *Liggato Laura*

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
<i>Prof. N. Rodolico</i>	<i>otto</i>		
<i>" R. Bianchi</i>	<i>otto</i>		
<i>" B. Barbadoro</i>	<i>otto</i>		

A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato *approvato con*
Voti ventiquattro su 30

Firenze *3 giugno* 1931

LA COMMISSIONE



Rossini Bianchi *Barbadoro*
Conrad

Figura 25 – Verbale esame di Storia moderna 2, 3 giugno 1931.

Mod. 13.

R. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di *Tedesco*
sostenuto oggi dalla Signorina *Laura Lueratto*

ESAMINATORI	VOTAZIONE sull'Esame	VOTAZIONE per la Lode	OSSERVAZIONI
<i>Manacorda Guido</i>	<i>dieci</i>		
<i>Zaffaristi Carlo</i>	<i>dieci</i>		
<i>Zamboni Giuseppe</i>	<i>dieci</i>		

A seguito di tali risultati la candidatura suddetta è stata approvata con voti trenta su trenta

Firenze, 16 ottobre 1931, a. 11

LA COMMISSIONE

Guido Manacorda
Carlo Zaffaristi
Giuseppe Zamboni



STAB. GRAFICO C. RUFFILLI - FIRENZE

Figura 26 – Verbale esame di Tedesco, 16 ottobre 1931.

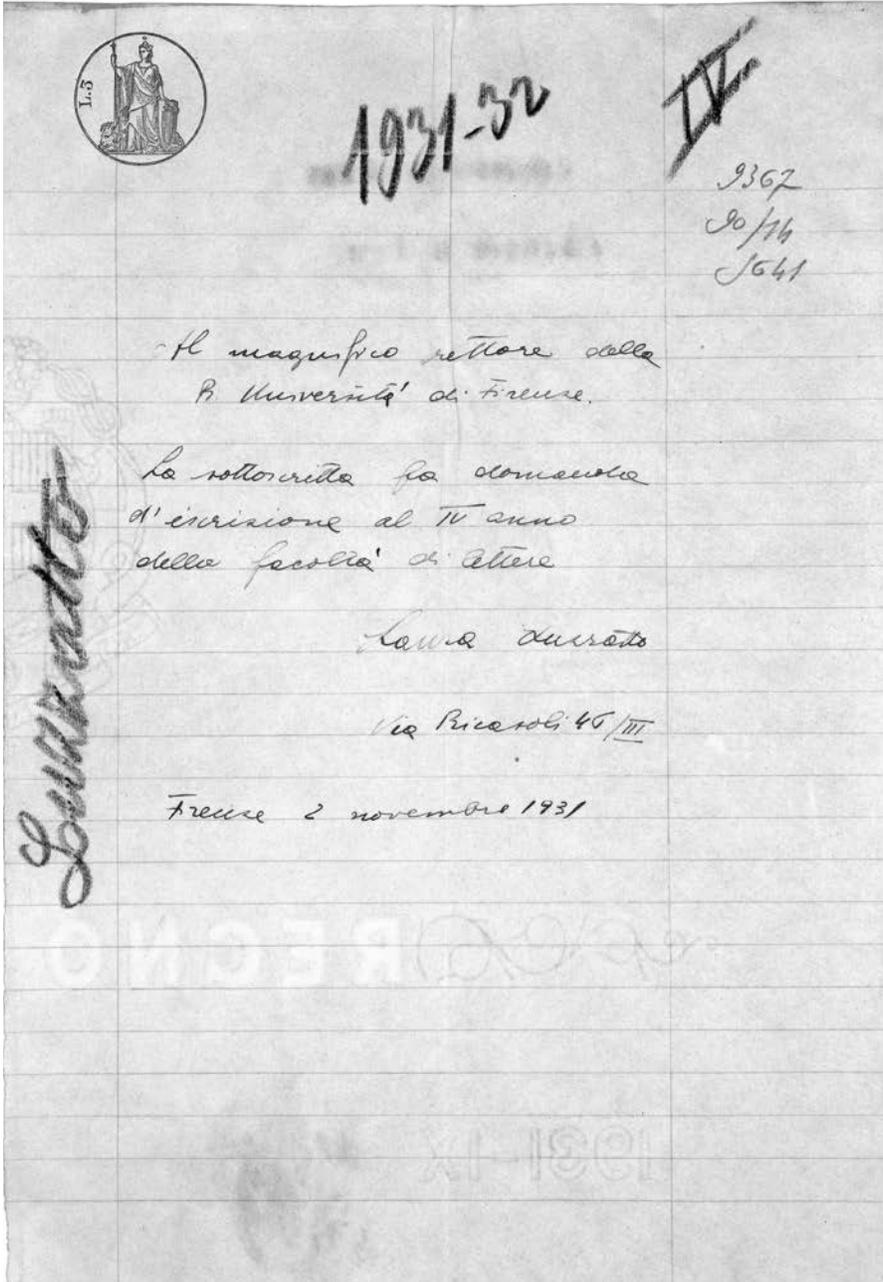


Figura 27 – Richiesta iscrizione IV anno, 2 novembre 1931.

5641

na sottoscritta dichiara di
volere per la tesi di
laurea il seguente argomento:
"La critica letteraria del Tommaso
Offenbachi...
Laura Surratto"

Surratto

Firenze, 28 gennaio 1932

Guido Marzulli

Figura 29 – Dichiarazione argomento della tesi, 28 gennaio 1932.

Mod. 13



R. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Processo verbale per l'esame di LAUREA in LETTERE

sostenuto oggi dal Signor LUZZATTO Giampa

ESAMINATORI		VOTAZIONE sull' Esame	VOTAZIONE per la Lode	VOTAZIONE della Commissione
Pavolini	Prof. P. Emilio	Sci.		P. Pavolini
Mazzoni	" Guido	Sci.		Guido Mazzoni
Mansorda	" Guido	Sci.		Guido Mansorda
Rodolico	" Niccolò	Sci.		Niccolò Rodolico
Limentani	" Ludovico	Sci.		Ludovico Limentani
Lamanna	" E. Paolo	Sci.		E. Paolo Lamanna
Casella	" Mario	Sci.		Mario Casella
Cassuto	" Umberto	Sci.		Umberto Cassuto
Battisti	" Carlo	Sci.		Carlo Battisti
Ottokar	" Nicola	Sci.		N. Ottokar
Galli	" Umberto	Sci.		Umberto Galli

A seguito di tali risultati il candidato suddetto è stato approvato

con voti cento e dieci su cento e dieci

Firenze, 23 Giugno 1932-X.



~~VOTAZIONE~~

Figura 30 – Verbale esame di laurea, 23 giugno 1932.

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 1156
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L. 100
• iscrizione anno 1° rata 1°	100
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
Totale tasse d'iscrizione L.	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
Totale sopratassa d' esami L.	10
Distribuito Accademico L.	10
Firenze, il 28 NOV. 1932 Anno XII	100
Il Ragioniere	Il Cassiere

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 1719
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L.
• iscrizione anno 1° rata 1°	L.
• " " " 2° " "	100
• " " " 3° " "	100
• " " " 4° " "	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
• Opere assistenziali e sportive	
Totale L.	310
Firenze, il 27 NOV. 1932 Anno XII	
Il Ragioniere	Il Cassiere

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 2429
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L.
• iscrizione anno 1° rata 1°	100
• " " " 2° " "	100
• " " " 3° " "	100
• " " " 4° " "	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
• Opere assistenziali e sportive	25
Totale L.	435
Firenze, il 6 MAR. 1934 Anno XII	
Il Ragioniere	Il Cassiere

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 1156
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L. 100
• iscrizione anno 1° rata 1°	100
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
Totale tasse d'iscrizione L.	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
Totale sopratassa d' esami L.	10
Distribuito Accademico L.	10
Firenze, il 28 NOV. 1932 Anno XII	100
Il Ragioniere	Il Cassiere

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 1719
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L.
• iscrizione anno 1° rata 1°	L.
• " " " 2° " "	100
• " " " 3° " "	100
• " " " 4° " "	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
• Opere assistenziali e sportive	
Totale L.	310
Firenze, il 27 NOV. 1932 Anno XII	
Il Ragioniere	Il Cassiere

Bollettino Mod. 1 Bolletta N. 2429
 ANNO SCOLASTICO 1932-33
Cassa di Risparmio di Firenze
 Appartenente alla Federazione tra le Casse di Risparmio della Toscana
SERVIZIO DI CASSA
 della R. Università degli Studi di Firenze
Facoltà di BIBLIOTECARI ARCHIVISTI
 Il Cassiere della Cassa di Risparmio di Firenze
 riceve Lire Quingentesimo
 dallo Studente Sig. Luigi Ferraro del Lama

per: tassa immatricolazione	L.
• iscrizione anno 1° rata 1°	100
• " " " 2° " "	100
• " " " 3° " "	100
• " " " 4° " "	100
sopratassa di laurea L.	
• esami anno rata 1°	10
• " " " 2° " "	
• " " " 3° " "	
• " " " 4° " "	
• Opere assistenziali e sportive	25
Totale L.	435
Firenze, il 6 MAR. 1934 Anno XII	
Il Ragioniere	Il Cassiere

Figura 31 – Scuola per Bibliotecari Archivist, 1932-1934.

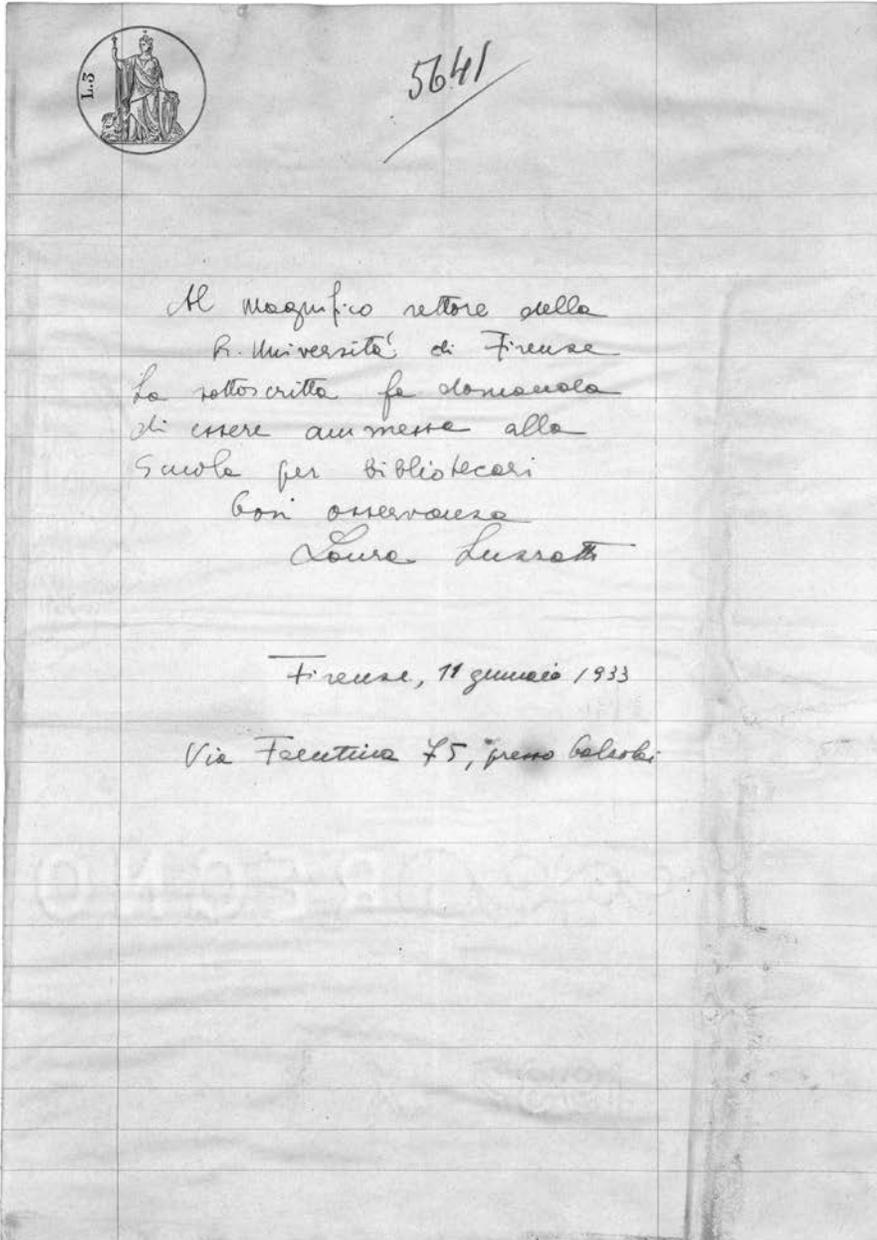


Figura 32 – Richiesta iscrizione Scuola per Bibliotecari, 11 gennaio 1933.

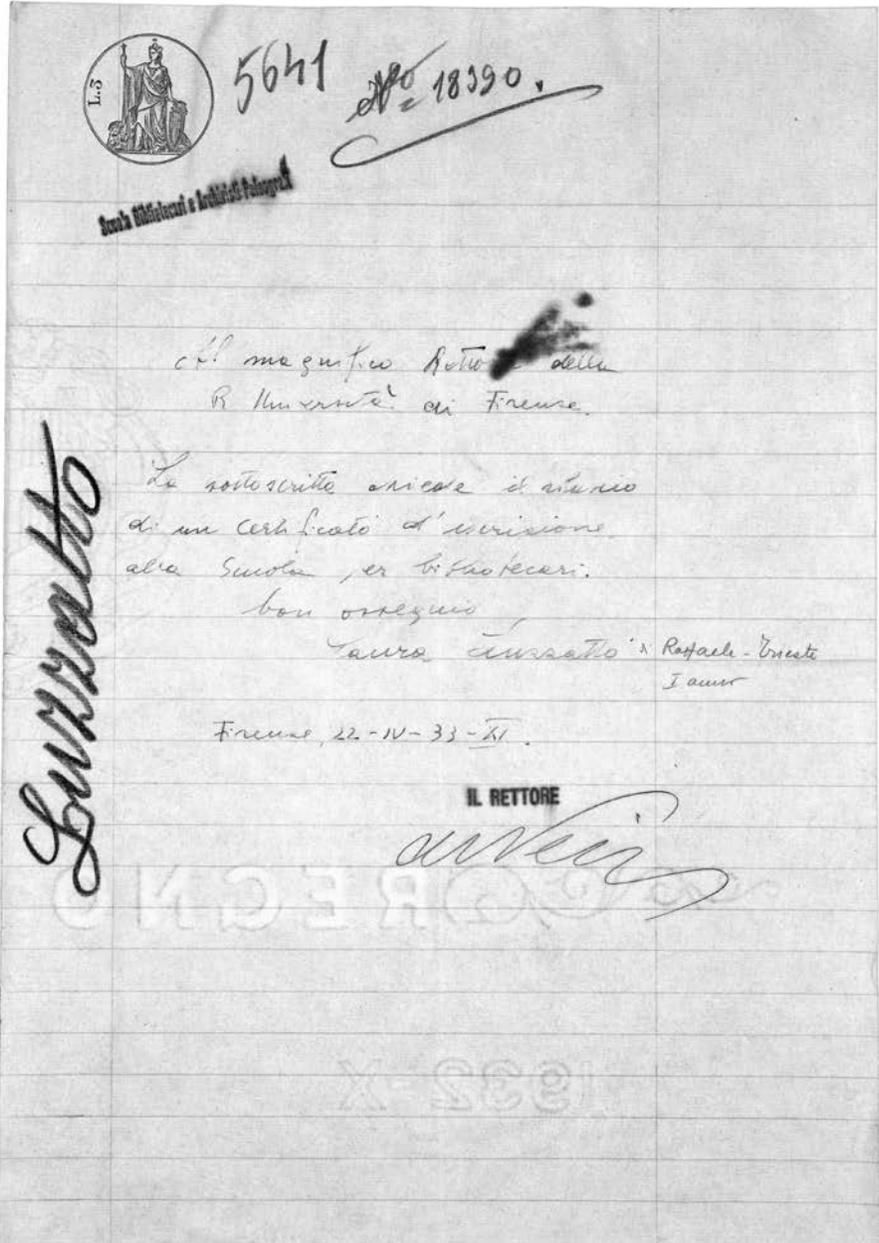


Figura 33 – Certificato Scuola per Bibliotecari, 22 aprile 1933.

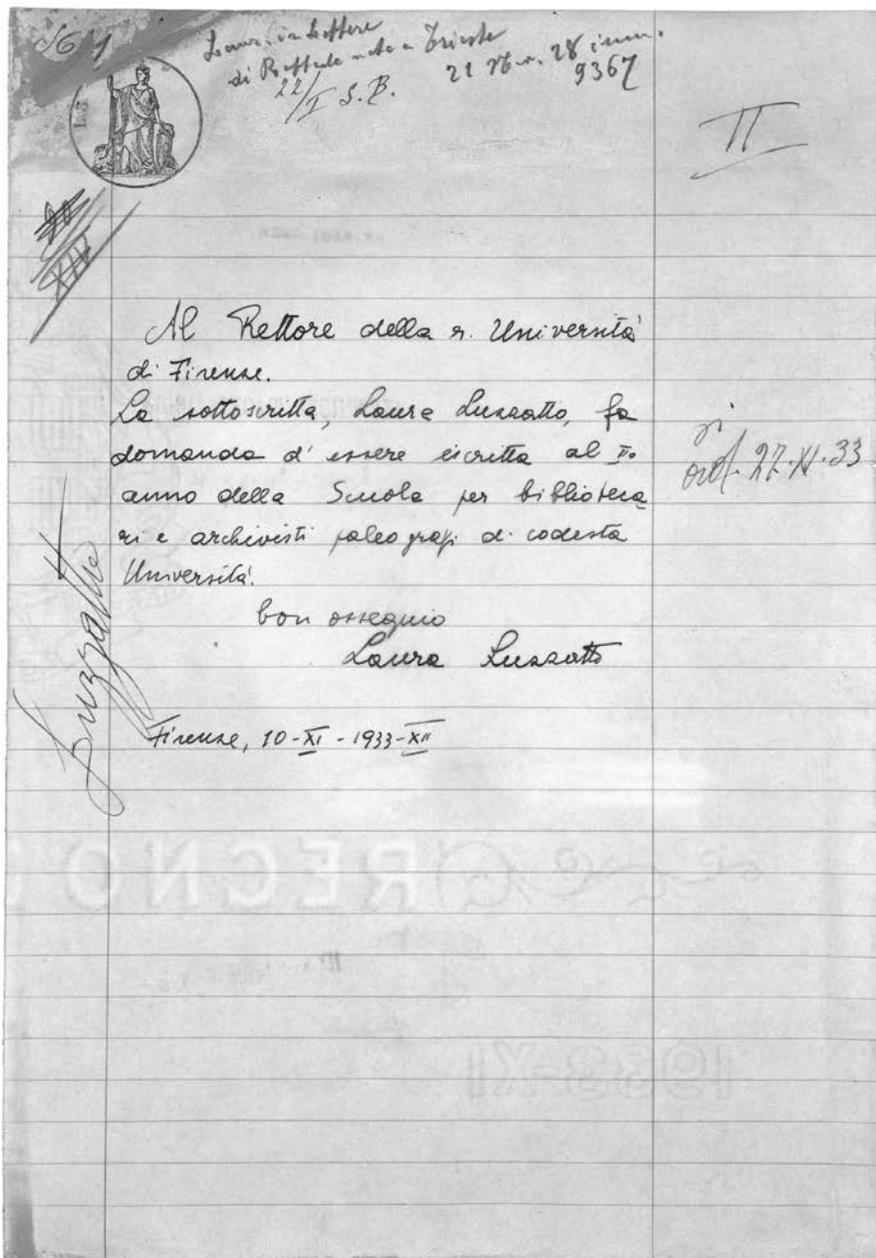


Figura 34 – Richiesta iscrizione Scuola per Bibliotecari, 10 novembre 1933.

Nell'anno 1932 Laura Luzzatto, iscritta al quarto anno del corso di laurea in Lettere e Filosofia della Regia Università degli Studi di Firenze, discusse la sua tesi di laurea *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo*, relatore Prof. Guido Mazzoni. A ottantasei anni da allora, anche grazie a quella tesi, e alle vicende successive che hanno visto Laura Luzzatto protagonista da vicino di uno dei momenti più significativi della cultura musicale occidentale, possiamo leggere meglio le vicende dell'intero secolo, dei suoi drammi e delle sue conquiste. Ecco perché l'Università degli Studi di Firenze ha ritenuto utile la pubblicazione di questo studio, che certamente allarga il campo della conoscenza storica e artistica del secolo breve, portando nuova luce alla traversata dodecafonica compiuta da Luigi Dallapiccola.





LA CRITICA
LETTERARIA DI
NICOLÒ TOMMASEO

Laura Luzzatto

Capitolo I.

La formazione

La Dalmazia, strettamente legata sin dal Medio Evo alla repubblica di Venezia, fu terra di cultura prettamente italiana, per tutti i secoli del dominio veneto. Non cultura importata da Venezia, ma indigena, per natura italiana, e corrispondente alle varie altre correnti dei vari stati italiani. Ragusa, Zara, Spalato, Sebenico, centri di studi umanistici e italiani, non solo nel quattro e cinquecento, ma giù giù sino tutto il secolo XVIII; e ai principii del XIX troviamo le scuole ancora in mano di gesuiti e scolopi italiani, non solo della penisola, ma anche indigeni dalmati: scuole di «umanità e retorica», scuole di carattere prevalentemente letterario¹.

Il Tommaseo imparò certo prima il latino dell'italiano (giacché la lingua parlata, per lui, come per tutti i veneti, fu il dialetto). Nelle *Memorie Poetiche* ci parla subito delle *Orazioni* di Cicerone, e degli elementi primi del latino insegnatigli da uno zio frate², e vediamo che la massima parte dei suoi tentativi letterari sino al suo soggiorno a Padova, sono in latino. La sua educazione nel seminario di Spalato, si può veramente chiamare più classicistica che classica: latino a fiumi, poco italiano, poco francese, greco punto: e questa impronta di classicismo il Tommaseo non se la leverà più per tutta la vita: nelle sue critiche, sempre, si sentirà rispuntare la scuola di retorica con la sua educazione formale, estrinseca e soprattutto stilistica.

Già, però, vediamo il fanciullo cercare qualche cosa che lo soddisfi più intimamente, che gli dia maggior ricchezza – e ci parla di impressioni ricevute dalla natura, di mania drammatica suscitategli da una compagnia italiana sentita a quell'epoca, d'amore per l'Italia, di letture italiane, non tutte classiche, fatte privatamente. A quindici anni lo troviamo in viaggio verso l'Italia: Padova.

Seppur Padova e la sua scuola specialmente, nel 1817 erano ancora completamente nell'indirizzo umanistico, pure in quella città, più gran-

¹ Tamàro, *La Vénétie Julienne et la Dalmatie*, Roma 1919, III, pp. 293-295.

² *Memorie poetiche*, pubblicate dal Salvatori, Firenze 1916, pp. 3-4.

de, più viva, in cui si trovavano necessariamente tanti giovani, le idee nuove dovevano infiltrarsi in qualche modo, e il Tommaseo li doveva venire a contatto con esse per la prima volta.

Erano gli anni – quelli che il Tommaseo passò a Padova e a Venezia – in cui a Milano fervevano nella loro massima intensità le lotte classicoromantiche. Il Veneto era quasi fuori del mondo, giungeva l'eco di queste dispute letterarie attraverso i giornali milanesi diffusi anche qui: la «Biblioteca Italiana», e la «Gazzetta di Milano», ma i letterati veneti quando lo cominciarono a conoscere fulminarono il romanticismo dall'alto del loro olimpico disprezzo e le idee romantiche cominciarono ad affermarsi appena intorno al '30³.

Vediamo appunto nel 1817 nella solenne cerimonia per riordinamento degli studi nell'Università di Padova, l'oratore ufficiale L. Mabil (che sarà poi anche consigliere del Tommaseo), parlare in questi termini: «È sorta, signori, in questi giorni una non so quale *scuola romantica*, che altri codici vantando, altri legislatori di gusto, osa levare il vessillo contro il bello classico letterario... ecc.»⁴. Nelle quali parole, più che il solito disprezzo per i romantici, ci colpisce l'esordio, col suo carattere di informazione di una novità.

Non si tratta dunque per il Tommaseo di uno sbalzo repentino da un ambiente ancora puramente classicistico a un altro già del tutto moderno, o almeno al corrente delle idee moderne: quindi, non una sovrapposizione esterna di nuove idee. Se quando il Tommaseo lascia Padova, noi lo troviamo già conscio di quei principii fondamentali che sosterrà poi sempre, e che il soggiorno a Milano e a Firenze non farà che confermare, possiamo dire che quei principii egli se li è acquistati da sé, studiandoli personalmente e riconoscendone un po' alla volta la verità. Essi non hanno il carattere essenzialmente letterario che potrebbero avere se acquistati per educazione scolastica, ma dipendono fondamentalmente ed esclusivamente dalle convinzioni morali del Tommaseo. In questi anni, necessariamente egli viene formando la sua personalità morale – e questa prende una tale importanza predominante, che le sue opinioni letterarie non ne sono che un corollario; egli non accetta le idee romantiche per necessità letteraria, ma perché esse corrispondono alla funzione che egli ha pensato per la letteratura nel suo sistema morale. Difatti la prima affermazione di personalità che egli fa nel campo poetico, dopo averci riportati

³ G. Gambarin, *La polemica classico-romantica nel Veneto*, Venezia 1913. Estratto Ateneo Ven., Anno XXXV, Vol. II, fase. II, sett.-ott. 1912, e *I giornali letterari veneti nella prima metà dell'800*, Venezia, Estr. Nuovo Arch. Ven. Nuova Serie, Vol. XXIV.

⁴ Gambarin, *Polemica classico-romantica*, p. 10.

infiniti esempi di tentativi ricalcati sui classici o sui classicisti è: «La religione era ormai l'alito dell'anima mia; né con altro che con idee religiose, profanate e contorte, io avrei saputo cantare la donna del mio desiderio»⁵.

È sintomatico per questo, anche il fatto che egli per lungo tempo rimarrà ancora perfettamente classico nel suo metodo di studio, di critica, e anche nell'interesse predominante per gli scrittori classici, e che invece in ciò che più è personale e sentito - nella poesia, noi troviamo la prima impronta nuova. In questo subordinare l'arte a dei problemi d'indole morale, il Tommaseo, del resto, si dimostra uomo del proprio tempo. Anche se fino a questo momento le influenze esterne dirette non sono molte, pur ci doveva essere, direi quasi nell'aria, questa aspirazione a una vita più completa e più attiva, tutti i giovani di quel tempo sentono l'arte quasi solo come mezzo, per ottenere i loro ideali di fede, i loro scopi politici.

Ed è strano che il Tommaseo non ci ricordi nessuno che l'abbia con la propria personalità indirizzato a queste mètte nuove. Se egli a più riprese ci parla dei vari amici che gli hanno fatto conoscere vari autori moderni, che gli hanno dato l'amore per la lingua italiana, che lo hanno entusiasmato per Dante ecc. - e anche che gli hanno fatto vedere chiaramente l'assurdità di certi precetti retorici classicistici, pure non ci parla di nessuno che abbia avuto una forte influenza su di lui nel fargli intendere e amare le tendenze nuove. Se il Melan gli insegnò un metodo di studio stilistico un po' più intelligente di quello da lui fino allora seguito, non ci dice che a un altro passo ben più significativo l'abbia condotto una persona determinata a «notare» cioè «non più frasi, ma fatti e dottrine altrui e idee sue»⁶.

Non che io voglia con questo negare qualsiasi influenza esterna. L'amicizia col Rosmini e la lettura di autori moderni non poteva essere senza effetto. Anzi più ancora, sono essi che lo fecero romantico, in quanto fecero conoscere al giovane quella scuola letteraria che più si confaceva alla sua indole morale. Alla formazione della quale poi, è certo che, almeno il Rosmini diede indubbiamente il suo contributo.

Ma il Tommaseo stesso ci confessa che appena dal Manzoni ebbe la *rivelazione*: «Da quella fede affettuosa e sapiente, da quella potente e pensata semplicità, da quella verità di natura non soffocata dai molti accorgimenti dell'arte, sentii spirare uno spirito nuovo di gioventù nell'ingegno; e a me vagante di sperimento in isperimento, parve posare il piede su fermo terreno»⁷.

E trovata una volta la Verità, il Tommaseo non l'abbandona più. Egli si appropria tale e quale la dottrina manzoniana, se ne imbeve tanto, la fa

⁵ *Memorie poetiche*, p. 91.

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ Ivi, p. 175.

tanto sua – come ho già detto essa corrisponde alle sue convinzioni morali – che potrà persino in suo nome combattere lo stesso Manzoni⁸. Dato il suo carattere rigido e intollerante, data la sua tendenza all'apostolato, la dottrina stessa perde quel carattere pacato e modesto, di cui l'aveva improntata l'indole del Manzoni, diventa espressione di setta, arma di battaglia e viene affermata come indiscutibile e inattaccabile suprema verità.

È interessante vedere come il Tommaseo non ceda mai d'un passo, non si lasci mai più influenzare da alcuna idea contraria, non segua lo sviluppo ulteriore del movimento, e preferisca, nei suoi ultimi anni, ignorare la nuova critica del De Sanctis, di cui non fa mai cenno. Difatti la vera e propria *formazione* del Tommaseo si può chiudere con la sua conoscenza delle opere manzoniane, o forse col suo soggiorno a Milano, dove a contatto col Manzoni stesso e con i suoi più fidi seguaci, poté meglio studiare e imbevversarsi di quelle dottrine. Vediamo infatti che in una lettera del '27⁹ sono esposte le sue dottrine sul romanticismo italiano, che sono poi quelle sulla letteratura in genere, e che rimarranno tali e quali per tutta la sua vita; i punti su cui egli insiste sono: verità, popolarità, moralità, rispetto della storia patria, libertà dell'azione tragica, libertà da ogni legge arbitraria (= regola retorica e poetica), libertà dalla tirannia dell'esempio, unica legge seguire l'impulso del cuore.

E tant'è vero che le sue idee rimangono sempre quelle, che non si riconoscono i suoi scritti ultimi, dai primi – sempre con la stessa fede e con lo stesso entusiasmo vi è sostenuta la stessa idea. Forse si riscontrerà nei più tardi qualche mutamento di stile, una moderazione un po' maggiore, ma lo spirito animatore è sempre quello. Firenze, la Francia, lasceranno questi ambienti nuovi tracce profonde del suo spirito? Gli apriranno nuovi orizzonti, gli proporranno nuovi problemi – da risolversi però sempre in base a quell'unico e costante principio. Potranno forse modificare qualche particolare, ma la base è inattaccabile, immutabile.

Certo, per la forma, almeno, della sua critica la sua precoce e sempre continuata attività giornalistica ha una grande importanza. È qui l'origine del suo metodo polemico, e della sua preferenza a scrivere articoli brevi e, possibilmente sintetici. Altre caratteristiche sono invece da riferirsi all'indole personale, e alla sua forma mentis. Per esempio la tanto criticata parzialità dei suoi giudizi. Se è innegabile che il Tommaseo non è un critico sereno, non credo d'altra parte, che la sua parzialità dipenda esclusivamente da inimicizie e amicizie personali. Il più delle volte – e specialmente per quel che riguarda gli scrittori più in vista come

⁸ Vedi p. 73.

⁹ Pubblicata dal Salvadori nelle giunte alle *Memorie poetiche* a pp. 884-886.

Foscolo, Leopardi ecc.¹⁰, la sua asprezza non è dettata da ragioni personali, ma deriva dalla sua persuasione che gli scrittori «immorali» devono venir combattuti con tutti i mezzi. È una delle massime caratteristiche del Tommaseo la sua ferma fede nella propria missione educativa: e in nome della sua fede – non perché egli sia infallibile, ma perché la sua verità è indiscutibile – si sente in diritto di condannare ed assolvere.

In quanto poi all'origine dei suoi lavori più importanti, la possiamo facilmente ritrovare con l'aiuto delle sue *Memorie poetiche*. Là possiamo seguire sin dai primi inizi il suo studio di Dante. La prima lettura del poema intero a 17 anni, per influenza del Rosmini, l'amicizia col Filippi che gli fa sentire il verso di Dante, esercizi umanistici e traduzioni in latino dal poeta – che sempre più a lui ravvicinano, esercizi stilistici per accrescere il proprio patrimonio linguistico che gli fanno conoscere Dante a fondo¹¹, lettura poi di S. Tommaso ecc. ecc. – Non che a quell'epoca egli fosse già vicino a Dante come più tardi – e questo anche per il suo metodo di studio formale – ma si venivano ponendo le basi di quella conoscenza profonda che gli permetterà di scrivere il commento.

Così pure possiamo ritrovare le prime spinte a studiare la questione linguistica, la prima idea del *Dizionario dei Sinonimi* ecc.; l'influenza del soggiorno a Firenze sulla sua conoscenza linguistica, sulla formazione del suo stile. Però questi sono tutti particolari di un'importanza relativa. Più che le questioni letterarie, più che le questioni politiche e patriottiche, furono i problemi morali che formarono il Tommaseo e che furono per lui sempre i problemi più importanti di tutta la vita.

¹⁰ Vedi p. 67.

¹¹ *Memorie poetiche*, p. 202. Venni così fin d'allora, preparando la materia di quel commento, che dodici anni dopo finii.

Capitolo II.

Il fondamento filosofico della critica letteraria

Costruzione, visione d'insieme mancano completamente al Tommaseo. Il suo è pensiero essenzialmente frammentario ed analitico. La sua estetica la dobbiamo ricavare noi, per mezzo di un lavoro di spoglio, dai suoi vari scritti.

Il Tommaseo si è ripetutamente occupato del problema del bello: degli *Studi filosofici*, la quinta parte è interamente dedicata alla filosofia dell'arte, così pure quasi completamente la prima di *Bellezza e civiltà (Principi)*, e di *Ispirazione ed Arte* e nelle sue varie critiche e articoli troviamo ad ora ad ora dei principii generali. E certo in queste trattazioni è seguita un'unica direttiva: il problema è stato studiato ed elaborato nella mente del Tommaseo, egli è arrivato ad un suo sistema, ha trovato la sua risposta alla domanda: che cosa è il bello?, quindi per quanto incompleta e discutibile ha una propria estetica.

Ma anche dove si propone espressamente di esporre la sua dottrina - non riesce. Egli perde sempre di vista il problema fondamentale, si lascia distrarre da questioni laterali, dai particolari. Non ha una disciplina mentale che gli faccia seguire una strada diritta, in modo da esporre chiaramente e logicamente principii e metodo: per la sua mente vivace, i collegamenti di pensiero sono continui e troppo attraenti per non lasciarsi condur fuori di strada¹². Così egli abbandona l'assunto principale per darne subito delle applicazioni e ne risultano delle osservazioni talvolta profonde, acutissime, intelligenti - ma che non c'entrano.

Si vedano appunto gli *Studi filosofici*: la costruzione stessa dell'opera: a massime, rende tanto più difficile seguire rigidamente un filo logico. E se

¹² Carlo Curto, recensendo nel «Giornale storico della letteratura italiana» del dicembre 1931 p. 341 lo scritto del Tommaseo su G.B. Vico ripresentato dal Bruers, si esprime a questo proposito così: Le idee, i concetti del Tommaseo si susseguono per salti ideali, non si svolgono in avanti, ma circolano in orbite ricorrenti. Onde l'impressione di una dispersione, mancando la concentrazione. E tale modo di pensare trova quella sua forma di stile che fu detta «centrifuga» ch'è ora concettosa o sentenziosa, ora una sassata violenta o una bisbetica malignità, ora uno sprazzo lampeggiante di grande poesia.

v'è una certa necessaria continuità nelle distinzioni dei capitoli, che ci fa credere a uno sviluppo logico, quando leggiamo le massime raccolte sotto questi titoli, ci troviamo dinanzi a delle osservazioni che rientrano sì, in quella *classificazione più generale*, ma che non sono punto essenziali a quella – e non ci danno quello che noi aspettiamo da uno studio filosofico: la risposta chiara e completa del problema posto appunto in quelle divisioni.

Questa «risposta», che, come ho detto, c'è – perché nonostante le contraddizioni troviamo una innegabile armonia nelle varie osservazioni – dobbiamo tentare di ricavarla noi.

Però questo carattere di osservazioni critiche, così spiccato negli studi tommaseiani sul bello, deriva forse – oltre che dalla natura del suo pensiero – anche da un altro fatto importante. Il Tommaseo non vede il problema del bello come un problema autonomo, a cui si debba dare una soluzione particolare e indipendente: egli misconosce questa attività dello spirito, e non vede che essa ha problemi e metodo proprio. Per lui, essa è una «sottospecie»: posto il primo principio che spiega l'essere il vero e il buono, il bello non è più che un attributo appunto dell'essere del vero e del buono. I suoi problemi devono venir risolti nel campo della morale e della verità; e ne è necessaria conseguenza una serie di errori e di compromessi.

Difatti il Tommaseo posto di fronte a un'opera d'arte, non si pone come prima, anzi unica domanda: è bella? ma innanzi tutto: è vera? è buona?¹³ Il bello per lui è necessariamente dipendente da queste due prime qualità: se queste non ci sono, l'opera d'arte non sarà bella. Vedremo come da questo principio dipendano le sue tanto famose critiche a Foscolo, Leopardi, Boccaccio ecc.

Questo è l'unico fondamento filosofico costante della critica tommaseiana. Non che egli non tenti di seguire una sua estetica, come già abbiamo detto, ma alle volte incorre in contraddizioni: mentre questo principio non è rinnegato, e nemmeno mai dimenticato.

Riconosciamo subito l'influenza del Rosmini, per cui vero, buono e bello sono un'unità inseparabile (perché è da notare, che non solo per ottenere la bellezza sono necessarie la verità e la moralità, ma tutto ciò che è vero e buono è anche bello¹⁴).

¹³ *Studi filosofici*, Venezia, 1840, II, p. 287: «La bellezza non è solo la veste ma la pelle della verità». – Chi cerca non altro che il bello nell'arte, diventa non pastore ma pecora arcadica». È molto interessante vedere come il Tommaseo qualche volta ha delle intuizioni che, se egli avesse saputo sviluppare con rigidezza filosofica, lo avrebbero portato a un'estetica molto più originale e più moderna – p. es., a p. 239 degli *Studi filosofici*: «L'arte rappresenta la verità; non l'imita. Questa parola *rappresentare* innova l'estetica tutta quanta».

¹⁴ *Ispirazione e arte*, p. 61: «Cosa veramente utile non può in qualche parte non esser bella; cosa veramente bella non può non giovare». Rosmini, *Saggio*

Del resto il Tommaseo stesso ammette questa sua derivazione. In *Bellezza e Civiltà* a p. 158 (Firenze 1857) dice: «Gioverà dimostrare come i principii del Rosmini, i quali taluno reputa sterili ed aridi, possano, bene considerati, anche al Bello applicarsi felicemente». E tanto è legata la bellezza alla verità, che quella aumenta con l'aumentare di questa. Ma che cos'è la verità delle cose, se non la loro idea universale che in esse si manifesta sotto forma di qualità comuni agli oggetti della medesima specie?¹⁵ Dunque l'arte dovrà cercare di giungere a questa rappresentazione delle cose «sub specie universalis» – dalle cose belle dovrà tendere alla bellezza¹⁶. E poiché bellezza, verità, bontà assolute sono Dio, l'attività artistica, in certo modo, diventa un'aspirazione, una ricerca di Dio. Non solo l'arte deve essere ispirata alla fede, ma l'arte è fede¹⁷.

Tutto quello che esiste è creazione di Dio, e noi, limitati, vediamo le singole cose limitate, divise, anche contrastanti; invece in Dio tutto è armonia, tanto le cose tra di loro, quanto tra i vari aspetti sotto cui noi le vediamo: noi, cioè, le possiamo considerare ora sotto l'aspetto del vero, ora del bello, ora del buono: l'arte deve presentarci la realtà in modo che questi aspetti si concordino e unifichino¹⁸. E poiché il bello è corollario del vero, il quale poi si identifica col buono – ricercando il vero otterremo il bello.

Vediamo pure, che col maggior avvicinamento alla verità otteniamo un grado superiore di bellezza: il sublime: «Il bello è l'unione di più veri compresi dall'anima in un concetto»¹⁹, il sublime «l'unione di molti veri compresi dall'anima in un concetto»²⁰.

Portando questo principio alle sue estreme conseguenze si arriverebbe alla negazione dell'arte in nome della bellezza pura. Ogni espressione individuale e particolare non sarebbe che una limitazione dell'idea in sé del bello, perché non può esserne che una copia, o averne dentro di sé una parte, e a questo mi pare che arrivi il Rosmini che parla di una «Bellezza, che lo spirito intelligente giunge a contemplare nella Eterna Idea e col tipo di cui in sé riportato, s'aiuta a ravvisare e discer-

sull'idillio, «Opuscoli filosofici», I, p. 372: «Perciocché l'elemento *morale* è quel punto unico, semplicissimo, nel quale s'appoggia come in solida base l'universo... quel principio onde la bellezza piena ed assoluta all'umana mente rifulge».

¹⁵ *Bellezza e civiltà*, p. 147: «Perché veramente la bellezza e nel mondo visibile e nello spirituale si è quella che le qualità comuni agli oggetti della medesima specie in maggior numero unisce, e più efficacemente contempera».

¹⁶ Rosmini, *Saggio sull'Idillio*, «Opuscoli filosofici», Milano 1827, I, p. 307: «Ma dalla verità diversificano le cose vere come dalla bellezza le cose belle».

¹⁷ *Studi filosofici*, Venezia 1840, II, p. 255.

¹⁸ Per questo vedi Montanari, *L'estetica e la critica di Nicolò Tommaseo*, «Giornale della letteratura italiana», settembre 1931, p. 16.

¹⁹ *Bellezza e civiltà*, p. 7.

²⁰ Ivi, p. 9.

nere le sembianze di quella sparse nell'universo, cui accozzate insieme imita coll'Arti» e del «genio dell'artefice che lasciando quasi le cose belle, liba da esse la pura Bellezza»²¹.

Il Tommaseo, meno filosofo, e meno rigido nelle sue deduzioni, ma più artista, sfugge a quest'estremo, con un'affermazione che nella sua filosofia è una contraddizione, ma che per la sua critica è salutare. «La poesia è il confine dove si equilibrano i sommi universali co' menomi particolari. Laddove questi o quelli prevalgono, non è poesia»²².

Vediamo come egli stesso oscilla tra questo bisogno di universalità, e la necessità, che egli, poeta, sente prepotente di determinazione. «Dico che quanto più fortemente *determinata* della vivezza del sentimento l'idea, e quanto più d'altra parte ella sarà evidentemente *comune* a maggior numero d'oggetti; tant'ella avrà più bellezza»²³. Ecco che così arriviamo a questo fattore *sentimento*, importantissimo nell'estetica del Tommaseo: qui come impronta umana, e quindi concreta, che ci salva dall'astrazione; e seguendo un altro ordine d'idee anche più importante, ritroveremo questo fattore, nucleo di tutta la sua teoria.

Ciò che differenzia la bellezza dalla verità, è l'elemento dell'armonia. Il vero può esser semplice, il bello è sempre unione armonica di più elementi. Incominciano già qui le contraddizioni nella teoria tommaseiana; questa sua definizione pone come essenziale carattere del bello l'unione armonica, anzi identifica il bello con questa, le verità da unificarsi non sono più essenziali. Non solo, ma l'identificazione di verità e bellezza cade, perché in una verità *semplice*, mancando l'elemento armonia, non può trovarsi il bello.

È così che si pone il contrasto fra contenuto e forma, ma non in modo da dar prevalenza a quest'ultima, come parrebbe logica conseguenza. Anzi, se mai il Tommaseo continuerà sempre a cercare la bellezza nella verità del contenuto, non accorgendosi delle proprie contraddizioni. Difatti, dopo aver posta la graduazione di bello e sublime, in cui l'elemento di confronto è la verità (il contenuto) vediamo che afferma in un altro punto: «il bello, considerato come sentimento, è assoluto sempre; considerato ne' mezzi che questo sentimento producono è variabilissimo e relativo»²⁴. E non è che nella sua definizione (unione di più veri ecc.) il sentimento si identifichi con i *veri*, egli dice esplicitamente che il sentimento è quello che ef-

²¹ *Saggio sull'Idillio*, «Op. fl.», I, pp. 307, 308.

²² *Studi filosofici*, I, p. 148.

²³ *Bellezza e civiltà*, p. 54.

²⁴ *Antologia*, luglio 1826, T. XXIII, p. 118 (sul necessario mutamento della letteratura italiana nel secolo nostro Discorso filosofico del prof. B. Poli).

fettua l'unione²⁵, «ma che l'idea del sentimento nell'intenzione mia fosse implicita all'idea di concetto, lo fa palese quello che tosto soggiungo alla definizione: che, non potendo l'unità essere integra che nel sentimento, in questo risiede il giudizio del bello»²⁶, e più avanti²⁷ «affermando il bello, unione di più veri compresi dall'anima in un concetto, o, se piace meglio, sentimento od affetto, io intendevo che non il mettere l'una verità lungo l'altra o sotto o sopra l'altra, non l'accostarle per promiscue ed attigue che si pongano, non il paragonarle acciocché ne consegua giudizio, non l'ordinarle e costruirle acciocché ne riesca ragionamento e dottrina, e né anco il congegnarle fantasticamente, è che fa la bellezza, ma si il congiungerle per la potente semplicità dello spirito in unità vera e viva» e ancora²⁸: «E dicendo *unione di più veri* ponesi per condizione alla verità la bellezza, non già nella realtà materiale degli elementi che compongono l'oggetto bello, la qual non è necessaria, anzi potrebbe formare un tutto turpe, ma nella unificazione dei veri, cioè nell'armonia delle idee con le cose, e delle idee tra di loro».

Non si tratta dunque di una giustapposizione di elementi, non di un'armonia statica, il Tommaseo ha capito che l'arte è qualcosa di dinamico, è un'attività, il sentimento non è un elemento che si aggiunga agli altri, è una specie di reagente chimico, è il quid vitale che crea veramente qualche cosa di nuovo.

E questo mi pare sia sfuggito al De Sanctis quando nella letteratura del secolo XIX²⁹ dice: «Se il bello, il sublime, l'ideale, il brutto ecc. fossero corpi che potreste mettere in un fornello chimico per decomporli, che ne uscirebbe? Certamente, uscirebbe il vero religioso, morale, storico, naturale; e ci trovereste anche il sentimento e tutti gli elementi della vita. Ma che cosa fa sì che tutti quegli elementi prendano poi una forma che diciamo bella? Il bello non è questo o quell'elemento che entra nella sua composizione, ci dev'essere una forma in cui tutti gli elementi si incorporino. Ora, il Tommaseo ha decomposto il bello, ha eliminato ciò che è proprio di esso, ed ha lasciato intatti gl'ingredienti. È come se pigliaste un corpo e lo notomizzaste: trovereste nervi, tessuti, ossa, ma non potreste trovar la vita; il mistero è appunto la vita». Certo il Tommaseo stesso non ha avuto piena coscienza dell'innovazione portata da questo porre un'*attività* este-

²⁵ Ma le idee del Tommaseo sono tanto poco chiare, che la verità che in un primo tempo egli ha posto come contenuto, in seguito la si cerca anche nell'attività unificatrice, in quanto richiede la *sincerità* del sentimento.

²⁶ *Bellezza e civiltà*, p. 35.

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ Ivi, p. 48.

²⁹ De Sanctis, *Letteratura del secolo XIX*, Napoli 1897, p. 242.

tica. Difatti, specialmente all'applicazione, nelle critiche, egli si contraddice spessissimo, e dà ora più importanza al sentimento, ora al *contenuto* che consiste nella verità e nella moralità. Altre volte si lascia trasportare, anche nei suoi scritti teorici, da entusiasmi poetici e arriva a delle intuizioni interessantissime, feconde di nuovi germi; per esempio: «Non è già che lo stile possa dare né il bello né il sublime, come qualche gramo scrittore si pensa. Ciò che importa notare si è, che un sentimento sublime indovina un linguaggio conveniente; e finché non lo coglie, si affanna: è come nell'angoscia d'un parto...»⁵⁰. Purtroppo questi sono lampi e a noi specialmente, che ricerchiamo il fondamento della sua critica, non interessano, perché il Tommaseo non ne ha coscienza, ed essi non influiscono sul suo giudizio estetico. E possiamo dire che, in generale, la sua estetica non è rigorosamente applicata nelle critiche letterarie⁵¹. E a prescindere dallo spirito religioso e dalla tendenza morale ed educativa che informa tutta la sua opera, e conferisce un'unità essenziale anche alla sua estetica come ho già rilevato sin da principio, non possiamo parlare di un principio estetico rigorosamente seguito ed applicato. Direi quasi che la sua estetica non è la misura secondo la quale egli giudica. E questo è necessario: il Tommaseo è arrivato a una teoria estetica, ma non tale che possa soddisfare completamente il suo senso del bello: non solo perché nell'opera d'arte egli crede essenziali degli elementi che non lo sono, ma perché come ho già detto, egli non riconosce tutto il valore del problema del bello, e crede di doverlo subordinare ad altri valori. In poche parole, invece di accontentarsi di rispondere alla domanda: Che cos'è il bello? egli si pone il problema: qual è il fine del bello? Esce così dai limiti della questione, e incorre necessariamente in una serie di errori. S vengono ad avere due misure con cui giudicare l'opera d'arte: la bellezza e l'utilità, che s'incepano l'un l'altra; e non si sa più se si deve lodare l'opera quando è bella, o quando è morale-educativa, o se è morale ed educativa quando è bella, o bella quando è morale ed educativa.

Questo errore fondamentale pesa enormemente su tutta l'opera critica del Tommaseo, è l'origine dei suoi errori e delle sue cecità e fa sì che noi possiamo trovarvi delle belle pagine, delle osservazioni profonde; ma che come insieme, ha perso completamente il suo valore. Difatti è critica

⁵⁰ *Bellezza e civiltà*, p. 14.

⁵¹ È da notarsi, invece, che tutta l'opera poetica del Tommaseo (intendo con ciò anche i romanzi) corrisponde esattamente alla sua estetica: e non nel senso ch'egli voglia dare delle esemplificazioni delle sue teorie (se non forse in *Fede e bellezza*). Ma riconosciamo subito lo stesso uomo negli scritti teorici e nei poetici, tanto che per esemplificare i primi si possono facilmente citare dei versi suoi. Questo ci dimostra come la teoria e la poesia fossero da lui più profondamente sentite che la critica.

strettamente legata al tempo in cui è sorta, condizionata dall'ambiente storico, e storicamente ha un grande valore. Il Tommaseo reagiva contro il classicismo da una parte, e il romanticismo dall'altra; e ne aveva coscienza, in quanto rifiutò sempre il nome di romantico³².

Tanto il classicismo che il romanticismo, specialmente quello francese della metà del secolo, tendevano al raggiungimento di un bello in sé, per gli uni esterno: il bello ideale, per gli altri interno: la propria espressione di bellezza, ma sempre bellezza formale (arte per arte), che agli italiani della metà dell'Ottocento doveva ripugnare. Essi avevano soprattutto bisogno di arrivare a un'affermazione della propria coscienza, direi dovevano arrivare alla coscienza della propria coscienza. Si dovevano stabilire dei valori, e non solo, ma appunto in opposizione alla tendenza individualistica francese, dei valori universali che costituissero una coscienza italiana e potessero creare un'unità spirituale.

Non dobbiamo dimenticare che il Tommaseo visse in pieno Risorgimento, si formò scrivendo nell'Antologia, il cui scopo era la propaganda politico-nazionale, per necessità rivestita di forme letterarie – e divulgare e popolarizzare la cultura e la propria letteratura è già in sé opera di propaganda nazionale –, che andò in esilio due volte, che fu imprigionato e che prese parte alla difesa di Venezia del quarantotto. Io credo che quel dominio assoluto dato dal Tommaseo ai valori morali e di conseguenza educativi, dipenda in parte anche da queste circostanze storiche³³.

Ma che più che una sovrapposizione dall'esterno, questa tendenza è una caratteristica del tutto individuale dell'anima del Tommaseo.

Abbiamo visto le definizioni che egli dà del bello e del sublime (unione di più veri – unione di molti veri): questa distinzione di gradi, che da un lato sembra superflua, è sintomatica per tutto il suo carattere, denota un'aspirazione al perfezionamento, una tendenza a innalzarsi verso la verità assoluta, verso l'essere perfettissimo – possibile solo mediante l'e-

³² Lettera al Vieusseux pubblicata da M. Barbi in «Alessandro Manzoni» e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Vieusseux». Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903, p. 238.

³³ «Il fine dell'arte, ch'è l'utile morale e civile ottenuto per via del diletto e dell'immaginazione». *Ispirazione ed arte*, p. 96. E se questo è il ben noto detto degli antichi: istruire dilettaando, non bisogna dimenticare che il classicismo del primo Ottocento credeva di istruire dando ancora delle imitazioni delle *Georgiche* e simili. Si sentiva il bisogno di un rinnovamento dei contenuti, e il Rosmini: «E perché non sembri gratuita asserzione, che gli uomini sentano ognor più la necessità di quel diletto che a loro produce l'*ideale morale* della bellezza, e l'insufficienza di ogni altro diletto da quello scompagnato, mi credo in dovere di recare qualche passo de' recenti letterati, ond'apparrà che ciò che io dissi non è forse tanto la mia opinione, quanto interpretazione de' loro più nobili e più veri intendimenti». *Saggio sull'Idillio*, «Opuscoli filosofici», I, p. 374.

ducazione di se stessi; e naturalmente non solo nel campo artistico, ma in tutti i campi: tanto più l'uomo è completo, tanto più s'avvicina a Dio, tanto più è elevato e può arrivare all'espressione più bella.

Qui il Tommaseo ci si presenta uomo moderno, che ama la vita in tutti i suoi valori, che cerca la perfezione nella vita completa; ci si presenta mistico, sì, in questa sua tendenza verso Dio, ma di un misticismo tutt'altro che medioevale. Egli non arriva a Dio per mezzo dell'ascesi, della contemplazione interiore. La sua educazione spirituale egli la compie anzi nella vita attiva e militante, cercando la massima esperienza pratica.

Quel che può sembrar strano però, è che egli non accetta tutte le manifestazioni e attività vitali, come sacre, in quanto opera di Dio. Dio è per lui quello ben definito della religione cattolica, e la legge della morale cristiana è la sua misura assoluta. Quello che contraddice o esula da questa legge è male ed è condannabile. Nulla ci può essere di buono, di bello, di grande che sia fuori del cattolicesimo. Ed ecco che noi vediamo condannati anche come artisti Leopardi, Foscolo, Boccaccio ecc., perché «eretici».

La fede è la massima e necessaria ispiratrice dell'arte³⁴.

Un'altra conseguenza di questa sua ricerca di Dio nella vita è il legame stretto che egli sente tra questa e l'arte: non più rifugiarsi nella poesia per non sentire il dolore, non più il distacco netto fra arte e vita: anzi l'artista, per esser tale deve aver radici profonde nella vita, deve ispirarsi a questa, rappresentarla, e tanto più è grande, quanto più le è attaccato, quanti più problemi suoi egli si propone e cerca di risolvere: ecco la sua grande ammirazione per Dante, uomo attivo e completo: ecco la sua ricerca di popolarità: non solo perché il fine dell'arte è educare il popolo, e quindi bisogna avvicinarsi a lui, ma perché da voce del popolo è voce di Dio; e Dio solo crea: e il grande artista in tanto crea, in quanto è o si fa popolo³⁵; ecco il suo amore per la storia, non solo come argomento, ma come ispirazione.

E non ultima conseguenza e forse uno dei massimi meriti suoi nel campo della critica, lo sforzo di spiegare l'arte con la storia e la storia per mezzo degli artisti. Egli si fa sostenitore del principio che un artista va studiato nel suo tempo, non solo perché così lo si può capire meglio, ma anche perché così si possono rilevare meglio i suoi meriti, le eventuali innovazioni, e scusare le sue mancanze; e col volume *Storia civile nella letteratura* si sforza di lumeggiare tutta un'epoca (il Settecento) per mezzo della letteratura del tempo³⁶.

³⁴ *Studi filosofici*, II, p. 255: «La poesia è il filo che congiunge al cielo la terra. Senza religione non è poesia». - «Poesia è fede».

³⁵ *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, p. 214.

³⁶ Si veda anche: *Bellezza e civiltà*, p. 162.

Concludendo dunque, possiamo affermare che, se l'estetica del Tommaseo, nelle sue linee generali non ci dice nulla di nuovo, e si ricollega perfettamente alle teorie degli altri romantici italiani, pure, nell'evoluzione del pensiero italiano le spetta un posto notevole, perché tutto quello che c'è di contraddizione, quelle singole affermazioni intuitive e incoscienti, hanno certo potuto almeno *ispirare* i successori, e in esse troviamo già chiaramente indicato l'ulteriore sviluppo dell'estetica sino ai nostri giorni.

Capitolo III.

Questioni speciali.
Lingua, stile, traduzioni, *romanzo storico*,
ufficio della critica

Se le contraddizioni sono la cosa che per prima colpisce chi incomincia a studiare il Tommaseo – quando ci si è maggiormente avvicinati a lui, ci si accorge invece dell'esistenza di un'unica idea costante che sta alla base di tutte le sue teorie generali.

Le questioni più scottanti del tempo suo, egli le tratta tutte e dà loro sempre delle soluzioni che rientrano perfettamente nel suo sistema generale – o meglio, perché di un tale non si può parlare a rigor di termini – che sono dirette conseguenze di uno dei suoi principii generali.

Non voglio trattare specialmente della famosa questione della lingua, perché mi porterebbe fuori di strada – ma è interessante vedere come il Tommaseo consideri la lingua, e come le sue idee in questo campo dipendano e si accordino perfettamente con la sua estetica.

Non ci meraviglierà che l'opera massima del Tommaseo siano i suoi dizionari, se ci rendiamo conto di che cosa sia per lui la lingua.

«La parole suppose déjà les idées universelles: elle ne peut donc pas être l'oeuvre de l'homme placé dans ce qu'on appelle l'état de nature³⁷. Les idées universelles supposent l'unité et l'infinité; elles se lient donc au système du monde: par conséquent la parole renferme en elle-même les germes de la science absolue, que l'homme ne fait qu'entrevoir ici-bas. La langue contient les germes de toutes les vérités que les hommes découvriront avec le temps. Les nations les plus pures conservent plus soigneusement ce talent, et elles le font mieux fructifier; les nations corrompues l'ensevelissent et l'oublient, ou bien n'en usent que pour le dégrader par un impur alliage. La beauté des langues est une beauté toute morale: elle révèle de grandes choses aux esprits bien disposés; les esprits malades la recouvrent d'un voile épais et souillé. Plus la foi s'épure; plus les lan-

³⁷ *Studi filosofici*, I, p. 145. «Ben si può dire che né Dio infondesse nell'uomo il linguaggio bell'e fatto, né che l'uomo lo creasse. Iddio gli diede come la ragione così la facoltà di nominare gli oggetti; e siccome un oggetto a lui (come agl'infanti) per la natural costituzione della mente, era tipo di tutti gli oggetti simili, così la prima parola ch'e profferì non poteva non essere generale».

gues, et par conséquent les littératures, font de progrès véritables: plus la philologie sera étudiée comme science, plus nous trouverons d'arguments pour croire en Dieu et en J. C.; car, je le répète, toutes les langues en leur meilleure époque sont théologiques et chrétiennes au fond. Aussi les révélateurs n'ont-ils pas besoin de créer de mots nouveaux pour annoncer leurs doctrines: ils ne font que joindre aux mots connus un ensemble d'idées qui existaient éparses, mais qui manquaient d'unité. Ils l'unifient par le sentiment: et c'est cette unité sublime qui constitue la spiritualité, la foi, la beauté»³⁸.

Non solo abbiamo in questo brano il fondamento delle teorie tommaseiane sulla lingua, ma vi possiamo riconoscere tutti gli elementi che la collegano con i suoi principi estetici.

La parola è dono di Dio; come tutto ciò che esiste è creazione di Dio. L'uomo può solo unire e ordinare in diversi modi ciò che già è; dar forma propria, rappresentare le idee³⁹. E provenendo da Dio, la lingua contiene adombrate in sé tutte le verità, la moralità e la bellezza, perché questi tre momenti sono unificati in Dio, e perciò, neppure nelle sue opere possono andar disgiunti. Il popolo, considerato nel suo complesso, è Dio, perché vive d'istinto e opera per intuizione, quindi la lingua è retaggio del popolo, non è creata dai sapienti, ma dalla sapienza collettiva, inconsapevole. Ma anche i popoli sono soggetti a corruzione e decadenza: nei popoli più puri, troviamo la lingua, non solo più pura, ma più gravida di verità⁴⁰, e poiché la lingua è frutto d'istinto, studiando le lingue dei popoli che non conobbero la religione cristiana pur vi troviamo affermata chiaramente, quanto più il popolo era puro, la verità suprema: il Cristianesimo.

E la lingua, studiata nelle sue radici, analogie, parentele, traslati ecc., è un'inestinguibile fonte di sapere filosofico e storico. Filosofico perché ritroviamo con l'analogia «spirito delle lingue... la ragione del vincolo delle idee»⁴¹, perché «allo studio dei nomi si collega lo studio dei simboli»⁴², e perché «tutte le lingue sono rottami di tradizioni rivelate, o fondamento di nuove rivelazioni»⁴³. Storico, perché ricercando le parentele delle lingue si ritroverebbero le parentele, le migrazioni, le relazioni, le origini dei popoli⁴⁴.

³⁸ *Studi filosofici*, I, p. 27 ss., Venezia 1840.

³⁹ Vedi Montanari, *L'estetica e la critica di Nicolò Tommaseo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», settembre 1931, p. 16.

⁴⁰ *La nazione educatrice di sé*, Reggio Emilia 1922, p. 186.

⁴¹ *Dizionario estetico*, Firenze 1867, p. 711 nota 5.

⁴² Ivi, p. 193.

⁴³ Ivi, p. 192.

⁴⁴ *Dizionario estetico*, p. 58.

Ma la lingua, veramente che cos'è? «In sul primo era tutto una musica dipintrice, una filosofia che per menomi segni sensibili rappresentava e le esterne qualità e la ragione intima delle cose»⁴⁵.

«La parola è *termine* perché determina, segna, disegna, insegna l'idea; le assegna il suo luogo nell'intelligenza nostra e in rispetto alle cose di fuori»⁴⁶.

«La parola è non vestimento sovrapposto all'idea; ma coll'idea forma un corpo vivente: è dunque più che il colorito naturale di volto sano, è la espressione e l'aria del volto stesso, quella che il popolo italiano sapientemente denota col nome d'idea»⁴⁷.

Ancora un breve passo e idea e parola erano indenticate definitivamente.

E se nel campo artistico considera la lingua come *materiale*, che il poeta deve possedere perfettamente, così da poter esprimere con questo la sua idea, d'altra parte, quando considera la lingua in sé, vien portato a pensarla essa stessa come una specie d'arte.

Vediamo infatti che tratta la formazione della lingua, precisamente come la fattura dell'opera d'arte: il sentimento unifica idee diverse in una sola parola: il sentimento unifica diversi veri in una sola espressione artistica.

Arte, stile, lingua sono tutti e tre a volta a volta, chiamati pelle della verità⁴⁸. E si capisce come il Tommaseo dall'uno scenda all'altro, come dall'attività più complessa, al suo nucleo essenziale, liberandola dagli attributi contingenti: quindi dell'arte che dev'essere rappresentazione di verità, si ricerca la verità rappresentata e il modo in cui è rappresentata, e per quanto il Tommaseo cerchi di unire rappresentazione e contenuto più strettamente possibile - uomo scorticato è morto - pure si ferma sempre a qualche cosa d'esterno; quindi l'arte considerata nel suo momento rappresentazione diventa stile: armonia delle parole tra di sé; e in quanto le parole si adeguano alla verità da esprimere, stile diventa lingua.

E vediamo difatti che il Tommaseo dice «plus les langues et par consequent les littératures»⁴⁹.

Da tutto questo consegue che bisogna studiare la lingua: «Affinché le lingue sieno strumento chiaro e indizio efficace, conviene che sien limite fermo, cioè ch'ogni termine abbia il proprio senso suo. E solo le moltitudini posson darglielo. I dotti non fanno che definirlo: e spesso male»⁵⁰.

⁴⁵ Ivi, p. 57.

⁴⁶ *Studi filosofici*, Venezia 1840, I, p. 144.

⁴⁷ *Dizionario estetico*, Firenze 1867, p. 126.

⁴⁸ Ivi, p. 95; *Bellezza e civiltà*, p. 147.

⁴⁹ Vedi p. 15.

⁵⁰ *Studi filosofici*, Venezia 1840, I, p. 147.

Ecco il dizionario dei sinonimi e il dizionario della lingua italiana per definire esattamente questo senso proprio. Dunque il segreto dell'arte poetica sta tutto nella lingua: «Dico che il grande pensatore e lo scrittore grande non fa che discernere quello che nel senso comune e nella comune lingua è più intimamente vero, cioè più universale...»⁵¹.

E da questa conoscenza della lingua dipende necessariamente lo stile. Il Tommaseo non ha ben chiaro concetto di «stile». Ora ne parla secondo l'uso classico – lo stile è l'armonia di suono tra le parole, egli ne ricerca le qualità: chiarezza, copia, semplicità, cura del numero, franchezza, evidenza, ricchezza di modi⁵². E vediamo questa critica stilistica applicata su larga scala nelle sue critiche letterarie.

Ora lo stile diventa qualche cosa di più; non armonia di suono tra le parole, ma armonia di concetto, adeguazione alla verità da rappresentare, unione di parole appropriate per sé stesse all'idea singola che rappresentano, e l'una all'altra per esprimere con precisione il concetto complessivo.

E questa divisione non è inconsapevole: «alla freschezza del sentimento, e alla maestria dello stile in quanto lo stile è concetto, non direi corrispondere sempre, anzi di rado, la freschezza e franchezza dello stile in quant'è lingua e armonia»⁵³.

Certo ciò che più premeva al Tommaseo di trovare nello stile era la proprietà, perché «il primo pregio della parola è l'essere per l'appunto corrispondente alla cosa da significare⁵⁴, e si scaglia contro gli scrittori del suo tempo «ai quali la varietà dei suoni par cosa più desiderabile che la proprietà e l'evidenza del dire; e a occhi chiusi scambiano l'un modo con l'altro affine, pure perché men volgare, a quel ch'essi dicono, o perché il numero richiede (come chi dicesse in grazia della rima), o per non ripetere la medesima parola ch'è vizio dagli umanisti con severità biasimato»⁵⁵. E se si pensa che il Tommaseo poneva da una parte la verità, dall'altra la rappresentazione che si sovrappone a quella, capiremo come questa si riduce al fattore – direi materiale della lingua – e di conseguenza dello stile. Sebbene il Tommaseo pensi che arte è rappresentazione di verità, all'atto pratico poi la riduce a una copia tangibile di una verità esistente reale, ma non concreta. A una traduzione dell'astratto al concreto.

Quindi il compito dell'arte è di adeguarsi quanto più possibile a questa verità. Ora questo non è lavoro creativo del poeta. Egli trova dinnanzi a sé due *materie* – da una parte il contenuto, dall'altra la lingua – egli

⁵¹ *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, I, p. 214.

⁵² *Dizionario estetico*, Firenze 1867, p. 108, p. 156 ecc.

⁵³ Ivi, p. 622 (parlando del Manzoni).

⁵⁴ Ivi, p. 125.

⁵⁵ Prefazione *Dizionario dei sinonimi*, p. VI (Milano s. a.).

deve adattare il secondo elemento al primo – in modo da formare un'unità: e questo è possibile in quanto egli trasceglie quelle parole che già rappresentano gli elementi della verità complessiva da rappresentare, e deve unirli in modo da ottenere la rappresentazione unitaria di questa. Così stile si riduce completamente a studio filologico e conoscenza della lingua. Difatti parlando dello stile del Botta dice: «Talvolta nuoce a lui il non rammentare le origini delle voci, onde gli accade d'accozzarne insieme di tali che dettano idee contrarie. Come: somma debolezza ecc.»⁵⁶. Quindi la lingua non va solo studiata per poterci esprimere più esattamente ed evidentemente possibile – in modo che la verità da rappresentare non venga fraintesa – ma anche per poter seguire, persino nei vocaboli usati, un filo logico – un'unità di concetto. Il Tommaseo nega che un poeta possa creare un'espressione nuova; al più la può trovare. «Le parole che più vive sgorgano dalla comune coscienza, che sono come lo stillato del pensiero e del sentimento di tutta una gente, viene un uomo che un giorno in un momento solenne le applica a un fatto memorando, le compone ne' modi più conformi al dire e al fare di tutti; e tutti al primo udire le riconoscono come cosa propria, le ritengono perché già le sanno»⁵⁷. E questo pur non negando la personalità dello stile (ritroviamo qui il Tommaseo che cerca la massima bellezza e moralità e verità, nella universalità) perché «chi più sente di suo, e sente più in armonia cogli altri uomini, quegli insieme è più uomo e ha più stile proprio»⁵⁸.

Mi pare che da tutto ciò risulti come il problema dello stile, diventi, nel Tommaseo, il complessivo problema dell'arte con tutti i contrasti da lui non riusciti a comporre, tra contenuto e forma, universalità e personalità ecc. Egli cerca d'arrivare a forza d'analisi al primo elemento d'arte, alla lingua. Anche la parola è scomposta in verità da esprimere e forma d'espressione, però il Tommaseo, che tratta pur la parola come l'elemento costitutivo della rappresentazione, è costretto a vedere che in essa c'è già la verità espressa, e che non si può quindi definitivamente scindere la forma in sé dal contenuto in sé, perché anche nella forma pura il contenuto ci perseguita – e d'altra parte per trovare il contenuto dobbiamo studiare la forma, tanto che dice: «Un uomo che ben sapeva la difficoltà e gli artifizii dello stile, nota che tra tutte le forme atte ad esprimere un'idea, una forma è la meglio... e fuor di quella, ogni altra è impotente (La Bruyère)»⁵⁹.

E vedremo che le pagine più belle di commento estetico che il Tommaseo sia riuscito a dare, sono quelle dove parla di traduzioni e cerca di rendersi

⁵⁶ *Dizionario estetico*, Firenze 1867, p. 158.

⁵⁷ *Ivi*, p. 1128.

⁵⁸ *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865, p. 216.

⁵⁹ Prefazione al *Dizionario dei sinonimi*, p. XI.

conto del significato preciso delle parole – e contro alle proprie convinzioni cerca questo significato *et nunc* ossia nel complesso di una data opera d'arte, studiando il valore che acquistano dal contesto, e che ha loro voluto dare lo scrittore – all'in fuori del loro valore generale.

Più volte il Tommaseo insiste sulla difficoltà delle traduzioni.

«Se il parlare è una specie di versione de' propri pensieri; se lo scrivere è come una seconda versione che se ne fa dal dialetto volgare nella lingua più nobile; chi traduce d'una lingua in altra, dovrà dunque tradurre dapprima con l'attenzione abituale i sensi altrui nel dialetto comune della propria lingua, e da questo nella lingua più nobile: onde il pensiero dello scrittore per quattro gradi di versione trapassa, delle quali ciascuna ne debilita l'insita forza. Quindi è che un traduttore perfetto dovrebbe perfettamente saper misurare le relazioni che aver poteva l'animo dello scrittore alle cose che trattava; lo stato del dialetto d'allora; la differenza del dialetto d'allora dalla lingua più nobile; la difformità o consonanza dell'ingegno e dell'anima dell'autore con l'ingegno e con l'anima proprie del traduttore; la parte che prender può e deve l'anima del traduttore alle cose trattate; la convenienza della lingua in cui traduce con quella da cui traduce»⁶⁰.

Quindi anche qui, soprattutto lavoro linguistico: rendersi ben conto del valore delle parole, e attraverso di esse cercar di penetrare nell'animo dello scrittore. Però il Tommaseo sente che quelle parole, unico appiglio, pur non sono appiglio sicuro.

Esse non sono qualche cosa di fisso, hanno cambiato valore col mutar del tempo – quindi lavoro doppiamente difficile – le dobbiamo studiare nel loro tempo; e ancora non basta: per quanto esse abbiano un significato determinato, l'autore stesso le ha usate in quel senso? L'una deve spiegarsi con l'altra, come l'un'opera dell'artista con l'altra – come la sua arte con tutta la sua vita.

E per quanta fiducia il Tommaseo abbia nel lavoro storico e filologico pur arriva alla triste conclusione: «Certamente chi pensa che lo spirito d'un libro è la cosa più preziosa del libro, e che lo spirito non si può tradurre, perch'è un misto dell'indole dell'uomo, dell'indole della lingua, dell'indole della nazione e del secolo, deve sentirsi un po' sgomentato dal battere cotesta via»⁶¹.

Egli stesso ci dà più volte delle traduzioni⁶², e quel che a noi più importa, critiche di traduzioni, le quali sono, come dicevo prima, dei veri commenti estetici, d'una straordinaria acutezza. Direi dei doppi commenti: non solo il Tommaseo ricerca il sentimento dell'autore nelle sue parole,

⁶⁰ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 242.

⁶¹ *Ivi*, p. 246.

⁶² *Canti popolari*, Vangeli ecc.

ma passa poi in rassegna le parole italiane che possono in qualche modo ricostruire questo sentimento. Questo, secondo il solito, è lavoro filologico. Dalla struttura della parola, dalla radice, dai prefissi, suffissi ecc. e dalla sua storia, il Tommaseo cerca di stabilirle un valore determinato.

Ma, come dice egli stesso, l'interpretazione dell'autore deve essere fatta soprattutto in seno alla storia⁶³. Risputa qui quel suo fecondissimo principio - che abbiamo visto, essere non solo frutto della critica pratica, ma corrispondere alle sue più intime convinzioni filosofiche.

Il Tommaseo ha cercato di approfondire il problema delle relazioni tra storia e poesia in tutti i suoi aspetti: e per primo, soprattutto quello che formava un argomento d'attualità: il romanzo storico. Non si può dire ch'egli giunga a un risultato definito, a questo riguardo. Non condanna il genere, perché vi trova degli elementi educativi (insegnare la storia o almeno incoraggiarne lo studio), non lo sostiene perché non riesce a trovare la conciliazione tra i due elementi: bello e vero.

Io credo che l'incertezza del giudizio (anche nel Manzoni) dipenda da un equivoco. Abbiamo visto che il Tommaseo nell'arte cercava soprattutto il *vero*, opponendosi alla mitologia classica e alla romantica - e credeva di trovare il vero nella storia - senza accorgersi che nella storia trovava la realtà - non la verità. Per questo potevano sorgere le questioni sui componimenti misti di storia e d'invenzione - quasi che la storia in un'opera d'arte ci si potesse trovare sotto altra *forma* che quella d'arte, ossia perdendo completamente il suo valore di storia. Il Tommaseo non s'è accorto che andava in cerca di una *forma* nuova, perché la verità, ossia la vita, che nei classici non c'era più, si poteva ritrovare solo per mezzo dell'espressione: e non bastava, come egli credeva, cambiare il contenuto - sorgevano allora dei componimenti romantici che di nuovo non avevano che la mitologia germanica (con i suoi caratteri tormentati) invece della mitologia classica (con la sua armonia statica), ma che non avevano maggior verità di questi.

A questo inconveniente il Tommaseo crede di poter ovviare appunto sostituendo alle finzioni poetiche un contenuto ch'egli chiama vero; naturalmente neppur così può raggiunger lo scopo. Vediamo allora, tanto il Manzoni che il Tommaseo dibattersi in un labirinto di questioni insolubili, fra contraddizioni infinite ed enormi. E in tutti e due il buon senso dell'artista vince le difficoltà che il critico non sa sciogliere: il Manzoni scrive il suo romanzo⁶⁴, che è la dimostrazione più chiara dell'importan-

⁶³ Vedi p. es. nell'Antologia T. XXIV (nov. 1826) dove parla di una traduzione delle *Lettere di Cicerone*.

⁶⁴ Il Manzoni scrisse prima il suo romanzo (1827-40) e poi le sue considerazioni sul romanzo storico (1845), ma se fosse stato tanto convinto della negatività di questo genere letterario, avrebbe rinnegato la propria opera.

za unica dell'arte in cui si fondono la storia e l'immaginazione, tanto da non aver più carattere distinto l'una dall'altra. Il Tommaseo supera il problema contingente del romanzo storico – riconosce che non si tratta che di un genere letterario, possibile in date circostanze, ma come tale non eterno – finisce coll'esprimersi così: (*Colloqui col Manzoni*, Firenze, 1929, p. 31): «... il bisogno di verità che renderà sempre più meditatamente severa la coscienza del genere umano e quella degli scrittori grandi suoi interpreti e precorritori, onde da ultimo la poesia che nacque inno, e nell'inno, quasi in fiamma, distillava e condensava la narrazione, e nella narrazione fondeva il dramma, ritornerà ad essere inno, cioè preghiera e storia tutt'insieme e dialogo ed epopea».

È interessante vedere come il Tommaseo considera il genere *romanzo*, anche quello intimo e psicologico, solamente come genere educativo. «Tanti consigli che sono da dare agli uomini, darli sotto forma di nudo precetto, ristucca; non sempre è chiaro, poco s'apprende alla memoria ed al cuore. Questi consigli si rendano efficaci per via del romanzo. Invece di dire agli uomini: fate tale o tal cosa; dicasi: il tale faceva così, e n'ebbe il tal bene; il tal altro faceva altrimenti, e n'ebbe il tal danno»⁶⁵. E anche il romanzo psicologico diventa così una specie di romanzo storico-descrittivo: solo che invece di trattare di epoche antiche, tratta della presente, e per questo è preferibile, poiché lo scrittore può meglio (cioè avvicinandosi più alla verità) ritrarre l'epoca in cui vive, che non una lontana⁶⁶. Del resto «ritrarre le anime umane: ecco la perpetua difficoltà dell'arte»⁶⁷. La parte storica (ritrarre i costumi)⁶⁸, è secondaria, e più importanza nella preferenza data al romanzo psicologico, che non questa maggior facilità dell'inquadramento storico, ha il fatto che si possono ritrarre delle anime più elevate delle antiche perché «di certi affetti appurati e nobilitati siccome ora sono, non era in antico altro che il germe: e ritraendoli nel presente noi possiamo entrare in certe delicatezze che, nel passato, sarebbero anacronismi»⁶⁹.

I generi letterari *descrittivi*⁷⁰ (romanzo, epopea, dramma) dunque hanno valore per il Tommaseo solo in quanto portano sulla strada della verità, e poiché egli crede che un giorno l'amore della verità sarà tale che la si ricercherà per se stessa, essi sono destinati a sparire⁷¹. E questo

⁶⁵ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 121.

⁶⁶ *Ivi*, p. 122.

⁶⁷ *Ivi*, p. 182.

⁶⁸ *Ivi*, p. 122.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ «Poesia pittrice e fantastica», come egli la chiama (*Ispirazione ed arte*, p. 5).

⁷¹ Persino dei *Promessi Sposi*: «dopo aver detto che in assai tratti il suo libro è il più meraviglioso de' romanzi, convien poi confessare che quel libro è pur sempre un romanzo, che l'autore non poteva ottenere l'impossibile; e che a quan-

non perché essi sieno una forma d'arte più facile della lirica⁷², ma perché «quella verità ch'essi ora vanno cercando ed insegnando, sarà comune a tutti e un presupposto a qualsiasi poesia.

Il Tommaseo si occupò naturalmente anche della questione delle unità di tempo e di luogo e della mitologia. E le risolse negativamente, sempre in nome della verità⁷³.

Sono questi degli argomenti meno interessanti nello studio della sua critica, perché non ci dice nulla d'originale, anche perché furono l'argomento delle prime dispute letterarie, e quando egli iniziò la sua attività letteraria, non erano già quasi più d'attualità, risolte dai primi romantici.

Preferisco occuparmi della concezione tommaseiana della critica.

Grande importanza dà il Tommaseo alla critica - e ciò soprattutto per la sua funzione sociale. Secondò noi «null'altro il critico vuole, come scopo ultimo del suo lavoro, se non di farci intendere a pieno quanta sia la bellezza dell'opera d'arte»⁷⁴. E proprio questo compito essenziale non è stato visto dal Tommaseo. Egli divide la critica in informatrice ed ispiratrice.

La prima ha il compito di «far conoscere le opere che si vengono di mano in mano pubblicando»⁷⁵; lavoro di giornalista, dunque, e per necessità superficiale; però a quest'opera di diffusione va unito un elemento di giudizio: essa deve far sapere anche quel che pare a lei bello o brutto. Il tutto a scopo pratico; facilitare la conoscenza della letteratura moderna agli studiosi. Naturalmente il critico nel suo giudizio non deve esser aspro, deve incoraggiare i giovani ecc. ecc. E di questo genere di critica troviamo molti esemplari nell'attività tommaseiana; anch'egli indulgente verso i giovani, ma asprissimo verso gli autori che godono già di una fama stabilita. Ma importanza molto maggiore di questa ha la critica ispiratrice, il cui ufficio è «dimostrare quali noi siamo, e come potremmo diventare migliori»⁷⁶. Vediamo subito che anche qui il Tommaseo, lasciandosi trascinare dalla solita supervalorizzazione dell'elemento morale di fronte all'artistico, dà alla critica letteraria un ufficio ch'essa non ha affatto, e pone la base (errata) delle critiche proprie intransigenti, perché specialmente nel campo

do a quando doveva a lui, come a tutti coloro che fingono, avvenire di fare i suoi caratteri o più o men belli del vero (*Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 421).

⁷² Ivi, p. 183.

⁷³ Lettera sul Romanticismo del '27. *Memorie poetiche*, p. 333: «... a monte le fatuità mitologiche, conosciute per false, contraddicenti alle nostre opinioni, alla nostra morale, inutili al vero poeta, nocevoli alla poesia dell'affetto e della grandezza, fredde, rancide, incognite ai più».

⁷⁴ Mazzoni, *La critica letteraria* sta in *Il pensiero moderno nella scienza, nella letteratura e nell'arte*, Milano 1907, p. 9.

⁷⁵ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 216.

⁷⁶ Ivi, p. 226.

morale, il Tommaseo è tutto d'un pezzo. E se dice: «Per ben conoscere un uomo bisogna in prima giudicarlo secondo le sue idee, poi secondo le nostre. Così degli autori»⁷⁷, in queste *idee* certo non è compresa la legge morale che è unica e indiscutibile. Si dirà che se il Tommaseo riduce tutto alla legge morale, queste idee altrui, che egli vuole rispettare, sono un'ipocrisia. Il Tommaseo non si accorge, semplicemente, della contraddizione.

L'ufficio di questa critica è «condannare il difetto, dovunque e' si trovi; additare le vie d'evitarlo; aprire, se la critica è da tanto, aprire all'ingegno intentate vie; dilatare quant'è possibile i confini dell'arte»⁷⁸.

Anche qui, dunque, il primo elemento è *giudizio*; e in questo non c'è differenza tra i due generi di critica. Questo elemento del *giudizio*, che sembrava tanto essenziale al Tommaseo e col quale egli intendeva proprio il rigido: questo è bello, questo è brutto, fa sì che anch'egli nella sua critica quasi sempre (anche nel *Commento a Dante*) si ponga di fronte – e al di sopra dell'opera d'arte – quale censore. E il massimo pericolo che deriva da questa posizione è un allontanamento dall'opera d'arte.

In generale il Tommaseo pone il critico al di sopra dell'artista – egli giudica – non solo, egli dà i consigli e propone nuovi soggetti⁷⁹. Specialmente quest'ultima attività a me pare stranissima: eppure ritorna continuamente nel Tommaseo che propone gli *argomenti* e dà anche la trama di opere degne di essere scritte. Anche questo deriva da uno dei suoi principi teorici: la distinzione tra contenuto e forma, che se anche negata dal Tommaseo esplicitamente, ritorna sempre implicitamente nei suoi giudizi.

Questo il compito della critica – quale il metodo? «Cominciando dall'idea, chiara cosa è che, senza principii i quali diano norma al giudizio, non si può giudicare»⁸⁰.

Questi principii, sono, come il solito, principii morali, e in secondo luogo estetici (il bello dipende dal buono) – non mai però regole rettoriche. Contro di esse il Tommaseo si scaglia, perché contingenti⁸¹; e si può dire che in questo s'attenga al principio del Manzoni; gli elementi del giudizio sono «quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole, se l'autore l'abbia conseguito. Prescindere da un tale esame e volere a tutta forza giudicare ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stor-

⁷⁷ *Studi filosofici*, Venezia 1840, II, p. 276.

⁷⁸ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 159.

⁷⁹ *Dizionario estetico*, p. 457: «Certamente benefica sarebbe la critica se, detto quel che il libro contiene, soggiungesse quello che manca alla piena trattazione del tema; se proponesse il tema di una o più opere nuove, se ne porgesse il concetto e le norme».

⁸⁰ *Dizionario estetico*, p. 456.

⁸¹ *Bellezza e civiltà*, Firenze 1857, p. 152.

tamente un lavoro; il che per altro è uno dei più piccoli mali che possano accadere in questo mondo»⁸².

Il secondo elemento, quello della ragionevolezza dell'intento, diventa per il Tommaseo quello della moralità e verità, il preponderante.

Per comprender poi bene l'autore, come già abbiamo notato, il Tommaseo insiste sugli elementi storico, psicologico e filologico; elementi che noi diremmo piuttosto preparazione alla critica che critica in sé: «Raccogliere in ordine nuovo le sparse idee degli autori possenti per fecondità di pensiero; illustrare le oscure recandole in più usitato linguaggio, e deducendone nuove conseguenze; de' concetti men veri notare il difetto, e del difetto la scusa; compararli co' precedenti autori, e co' vissuti poi; far sentire la convenienza tra il cuore e l'ingegno, gli scritti e la vita; questi uffizi dell'alta critica, quanto sia raro compire, gli esempi ci dicono»⁸³.

Forse l'unica affermazione del Tommaseo sulla critica, che noi ancora possiamo accettare, è che essa dev'essere «architetta, che da un *punto come di prospettiva*, vede nel tutto del lavoro le parti»⁸⁴. Purtroppo vedremo che egli stesso, spirito analitico, non ha saputo applicare questo principio.

E se di quando in quando troviamo delle affermazioni che ci sembrano indicare una concezione più moderna della critica come «la critica ispiratrice... che non sentenzia freddamente sulla bellezza ma la sente, o per dir meglio consente ad essa»⁸⁵ sono quelle sue solite intuizioni, isolate, che non trovano modo di concordare e unirsi in qualche modo colle altre sue idee; e che non hanno alcun effetto sulla sua critica letteraria.

Vediamo ora, se o come questa si basi sui suoi principii filosofici e sulle sue teorie generali.

⁸² *Opere* (Milano 1879), vol. II, p. 215 (Prefazione al *Conte di Carmagnola*).

⁸³ *Storia civile nella letteraria*, Torino 1872, p. 1.

⁸⁴ *Ivi*, p. 7.

⁸⁵ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 218.

Capitolo IV.

Metodo critico

Posto di fronte a un'opera da criticare, qual è il metodo che il Tommaseo segue nel suo lavoro? Possiamo subito rispondere che egli non ha un metodo fisso. E molte sono le ragioni di questo fatto. In primo luogo l'incompletezza e la disorganicità della sua estetica determinano questa incertezza di criteri. Esaminato che sia il valore morale del contenuto e la sincerità dell'artista, quale altro criterio fisso d'esame poteva egli trarre dalla sua estetica?

Abbiamo già varie volte notato che il pensiero del Tommaseo è essenzialmente frammentario: e questo appare subito anche a chi getti solo un'occhiata agli indici delle sue opere: non una che ci appaia organica – e in cui si tenti di studiare a fondo un problema solo (eccettuato naturalmente il *Commento a Dante*) e ne *La storia civile nella letteraria*, se pur c'è questa intenzione, lo scopo non è raggiunto.

La prima caratteristica che colpisce nelle opere critiche del Tommaseo è la loro forma di articoli. Questo può dipendere in parte dalla sua educazione giornalistica e dal fatto che la maggior parte di esse non è che una raccolta di articoli di giornale, appunto – ma la ragione principale sta sia in questa frammentarietà del pensiero del Tommaseo, sia nell'importanza secondaria data da lui alla critica, che in fondo si riduce a essere, o di informazione estrinseca, o «consigliera». Da questo quel carattere di impressioni personali, essenziale ai suoi lavori.

La ricerca della sincerità però, che parte dal suo principio che il sentimento è il nucleo dell'arte, poteva essere feconda di conseguenze. È intralciata però essa stessa dal criterio della moralità – vediamo che il Tommaseo chiama réttore il Foscolo e questo solo perché egli ha espresso un mondo che per il Tommaseo era falso.

Difatti come giudicare della sincerità di un poeta, senza cercar di avvicinarsi – anzi di immedesimarsi a lui, e come far questo, se tra noi e lui s'innalza prima di tutto la barriera del giudizio etico?

Vediamo infatti che il Tommaseo non ha questo dono di umiltà essenziale al critico: spogliarsi, in un primo tempo almeno, della propria personalità, per farsi uno coll'opera d'arte: questo gli riesce solo parzialmen-

te, e quando ha già giudicato dell'artista in quanto uomo morale: cioè con Dante e in parte col Manzoni.

Certo egli non tentava nemmeno una critica estetica, come noi l'intendiamo: abbiamo visto che per lui la critica, non è rielaborazione dell'opera d'arte, ma giudizio, o tutt'al più preparazione di materiale informativo-storico, per facilitare la comprensione dell'opera d'arte: questa poi, come attività sintetica deve esser raggiunta dal lettore stesso.

Possiamo dire che i rari saggi di analisi estetica che egli ci dà (a prescindere da quelli occasionati dalle traduzioni, di cui abbiamo già ricercata l'origine), e che si trovano specialmente nel *Commento alla Divina Commedia*, sono involontari: frutto di un entusiasmo poetico casuale.

Se guardiamo, per esempio, il *Dizionario estetico*, dove sono raccolti in gran numero suoi articoli critici, siamo colpiti dal fatto, che nemmeno una figura, di tante trattate, balzi fuori viva.

Gli articoli si possono dividere in due specie: quelli che vorrebbero essere di critica ispiratrice e quelli di critica informativa. I primi si riducono di solito a lettere nelle quali il Tommaseo è largo di giudizi e di consigli - e che per il lettore non hanno nessun interesse, perché non riescono ad avere un carattere di universalità - si occupano del problema particolare di colui, al quale la lettera è indirizzata, senza contenere nulla di più largamente umano, a prescindere dal presupposto costante da cui partono tutte le sue critiche, della legge morale. Gli altri sono: o dei brevi giudizi su opere o su artisti oppure dei contributi alla preparazione storica per la comprensione di qualche opera. Quel che manca sempre è l'esposizione che ci dimostri che il Tommaseo stesso è giunto a questa comprensione.

Prendiamo anche qualche studio più completo: *Storia civile nella letteratura*.

L'intento è ottimo: studiare il Settecento attraverso i suoi scrittori: ma è raggiunto? Rispondiamo subito di no. Preparato, con cura minuziosissima il materiale, esso è presentato negli scritti ancora sotto forma di materiale, ma non ne è tratta una costruzione. Sono notizie particolari e indipendenti, di cui non è fatto risaltare il valore, complessivo, il lato comune, in modo da caratterizzare la epoca. Il lavoro sintetico manca completamente. Abbiamo una raccolta di notizie sul Settecento, ma il Settecento no.

Non è che il Tommaseo abbia volontariamente trascurato questa unificazione essenziale, perché il lettore la faccia da sé. Egli è proprio incapace di questo lavoro. Ne è riprova anche la scelta degli argomenti trattati: Vico, Gozzi, Chiari, Roberti e i Gesuiti, Lorgna e la scienza e un articolo che non c'entra per nulla su l'«Italia, Grecia, Illiria, Corsica, Isole Jonie e Dalmazia». Prescindendo da quest'ultimo articolo appiccicato là non si sa perché, vediamo subito che manca la visione d'insieme del secolo: dov'è l'illuminismo se non altro? Dove sono Parini e Alfieri? E non

gli è scusa nemmeno il fatto che il suo intento non era una storia letteraria del secolo, ma un'esposizione della civiltà settecentesca. Mi pare che meglio la si ritrova negli scrittori più rappresentativi; in ogni caso il basare la sua ricerca su un precursore, e su dei minori, trascurando l'elemento essenziale dell'illuminismo, dimostra proprio un'incomprensione dell'essenza, dimostra che egli non sa cogliere l'elemento caratteristico, il nucleo vitale intorno a cui poi raggruppare logicamente i caratteri secondari, in modo da costituire un organismo vivo.

Se vogliamo poi considerare gli scritti in sé, vi troveremo una miniera di notizie, un'infinità di pettegolezzi, delle descrizioni, ma mai una rappresentazione viva, mai un rilievo di carattere, un accenno che legghi le varie notizie e ci porti almeno sulla strada, per capire che cosa fosse il Settecento, o che cosa il Tommaseo ne pensasse.

La sua, dunque, è una critica assolutamente fallita. Non ha saputo cogliere l'essenza, o almeno, ridarla. I suoi scritti hanno tutti il carattere di preparazione, la critica vera non c'è.

Le osservazioni sono messe l'una accanto all'altra, senza porre una differenza di valore, le questioni essenziali sono confuse con le particolari. E questo non solo quando egli si propone uno studio d'indole storica, ma anche quando il suo lavoro si volge direttamente al testo. Lo vediamo allora buttar giù una dopo l'altra le sue impressioni, senza tentare di coordinarle o subordinarle l'una all'altra in qualche modo. Le critiche puramente stilistiche – di «tecnica espressiva», come ben dice il Montanari⁸⁶, sono poste vicine a quelle di concetto, pur senza unificarle le une all'altre in qualche modo. Nei suoi scritti egli divide sempre la critica del contenuto, a cui dà una importanza in sé, da quella stilistica che considera assolutamente staccata, e nella quale segue il più delle volte esattamente il metodo classicistico, distruggendo così l'unità vitale dell'opera d'arte.

Egli si avvicina al testo da criticare, sempre dall'esterno, lo spezzetta, lo considera da vari lati, da vari punti di vista, ma non penetra mai. Non ne coglie mai l'essenza vitale. E vediamo che se egli si propone di giudicare un'opera, esaminandone separatamente le «descrizioni, le immagini fisiche, le immagini morali, le similitudini, gli affetti, la parte drammatica, il dialogo, il verso, il metro, la morale»⁸⁷ sarà un po' difficile che da queste osservazioni isolate, egli arrivi a una comprensione intima che unifichi queste parti in un tutto unico, che colga l'elemento costante dell'arte del poeta.

⁸⁶ «Giornale storico della letteratura italiana», settembre 1931, p. 50.

⁸⁷ Critica al S. Benedetto del Ricci, *Antologia*, gennaio 1826 e *Dizionario estetico*, 1867, p. 825.

E quel principio della critica architetta, di cui ho già parlato⁸⁸ è proprio agli antipodi di questo metodo. Questo non è «vedere nel tutto del lavoro le parti», ma dividere il tutto in parti, perdendo completamente di vista il tutto.

Vediamo dunque che i più fecondi principii della sua estetica non sono applicati. Il sentimento, questa attività cui egli tanto dà valore, al momento opportuno non la sa cogliere: lo studio dei poeti nel loro tempo, resta allo stadio embrionale di studio storico, senza ricerca poi dei legami vitali tra il tempo e i poeti, il dar valore all'espressione come arte, resta uno studio esterno stilistico – eppure, se mancano studi completi, le osservazioni profonde, acute, comprensive sono continue. Se non sa ridare nella sua critica la vita dell'opera d'arte – sentiamo ch'egli pure s'è in qualche modo avvicinato all'opera e l'ha compresa (sempre, naturalmente, in un secondo tempo, dopo aver dato il giudizio nel campo morale). Ma questo, naturalmente, non basta per fare un critico.

È interessante poi vedere, come egli sapesse cogliere specialmente i difetti degli scrittori. Scopre subito il lato debole, e dà in due parole la perfetta caratterizzazione della mancanza.

Questo ci dimostra una volta di più, che non è il senso critico, e lo sguardo profondo che gli mancano – gli manca assolutamente il potere di organizzare le sue osservazioni e di dare una sintesi viva.

Specialmente nell'epistolario, e più nelle lettere giovanili, troviamo, direi degli epigrammi, su quasi tutti i contemporanei che ci fanno intravedere un Tommaseo ben differente. Egli dà libero sfogo alla sua spiritosa malignità, abbiamo un Tommaseo più libero e più vivo. Non gli pesa addosso la solita cappa di piombo di serietà e di «moralisticità»: i suoi giudizi, spogliati del loro valore di critica letteraria, per cui alle volte sono maligni e ingiustificati, ne acquistano uno ben più grande, sotto forma di spirito epigrammatico. Ecco, per esempio, la letteratura francese: «... Non le fronde gialliccie di Chateaubriand, non le acque dolce-sonanti, ma con troppa magnesia, di Lamartine; non gli “stecchi con fosco” di Lamennais; non gli sprazzi e le schiume di Hugo, non i fili d'acqua che spicciano quasi piscio, di Sainte-Beuve, il tapino»⁸⁹.

La sua opera può essere molto interessante, perché vi troviamo qua e là delle osservazioni giuste e profonde, perché ci colpiscono delle intuizioni felici – ma che sia un'opera critica, che abbia un valore nel suo complesso, che raggiunga lo scopo, che dovrebbe avere la critica – questo proprio non mi sembra.

⁸⁸ Vedi p. 23.

⁸⁹ Carteggio Tommaseo-Capponi, Bologna, 1911, I, p. 246.

Vediamo ora, nei casi particolari come anche degli autori che egli più ha amato e studiato, come Dante, Manzoni, Virgilio, egli non ci dia una vera e propria critica. Può portare dei forti contributi d'erudizione, specialmente, per una critica ulteriore, può servire a gettar luce su certi problemi, ma di nessuno dei tre egli riesce a presentarci la figura viva e completa.

Capitolo V.

Esemplificazioni.
Virgilio, Dante, Foscolo, Leopardi,
Boccaccio, Manzoni

VIRGILIO

Straordinaria, direi, la conoscenza che il Tommaseo ha di Virgilio. Ne è riprova in primo luogo il *Commento a Dante* dove le citazioni del poeta latino sono continue; e lo dimostra tutta la sua opera critica in cui i riferimenti a Virgilio e i confronti con lui tornano a ogni passo. Riferimenti e confronti questi, che ci danno la prova del primato che il Tommaseo dava a Virgilio su ogni altro poeta. Questo può parer strano, poiché abbiamo visto come la massima perfezione poetica dovrebbe dipendere dalla massima perfezione morale raggiungibile solo nel Cristianesimo. Ma Virgilio era per il Tommaseo il precursore del Cristianesimo – ed è vero anche che specialmente nel *Commento alla Divina Commedia* alle volte pone una superiorità in Dante, per il fatto che quest'ultimo poteva dare alle sue finzioni un significato più alto, più sublime perché cristiano. Ma, a prescindere da questa mancanza, non un difetto, non una macchia in Virgilio. Ho detto che egli lo considera precursore del Cristianesimo⁹⁰ e così pure passaggio dell'arte pagana alla cristiana. La differenza essenziale tra queste due sta nel fatto che: «gli antichi pagani nelle cose esteriori, non vedend'altro quasi mai che le cose stesse, potevano ben dipingere con mirabile freschezza l'impressione che a lor ne veniva, e ritrarne viva la grazia e la vaghezza; ma non indovinare la grande armonia della natura esteriore con l'interiore; armonia che la pienezza de' tempi doveva a noi rivelare»⁹¹.

Anche questa pura imitazione è, se si vuole, un genere di arte, ma inferiore⁹². Perciò il Tommaseo non nega del tutto come poeti, i classici – come dovrebbe essere logica conseguenza dei suoi principii – e trova persino in loro una certa sincerità, in quanto riconosce che le favole mito-

⁹⁰ *Dizionario estetico*, prefazione ristampa 1860, p. XII.

⁹¹ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 317.

⁹² *Ivi*, p. 86.

logiche, ora immorali perché non vere, per quelli erano simboli religiosi e tradizioni storiche⁹³. Via via però noi troviamo nella sua opera critica infiniti riferimenti, stilistici, in special modo ai classici, e, riconosciamo in questo l'indelebile impronta lasciataagli dalla educazione umanistica – sia nel metodo di critica stilistica, del tutto estrinseca e superficiale – sia in questa, che pur possiamo chiamare contraddittoria ammirazione. E direi anche che è strano come il Tommaseo, pur tanto profondo conoscitore dei classici, potesse affermare che la loro arte fosse pura imitazione: si fa sentire qui il peso dei suoi pregiudizi morali – per cui, persuaso teoricamente che l'uomo morale è sorto appena col Cristianesimo, non si arrende neppure all'evidenza dei fatti.

Ritornando a Virgilio, il Tommaseo vede in lui il primo poeta che si distacca da questo mondo puramente corporeo per ricercare la spiritualità nella realtà materiale, l'universalità nei particolari⁹⁴.

E non solo, ma nelle sue idee, in certi passi determinati, persino trova un'analogia con la Bibbia, che gli fa pensare a una conoscenza di questa da parte di Virgilio – a meno che non sieno le tradizioni etrusche derivate direttamente dall'Oriente, che lo ispirino⁹⁵.

Ad ogni modo è il suo spirito religioso, sia o no, la sua religione, la cristiana, che glielo fa amare. E infinite sono le ragioni che egli trova per porre Virgilio al di sopra degli altri: la sua mestizia, la sua modestia⁹⁶, il suo amore per la natura⁹⁷, la sua popolarità⁹⁸, la sua italianità, più che latinità⁹⁹, e la sua dottrina, specialmente quella filologica¹⁰⁰.

Vediamo che tutte queste ragioni, come avviene quasi sempre nel Tommaseo, sono extra-artistiche. E non che, specialmente nel suo articolo sull'Archivio storico, manchino del tutto le vere e proprie critiche artistiche, ma sono osservazioni sporadiche, di secondaria importanza: non solo perché il Tommaseo si proponeva di parlare del concetto storico, morale e civile di Virgilio – ma perché, riconosciuto questo, se non cristiano, degno quasi d'un puro cristiano, per il Tommaseo è già riconosciuta la bellezza.

La vera e propria critica artistica manca in lui, perché tale non si può dire nemmeno quella formale, estrinseca dello stile, che ci dà in varie critiche di traduzioni da Virgilio. Solo alle volte lo vediamo allora, come già

⁹³ *Bellezza e civiltà*, p. 145. *Dizionario estetico*, Firenze 1867, p. 192.

⁹⁴ «Concetto storico, civile e morale della poesia di Virgilio» (estratto dall'Archivio storico, Serie III, T. XIII) Firenze 1871, p. 38.

⁹⁵ *Dizionario estetico*, Firenze 1860, I, p. 467.

⁹⁶ Ivi, 1860, I, p. 463.

⁹⁷ Ivi, p. 480.

⁹⁸ Ivi, p. 473.

⁹⁹ *Colloqui coi Manzoni*, Firenze 1929, pp. 50-51.

¹⁰⁰ Ivi, p. 51.

s'è detto alle pagine 142-143, cercare di penetrare profondamente nell'intimo dell'espressione per poterla ridare corrispondente e viva. Ma non possiamo certo dire che egli ci abbia dato una vera critica virgiliana: sia per il suo continuo distinguere concetto e stile, sia per lo spezzettamento materiale delle sue critiche, sparse in vari articoli, su argomenti diversi.

DANTE

Il commento del Tommaseo non è certo utile a chi per la prima volta si avvicini a Dante, a chi in un commento cerchi una facilitazione alla comprensione.

Quell'ammucchiarsi di note e citazioni di tutti i generi, quel confronto continuo dei canti e dei passi apparentemente più disparati, quella ricerca nuda di fonti, quei cenni fuggevoli alle bellezze, affaticano, rendono la lettura ancora più difficile – direi spaventano.

Ma certo il Tommaseo non intendeva spiegare Dante ai profani. Come tutti i lavori del Tommaseo, anche questo porta il carattere spiccato di uno studio personale fatto per proprio uso. Sono delle postille, delle annotazioni, quasi una preparazione per un ampio commento, più che commento in sé. Egli conosce Dante già a fondo; s'è avvicinato a lui; ha intimamente vissuto la sua opera: ora che se l'è appropriata vuol rifare il processo della creazione; vuol rendersi conto del pensiero di Dante e prender nota delle bellezze maggiori. Dunque bisogna ritrovare le opere su cui Dante s'è formato, le idee che ha «bevuto col latte, respirate coll'aria»¹⁰¹ che erano tradizionali alla sua epoca, rivivere la storia, le condizioni, la vita del suo tempo, la sua. Ecco il commento: avete dinanzi a voi il materiale completo per questa ricostruzione – non solo – vi si mostra come questo materiale, queste pietre singole trovano il loro posto nell'edificio del poema – ma qualche cosa manca – come si adattano queste pietre l'una all'altra in modo da formare un edificio e non un mucchio di sassi?

Il Tommaseo ha lavorato dall'interno verso l'esterno, ha scomposto l'opera nei suoi elementi, e poi ha lasciato il lavoro a mezzo, non ha riunito gli elementi in un tutto organico, non ci ha ridato la sintesi. Per questo ho detto che sembra un lavoro fatto per proprio uso, da chi a questa sintesi è già arrivato, che non si cura di ricercarla e cerca invece di scomporre il suo organismo nelle sue parti – di anatomizzarlo.

Questo in generale. Non che il Tommaseo non dia di quando in quando delle *interpretazioni*, dei commenti intimi compiuti, di singoli passi, da cui risulta chiaramente come egli abbia colto l'animo di Dante. (Ugolino,

¹⁰¹ Lettera al Lubin, 1873. *Nicolò Tommaseo e il suo monumento a Sebenico*, Sebenico, 1897.

Francesca, la Pia). E lo possiamo notare anche dalle infinite note sparse qua e là nel commento e che naufragano quasi in quel gran mare di erudizione. È talvolta una frase, un accenno solo, l'interpretazione di un verso, di un aggettivo che gettano molta maggior luce sul poema che non le pagine e pagine di citazioni di fonti.

Resta però il fatto che tutto il Commento manca di unità – naturalmente anche in sé. Non solo non riesce a ridarci il quid che unì sentimenti, convinzioni politiche e filosofiche, fede di Dante ecc. in un complesso così organico e inscindibile che rese vivo il poema – ma presenta anche in se stesso una fondamentale disorganicità – che si presenta già nella forma: tripartizione in note, piccolo commento di solito estetico alla fine di ogni canto, discorsi aggiunti pure dopo ogni canto e tripartizione delle note in: letterali, storiche, letterarie e filosofiche – e più ancora si presenta nella scissione quasi mai superata tra contenuto e forma. Scompono l'opera d'arte e divide quasi sempre i giudizi stilistici dalle delucidazioni sulle idee, filosofiche, religiose, morali, ecc. Dà minore importanza all'espressione artistica, e si occupa molto più del contenuto filosofico, morale, storico, arrivando persino a discutere le teorie di Dante. Non solo le espone, ma le critica come vere e non vere, non ne cerca sempre solo il valore universale umano, ma talvolta le confuta, e polemizza come se fossero teorie di attualità, e questo porta naturalmente a una minore serenità di giudizio. Per ciò che riguarda l'interpretazione artistica, il Tommaseo le dà troppo spesso e volentieri la forma di valutazione stilistica, si eleva a giudice, nota un verso come bello, un altro come mancato, isolandoli dal contrasto e non dà giustificazioni. Al principio dei canti nota le terzine che gli sembrano più belle, elevate, poetiche – giudizi puramente stilistici e personali di nessun valore assoluto: pone confronti con Virgilio che gli serve quasi da pietra di paragone¹⁰². In conformità al suo principio dominante Dante supera Virgilio – per lui il massimo poeta – non per potenzialità artistica, ma solo in quanto il Cristianesimo lo ha reso capace di vedute più ampie e più alte. Arriva a dire: se Virgilio fosse stato cristiano sarebbe stato superiore a Dante.

Da ciò risulta di nuovo chiaramente come il Tommaseo scinda contenuto e forma e non veda che l'espressione stessa è condizionata dalla personalità intera morale e filosofica ecc. del poeta e da essa indissolubile. Non solo il concetto, ma anche l'espressione di Dante deriva dalla sua

¹⁰² *Commedia* di Dante Alighieri con ragionamenti e note di N. Tommaseo, Milano, 1809. *Paradiso* XXIII, p. 341: «Dante per questo rispetto si dà a conoscere degno del suo grande maestro». Ivi, *Paradiso* VIII, p. 115: «Degno del poeta latino anco per la dolcezza potente ecc.».

cristianità¹⁰⁵. Il Tommaseo non ha visto, per esempio, che la macchina intera del poema, è opera d'arte – vi ha visto solo l'opera di pensiero. E lo sbaglio sta nel ridurre l'arte al solo stile – eredità della critica classicistica, e della sua educazione fatta su di essa. Ed è perciò che il Tommaseo è spesso condannato a fare una specie di divisione delle bellezze: bellezza morale¹⁰⁴, bellezza filosofica, bellezza poetica ecc., e a servirsi di certe espressioni ambigue, come per esempio: «Alta poesia in questo canto: ma forse non lucidamente espressa così come suole»¹⁰⁵. Condannato perché intuisce la bellezza anche altrove – non solo nello stile; e non potendo superare completamente e con piena coscienza la tradizionale scissione, si riduce a considerare la bellezza come un attributo degli altri valori, non come un valore in sé.

È stato detto che il Tommaseo fu il primo ad avvicinarsi a Dante colla necessaria preparazione storica, filosofica, letteraria, linguistica¹⁰⁶. Non mi sembra invece che in questo stia l'originalità e la superiorità del suo commento di fronte a quelli dei suoi predecessori. Già il Cesari, ad esempio, nelle sue *Bellezze della Divina Commedia*¹⁰⁷ preparandosi a parlar del Paradiso, fa dire a uno degli interlocutori dei dialoghi: «Ma ben vi dico io, che a questi di m'è convenuto leggere la Somma di San Tommaso per trovare il filo da uscire di qualche labirinto...». E per quanto si riferisce alla lingua, di cui si dice esser stato il primo il Tommaseo ad affermare che non fu *inventata* da Dante, ma che era quella parlata al suo tempo¹⁰⁸; si vedano pure nel Cesari le infinite citazioni e i continui confronti con al-

¹⁰⁵ Ivi, *Paradiso* XVII, III, p. 253: «Gl'intendimenti e religiosi e civili, nell'opera del poeta cristiano necessariamente più ampi ecc.».

¹⁰⁴ Ivi, *Paradiso* XVIII, III, p. 267: «Dante assorto ne' tristi presentimenti delle sorti sue e della patria, riguarda a Beatrice, e quello sguardo lo fa *libero da ogni altro desiderio*, desiderio e della pena de' suoi nemici, e for s'anco dell'alleviamento dei propri dolori. Questo cenno che passa inavvertito a chi non ponga ben mente al vincolo delle idee, questo cenno è bellezza poetica, perché dimostra la potenza di Beatrice sull'anima sua, ed è bellezza morale, in quanto attesta come il Poeta scordasse e le passioni men che nobili e gli alletti men che alti nella contemplazione di quel bello che è insieme bontà e verità». Ivi, *Purgatorio* XXI, II, p. 296: «drammatica e morale bellezza».

¹⁰⁵ Ivi, *Paradiso* XXVIII, III, p. 410.

¹⁰⁶ Poletto, *Benemerienze di Tommaseo verso Dante*, Sebenico 1897; Monumento di Tommaseo a Sebenico. Prunas, *La critica, Varie ecc.*, pp. 148-51, Firenze 1901.

¹⁰⁷ A. Cesari, *Le bellezze della Divina Commedia*, Milano 1845, Vol. III, Dial. I, p. 9.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 156-157.

tri autori del Trecento – così pure già in lui si trovano innumerevoli citazioni da Virgilio, Lucrezio, Lucano ecc. – e se anche non lo dice esplicitamente, è certo che dà loro il valore di fonti – anche per il modo come ce le presenta a confronto di passi analoghi di Dante.

Il Biagioli poi sostiene già l'importanza d'interpretare Dante con Dante¹⁰⁹ «un altro difetto, che m'è parso scoprire in quelli che m'hanno preceduto in sì gloriosa e ardua fatica, si è il non aver abbastanza studiato, letto e riletto per mille volte la *Divina Commedia* intera, prima di porsi a scrivere note e chiose; perocché ho tocco con mano che, quello che dice Dante oscuro in un luogo, lo spiega sovente altrove, o almeno ti dà un cenno, o scintillette, che alla soluzione di quel nodo dritto dritto ti mena». «Al sopraddetto generale difetto posso aggiungerne un altro senza tema d'ingannarmi, quello cioè di non aver fatto altrettanto studio delle altre opere di Dante nelle quali, e singolarmente nel *Convivio*, ei discioglie più nodi della *Divina Commedia*... Però nulla ho voluto anche per questa parte trascurare, leggendo e meditando tutte le altre opere del Poeta, la *Vita Nova*, il *Convivio*, il libretto *de Vulgari eloquentia*, le sue epistole latine, canzoni, sonetti ecc.».

E il Rossetti¹¹⁰ dice: ... «esser quasi impossibile il poter ben comprendere questo poema, senza conoscer precedentemente la vita del poeta... Qui il poeta stesso è quasi l'Eroe del poema: egli dal primo verso all'ultimo è sempre in scena, e fa sì continue e sì segrete allusioni alle sue vicende ed a quelle de' suoi contemporanei, che ardisco dire: colui più comprenderà l'opera di Dante, che più conoscerà la vita di Dante e la storia de' tempi suoi».

Vero è che essi, come dice il Prunas¹¹¹ «intenti nella *Commedia* a questo o a quest'altro particolare, avevano veduto, come il carattere del Poeta, così le sue opinioni: da un lato solo. Il Tommaseo, invece, seppe dare giusta considerazione e giusto valore a ogni singola parte: al lato filosofico e a quello scientifico, al filologico e allo storico, a quello politico-religioso e a quello allegorico e artistico». Però sono un presupposto necessario al commento tommaseiano, è perché il Cesari ha dato un commento estetico e stilistico (forse come tale anche migliore di quello del Tommaseo) è perché i romantici invece si rivolsero di preferenza alla spiegazione allegorica, allo studio del *contenuto*, che il Tommaseo poté unire le due correnti, e ottenere così una maggiore comprensione. Non è dunque che il suo commento si distingua dagli altri per dei fatti, direi,

¹⁰⁹ D. Comm., Parigi 1818, *Al lettore*, pp. XXXI e XXXV.

¹¹⁰ G. Rossetti, *Divina Commedia col commento di C. li.*, Londra 1826, Prefazione p. X.

¹¹¹ Prunas, *La critica, Varie ecc.*, cit., pp. 151-152.

positivi – ma per un avvicinamento *intimo*: per la ricerca fatta dall'interno – e che non si limita solo a una esteriore interpretazione delle allegorie, o a un superficiale studio estetico. Il Tommaseo ha colto certamente l'animo di Dante¹¹² e seppur non riesce a ricostruire nella sua opera critica un Dante unitario, questo fondamento di unità si fa sentire fortemente, e in qualche modo unifica le sparse osservazioni: e trattandosi poi di un commento e non di un saggio critico, direi che il solito punto debole del Tommaseo non si fa tanto sentire – e che il Commento resta una delle sue opere più riuscite.

Lo stesso carattere dei discorsi aggiunti ai canti della *Divina Commedia* hanno gli articoli che formano il volume *Nuovi studi su Dante* (Torino 1865). Anche qui – del resto come in tutte le opere del Tommaseo – si alternano trattazioni di argomenti filosofici, storici, commenti estetici e questioni personali e polemiche. E anche qui, in mezzo a pagine morte, ogni tanto una frase, un brano di viva luce che ci dà la riprova di quella vicinanza del Tommaseo a Dante, che è più un presupposto che non il risultato del suo commento.

Il Barbi, parlando dei *Nuovi problemi della critica dantesca*¹¹³ e del lavoro fatto in cinquant'anni dice: «Tuttavia, se guardiamo ai risultati ottenuti, c'è da esser soddisfatti: le opere di Dante ricondotte alla loro vera lezione, separate le legittime dalle spurie, determinata di ciascuna la storia nello spirito dell'autore, studiati e pubblicati gli antichi interpreti della *Divina Commedia*, che, anche dove non colgono il sentimento e il pensiero del poeta, tanti elementi utili all'intelligenza e all'illustrazione dei particolari ci conservano; studiato il mondo complesso e a noi lontano della cultura a cui Dante si abbeverò, e ricercate le relazioni tra quel mondo e il poeta, meglio indagata la vita del suo secolo in ogni manifestazione, e determinato quali ispirazioni il suo genio traesse dalla realtà dei suoi tempi a tessere la tela del suo mirabile poema. Noi ci siam resi familiari l'ambiente in cui Dante visse, tanto da non riuscirci più oscura e "gotica", come ancora un secolo fa appariva, la sua opera; e le vie sono sgombre per chi voglia arrivare in luogo aperto luminoso e alto a mirare quello che tanto è capace d'esaltare lo spirito nostro».

E noi possiamo aggiungere che tutti questi problemi ora risolti, il Tommaseo se li è posti, ed ha validamente contribuito col suo lavoro al raggiungimento di queste mète, ormai nostre.

¹¹² Del Lungo, *Il Tommaseo e Firenze*, «Nuova Antologia», novembre 1902, p. 77. «*Commento a Dante*, che rimane fra i tanti il più interiore e il più sentito con l'anima del Poeta».

¹¹³ *Studi danteschi*, XVI, 1932, p. 39.

FOSCOLO, LEOPARDI, BOCCACCIO

Anche chi non conosce altro del Tommaseo (a prescindere dai dizionari), sa, o crede di sapere, che egli è stato un critico maligno, aspro e invidioso, e che ha sfogato la sua bile specialmente contro i due più grandi dell'epoca sua e che più gli davano ombra: Foscolo e Leopardi.

Difatti se si vanno a cercare espressamente i suoi giudizi su questi due (del resto pochi)¹¹⁴, trascurando il rimanente della sua opera, sorge spontanea la condanna: maligno e gretto. Chi però conosce tutta l'opera del Tommaseo e può inquadrare in questa i suoi giudizi, ne capirà l'origine – tutt'altra che l'invidia – e se sarà costretto a condannare il critico, non potrà certo fare altrettanto della personalità morale.

Anzi, dati i principii del Tommaseo, dico che non era possibile ch'egli lodasse il Foscolo e il Leopardi, senza contraddire se stesso, senza far precipitare addirittura tutto l'edificio delle sue persuasioni e teorie.

Direi quasi che il Tommaseo ha dovuto sostenere una lotta interiore, prima di arrivare alla sua recisa condanna.

Non gli si può certo negare il senso del bello, e nei suoi giudizi noi vediamo l'ammirazione puramente estetica, che egli suo malgrado aveva per i due grandi poeti, soffocata a viva forza dalla persuasione della loro immoralità e del pericolo che presentano per la gioventù.

«E io che non posso acconsentire alle massime di lui leggermente pensate, e più sorte dalla passione non sempre sincera, io che non posso ammirare la vita contraddicente alle sue massime stesse, io mi compiaccio da giovane nella efficace singolarità del suo stile, e lo commendo tuttavia come artista nei numeri del verso e in quei della prosa»¹¹⁵.

E del Leopardi: «... io, giovanissimo e già dissenziente da lui, dicevo in lettera al suo editore signore Stella, che quello pareva a me il libro meglio scritto che fosse uscito da assai tempo alla luce»¹¹⁶.

¹¹⁴ Sul Foscolo *Studi critici* (Venezia 1843), p. 136, ripubblicati in *Storia civile nella letteratura*, p. 124. Su Ugo Foscolo *lettere due*, Prato 1847, ripubblicate in *Dizionario estetico*, p. 389 (1867); e nelle varie opere (Epistolari: *La Nazione educatrice di sé*, pp. 114 e 152) *passim*. Sul Leopardi ancora meno: *La Donna*, Milano 1868, p. 435; *Nazione educatrice di sé*, p. 99, *Studi critici*, Venezia 1843, p. 315; *Dizionario estetico*, Firenze, 1867, pag. 587; *Carteggio Tommaseo-Capponi*, Bologna 1911, *passim*. Mi sembra inutile rifare ancora una volta l'esposizione e la storia di questi giudizi, riferita da tutti gli studiosi del Tommaseo. Si veda Prunas, pp. 121 ss. e specialmente sul Leopardi M. Bortolan, *I problemi del romanticismo nel pensiero di Nicolò Tommaseo*, «Rivista Dalmatica», XII, 1 dicembre 1936, p. 44; e Pascal, *Leopardi e Tommaseo*, «Lettura», XXII, agosto 1922.

¹¹⁵ *La Nazione educatrice di sé*, p. 114 (Reggio Emilia 1922).

¹¹⁶ *La Donna* (Milano 1868), p. 435.

Ma semmai la bellezza poetica e la loro eloquenza non sono che un pericolo di più: attraggono i giovani che leggendo quei libri possono aver grave danno. E la bellezza estrinseca che in loro vede il Tommaseo, che non corrisponde a bellezza morale – a fede e Cristianesimo – non è che orpello; illusione, destinata a perire in breve tempo.

In questi giudizi il Tommaseo si mostra seguace rigido della sua dottrina: bellezza non c'è senza moralità – senza quella che per lui è la sola possibile legge morale: la legge cristiano-cattolica.

Ho l'impressione che la sua è una lotta disperata per convincere gli altri e anche se stesso della verità di questo principio. Il Tommaseo sente scosse le basi di tutto il suo mondo da questi due poeti, che riescono a esser grandi, senza esser cristiani: e la sua cattiveria verso di loro è necessaria per poter salvare se stesso: bisogna assolutamente metterli in cattiva luce, distruggerli, altrimenti tutto l'edificio crolla, e il Tommaseo diventa più scettico del Leopardi.

Difatti tutta la sua rigidità e intolleranza non è che intolleranza verso se stesso: è la situazione di un uomo che non ha coraggio di muoversi per paura di perder l'equilibrio. Volontariamente il Tommaseo ha chiuso gli occhi a un'infinità di bellezze e di verità per poter aver fede ferma e completa nella verità-base, per lui necessaria: e le verità che egli dovette negare nel campo artistico per non perdersi, sono appunto Foscolo e Leopardi in ispecial modo. È sintomatico anche il fatto che egli non s'è mai azzardato di dare uno studio profondo di questi due. L'unico studio un po' più profondo: le due lettere sul Foscolo non sono altro che il frutto di una polemica con Mazzini¹¹⁷. E questo non perché egli temesse di contribuire alla popolarità di questi poeti, uno studio negativo non dovrebbe avere di queste conseguenze: piuttosto egli stesso aveva paura di essere affascinato e di non poter più condannare con tanta recisione.

Certo da tutto questo il suo valore come critico viene scemato di molto, se non addirittura distrutto. Le sue critiche a Foscolo e Leopardi non hanno nessun valore letterario; possono essere solo un interessantissimo documento dell'animo, anche più che del pensiero, del Tommaseo. Dico più dell'animo che del pensiero, perché hanno quel carattere d'odio personale appunto, che aveva fatto pensare all'invidia, e di pensiero non c'è che la premessa solita del predominio assoluto della moralità.

Per la stessa ragione egli condanna il Boccaccio: il primo che s'è staccato dalla chiesa e dalla fede, che ha iniziato una letteratura profana, e perciò necessariamente (secondo il Tommaseo) il primo decadente: «Le

¹¹⁷ Vedi P. Prunas, *La critica, l'arte, e l'idea sociale di Nicolò Tommaseo*, Firenze 1901, p. 125.

prose e i versi del Boccaccio danno il segnale della degenerazione delle lettere nostre»¹¹⁸.

MANZONI

Pochi scrittori il Tommaso ha amato, forse nessuno ha ammirato incondizionatamente, nemmeno Dante, nemmeno il Manzoni. Né all'uno né all'altro, nonostante la sua venerazione, per loro, egli ha risparmiato delle critiche. Nessun poeta, in quanto è uomo può raggiungere la bellezza assoluta, che è Dio – assoluta ed intera in quanto abbraccia le bellezze che egli chiama morali e vere, oltre che le poetiche. E il Tommaseo li giudica tutti a questa misura. E di Dante (parlando del bello universale applicato al particolare)¹¹⁹: «Quest'è tutt'insieme l'alto pregio di Dante e il difetto. Il pregio, dacché ragionando della piccola Firenze, *gran villa*; e d'una donna amata, e di sé, e' fa se stesso e quella donna e quella città, simboli delle cose mortali e delle immortali. Il difetto è che l'infelice, trafitto da ira accorata e da speranze impazienti più tormentose dell'ira, querulo più che amante, signore più del fremito che del lamento, non sogna altro avvenire civile e morale se non somigliante al passato; restringe talvolta i desiderii nell'angusto limite degli sdegni e lascia negli animi de' leggitori un senso d'orgoglio amaro, e di pensoso disprezzo. Ond'è che il gran poema, sebbene, il più nazionale di tutti, non fu mai dall'intera nazione sentito; perché le nazioni non amano se non quelle memorie, che impennino l'ali all'affettuosa speranza».

E lo stesso avviene per il Manzoni.

Sempre, da quando a 19 anni (nel 1821) lesse *Il cinque maggio*¹²⁰, egli l'ammirò e l'amò. E ciò nonostante nelle *Postille ai Promessi Sposi* e nella recensione al Romanzo, nell'*Antologia* (ottobre 1827), non mancano severi ed aspri giudizi: tanto che essi diedero appiglio a chi voleva dimostrare la malignità e ipocrisia del Tommaseo nelle sue critiche, dicendo che egli non risparmiò «graffiature» nemmeno agli amici e maestri, e vedendo nella successiva mitigazione dei suoi scritti sul Manzoni, solo la paura di far torto a se stesso come critico, di fronte alla gloria sempre crescente del criticato¹²¹.

Data la rettitudine del Tommaseo che diventa addirittura rigidità, e a volte incomprensione, questo non può essere vero. Anzi, appunto questa rettitudine ci dà la chiave del problema. Tutte le critiche al Manzoni

¹¹⁸ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 68.

¹¹⁹ *Bellezza e civiltà*, p. 55.

¹²⁰ *Memorie poetiche*, Firenze 1916, p. 101.

¹²¹ Vedi Guidetti, Proemio a *La Nazione educatrice di sé*, pp. XXI-XXII.

(se eccettuiamo in parte la questione linguistica) possono esser ridotte a un fondamento comune: egli, invece di ricercare solo e sempre la verità, si diletta d'invenzioni personali. E poiché, come già più volte s'è visto, compito dell'arte, non è che ricerca e volgarizzamento di verità, chi non persegue esclusivamente questo scopo, non può sfuggire alle critiche del Tommaseo. Direi che egli si sente quasi apostolo di questo principio e che sente il dovere di non risparmiare, in suo nome, né sé, né gli amici, né qualsiasi opera che pur gli può sembrar bella.

Da principio, trasportato dalla foga giovanile e fors'anche sconcertato un pochino, alla prima lettura, dalla straordinaria novità del romanzo, (perché le critiche si rivolgono essenzialmente a questo) non riconobbe nel Manzoni le stesse sue tendenze, espresse in altra forma. E forse solo più tardi, con studio più accurato del romanzo stesso e delle opere critiche si accorse del principio manzoniano che l'arte deve avere «d'utile per fine, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo», tanto che nell'ultimo suo scritto: *La Nazione educatrice di sé*, può difendere il romanzo contro lo stesso Manzoni che «più e più esagerando la religione del vero, si *tenne* in debito di concludere che il misto d'invenzione di storia è un genere spurio»¹²². Affermando che, se questo in generale è vero, «da ciò non segue che tutte le prove tentabili abbiano a essere inevitabilmente così» cioè false, e che nel nostro caso abbiamo appunto l'eccezione, in cui utile, vero e interessante sono perfettamente raggiunti.

Ne è possibile mettere in dubbio l'amore che il Tommaseo portava al Manzoni, quando si leggono delle frasi come queste nel suo *Epistolario*: «Ogni momento di quella preziosa vita è sacro non pur all'Italia, ma all'umanità tutta quanta» e «In questo fogliolino vi dico che: tutte le volte che Iddio vi concede parlar col Manzoni, tornato a casa scriviate tutto quanto rammentate de' discorsi di lui: e nol diciate a persona vivente. Dico le cose notabili: ma di qualunque sorta si dieno. Codesto non è tradimento. Perché defraudare l'Italia delle parole che si raro le vien fatto di sentire e che possono giovarle tanto?»¹²³ - Cosa questa che fece poi egli stesso con grande amore¹²⁴, quando s'incontrarono sul Lago Maggiore, nell'ottobre del 1855.

Dunque il Tommaseo si occupò di quasi tutta la produzione manzoniana, e i suoi scritti, secondo il suo costume, li pubblicò e ripubblicò rimpastandoli e mutandoli. Però la pubblicazione delle *Postille ai Promessi Sposi* mi sembra quasi un tradimento fatto al Tommaseo, poiché egli non solo

¹²² *Nazione educatrice di sé*, Reggio Emilia 1922, p. 170.

¹²³ *Il primo esilio di Nicolò Tommaseo* (1834-39). Lettere di lui a Cesare Cantù, edite e illustrate da E. Verga, Milano 1904, p. 39 e p. 14.

¹²⁴ Vedi *Colloqui col Manzoni* - pubblicato da T. Lodi, Firenze 1929.

non le pubblicò, ma ne fece la ritrattazione nei «Colloqui col Manzoni»¹²⁵, e quanto gli sembrava sfruttabile e buono di questo scritto, l'aveva già incorporato nel suo articolo dell'*Antologia*.

Articolo questo che è uno dei pochi datici dal Tommaseo, in cui si cerca di cogliere linee, difetti e qualità generali della opera esaminata, senza perdersi nei minuti particolari della critica stilistica (difetto capitale, invece, delle *Postille*) e senza considerare l'opera da vari punti di vista, distinti rigidamente, e quasi separati criteri di giudizio artistico, per cui un'opera da un lato può esser bella, dall'altro brutta – stranissimo metodo seguito nello studio sugli Inni, per esempio. E questa unità di concetto deriva dal fatto che il critico, solo in un senso, non è stato soddisfatto: nella mancanza di verità assoluta, difetto più del genere che del libro, dice in un punto (§ X). Difatti tutte le critiche si riferiscono piuttosto al genere del romanzo storico che non all'autore, che questo genere ha trattato con maestria e il cui unico torto è stato di essersi «abbassato a voler fare un romanzo» (§ X). Per quanto sia grande il suo ingegno, per quanto profonda la sua penetrazione psicologica, egli non può riuscire a dare dei caratteri veri: «dopo aver detto che ci ha dei tratti in cui... il suo libro, è il più meraviglioso di tutti i romanzi, conviene poi confessare che quel libro è pur sempre un romanzo, che l'autore non poteva ottenere l'impossibile, e che a quando a quando doveva a lui, come a tutti coloro che, fingono necessariamente avvenire, di far cioè i suoi caratteri più o men belli del vero (§ XI). Le parti più belle, i caratteri più vivi sono quelli storici: nella rappresentazione storica il Manzoni è insuperabile.

Due soli sono i difetti, particolari al Manzoni, e non riducibili al genere: la prolissità e il tono affettato.

Possiamo facilmente comprendere che di fronte alle minute descrizioni del Manzoni, il Tommaseo, scrittore sintetico per eccellenza, che tralascia tutto quello che non è essenziale, e che pone quasi la bellezza negli arditi collegamenti, e nel lasciar lavorare e indovinare il lettore, si trovasse un po' perplesso. E non che egli condanni assolutamente questa pro-

¹²⁵ P. 197. «Io debbo soggiungere che nell'anno stesso che uscì il romanzo alla luce, io dell'età di venticinque, sull'esemplare donatomi dall'autore, scrissi postille, altre cavillose o minute, e anco quelle che forse son vere, irriverenti nel modo, e, anche se verso autore meno grande, a lettore giovane sconvenienti. Or l'esemplare essendo rimasto in mano altrui, questa confessione doveva esser qui notata». – È vero che il Tommaseo non pubblicò egli stesso nemmeno i Colloqui – ma questo perché non gli era stato possibile ritrovarne il manoscritto tra le sue carte: ed è vero anche che la pubblicazione dei Colloqui (1929) è posteriore di molto a quella delle *Postille* (1897) – ma mi sembra che ora è debito un avvertimento di questa rinnegatone.

lissità; vede che è ragionata: «La prolissità in questo libro è sempre pensata, ha sempre una ragione; e non comune, e non indegna d'un tal uomo: sta solo a vedere se sufficiente» (§ XVI).

«Una splendida scusa inoltre di questo, se così vuol dirsi, difetto, è nel principio sapientissimo dell'Autore, ch'è forse lo spirito di tutto il libro. Egli non cerca l'insolito: cerca le ragioni solite e il solito progresso di quelle cose che vengono a poco a poco a formare gli avvenimenti insoliti». «Convien pure osservare come quella sua lunghezza è non già la fecondità che sgorga dall'immaginazione e dall'affetto, è la fecondità che procede dal molto pensiero» (§ XVI).

Il tono non naturale, il Tommaseo lo fa derivare da una certa popolarità affettata. Il Manzoni, se pur fa protagonisti del suo romanzo due villici, se pur assume un tono popolare, non è intimamente popolare: la sua è una degnazione, un abbassarsi, da ciò mancanza di naturalezza e di franchezza: «il suo tuono è il tuono d'un uomo superiore che s'abbassa per giovare altrui, ma talvolta par non si abbassi che per piacere: e questo lo fa troppo lepidò. La sua naturalezza è quasi sempre artifizata, ma di un'arte sublime ecc.» (§ XV). Ma anche questo difetto deriva da «un'intenzione buona: «Chi è, per esempio, che confessando in questo stile una certa popolarità qualche volta affettata, non debba vedere insieme come quell'affettazione c'insegna il bisogno profondamente sentito dall'autore ne' libri italiani, d'esser più piani, più intelligibili, più utili per conseguenza e più veri?» (§ X).

Dunque i difetti proprii al Manzoni, secondo il Tommaseo, hanno sempre «una ragione recondita, ma notevole», e dànno «una lezione utile» (§ X) e «dimostrano un grande ingegno» (§ XVI).

Da questo possiamo concludere che se il Tommaseo è rimasto affascinato dalla bellezza del romanzo, e si profonde in lodi sul Manzoni, egli non s'è reso conto, almeno in un primo tempo, del perché di questa sua ammirazione. Prescindendo dai principii morali che egli aveva comuni col Manzoni, parrebbe che egli non avesse dovuto trovar nulla di suo gusto nel romanzo: non il genere di romanzo storico, non il «metodo» minuto, non la lingua (che egli condanna nelle *Postille*), non il tono «lepidò». Eppure la sua ammirazione è immensa. Ancora una volta vediamo il Tommaseo in contraddizione con se stesso: questa volta egli ammira e loda, benché l'opera criticata contrasti, sotto molti riguardi, coi suoi principii estetici.

Nessuna delle sue convinzioni, invece, era urtata dagli Inni sacri e dalle tragedie. E vediamo che egli ne ha un'ammirazione grandissima.

Non si può certo dire che il suo scritto sulle tragedie sia una critica estetica. All'arte, quale noi l'intendiamo, non dà che qualche cenno qua e là: si ferma un istante su «la semplicità del disegno, e l'arte di presen-

tare il soggetto come a grandi prospetti»¹²⁶ e poi più nulla sull'arte. Non ci dà perciò una grande rielaborazione dell'opera, non un giudizio sintetico, s'interessa solo della storia e dell'invenzione, fin dove arrivi l'una, dove incominci l'altra, se sono ben distinte e tuttavia amalgamate ecc.

Ed è in questo senso che egli ammira soprattutto il Manzoni in quanto s'è attenuto alla storia il più possibile, e per il primo ha tentato in Italia questo genere nuovo del dramma storico, tanto bello secondo il Tommaseo, perché utile ed educativo. Difatti gli unici appunti che egli fa all'autore, sono anche questi d'indole storica, e anche più che storica, morale. Il primo, al Carmagnola, di non aver messo abbastanza in luce l'immoralità della professione del Conte, e di averlo voluto far apparire troppo retto e onesto¹²⁷; il secondo all'Adelchi, di non aver posto in primo piano, come vero protagonista della tragedia, la Nazione italiana¹²⁸. Anche in questa critica del Tommaseo vediamo il predominio assoluto del criterio morale: vediamo le tragedie giudicate da un punto di vista tutt'altro che estetico, quindi, se, anche il Tommaseo loda ed approva, noi di questi giudizi non ci possiamo fidare: tanto più che appunto per questo criterio morale di giudizio, noi vediamo che l'opera non è compresa, rivissuta, ma giudicata dall'esterno. Invece di cercar di penetrare nel lavoro poetico, il Tommaseo pesa e confronta e giudica: dà l'assoluzione (direi), o condanna.

Nello scritto sugli Inni, sotto un altro riguardo, avviene lo stesso. Il contenuto, qui, non è discutibile, si parte da una perfetta unità d'idee e sentimenti – bisogna vedere, questa volta, come questi sono stati espressi, e sino a che punto il Manzoni abbia «sfruttato l'argomento». In questa seconda domanda, vediamo applicata l'idea del Tommaseo che il poeta non fa che dedurre la sua opera dalla verità già esistente. Qui si tratta, secondo lui, non di vedere quale sia l'animo e il sentimento poetico dell'autore di fronte all'argomento, che ha importanza solo in quanto è diventato arte, ma di giudicare se il poeta ha rappresentato l'argomento in tutta la sua *verità*, se ne ha dato, insomma, un buon ritratto, se ne ha sfruttato tutte le possibilità. E vediamo che egli de *La passione* dice «in questo second'inno il poeta, al nostro credere, non ha forse abbracciato tutto intero il suo grande argomento»¹²⁹.

Dunque anche qui giudizio dall'esterno. E vediamo che non c'è nemmeno il tentativo di una visione d'insieme. Il giudizio è spezzettato: gli Inni vengono considerati sotto diversi punti di vista: «Idee. Singolarità nella naturalezza. Associazione d'idee. Del far risaltare un'idea. Universalità del-

¹²⁶ *Ispirazione ed arte*, Firenze 1858, p. 361.

¹²⁷ Ivi, pp. 363 e 366-369.

¹²⁸ Ivi, pp. 363 e 391-393.

¹²⁹ Ivi, p. 339.

le idee. Impeto lirico. Affetto. Ordine delle idee. Sapienza poetica. Generi vari di lirica»¹³⁰.

Nonostante questo metodo per noi strano, nonostante i principii errati da cui parte, pure qui troviamo un maggiore avvicinamento del critico all'opera d'arte.

Poiché contenuto e intenzioni non erano discutibili, quel che restava da studiare, con qualsiasi metodo si voglia, era l'espressione: ecco perché un avvicinamento maggiore era inevitabile. Troviamo osservazioni acute e profonde, e un'innegabile comprensione dell'arte manzoniana. Pure anche qui le osservazioni restano staccate, possono avere un valore in sé, possono essere preparazione a uno studio sintetico ulteriore, ma quello che manca è appunto l'ultima sintesi che unifichi questi particolari nella rappresentazione riflessa dell'opera d'arte, e che ci ridia l'opera del Manzoni viva e intera e non tagliuzzata e anatomizzata.

¹³⁰ Ivi, pp. 322-344.

Appendice

«Le arti del bello visibile»

Il Tommaseo non s'è occupato molto di quelle arti che egli comprende sotto il titolo cumulativo di «arti del bello visibile» cioè pittura, scultura e architettura. Tuttavia quel che egli ne dice negli *Studi filosofici* nel suo volume *Bellezza e civiltà* e le critiche di quadri e sculture raccolte in quest'ultimo, bastano a darci una chiara idea delle sue opinioni in questo campo.

Possiamo subito dire che troviamo applicate esattamente in queste critiche le stesse idee che informano la sua critica letteraria: prima di tutte la ricerca della spiritualità, la quale, anzi, gli fa porre quasi in secondo piano queste arti di fronte alla poesia: «Le arti del bello visibile sono dalle forme materiali incatenate sovente in duro modo. Al poeta non è necessario dipingere il naso, i calzoni, le coscie»¹⁸¹. Dove vediamo una spiritualità male intesa, quasi fosse determinata dagli oggetti rappresentati e non dal modo di rappresentarli.

È notevole però che nella critica d'arte egli prende come criterio di giudizio appunto questa spiritualità, e non più la nuda legge morale.

Probabilmente questo dipende dal fatto che in una rappresentazione sensibile non è facile ritrovare l'enunciazione d'una legge morale: bisogna ricercar questa invece nel modo della rappresentazione, più o meno *morale*, ma quale può essere la moralità di un modo di dipingere o di scolpire se non la maggiore o minore spiritualità? E questa è, per il Tommaseo, morale, perché non può essere determinata che dalla religiosità. In questo senso il Tommaseo si espone a minori contraddizioni nella sua critica d'arte che non nella sua critica letteraria: appunto perché qui il suo è un criterio, che se pur originato da una ricerca etica, rientra perfettamente nel campo artistico. Naturalmente con questo ancora il Tommaseo non è un buon critico d'arte, gli mancano tutte le cognizioni tecniche indispensabili, e nelle poche analisi di quadri che ci dà troviamo il perfetto profano che si diletta di una interpretazione dell'espressione dei sentimenti, lasciando completamente da parte tutte quelle osservazioni, che in par-

¹⁸¹ *Studi filosofici*, Venezia 1840, II, p. 250.

te si può dire, corrispondano alla critica stilistica letteraria – di cui pur tanto egli s’occupava. Tuttavia troviamo delle osservazioni molto significative, sempre derivanti dalla ricerca di spiritualità, che voglio riportare perché credo poco conosciute: «Il vero difetto di Raffaello, dirò quale io credo che sia? Non mancanza d’ideale; mancanza di spiritualità. La sua mente divina giaceva in que’ ceppi della carne, che alle anime più gentili paiono stringersi talvolta più stretti: e per quanto la natural forza lo rilevasse, non potevano i suoi concetti non tenere sovente del materiale troppo. Non aveva bisogno egli no di depurar la sua natura, ma di purificare lo specchio che gli oggetti della natura rifletteva; purificare se stesso. Non si trattava già di formare un bel corpo, cogliendo da vari corpi le parti più belle; trattavasi di dare a’ corpi uno spirito, di far nascere nella propria mente una di quelle idee che dileguino le puerili e carnali illusioni di questo umano ideale. Trattavasi non di ridurre il vario nell’uno, ma di fare percettibile l’uno nel vario»¹³². Questo giudizio il Tommaseo lo dà dopo aver lungamente discusso che cosa sia il *letto ideale*, e per combattere il pregiudizio classico del migliorar la natura coll’unire in un corpo solo le perfezioni trovate sparse in corpi diversi.

La natura, secondo il Tommaseo, è l’oggetto inevitabile della pittura e della scultura, e si tratta di vedere quale sia la funzione delle arti rispetto a questa: non copia conforme, non tentativo di perfezionarla, ma appunto far risaltare quello che egli chiama ideale morale, uno nel vario, universalità nella particolarità: spiritualità.

La spiritualità va ricercata anche nell’architettura; e parlando del gotico: «E pare a me che la stessa commettitura delle pietre nell’arco acuto vincendo più arditamente le leggi della gravità, rallegri il pensiero con l’immagine della materia dominata, e della solida e insieme animosa speranza. Io prescelgo quella forma non come più cupa (secondo che ad altri pare) ma come più lieta; e l’idea di lei credo ispirata insieme dalle vive foreste pieganti in alto le cime, e dall’ombra di tende ospitali dispiegantesi nell’aperto sereno. La forma pagana, venuta d’Egitto, dal paese de’ preti regnanti e dalle bestie adorate e delle infinite cautele patrizie, la forma pagana con le sue rotondità appaga il senso dell’occhio, e lo fa riposare nella materia; ma insieme con quell’aspetto di grave solidità schiaccia l’immaginazione, e fa pensare agli sforzi durati dagli uomini per rizzare tanto ardua mole. Un’aura di mestizia spira, è vero, dall’altezza delle forme archiacute; la mestizia che viene all’anima umana dal grande»¹³³.

¹³² *Bellezza e civiltà*, p. 71.

¹³³ *Ivi*, p. 201.

Ed ancora è per questa spiritualità che gli antichi pittori italiani (i medioevali) sono da preferirsi a quelli del rinascimento e ai moderni. «Più scendiamo ne' tempi, più si vengono effeminando i costumi, e più l'arte italiana dalla grandezza discende alla grazia, dall'unità veneranda alla esile varietà, dalla sincera all'affettata eleganza. Così sul primo le Vergini sono cosa più che umana; e nell'augusta religione dell'aspetto congiungono la semplicità verginale e l'amore materno. Poi, mano mano, vengono facendosi donne, più o meno pensose e pudiche, finché da ultimo non sann'essere né fanciulle né madri. Che l'arte ne' suoi materiali accorgimenti si venisse co' secoli perfezionando, io né affermo né nego, e lascio il giudizio agli esperti; ma dico che il sentimento ispiratore dell'arte dal Trecento in poi, venne sempre facendosi men delicato e men alto, e che quegli stessi pittori ch'ebbero fede più viva, potevano, quant'era in loro, resistere al male influsso de' tempi, rendendo le forme umane più pure e devote; ma ridare alle immagini quell'espressione sovrumana che fa religiosi i quadri antichissimi, comeché rozzamente delineati, non potevano. L'Angelico stesso rappresenta in modo celeste Vergine ed Angeli, e Santi angelicati, ma a rappresentare la Vergine Madre e l'Uomo Dio, la lena più volte gli manca»¹³⁴.

Come già ho notato la spiritualità dipende dalla fede, non solo, ma dalla fede cristiana. Come per la letteratura, così anche per le arti figurative il Cristianesimo è l'iniziatore della vera bellezza: «La bellezza pagana è, a ben guardare, lubrica o stupida. Il Cristianesimo ha nobilitati gli sguardi, con gli affetti; ha dilatate col pensiero le fronti»¹³⁵. E pure, come per la poesia verrà il momento, in cui non ci sarà più bisogno di ricercare la verità, perché essa sarà bene comune, e la poesia sarà inno, espressione della propria fede e del proprio sentimento, così per le altre arti. «Verrà tempo che tutto quanto non appartiene all'espressione dell'affetto, sarà dagli artisti potuto conseguire con quasi meccanica esattezza: ma l'arte sarà meccanica allora meno che mai»¹³⁶.

Intanto, però, così le arti del «bello visibile» come abbiamo già visto per la poesia, hanno una funzione essenzialmente educatrice: «Non a volontà Dio ci diede l'amore della bellezza, ma a rinnovamento perenne delle mortali generazioni, a vincolo di civile consorzio, a riforma di creature immortali»¹³⁷. L'arte non è che un mezzo, il fine è l'educazione per mez-

¹³⁴ Ivi, p. 238.

¹³⁵ *Studi filosofici*, II, p. 250.

¹³⁶ Ivi, p. 251.

¹³⁷ *Bellezza e civiltà*, p. 256.

zo dell'affetto o dell'idea¹³⁸. Dice persino: «E insomma, se il marmo non ha ad insegnare alcuna cosa, a che s' innalzan le statue?»¹³⁹.

Così dei pittori moderni, per esempio, i più lodevoli sono quelli che scelgono soggetti biblici o storici. E ritroviamo così la storia raccomandata come il contenuto da preferirsi, perché più *vero* e più educativo. Anche a questo proposito il Tommaseo propone una quantità di temi, come abbiamo visto che si diletta di fare per la poesia.

Dunque le arti devono tentare di accostarsi il più possibile alla vita civile, non solo con la loro funzione educativa, ma anche informando di sé le attività più umili: i mestieri. Non devono essere un privilegio di ricchi o nobili, ma tentare di scendere al popolo e di farsi utili e «in questo l'architettura è più nobile dell'altr'arti, che col necessario e coll'utile deve conciliar la bellezza, sicché faccia tutt'uno con quelli»¹⁴⁰.

¹³⁸ Ivi, p. 146.

¹³⁹ Ivi, p. 289.

¹⁴⁰ *Studi filosofici*, II, p. 253.





APPENDICE



BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

1604

Sebastiano Castellio, *Lettera (a un amico)*, Basilea, 1° luglio 1555, prefazione dei *Quinque impedimentorum*, senza luogo né editore, 1604.

1840-1842

Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, 1840-1842.

1850

Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe's Sämmtliche Werke*, Wierter Band, Stuttgart und Tübingen, Gotta'scher Verlag, 1850.

1852

La Sacra Bibbia secondo la volgata tradotta in lingua italiana e con annotazioni dichiarata da Monsignor Antonio Martini, in 4 volumi, Firenze, presso Angelo Usigli 1852. In calce la firma «Laura Luzzatto 1929». [FDa 565].

1863

Michelangelo Buonarroti il Giovane, *Intermedi ed Enimmi*, a cura di Pietro Fanfani, Le Monnier, Firenze 1863.

1882

La Sacra Bibbia volgarizzata ad uso degli Israeliti da Samuele Davide Luzzatto e continuatori, Reale stabilimento del Cav. Minelli, Rovigo 1882.

1888

Heinrich Heine, *Romanzero, Sämmtliche Werke*, in Zwölf Bänden, Dritter Band, Berlin, Druck und Verlag von U. Weichert, 1888.

1907

Oscar Wilde, *Requiescat*, in *La ballata della prigionia di Reading*, traduzione di Giuseppe Vannicola, Lux, Roma 1907.

1909

Laudario dei Battuti di Modena (1266), Giulio Bertoni, in «Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 20. Heft, Halle, Niemeyer, 1909.

1914

Cantilene e Ballate, strambotti e madrigali, nei secoli XIII e XIV, a cura di G. Carducci, Madella, Sesto San Giovanni 1914.

1916

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a young Man*, The Egoist, London 1916.

1919-1927

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1919-1927.

1921

Charles de Coster, *La leggenda d'Ulenspiegel et di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove*, prima versione italiana di Umberto Fracchia, con disegni di Cipriano E. Oppo, II ed., Formiggini, Roma 1921.

1922

Le più belle pagine di Fra Jacopone da Todi, scelte da Domenico Giuliotti, Treves, Milano 1922.

Manuel Machado, *Alma, opera selecta*, Garnier Hermanos, Paris 1922.

1923

Giovanni Pascoli, *Traduzioni e Riduzioni*, raccolte e riordinate da Maria [Pascoli], in *Poesie di Giovanni Pascoli*, Nicola Zanichelli, Bologna 1923, II ed., pp. 169-173.
Philippe Auguste Mathias Villiers de l'Isle-Adam, *Nouveaux contes cruels*, Crès, Paris 1923.

1924

Poesie del secolo XIII, in *Le pagine della letteratura italiana* di G. Lipparini, I, Signorelli, Milano 1924, pp. 36-43.

1925

La Bibbia, a cura delle società bibliche riunite, versione riveduta in testo originale dal dottor Giovanni Luzzi, 1943. In calce la firma «Laura Luzzatto 1925». [FDa 1982].

1926

Agostino Aurelio, santo, *Le confessioni di S. Agostino*, trad. di Angelica Valli Piccardi, intr. Di Francesco Orestano, Optima, Roma 1926.

1927

James Joyce, *Ulysses*, Hans Walter Gabler (Steppe, Melchior, Ellmann), Shakespeare, Paris 1927.

James Joyce, *Pomes Penyeach*, Faber & Faber, London 1927.

1929

La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento tradotti da Giovanni Diodati, Roma, 25, 1922. In calce la firma «Laura Luzzatto 1929». [FDa 567].

1931

Achille Campanile, *L'amore fa fare questo e altro*, in Id., *Teatro completo*, Treves, Milano 1931.

Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, a cura di André Gide, Ugo Ojetti, Gallimard, Paris 1931.

1933

Laura Luzzatto, *La critica letteraria di Nicolò Tommaseo*, estratto da «Porta Orientale», Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1933, 50 pagine. A parte il sommario iniziale, non riportato nell'edizione a stampa, il volume è identico alla tesi di laurea discussa nel 1932 presso l'Università degli Studi di Firenze. La carriera universitaria di Laura Luzzatto è documentata presso l'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Firenze, filza 159, inserto 3074, registro 14, p. 90. La tesi è collocata in Tesi, I, 1609 del 1931-1932.

1935

Thomas Mann, *Il libro di Giacobbe*, traduzione di Bruno Arzeni, Mondadori, Milano 1935.

Thomas Mann, *Il giovane Giuseppe*, traduzione di Bruno Arzeni, Mondadori, Milano 1935.

1937

Francisco Jose de Goya y Lucientes, *Die Schrecknisse des Krieges: 85 Radierungen wiedergegeben in Originalgrosse*, eingeleitet von Ernst H. Buschbeck, Phaidon, Wien 1937.

1940

Lirici greci, Traduzione di S. Quasimodo, con un saggio e a cura di Luciano Anceschi, Edizione di Corrente, Milano 1940.

1941

Ferruccio Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido Maggiorino Gatti, con una introduzione di Massimo Bontempelli, traduzione dal tedesco di Luigi e Laura Dallapiccola, Felice Le Monnier, Firenze 1941.

Antonio Machado, *Noche de verano*, Edizioni di "Corrente", Milano 1941.

1943

Lirica Italiana. Dal Cantico delle Creature al Canto di un pastore errante dell'Asia, a cura di Massimo Bontempelli, Bompiani, Milano 1943.

1947

Antonio Machado, *Poesie di Antonio Machado*, a cura di Oreste Macrí, Ed. Il balcone, Milano 1947.

1948

Juan Ramón Jiménez, *Piedra y Cielo*, (1917-1918), Editorial Losada, Buenos Aires 1948.

1954

Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, trad. e introd. di Bruno Arzeni, 2 voll., Mondadori, Milano 1954.

1956

Albert Hochheimer, *Il romanzo dei grandi fiumi* (titolo orig. *Die Geschichte der grossen Ströme*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Genio Editore, Milano 1956.

1957

Antiche preghiere cristiane, a cura di Paolo Lino Zovatto, Edizioni Fussi, Casa Editrice Sansoni, Firenze 1957.

1959

Joachim Ernst Berendt, *Il nuovo libro del Jazz. Evoluzione e significato della musica Jazz* (titolo orig. *Das neue Jazzbuch*), traduzione dal tedesco di Laura Luzzatto, Sansoni, Firenze 1959.

1960

Alma Mahler, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere* (titolo orig. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*), a cura di Luigi Rognoni, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1960.

1961

Felix Hartlaub, *Nell'occhio del tifone* (titolo orig. *Tagebuch aus dem Kriege*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Collana Narratori a cura di Romano Bilenchi e Mario Luzi, Lerici Editore, Milano 1961.

Sergei Pavlovic Tolstov, *Il paese degli antichi canali* (da *Drevnij Khorezm*; tratto dalla raccolta in lingua tedesca *Lebende Vergangenheit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1961.

1962

Josef Rufer, *Teoria della composizione dodecafonica* (titolo orig. *Komposition mit 12 Tönen*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Mondadori, Milano 1962.
 Marcel Schneider, *Wagner* (titolo orig. *Wagner*), con *Estratti di Diario dedicato a Cosima*, traduzione dal tedesco di Laura Luzzatto, A. Mondadori, Enciclopedia popolare Mondadori, Milano 1962.

1963

Günther Anders, *L'uomo antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale* (titolo orig. *Die Antiquiertheit des Menschen*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1963.

1965

Luigi Dallapiccola, *Curriculum 1965*, dattiloscritto, Gabinetto Vieusseux, Fondo Dallapiccola, LV.32.

1970

Wolf-Eberhard von Lewinski, *Mito e modernità. Luigi Dallapiccola e la sua opera "Ulisse". Riflessioni dopo una conversazione con il compositore* (titolo orig. *Mythos und Moderne: Luigi Dallapiccola und seine Oper "Odysseus". Gedanken nach einem Gespräch mit dem Komponisten*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Programma della Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf, 10 gennaio 1970.

Luigi Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970 (cfr. in particolare *Nascita di un libretto d'opera*, pp. 171-188; *Genesi dei "Canti di prigionia" e del "Prigioniero"*, pp. 141-156).

1970-1971

Laura Dallapiccola, *Appunti. Ricerche bibliografiche per i testi di "Tempus destruendi- Tempus aedificandi", per la simbologia e l'iconografia cristiane e per le traduzioni in lingua inglese dei lirici greci*. Manoscritto, in Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux (ACGV), Fondo Luigi Dallapiccola (FDa), LVIII.37.

1971

Murilo Mendes, *Poesia libertà*, a cura di Ruggero Jacobbi, Sansoni, Firenze 1971.

1975

Luigi Dallapiccola. *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975, p. 118.

1976

Calum MacDonald (*Luigi Dallapiccola, The Complete Works: a Catalogue*), «Tempo», 116, 1976, pp. 2-19.

Everett Helm, *Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch*, «Melos: Zeitschrift für neue Musik», II (6), 1976, pp. 469-471: 471.

Alma Mahler, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere* (titolo orig. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*), a cura di Luigi Rognoni, traduzione di Laura Dallapiccola, il Saggiatore, Milano 1976.

1977

Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti* (titolo orig. *Von der Einheit der Musik, Verstreute Aufzeichnungen – Wesen und Einheit der Musik*), a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele D'Amico, il Saggiatore, Milano 1977.

Ferruccio Busoni, *Sulla trascrizione per pianoforte delle opere per organo di Johann Sebastian Bach* (titolo orig. *Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerken auf das Pianoforte*), a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola e Fedele D'Amico, il Saggiatore, Milano 1977. Fascicolo allegato al volume Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*.

1980

Luigi Dallapiccola, *Parole e Musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, il Saggiatore, Milano 1980.
Gianandrea Gavazzeni, *Introduzione*, in Luigi Dallapiccola, *Parole e Musica* cit., pp. 22-38.

1981

Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, Sansoni, Firenze 1982.
Volker Scherliess, *Alban Berg* (titolo orig. *Alban Berg*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Discanto, Fiesole 1981.

1984

Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984.

1985

Johannes Brahms, *Lettere* (titolo orig. *Briefwechsel*), a cura di Hans Gal, traduzione e note di Laura Dallapiccola, Discanto, Fiesole 1985.

1985

Dietrich Kämper, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera* (titolo orig. *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola* [1984]), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola e Sergio Sablich, Sansoni, Firenze 1985.

1988

Ferruccio Busoni, *Lettere, con il carteggio Busoni-Schönberg* (titolo orig. *Ferruccio Busoni selected letters*), scelta e note di Antony Beaumont, edizione italiana riveduta e ampliata a cura di Sergio Sablich, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, collana di studi musicali diretta da Luigi Pestalozza, Ricordi-Unicopli, Milano 1988.

Carl Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta* (titolo orig. *Die Idee der absoluten Musik*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1988.

Erik Werba, *Hugo Wolf e i suoi Lieder* (titolo orig. *Hugo Wolf und seine Lieder*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, in appendice i testi dei *Lieder* tradotti da Irmela Heimbächer Evangelisti e Ennio Are, La Nuova Italia, Firenze 1988.

1990

Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo* (titolo orig. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1990.

Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento* (titolo orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1990.

1991

Felix Hartlaub, *Nella zona interdetta* (titolo orig. *Im Sperrkreis*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Roma, Theoria, 1991 (già pubblicato in precedenza col titolo *Nell'occhio del tifone*, cfr. anno 1961).

Richard Strauss, *Note di passaggio. Riflessioni e ricordi* (titolo orig. *Betrachtungen und Erinnerungen*), a cura di Sergio Sablich, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1991.

1992

Arnfried Edler, *Schumann e il suo tempo* (titolo orig. *Robert Schumann und seine Zeit*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1992.

1994

Hans Heinrich Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler* (titolo orig. *Die Musik Gustav Mahler*), traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze 1994.

Jorst Michels, *Atlante di musica* (titolo orig. *dtv-Atlas zur Musik*), tavole di Gunther Vogel, traduzione dal tedesco di Laura Dallapiccola e Silvia Tuja, Sperling & Kupfer, Milano 1994.

1995

Fondo Luigi Dallapiccola, Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica, con un elenco dei corrispondenti, a cura di Mila De Santis, premessa di Gloria Manghetti, Edizioni Polistampa, Gabinetto G.P. Viesusseux, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Inventari n. 5, Firenze 1995.

Mario Ruffini, *Ricordando Laura Dallapiccola*, «ESZ News – Notiziario delle ESZ», V, giugno 1995, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, pp. 1, 5.

1997

Dallapiccola. Letture e prospettive, Atti del Convegno internazionale di studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), a cura di Mila De Santis, prefazione di Talia Pecker Berio, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, 1997.

2000

Biagio Marin, *Pisino: una città e una scuola*, Discorso celebrativo del 60° anniversario dalla fondazione del Ginnasio Liceo “Gian Rinaldo Carli” di Pisino pronunciato al Teatro Verdi di Trieste nel 1959, in: *Il Ginnasio Liceo “Gian Rinaldo Carli” di Pisino d’Istria*, Famiglia Pisinota di Trieste, Trieste 2000, pp. 47-55.

2002

Mario Ruffini, *A Laura Dallapiccola. Sette anni dopo*, in Id., *L’opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2002, p. 5.

2004

Sergio Sablich, *Luigi Dallapiccola, L’Epos*, Palermo 2004.

2007

Luigi Dallapiccola nel suo secolo, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 10-12 dicembre 2004, a cura di Fiamma Nicolodi e Mario Ruffini), volume a cura di Fiamma Nicolodi, Leo S. Olschki, Firenze 2007.

Quirino Principe, *Luigi Dallapiccola e la Mitteleuropa. Destino e predilezione?*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* cit., pp. 1-19.

Mauro Tabor, *Triestini in America*, «Il Piccolo», 31 maggio 2007.

2008

Carlo Prospero e il Novecento musicale da Firenze all’Europa, a cura di Mario Ruffini, premessa di Gloria Manghetti, testimonianza introduttiva di Roman Vlad, Collana dell’“Antologia Vieusseux”, XIII, n.s., 2007 (37-39), Firenze, Edizioni Polistampa, 2008.

Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento (Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, 27-29 maggio 2005), a cura di Mario Ruffini e Gerhard Wolf, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, XIII, Marsilio, Venezia 2008.

Romano Pezzati, *La memoria di Ulisse. Studi sull’“Ulisse” di Luigi Dallapiccola*, a cura e con un testo introduttivo di Mario Ruffini, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2008.

2010

Mario Ruffini, “*Von Suleika zu Suleika*”. *Goethe e Mann in Italia con i “Goethe-Lieder” di Luigi Dallapiccola*, in: *Italia immaginaria. Letteratura, arte e musica tedesca fra Otto e Novecento*, a cura di Petra Brunnhuber e Mario Ruffini, Atti del convegno, Firenze, 21-22 settembre 2006: Literaturfest Germania 2006, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 223-252.

2013

Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Fondazione Carlo Marchi. Quaderni 47, Leo S. Olschki, Firenze 2013.

2014

Mario Ruffini, *Giovanni Colacicchi e la musica*, in *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900* (mostra: Firenze, Villa Bardini, 18 aprile-19 ottobre 2014), a cura di Mario Ruffini e Susanna Ragionieri, Edizioni Polistampa, Firenze 2014, pp. 47-91.

Flavia Arlotta, *Donna e pittrice del '900* (mostra: Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 9 maggio-6 settembre 2014), a cura di Mario Ruffini e Max Seidel, Edizioni Polistampa, Firenze 2014.

2016

Paolo Isotta, *La virtù dell'elefante*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 202-204.

Mario Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIX, Casa Zuccari/ Progetti di Musica e Arti figurative), Venezia, Marsilio, 2016 (cfr. in particolare i capitoli: *Laura*, pp. 196-208; *Scritti su Luigi Dallapiccola 1980-2016*, pp. 615-616).

2017

Mario Ruffini, *Laura Dallapiccola. Storie di razzismo e libertà*, «Words in Freedom» (<http://www.wordsinfreedom.com/wp-login.php>), gennaio-febbraio 2017, ciclo di tre articoli che riassumevano le conferenze *Epurazione, Musica, Alluvione. Laura Coen Luzzatto Dallapiccola e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* (Giornata della Memoria, 27 gennaio 2016, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Galileo) e *Luigi Dallapiccola. Musica di luce. Laura Dallapiccola e le leggi razziali* (Giornata della Memoria, 27 gennaio 2017, Padova, Amici della Musica, Musei Civici agli Eremitani).

2018

Giorgio Bonsanti, *Fisionomia di Luigi Dallapiccola*, in *Luigi Dallapiccola. L'idea del volto*, a cura di Mario Ruffini, Catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 7 maggio-1 giugno 2018), Collana dell'Accademia delle Arti del Disegno, 100, Polistampa, Firenze 2018, p. 5.

In corso di stampa

Annarosa Vannoni, *La laurea "honoris causa" dell'Alma Mater a Luigi Dallapiccola*, in *Dallapiccola a Bologna*, a cura di Mario Ruffini, Atti della Giornata di studi, in corso di pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA DI
LA CRITICA LETTERARIA DI NICOLÒ TOMMASEO

1879

M. Tabarrini, *Gino Capponi, i suoi tempi, i suoi studi, i suoi amici*, Firenze 1879.

1890

G. Tesa, *Notizia letteraria: postille inedite ai «Promessi Sposi»*, «Nuova Antologia», vol. XXVII, 1890.

1893

G. Mazzoni, *Le origini del Romanticismo*, «Nuova Antologia», ottobre 1893.

1893-1910

D'Ancona-Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Firenze 1893-1910.

1897

F. De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX*, Napoli 1897.

G. Poletto, *Delle benemerenze di N. Tommaseo verso Dante*, in *N. Tommaseo e il suo monumento a Sebenico*, Sebenico 1897.

G. Rigutini, *Osservazioni alle «Postille inedite ai Promessi Sposi»*, Firenze 1897.

1901

P. Prunas, *La critica, l'arte, l'idea sociale di N. Tommaseo*, Firenze 1901.

1902

I. Del Lungo, *Il Tommaseo a Firenze*, «Nuova Antologia», 1 novembre 1902.

«Marzocco», Numero unico dedicato a N. Tommaseo, 12 ottobre 1902.

«Rivista Dalmatica», Numero dedicato a N. Tommaseo, III (3), 1902.

1903

- M. Barbi, *Alessandro Manzoni e il suo romanzo nel carteggio del Tommaseo col Vieusseux*, in *Miscellanea di studi critici in onore di A. Graf*, Bergamo 1903.
C. Tralza, *Il Tommaseo e i «Promessi Sposi»*, «Studi e profili», Torino 1903.

1906

- J. Luchaire, *Essai sur l'Involution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris 1906.

1907

- P. Prunas, *L'Antologia di G.P. Vieusseux*, Roma 1907.

1910

- A. Levasti, Introduzione agli *Studi filosofici*, Lanciano 1910.
G. Tenti, *Contrasti di poesia fra il Tommaseo e il Leopardi*, Zara 1910.

1911

- M. Lazzari, *L'animo e l'ingegno di N. Tommaseo*, Roma-Milano 1911.

1912

- G. Gambarin, *I giornali veneti della prima metà del secolo XIX*, Venezia 1912; estratto dal Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie, Vol. XXIV.
G. Gambarin, *La polemica classico-romantica nel Veneto*, Venezia, 1913; estratto dall'Ateneo Veneto, anno XXXV, Vol. II, f. 2°, settembre-ottobre 1912.

1913

- A. Albertazzi, *Prefazione agli «Scritti di critica e di estetica» di N. Tommaseo*, Napoli 1913.
E. Aubel, *Il Tommaseo poeta*, Città di Castello 1913.
A. Galletti, Introduzione a *La lettera semiseria di Crisostomo*, Lanciano 1913.
G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano 1913.

1914

- B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1914.
L. Tonelli, *La critica letteraria italiana negli ultimi 50 anni*, Bari 1914.

1916

- G. Salvadori, Giunte a *Le memorie poetiche*, Firenze, 1916.

1919

A. Tamaro, *La Vénétie Julienne et la Dalmatie. Histoire de la nation italienne sur les frontières orientales*, Roma 1919.

1920

G.A. Borgese, *Storia della critica romantica*, Milano 1920.

1921

G. Gambarin, *Per la fortuna di Dante nel Veneto nella prima metà dell'Ottocento*, «Nuovo Archivio Veneto», N. S., anno XXIV, tomo XVI, 1921.

G. Mazzoni, *Dante nell'inizio e nel vigore del Risorgimento. Dante e Italia*, Roma 1921.

G. Mazzoni, *Sopra «Le bellezze della Commedia di Dante» di A. Cesari. Dante a Verona*, Verona 1921.

1922

G. Guidetti, Proemio a *La Nazione educatrice di sé*, Reggio Emilia 1922.

C. Pascal, *Leopardi e Tommaseo*, «La Lettura», XXII, 8 agosto 1922.

1923

R. Dusi, *Il classicismo e il romanticismo nella storia della critica*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXXXII, 1923.

1926

G. Gentile, *Gino Capponi e la coltura toscana nel secolo XIX*, Firenze 1926.

1928

F. Biasuz, *Sensualismo e religione in N. Tommaseo*, «Nuova Antologia», 10 ottobre, 1 novembre 1928.

1929

C. Curto, Prefazione a *Il ritratto di A. Rosmini*, Torino 1929.

1929-1930

M. Bortolan, *I problemi del Romanticismo nel pensiero di N. Tommaseo*, «Rivista Dalmatica», 1929-1930.

1930

A. Bruers, Introduzione a *G.B. Vico*, Torino 1930.

1931

C. Curto, Recensione a *G.B. Vico* a cura del Bruers, «Giornale storico della letteratura italiana», dicembre 1931.

F. Montanari, *L'estetica e la critica di N. Tommaseo*, «Giornale storico della letteratura italiana», Vol. XLVIII, anno LXIX, settembre 1931.

INDICE DEI NOMI*

- Adelchi 166
Agostino Aurelio d'Ipbona (Sant'), 57-58, 177
Albertazzi Adolfo, 186
Alberti Luciano, 40, 184
Alfieri Vittorio, 149
Alighieri Dante, 16, 18, 24, 36, 60, 125, 127, 135, 140-141, 146, 148-149, 152-153, 155-159, 162, 185, 187
Anceschi Luciano, 178
Anders Gunther, 50, 52, 179
Angheben Mario, 24
Arangio-Ruiz Vincenzo, 34
Are Ennio, 53, 181
Arlotta Flavia, 184
Arzeni Bruno, 177-178
Aubel E. 186
- Bacci Baccio Maria, 35
Bacci Orazio, 185
Bach Johann Sebastian, 53, 181
Baldacci Luigi, 39
Barbi Michele, 134, 159, 186
Bartoli Bacherini Maria Adelaide, 72, 78
Battisti Carlo, 22
Beato Angelico, 170
Beaumont Antony, 53, 181
Beethoven Ludwìg van, 53, 182
- Berendt Joachim Ernst, 50-51, 179
Berg Alban, 45, 50, 53, 181
Bertoni Giulio, 176
Biagioli Niccolò Giosafatte, 158
Biasuz Giuseppe, 187
Bilenchi Romano, 52, 179
Boccaccio Giovanni, 18, 129, 135, 153, 160-162
Bonsanti Alessandro, 46, 71, 78, 180, 182, 184
Bonsanti Giorgio, 77
Bonsanti Sandra, 78
Bontempelli Massimo, 51, 178
Borges Jorge Luis, 28
Borgese Giuseppe Antonio, 187
Borrini Emilio, 30
Bortolan Maria, 160, 187
Brahms Johannes, 8, 50, 53, 181
Brignoli Alessandro, 30
Bruers Antonio, 128, 188
Brunnhuber Petra, 183
Buonarroti Michelangelo, 37, 42, 58, 66, 175
Burich Enrico, 24
Busoni Ferruccio, 34, 50-51, 53, 67, 178, 180-181
Bussotti Sylvano, 9, 63
- Campanile Achille, 26, 177

* Le occorrenze in corsivo sono da riferirsi al testo di Laura Luzzatto, *La critica letteraria di Niccolò Tommaseo*.

- Cantù Cesare, 163
 Capponi Gino, 151, 185, 187
 Caprin Giulio, 24
 Carducci Giosuè, 176
 Carmagnola, conte di (Francesco Bus-
 sone) 147, 166
 Carpignano Vittorio, 78
 Casamassina Emanuele, 70
 Casella Alfredo, 38
 Casella Mario, 22
 Casorati Felice, 57
 Cassuto Umberto, 22
 Castellio Sebastiano, 58, 67-68, 175
 Castelnuovo-Tedesco Mario,
 Castelnuovo-Tedesco Ugo, 24
 Catani Silvia, 4, 78
 Cesari Antonio, 157-158, 187
 Chateaubriand François-René de, 151
 Chiari Pietro, 149
 Cicerone Marco Tullio, 57, 123, 143
 Cleopatra, 40
 Coen Fiorina, 11
 Coen Isac Abram, 11
 Coen Luzzatto Clelia, 20, 83, 85
 Coen Luzzatto Irene, 11
 Coen Luzzatto Raffaele Moisè, 11
 Colacicchi Giovanni, 17, 67, 184
 Colonna Luigi, 32
 Consolo Ernesto, 34
 Coster Charles de, 57, 68, 176
 Croce Benedetto, 186
 Curto Carlo 128, 187-188

 D'Amico Fedele, 53, 180-181
 D'Ancona Alessandro, 185
 D'Annunzio Gabriele, 38
 Da Polenta Francesca (Divina Comme-
 dia), 156
 Dahlhaus Carl, 50, 53-54, 181-182
 Dallapiccola Annalibera, 34, 41, 44,
 46-48, 50, 60, 63, 68-69, 74-75,
 78, 197-199
 Dallapiccola Giovanni, 42
 Dallapiccola Luigi (Puncio, Gigi), 42,
 63, 66

 Dallapiccola Pio, 24
 Damerini Adelmo, 40
 Danti Galileo, 30
 De' Tolomei Pia (Divina Comme-
 dia) 156
 De Blonay André, 28
 De Sanctis Francesco, 126, 132, 185
 De Santis Mila, 78, 182
 De Tuoni Dario, 24
 Del Lungo Isidoro, 159, 185
 Delfini Antonio, 41
 Della Gherardesca Ugolino, (Divina
 Commedia) 155
 Dermatus, 46, 58
 Devescovi Guido, 24
 Di Benedetto Claudio, 11
 Diodati Giovanni, 60, 177
 Dusi R. 187

 Edler Arnfried, 50, 54, 182
 Eggebrecht Hans Heinrich, 50, 54,
 182
 Elia Enrico, 24
 Eschilo, 57

 Fanfani Pietro, 175
 Fano Carlo, 11, 30
 Fano Giorgio 24
 Fano Irma, 11
 Faraoni Enzo, 41
 Ferrara Giovanni, 78
 Feuchtwanger Lion, 57
 Filippi Niccolò, 127
 Foscolo Ugo, 18, 127, 129, 135, 148,
 153, 160-161
 Fracchia Umberto, 176
 Fragapane Paolo, 40
 Fuga Sandro, 39

 Gabler Hans Walter, 177
 Gal Hans, 53, 181
 Gallavotti Carlo, 26
 Galletti Alfredo, 186
 Galli Umberto, 22
 Gambarin Giovanni, 124, 186-187

- Gasco Alberto, 37
 Gatti Guido Maggiorino, 34, 51, 60, 68, 178
 Gavazzeni Gianandrea, 39, 42, 44, 181
 Gentile Giovanni, 187
 Gibbin Paola, 72
 Gide André, 177
 Gilbert Stuart, 57
 Giotti Virgilio, 24
 Giulio (Sor Giulio, oste), 40
 Giuliotti Domenico, 176
 Goethe Johann Wolfgang von, 44, 46, 57-58, 68, 175, 183
 Goya y Lucientes Francisco de, 42-43, 178
 Gozzi Carlo, 149
 Graf Arturo, 57, 134, 186
 Guerrini Guido, 37
 Guidetti Giuseppe, 162, 187
 Guiducci Bonanni Carla, 40
- Harasim Gemma, 24
 Hartlaub Felix, 50, 52, 54, 179, 182
 Hauptmann Gerhart Johann Robert, 57
 Heimbächer Evangelisti Irmela, 53, 181
 Heine Heinrich, 46, 58, 175
 Helm Everett, 43, 180
 Hermet Augusto, 24
 Hertz Willhelm, 57
 Heyworth Peter, 57
 Hitler Adolf, 56
 Hochheimer Albert, 50-51, 178
 Hölderlin Friedrich, 57
 Hugo Victor, 151
- Isotta Paolo, 39, 184
- Jacobbi Ruggero, 180
 Jacopone da Todi, 58, 71, 176
 Jiménez Juan Ramón, 57-58, 178
 Joyce James, 44-45, 55-58, 176-177
- Kämper Dietrich, 12, 20, 50, 53, 181, 183
- Kavafis Konstantinos Petrou, 57
 Kierkegaard Søren Aabye, 57
- La Bruyère Jean de la, 141
 La Guardia Fiorello, 11
 Lamanna Emilio Paolo, 22
 Lamartine Alphonse Marie Louis de Prat de, 151
 Lamennais Hugues-Félicité Robert de, 151
 Landolfi Tommaso, 41
 Latini Brunetto, 58
 Lazzari Mario, 18
 Lederer Felix, 32
 Leopardi Giacomo, 18, 127, 129, 135, 153, 160-161, 186-187
 Levasti Arrigo, 186
 Lewinski Wolf-Eberhard von, 50, 52, 180
 Limentani Ludovico, 22
 Lipparini Giuseppe, 176
 Lodi Teresa, 163
 Lorgna Anton Maria, 149
 Lualdi Adriano, 38
 Lucano Marco Anneo, 158
 Luchaire Julien, 186
 Lucrezio Caro Tito, 158
 Luzi Mario, 52, 179
 Luzzati Emanuele, 62
 Luzzatto Laura, *vedi* Dallapiccola Laura
 Luzzatto Samuel David (Shadal), 11
 Luzzi Giovanni, 60, 177
- Mabil Luigi, 124
 MacDonald Calum, 19, 180
 Machado Antonio, 57-58, 178
 Machado Manuel, 58, 176
 Macrí Oreste, 178
 Mahler Alma, 50, 52, 179-180
 Mahler Gustav, 8, 30
 Malipiero Gian Francesco, 30, 33, 38
 Manacorda Guido, 22
 Manghetti Gloria, 78, 182-183
 Mann Thomas, 45, 56-57, 60-61, 177-178, 183

- Mantelli Alberto, 40
 Manzoni Alessandro, 16, 18, 55, 125-126, 134, 140, 143-144, 146, 149, 152-154, 162-167, 175, 186
 Maria Luisa (Foto Fenice) 49
 Marinato Gianni, 77
 Marin Biagio (Marino), 24, 26, 183
 Mario (Foto Fenice) 49
 Markevitch Igor, 40
 Martini Antonio, 60, 175
 Maximovna Ita, 57
 Mazzini Giuseppe, 161
 Mazzoni Guido, 15, 22, 145, 185-187
 Melan Sebastiano, 125
 Mendes Murilo, 58, 180
 Michels Jorst, 50, 54, 182
 Michelstaedter Carlo, 24
 Mila Massimo, 36, 58, 68, 78, 182
 Minnion John, 57
 Mirsilo di Mitilene, 40
 Mitropoulos Dimitri, 9
 Montanari Fausto, 130, 138, 150, 188
 Morpurgo Salomone, 24
 Mulè Giuseppe, 38
 Mussolini Benito, 39-40, 42
- Napoli Gennaro, 38
 Nicolodi Fiamma, 34, 42, 45, 78, 180-181, 183
- Oberdorfer Aldo, 24
 Ojetti Fernanda, 35
 Ojetti Paola, 35-36
 Ojetti Ugo, 34-35, 177
 Omero, 57
 Oppo Cipriano Efsio, 176
 Orazio, 40, 57
 Orestano Francesco, 177
 Ottokar Nicola, 22
 Ovidio, 57
- Pannain Guido, 39
 Paoli Alberto, 30
 Parini Giuseppe, 149
 Pascal Carlo, 160, 187
- Pascoli Giovanni, 57-58, 176
 Pascoli Maria, 176
 Paulino di Aquileia, 57-58
 Pavolini Paolo Emilio, 22
 Pecker Berio Talia, 78, 182
 Pellegrini Glauco, 78
 Pestalozza Luigi, 53, 181
 Petrobelli Pierluigi, 78
 Peyron Guido, 71
 Pezzati Romano, 183
 Pick-Mangiagalli Riccardo, 38
 Pizzetti Ildebrando, 38
 Poletto Giacomo, 157, 185
 Poli Baldassarre, 131
 Porrino Ennio, 38
 Portinari Beatrice, 157
 Pozzi-Bellini Giacomo (Jack), 26, 64
 Previtali Fernando, 39
 Principe Quirino, 34, 183
 Prospero Carlo, 183
 Proust Marcel, 45, 55, 176
 Prunas Paolo, 157-158, 160-161, 185-186
- Quasimodo Salvatore, 58, 178
- Ragionieri Susanna, 184
 Respighi Ottorino, 38
 Roberti 149
 Rodolico Niccolò, 22
 Rognoni Luigi, 40, 52, 60, 78, 179-180
 Romanò Angelo, 57
 Rosai Ottone, 41
 Rosmini Antonio, 125, 127, 129-130, 134, 187
 Rossetti Gabriele, 158
 Rossi Mario, 42
 Rufer Josef, 50, 52, 179
 Ruffini Mario, 7, 11-12, 20, 24, 30, 34-35, 38, 45-46, 55, 73, 75, 77-78, 175, 182-184
- S. Benedetto del Ricci, 150
 Saba, Umberto 24

- Sablich Sergio, 34, 53-54, 181-183
 Saint-Exupéry Antoine de, 57, 67
 Sainte-Beuve Charles Augustin de, 151
 Salvadori Fioranna, 26, 83
 Salvadori Giulio, 126, 186
 San Giorgio, 37
 Sanzio Raffaello, 169
 Savonarola Girolamo, 58
 Scarpini Pietro, 9, 40
 Scherchen Hermann, 9, 45
 Scherliess Volker, 50, 53, 181
 Schneider Marcel, 50, 52, 179
 Schönberg Arnold, 9, 39, 53, 60, 62, 181
 Schumann Robert, 54, 182
 Seidel Max, 184
 Seneca Lucio Anneo, 57
 Siciliano Enzo, 78
 Slataper Scipio, 24
 Soldini Elisabetta, 4, 78
 Sor Giulio (Sor Giulio, oste), 40
 Spaini Alberto, 24
 Stazio Publio Papinio, 57
 Stendhal (Beyle Marie-Henri), 56
 Strauss Richard, 50, 54, 182
 Stravinskij Igor, 8, 16, 39
 Stuparich Carlo, 24
 Stuparich Giani, 24
 Svevo Italo (Schmitz Aron Hector, Schmitz Ettore, Samigli Ettore), 30

 Tabarrini Marco, 185
 Tabor Mauro, 11, 183
 Tamaro Attilio, 187
 Tennyson Alfred, 57
 Tenti Gino, 186
 Tesa G., 185

 Tolstov Sergei Pavlovic, 50, 52, 179
 Tommaseo Nicolò, 15-16, 18, 22-23, 121, 123-151, 153-166, 168-169, 171, 177, 185-188
 Tonelli L., 186
 Toni Alceo, 38
 Tuja Silvia, 54, 182

 Ungaretti Giuseppe, 57

 Valangin Aline, 47
 Valli Piccardi Angelica, 177
 Vannicola Giuseppe, 176
 Vannoni Annarosa, 73, 184
 Veit Teuten Jannina, 76, 199
 Verdi Giuseppe, 8, 26, 183
 Verga Ettore, 163
 Vico Giambattista, 128, 149, 188
 Villiers de l'Isle-Adam Philippe Auguste, 57, 68, 176
 Virgilio Marone Publio, 16, 24, 57, 152-154, 156, 158
 Vlad Roman, 183
 Vogel Gunther, 54, 182
 Vogel Wladimir, 47

 Wagner Richard, 8
 Werba Erik, 50, 53, 181
 White Grant, 57
 Wilde Oscar, 58, 176
 Willemer Marianne von, 46
 Wolf Gerhard, 183
 Wolf Hugo, 44

 Zandonai Riccardo, 38
 Zovatto Paolo Lino, 179
 Zuffellato Giulio, 38

INDICE DELLE IMMAGINI

LAURA

Mario Ruffini

- Figura 1 – Tomba di Luigi Dallapiccola e Laura, Firenze, Trespiano, 1995. [Collezione privata] 12
- Figura 2 – Ritratto fotografico della famiglia Coen Luzzatto, famiglia paterna di Laura, 1900. [ACGV, FDa, fotografie, II.2] 13
- Figura 3 – Ritratto fotografico della famiglia Luzzatto, famiglia paterna di Laura, con alcuni amici, 1921. [ACGV, FDa, fotografie, II.20] 13
- Figura 4 – Laura a quattordici anni, 1925. [ACGV, FDa, fotografie, II.21] 14
- Figura 5 – Laura Luzzatto, *La critica letteraria di N. Tommaseo*, relatore prof. Guido Mazzoni, dattiloscritto della tesi di laurea, 1932. [Collezione privata] 15
- Figura 6 – Manifesto ufficiale del Primo Maggio Musicale Fiorentino, 1933. [Collezione privata] 17
- Figura 7 – Giovanni Colacicchi, *L'antenna della radio*, 1938. [ACGV, FDa, Collezione Cat. 62] 17
- Figura 8 – Casa Dallapiccola, via Romana 34, dal 1954. [Collezione privata] 19
- Figura 9 – M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2002. [Collezione privata] 20
- Figura 10 – a) Laura e i compagni della Classe II A del Liceo Petrarca di Trieste, 1927. [ACGV, FDa, Fotografie, II.22, *recto*]. b) Firme della Classe II A del Liceo Petrarca di Trieste. [ACGV, FDa, Fotografie, II.22, *verso*] 21

- Figura 11 – «Fede di Nascita» di Laura Coen Luzzatto, 9 ottobre 1928. [Collezione privata] 23
- Figura 13 – Laura Luzzatto, *La critica letteraria di N. Tommaseo*, Estratto da «Porta Orientale», Società Editrice Mutilati e Combattenti, Trieste 1933. [Collezione privata] 23
- Figura 12 – Commissione di Laurea, a.a. 1931-1932, Firenze, 23 giugno 1932. [Collezione privata] 23
- Figura 14 – Itinerario di 6000 passi guidati dalle lapidi dantesche: il percorso di Luigi Dallapiccola, s.d. [Collezione privata] 25
- Figura 15 – Itinerario di 6000 passi guidati dalle lapidi dantesche: la lapide sulla facciata della Misericordia di Firenze in Piazza San Giovanni, s.d. [Collezione privata] 25
- Figura 16 – Scheda di Carlo Gallavotti della Scuola per Bibliotecari, 1931. [Archivio dell'Università degli Studi di Firenze] 26
- Figura 17 – Luigi e Laura a passeggio per Firenze in una delle loro prime fotografie, 1933. [Collezione privata] 27
- Figura 18 – Luigi e Laura a Moena con Alessandro Materassi, 29 agosto 1934. [ACGV, FDa, Fotografie, I.32] 27
- Figura 19 – Luigi e Laura, con Madame André de Blonay, a Praga per il Festival Internazionale di Musica Contemporanea SIMC, settembre 1935. [ACGV, FDa, Fotografie, I.39] 28
- Figura 20 – Luigi e Laura Dallapiccola a Viareggio, 12 luglio: «Io la vidi sulla spiaggia di Viareggio», 1936. [Collezione privata] 28
- Figura 21 – Il pozzo librario della Biblioteca Nazionale di Firenze, 1935. [MiBAC, Album 1935, foto 34] 29
- Figura 22 – Documento del Battesimo di Laura Coen Luzzatto, 23 gennaio 1938. [Collezione privata] 30
- Figura 23 – La Chiesa di San Marco Vecchio sulla via Faentina a Firenze, s.d. [Collezione privata] 31
- Figura 24 – Documento parrocchiale delle nozze di Luigi e Laura Dallapiccola, 30 aprile 1938. [Collezione privata] 31
- Figura 25 – Luigi e Laura Dallapiccola davanti alla chiesa subito dopo la cerimonia di nozze, 30 aprile 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.53] 32
- Figura 26 – Luigi e Laura Dallapiccola con Luigi Colonna e Felix Lederer il giorno dopo, 1 maggio 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.56] 32

- Figura 27 – Laura Dallapiccola nel giorno delle nozze, 1938. [ACGV, FDa, Fotografie, I.54] 32
- Figura 28 – Scheda personale di Luigi Dallapiccola con domande sulla razza, settembre 1938. [Collezione privata] 33
- Figura 29 – Ugo, Fernanda e Paola Ogetti nella Villa Il Salviatino, 1931. [ACGV, Fondo Ogetti, n. 6] 35
- Figura 30 – Baccio Maria Bacci, *Ritratto di Luigi Dallapiccola*, in calce: «Alla cara Paola», 1930. 35
- Figura 31 – Paola Ogetti con Massimo Mila nella Villa Il Salviatino, 1930. [Collezione privata] 36
- Figura 32 – Le firme di Casa Ogetti del 7 novembre, 1931. [Collezione privata] 36
- Figura 33 – San Giorgio e il drago. *In tempestate securitas*. Dono ricevuto da Luigi mentre partiva per l'esilio di Graz, 1917. [Collezione privata] 37
- Figura 34 – Gabriele D'Annunzio, Lettera a Dallapiccola, Il Vittoriale, 9 giugno, 1931. [Collezione privata] 38
- Figura 35 – Enzo Faraoni, *Delfini, Landolfi e Rosai davanti all'Antico Fattore*, 1948. [Collezione privata] 41
- Figura 36 – Dono di nozze di Luigi a Laura: Goya, *Los desastres de la guerra*, 1938. [Collezione privata] 43
- Figura 38 – Dono di nozze di Laura a Luigi: Penna Omas, 1938. [Collezione privata] 43
- Figura 37 – Dedicata sul frontespizio del dono di nozze di Luigi a Laura: Goya, *Los desastres de la guerra*, 1938. [Collezione privata] 43
- Figura 39 – Dono di nozze di Laura a Luigi: Matita Montblanc, 1938. [Collezione privata] 43
- Figura 40 – Laura a venticinque anni: foto con dedica: «Affettuosamente da Laura Firenze 2-I-1936/XIV», 1936. [ACGV, FDa, Fotografie, II.31] 45
- Figura 41 – *Parole e musica*: conferenza di Luigi Dallapiccola ad Ascona, 1959. 45
- Figura 42 – Laura Dallapiccola con Annalibera di quattro anni in Piazza San Giovanni a Firenze, 1948. [ACGV, FDa, Fotografie, II.73] 47
- Figura 43 – Luigi e Laura con Wladimir Vogel e Aline Valangin Vogel, 1948. [ACGV, FDa, Fotografie, I.112] 47

- Figura 44 – La famiglia Dallapiccola, 1950. [Collezione privata] 48
- Figura 45 – Luigi, Laura e Annalibera Dallapiccola a New York, 1956. [ACGV, FDa, Fotografie, I.207] 48
- Figura 46 – Luigi e Laura in America, con amici all’Hight Society, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, I.205] 49
- Figura 47 – In tournée con Sandro Materassi e consorte: Sandro scatta la foto, Laura tiene la borsa di Luigi, Luigi tiene il violino di Sandro, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, I.126] 49
- Figura 48 – Laura con gli amici Mario e Maria Luisa all’uscita del Teatro La Fenice di Venezia, 13 settembre 1955. [ACGV, FDa, Fotografie, II.32] 49
- Figura 49 – Laura e Annalibera in un giardino a Cambridge, 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, II.82] 50
- Figura 50 – Luigi, Laura e Annalibera a Braunschweig, 1964. [ACGV, FDa, Fotografie, I.344] 50
- Figura 51 – Luigi e Laura a Berlino in occasione della prima assoluta di *Ulisse*, 1968. [Collezione privata] 50
- Figura 52 – Laura al lavoro, Vittoria Apuana, estate 1961. [ACGV, FDa, Fotografie, II.34] 51
- Figura 53 – Traduzioni di Laura dal tedesco all’italiano. 51
- Figura 54 – Mario Ruffini, *Ricostruzione schematica dei Promessi sposi come forma-sonata*, 2016. 55
- Figura 55 – John Minnion, *Dallapiccola prigioniero*, 1986. [Collezione privata] 57
- Figura 56 – Felice Casorati, *Bozzetto per “Il Prigioniero”*, 1949. [Collezione privata] 57
- Figura 57 – Ita Maximovna, *Bozzetto per “Il Prigioniero”*, 1955. [Collezione privata] 57
- Figura 58 – Dedicata di Thomas Mann a Luigi Dallapiccola nella prima edizione italiana delle *Storie di Giacobbe*, primo libro di *Giuseppe e i suoi fratelli*, 1935-1954. [ACGV, FDa, 402] 61
- Figura 59 – Dedicata di Thomas Mann a Luigi Dallapiccola in *Der Erwählte*, 1951. [ACGV, FDa, 414] 61
- Figura 60 – Emanuele Luzzati, *Bozzetto per “Job”*, 1958. [Collezione privata] 62

Figura 61 – Sylvano Bussotti, <i>Ulisse</i> . Dono a Laura, 1986. [Collezione privata]	63
Figura 62 – Giacomo Pozzi-Bellini, <i>Ritratto di famiglia. Luigi e Laura Dallapiccola con la figlia Annalibera di due anni in sedici istantanee</i> , Firenze, Giardino di Boboli, giugno 1946. [Collezione privata]	64
Figura 63 – Le dediche di Luigi a Laura: cronologia affettiva.	66
Figura 64 – Dallapiccola al Conservatorio dopo l'alluvione fra i volontari che tentano di salvare i volumi, 1966. [Collezione Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" Firenze]	70
Figura 65 – La Sala del Fondo Dallapiccola ricostruita nel piano nobile di Palazzo Corsini Suarez, sede dell'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux, che riproduce in modo identico il salotto-studio di Casa Dallapiccola di via Romana 34, 1996. [ACGV, FDa, Fotografie, IV.28]	71
Figura 66 – La Sala del Fondo Dallapiccola alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 1983. [MiBAC, Fondo Dallapiccola]	72
Figura 67 – Laura ritira la Laurea <i>honoris causa</i> conferita a Dallapiccola dall'Università di Bologna, 1976. [Collezione privata]	73
Figura 68 – Laura Dallapiccola a Heidelberg ospite dalla figlia Annalibera, 1969. [Collezione privata]	74
Figura 69 – Lascito testamentario di Laura per Mario Ruffini, 26 marzo 1995.	75
Figura 70 – Mario Ruffini, <i>Luigi Dallapiccola e le Arti figurative</i> , Marsilio, Venezia 2016.	75
Figura 71 – Jannina Veit Teuten, <i>Ritratto di Laura Dallapiccola</i> , 2005. [Collezione privata]	76

LAURA ALL'UNIVERSITÀ

Figura 1 – Fascicolo Laura Luzzato, 1928-1929.	84
Figura 2 – Scheda catalogo Clelia Coen Luzzatto, 16 dicembre 1927.	85
Figura 3 – Diploma di maturità, 4 ottobre 1928.	86
Figura 4 – Diploma di maturità, 4 ottobre 1928.	87
Figura 5 – Fede di nascita, 9 ottobre 1928.	88
Figura 6 – Fede di nascita, 9 ottobre 1928.	89

Figura 7	– Richiesta iscrizione I anno SBA, 25 ottobre 1928.	90
Figura 8	– Dati anagrafici e famigliari, 8 novembre 1928.	91
Figura 9	– Dati anagrafici e famigliari, 8 novembre 1928.	92
Figura 10	– Scheda catalogo Laura Luzzatto, 21 novembre 1928.	93
Figura 11	– Verbale esame di Filologia classica, 5 giugno 1929.	94
Figura 12	– Verbale esame di Lingua e Letteratura tedesca, 6 giugno 1929.	95
Figura 13	– Verbale esame di Geografia, 10 giugno 1929.	96
Figura 14	– Verbale esame di Italiano, 18 giugno 1929.	97
Figura 15	– Verbale esame di Storia moderna, 18 giugno 1929.	98
Figura 16	– Ricevute pagamento tasse a.a. 1928-1929.	99
Figura 17	– Ricevute pagamento tasse a.a. 1929-1930.	100
Figura 18	– Ricevute varie, 1929-1933.	101
Figura 19	– Verbale esame di Storia dell'Arte, 11 giugno 1930.	102
Figura 20	– Verbale esame di Storia della Filosofia, 12 giugno 1930.	103
Figura 21	– Verbale esame di Storia delle Religioni, 12 giugno 1930.	104
Figura 22	– Richiesta iscrizione III anno, 24 ottobre 1930.	105
Figura 23	– Verbale esame di Letteratura italiana, 1 giugno 1931.	106
Figura 24	– Verbale esame di Lingua e Letteratura neolatina, 2 giugno 1931.	107
Figura 25	– Verbale esame di Storia moderna 2, 3 giugno 1931.	108
Figura 26	– Verbale esame di Tedesco, 16 ottobre 1931.	109
Figura 27	– Richiesta iscrizione IV anno, 2 novembre 1931.	110
Figura 28	– Ricevute pagamento tasse a.a. 1931-1932.	111
Figura 29	– Dichiarazione argomento della tesi, 28 gennaio 1932.	112
Figura 30	– Verbale esame di laurea, 23 giugno 1932.	113
Figura 31	– Scuola per Bibliotecari Archivistici, 1932-1934.	114
Figura 32	– Richiesta iscrizione Scuola per Bibliotecari, 11 gennaio 1933.	115
Figura 33	– Certificato Scuola per Bibliotecari, 22 aprile 1933.	116
Figura 34	– Richiesta iscrizione Scuola per Bibliotecari, 10 novembre 1933.	117

LIBERE CARTE

Titoli Pubblicati

1. Salvatore Califano, *Storia dell'alchimia. Misticismo ed esoterismo all'origine della chimica moderna*
2. Clara Silva, Enrica Freschi, Nima Sharmad (a cura di), *Enzo Catarsi, un pedagogista al plurale. Scritti in suo ricordo*
3. Luigi Dei, *Diario social di un Rettore. La chimica nel paese di Facebook*
4. Salvatore Califano, *Storia dell'alchimia. Misticismo ed esoterismo all'origine della chimica moderna. II edizione rivista e ampliata*
5. Vincenzo Schettino, *La decima musa. Poesia e scienza*
6. Luigi Dei, *Maria Skłodowska Curie: the obstinate self-sacrifice of a genius*
7. Luigi Dei, *Maria Skłodowska Curie: l'obstination dans l'effort d'un génie*
8. Luigi Dei, *Diario social di un Rettore. La chimica nel paese di Facebook. Appunti di viaggio per un'idea di Università*
9. Mario Ruffini (a cura di), *Laura. La dodecafonìa di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*
10. Luigi Dei, *Maria Skłodowska-Curie. Piękno niezłomnego poświęcenia / Maria Skłodowska-Curie. The Obstinate Self-sacrifice of a Genius*

