

**Maestro d'arte e di vita.
Modelli e percorsi della riflessione teorica
di Camillo Togni su Arnold Schönberg**

Proverbiale è la strenua ricerca d'ordine condotta per tutta la vita da Camillo Togni, impostagli, secondo le sue stesse ricostruzioni *a posteriori*, dalla ferrea disciplina cui dall'età di tredici anni si era dovuto sottoporre per riuscire a convivere con il «bleicher Geselle» («pallido compagno») del diabete, ossia con il *memento mori* che, a partire dalla diagnosi dei medici, avrebbe pungolato la sua intera attività artistica e intellettuale.¹ In alcune dichiarazioni rilasciate tra gli anni '80 e '90, il compositore fa infatti coincidere con l'inizio della malattia – o meglio, della cura – la propria svolta decisiva verso quell'ideale di impegno e rigore che ne permeerà tanto l'esistenza quanto l'espressione artistica, incarnandosi sul piano della scrittura musicale in un'adesione assoluta, seppur mai acritica, al metodo della composizione seriale:

Una disciplina ferrea richiesta dalla mia sopravvivenza di giorno in giorno e l'assiduità con cui perseguivo la cura insulinica l'ho applicata alla serie. Mi ero forgiato un metodo. Questo biograficamente è vero, perché io ho cominciato a studiare sul serio, anche a scuola, proprio allora. Il modo di curarmi mi ha insegnato una certa disciplina.²

Al di là dell'interesse aneddotico di simili affermazioni, costituisce un dato essenziale per l'esegesi togniana la sua personale concezione del «metodo compositivo dodecafonico» come «l'unico ausilio [...] per un musicista dei nostri tempi per mettere in ordine le proprie idee», la quale, formulata già nel 1951 in una lettera indirizzata al compositore svedese Bengt Hambraeus,³ ha rappresentato per tutta la sua vita una costante cruciale del pensiero del compositore. Come ha argomentato ripetutamente all'interno dei suoi scritti,

¹ Nell'assegnare il titolo *Du bleicher Geselle* alla composizione per undici strumenti conclusa nel 1989, Togni impiega intenzionalmente la citazione da *Der Doppelgänger* di Heinrich Heine per alludere al diabete (cfr. CAMILLO TOGNI, *Un paio di linee*, Brescia, La Quadra, 1994, p. 76).

² *Ivi*, p. 78.

³ «Dodecaphonic way of composing is the only help – I think – for a musician of our time to put in order his ideas», in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, a cura di Cecilia Gibellini, Firenze, Olschki, 2006, pp. 27-28: 28.

Togni riteneva di trovare nel metodo dodecafonico e, poi, seriale quell'organizzazione coerente e dal forte controllo autoriale che sentiva rispondere alle proprie intime esigenze d'ordine; convinto inoltre che arte e vita si compenetrassero in maniera indissolubile, non circoscriveva tale imperativo al solo ambito della scrittura musicale, ma lo concepiva come il principio portante di ogni aspetto della propria esistenza. Tra le varie manifestazioni di questo atteggiamento mentale, interessa qui in particolare la spiccata meticolosità con cui Togni stesso conservò e sistemò le proprie carte, giungendo a produrre quanto Giovanni Morelli – con la consueta pregnanza – descrive come «una documentazione “seriata” del suo operare, comprendente vari stati della composizione, tavole dei materiali musicali utilizzati, plurime definizioni in pulito delle creazioni, apparati critico-analitici dei pezzi».⁴ Alla sua morte, l'archivio dell'autore è infatti pervenuto all'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia già preordinato con stringente sistematicità, cosicché nemmeno per il «primo tentativo di catalogo» curato da Paulo de Assis nel 2004 è emerso il bisogno di modificarne l'assetto, il quale risulta a tutt'oggi essenzialmente immutato.⁵

Se l'organizzazione “serializzata” dei materiali ne rappresenta l'aspetto forse più appariscente, l'acuta esigenza d'ordine nutrita da Camillo Togni si manifesta altrettanto in certe sue aspirazioni di completezza che l'hanno portato a custodire negli anni oggetti e documenti di disparata natura, da abbozzi e manoscritti musicali alle minute delle lettere ad appunti e brutte copie per articoli, conferenze o lezioni, per non menzionare biglietti del treno, recensioni di libri e programmi di concerti, spesso annotati con date, osservazioni, riferimenti bibliografici o cambiamenti di programma. Su tale comportamento è già stata richiamata l'attenzione in apertura ai due volumi che raccolgono i carteggi tra il compositore bresciano ed esponenti del mondo musicale italiano e internazionale, la cui ricostruzione si è poggiata in maniera esclusiva sulle fonti rinvenute nell'archivio personale di Togni.⁶ Si è invece sottratta a uno studio più approfondito la sua assidua abitudine di annotare su libri e partiture osservazioni, analisi, glosse esplicative, *errata corrige* e, spesso, data e luogo di acquisizione di singoli volumi, quando non addirittura il contesto del primo ascolto

⁴ GIOVANNI MORELLI, *Archivi musicali del Novecento*, in *Conservare il Novecento*, a cura di Maurizio Messina e Giuliana Zagra, Roma, AIB, 2001, pp. 153-158: 155.

⁵ *Domani l'aurora. Ripristino ricostruttivo del Concerto per pianoforte e orchestra incompiuto (1993) di Camillo Togni con l'aggiunta del primo tentativo di catalogo dell'Archivio*, a cura di Paulo de Assis, Firenze, Olschki, 2004, pp. 165-183. È attualmente in corso la catalogazione informatica del Fondo Camillo Togni a cura dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini; alla conclusione dei lavori, i materiali potranno essere interrogati all'indirizzo <http://archivi.cini.it/cini-web/istitutomusica/home.html> (ringrazio Angela Carone per le informazioni a riguardo).

⁶ Cfr. *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Firenze, Olschki, 2001, p. 2; *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, cit., pp. V, 2-3.

o di una determinata lettura. Simili testimonianze rappresentano un prezioso strumento per esplorare la fucina del pensiero dell'autore, nel tentativo di comprenderne la storia genetica, il processo evolutivo, le circostanze che l'hanno segnato e le opere – tanto teoriche, quanto musicali – attraverso le quali ha messo a punto la propria conformazione.

Nello specifico della nostra ricerca, si è dunque deciso di studiare la biblioteca teorica di Togni – nella configurazione in cui è pervenuta alla Fondazione Cini – cercando di addentrarci nell'intimo dell'incessante riflessione del compositore sulla produzione e la personalità di Arnold Schönberg, modello ideale con il quale egli si confrontò per l'intera durata della propria parabola artistica. Sebbene, infatti, sia ampiamente risaputo come il padre del metodo dodecafonico abbia rivestito una posizione privilegiata nel gotha personale di Togni, che si poneva nei suoi riguardi in una linea di diretta continuazione, non si sono tuttavia mai investigati i termini concreti di tale rapporto, ossia attraverso quali strumenti – conversazioni, letture, ascolti, analisi di partiture – sia maturata la sua conoscenza di Schönberg, quale cronologia abbia caratterizzato questo processo e quali precisi insegnamenti il compositore bresciano vi abbia cercato. In parte, lo svolgimento del percorso intellettuale di Togni può essere ricostruito sulla scorta dei documenti d'archivio dove egli ha esternato a terzi le proprie concezioni: sostanzioso è il suo lascito di lettere, articoli, interviste, dattiloscritti di conferenze, canovacci per lezioni che affrontano disparati argomenti di carattere artistico o filosofico. Accessibili in misura pressoché integrale all'interno della letteratura scientifica relativa all'autore,⁷ questi testi costituiscono un imprescindibile punto di riferimento per l'esegesi del suo pensiero; tuttavia, i loro contenuti vanno necessariamente sottoposti alla verifica delle annotazioni prodotte ad esclusivo uso personale, per loro stessa natura meno soggette a filtri e a eventuali strumentalizzazioni, per quanto inconsce. La maggior parte di esse è rinvenibile direttamente tra le pagine dei libri di proprietà del compositore: si tratta di un corpus denso di informazioni, mai investigato in maniera sistematica e tuttora interamente inedito, attraverso il quale possiamo ricavare alcuni dati non testimoniati in nessun altro tipo di fonte.

La notoria meticolosità del musicista fa infatti della sua biblioteca un oggetto di studio particolarmente fecondo, poiché la lettura, in lui, sembra non procedere mai disgiunta dall'abitudine di evidenziare i passi ritenuti più rilevanti, di fissare per iscritto commenti e idee, di segnalare rimandi interni o esterni all'opera, di esplicitare la tradu-

⁷ Si vedano i titoli menzionati nelle note precedenti, ai quali è da aggiungersi DANIELA CIMA, *Camillo Togni. Le opere*, Milano, Suvini Zerboni, 2004.

zione di termini stranieri, persino di esprimere il proprio dissenso, giungendo in diverse circostanze ad argomentarlo per esteso. Tali testimonianze ci permettono di ripercorrere un segmento importante della formazione intellettuale di Togni, in quanto attraverso la loro presenza non solo possiamo identificare un nucleo minimo di libri e partiture che lui di certo conosceva, ma, soprattutto, siamo in grado di appurare a quale livello di approfondimento si fosse svolta la lettura, che lingua avesse veicolato la ricezione e secondo quale plausibile cronologia si siano avvicinati i testi, almeno nei casi in cui il compositore ha apposto (in linea di massima al frontespizio) la data di acquisizione del volume, un comportamento in cui indugia con maggiore frequenza all'altezza degli anni '50. Si è dunque proceduto a verificare presso il Fondo Camillo Togni l'ammontare e la tipologia delle opere teoriche concernenti Schönberg e, in generale, la dodecafonia, isolando in particolare quei volumi che, grazie alla presenza di sottolineature e annotazioni, attestano per certo l'avvenuta lettura. I titoli così ottenuti sono stati quindi ordinati in successione cronologica sulla base della data di acquisizione, quando registrata da Togni, oppure di edizione, ovviamente da interpretarsi – in assenza di prove più circostanziate – come *terminus post quem*. Ne è risultata una tabella (Tabella 1), dove, per garantire una visione d'insieme del fenomeno, oltre alla data e al titolo dell'opera abbiamo descritto in sintesi il genere e l'estensione degli interventi riscontrati (si presti attenzione al fatto che, quando posto fra parentesi quadre, l'anno coincide con quello di edizione, in caso contrario si riferisce alla data appuntata da Togni o, se specificato, alla dedica).

Tabella 1: Opere teoriche annotate

Data di acquisizione	Opera	Annotazioni
1947	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Schoenberg et son école</i> , Paris, J. B. Janin, 1947.	Dedica di Leibowitz (1949). Densamente annotato: sottolineature, glosse.
[1948]	LUIGI MAGNANI, <i>Schoenberg e la sua scuola</i> , «La Rassegna musicale», XVIII, 1 (gennaio 1948), pp. 29-37.	Alcune sottolineature.
1950	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Introduction à la musique de douze sons</i> , Paris, L'Arche, 1949.	Densamente annotato: sottolineature, glosse.
[1950]	ROMAN VLAD, <i>Note sulla dodecafonia</i> , «L'immagine», II, 16 (1950), pp. 496-508.	Alcune sottolineature, glosse.
[1951]	RENÉ LEIBOWITZ, <i>L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg</i> , Paris, Corrêa, 1951.	Densamente annotato: sottolineature, glosse, fogli con appunti. Togni ne pubblica una recensione nel 1951.
1952	RENÉ LEIBOWITZ, <i>L'artiste et sa conscience</i> , Paris, L'Arche, 1950.	Dedica di Leibowitz (1954). Numerose sottolineature, glosse.
[1953]	RICCARDO MALIPIERO, <i>La dodecafonia come tecnica</i> , «Rivista Musicale Italiana», LV, 3 (1953), pp. 277-300.	Numerose sottolineature.
1954 (dediche)	HERBERT EIMERT, <i>Manuale di tecnica dodecafonica</i> , a cura di Luigi Rognoni, Milano, Carish, 1954.	Dediche di Eimert e Rognoni (1954). Densamente annotato: sottolineature, glosse.
1954	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Qu'est-ce que la musique de 12 sons?</i> , Liège, Éditions Dynamo, 1948.	Densamente annotato: sottolineature, glosse.

Maestro d'arte e di vita

1954	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Style and Idea</i> , London, Williams and Norgate, 1951.	Annotato solo il capitolo «Folkloristic Symphonies» (pp. 196-199): alcune sottolineature e glosse, traduzione di parole.
1954	LUIGI ROGNONI, <i>Espressionismo e dodecafonia</i> , Torino, Einaudi, 1954.	Dedica di Luigi Rognoni (1954). Numerose sottolineature.
1956	ROMAN VLAD, <i>Modernità e tradizione nella musica contemporanea</i> , Torino, Einaudi, 1955.	Numerose sottolineature, glosse (“Prefazione”, pp. 9-14; “Continuità della tradizione”, pp. 21-32; “Asemantività della musica”, pp. 33-44; “Note sulla dodecafonia”, pp. 174-184; “Elementi metafisici nella poetica schönbergiana”, pp. 185-196; “Dallapiccola”, pp. 197-211).
[1956]	HENRI POUSSEUR, <i>Da Schoenberg a Webern. Una mutazione</i> , «Incontri Musicali», I (dicembre 1956), pp. 3-39.	Numerose sottolineature, alcune glosse.
[1957]	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Histoire de l'opéra</i> , Paris, Buchet/Chastel, 1957.	Numerose sottolineature, glosse.
1958	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Introduction à la musique de douze sons</i> , Paris, L'Arche, 1949.	Seconda copia, parzialmente intonsa. Alcune sottolineature nella “Préface” (pp. 11-16).
[1960]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Stile e idea</i> , Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.	Numerose sottolineature, alcune glosse (“Introduzione: perché Schoenberg”, pp. xiii-xxxix; “Gustav Mahler”, pp. 9-36; “Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea”, pp. 37-51; “Brahms il progressivo”, pp. 53-106; “Composizione con dodici note”, pp. 107-115; “Sinfonie folkloristiche”, pp. 209-216; “I miracoli della salsa”, pp. 229-234).
[1962]	ARMANDO PLEBE, <i>La dodecafonia. Documenti e pagine critiche</i> , Bari, Laterza, 1962.	Numerose sottolineature, glosse.
1964	RENÉ LEIBOWITZ, <i>L'artiste et sa conscience</i> , Paris, L'Arche, 1950.	Seconda copia. Alcune sottolineature, glosse (“Préface”, pp. 9-38; “Les idées progressistes et l'éducation musicale”, pp. 115-122; “Conclusion”, pp. 158-159).
[1966]	PIERRE BOULEZ, <i>Relevés d'apprenti</i> , a cura di Paule Thévenin, Paris, Éditions du Seuil, 1966.	Alcune sottolineature (“Éventuellement...”, pp. 147-182; “Schönberg est mort”, pp. 265-272).
[1967]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Testi poetici e drammatici</i> , Milano, Feltrinelli, 1967.	Alcune sottolineature.
[1968]	PIERRE BOULEZ, <i>Note di apprendistato</i> , a cura di Paule Thévenin, Torino, Einaudi, 1968.	Numerose sottolineature, glosse (“Momento di Johann Sebastian Bach”, pp. 15-28; “Ricerche ora”, pp. 29-33; “La corruzione nei turiboli”, pp. 35-40; “Alea”, pp. 41-53; “Suono e verbo”, pp. 55-59).
[1969]	MARIO BORTOLOTTI, <i>Relevés de maître</i> , «Nuova Rivista musicale italiana», III, 2 (marzo-aprile 1969), pp. 236-245.	Numerose sottolineature, glosse.
[1969]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Lettere</i> , scelta e note di Erwin Stein, Firenze, La Nuova Italia, 1969.	Densamente annotato: sottolineature, glosse.
[1974]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Analisi e pratica musicale</i> , Torino, Einaudi, 1974.	Numerose sottolineature, glosse (“Intervista con Paul Wilhelm”, pp. 3-5; “A proposito di critica musicale”, pp. 6-12; “Analisi delle Variazioni op. 31”, pp. 109-129; “Il fascismo non è un articolo d'esportazione”, pp. 179-187; “L'arte e il cinema”, pp. 225-229; “Introduzione ai quattro quartetti per archi”, pp. 244-278).
[1975]	GIACOMO MANZONI, <i>Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati</i> , Milano, Feltrinelli, 1975.	Alcune sottolineature.
[1977]	PIERRE BOULEZ, <i>Per volontà e per caso. Conversazioni con Célestin Deliège</i> , Torino, Einaudi, 1977.	Alcune sottolineature (“Incidenza di Schönberg”, pp. 23-31; “Espansione della tecnica seriale. Un universo sperimentale”, pp. 54-62).
[1989]	JEAN-JACQUES NATTIEZ, <i>A proposito di Schoenberg</i> , «Eunomio. Parole di musica», 11-13 (primavera 1989), pp. 15-24.	Alcune sottolineature.

Il primo dato ad emergere dalla tabella è la sostanziale localizzazione temporale delle letture teoriche nell'intervallo di un trentennio – peraltro centrale nell'attività creativa del compositore – con una netta tendenza a concentrarsi negli anni '50 e, in misura minore, nella decade successiva: gli unici due testi anteriori risalgono a non prima del 1947, benché, come vedremo, Togni avesse iniziato a interessarsi alla dodecafonìa già alla fine degli anni '30, mentre gli ultimi si addensano tra il 1974 e il 1977, con la sola eccezione di un articolo di Jean-Jacques Nattiez comparso nel 1989, nel quale i passi sottolineati, però, si limitano a due. Se andiamo ora a considerare la tipologia e la densità delle annotazioni presenti nei singoli volumi, constatiamo come a una simile distribuzione quantitativa delle letture corrisponda anche dal punto qualitativo un approccio decisamente più approfondito all'altezza degli anni '50 (ma già a partire dal 1947, con *Schoenberg et son école* di René Leibowitz), quando Togni, conducendo sulla carta un partecipe confronto con i pensatori della dodecafonìa, appare impegnato a dotare la propria prassi compositiva di un solido fondamento teorico. Protagonisti indiscussi in tale processo formativo sono i libri di Leibowitz, sui quali il musicista bresciano si sofferma in assoluto con maggiore assiduità e attenzione, ricavando da essi l'influsso decisivo per l'elaborazione di strumenti metodologici ed ermeneutici. Nella posizione subito successiva troviamo il *Manuale di tecnica dodecafonica* di Herbert Eimert nella traduzione di Mariangela Donà, il quale ha pure costituito, sebbene in grado inferiore, un importante punto di riferimento per la maturazione del pensiero di Togni. Di carattere maggiormente paritario è invece il confronto con gli autori all'incirca della sua generazione, ossia Roman Vlad, Riccardo Malipiero, Henri Pousseur e Pierre Boulez: pur affrontati con relativa meticolosità, la lettura di tali lavori risulta comunque meno dettagliata e, soprattutto, più selettiva, spesso circoscritta a singoli capitoli, ma allo stesso tempo Togni instaura con loro un rapporto quasi dialogico laddove non manca di puntualizzare, in vivaci glosse a margine, la differenza della propria concezione o, persino, un aperto dissenso.

Giungendo infine agli scritti di Arnold Schönberg, la cui incidenza si attesta sensibilmente al di sotto delle aspettative, il trattamento riscontrato merita un discorso a parte non solo a causa della rilevanza cruciale rivestita dall'autore, ma anche per le peculiarità che contraddistinguono l'atteggiamento di Togni nei suoi riguardi. Per dipanare la questione sarà sicuramente utile gettare uno sguardo alla lista delle opere teoriche che quest'ultimo possedette senza però leggerle, almeno in base a quanto si può dedurre dall'assenza di sottolineature e annotazioni: se ne fornisce un elenco nella Tabella 2, organizzata sempre in

ordine cronologico per data di acquisizione o, se ignota, di edizione. Si noterà subito come i libri di Schönberg siano entrati piuttosto presto nella biblioteca di Togni (la *Harmonielehre* addirittura nel 1940), per continuare a farvi ingresso fino al fatidico 1993, benché con una frequenza via via calante dopo il consueto picco degli anni '50 e, secondariamente, '60-'70. Il puro andamento di simili acquisti denota quindi una chiara volontà da parte del giovane compositore di avvicinarsi a Schönberg attraverso la conoscenza diretta dei suoi scritti, talvolta senza nemmeno la mediazione della traduzione italiana. Tuttavia, le intenzioni iniziali finiscono sostanzialmente per naufragare ridimensionando l'effettiva ricezione di tali testi a singoli capitoli (cfr. Tabella 1), con una percentuale consistente di volumi rimasta addirittura intonsa.

Tabella 2: Opere teoriche non annotate

Data di acquisizione	Opera
[1914]	ALBAN BERG, <i>Arnold Schoenberg, "Gurrelieder". Führer</i> , Wien, Universal Edition, 1914.
1940	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Harmonielehre</i> , Leipzig – Wien, Universal Edition, 1911.
1950	CARLO JACHINO, <i>Tecnica dodecafonica. Trattato pratico</i> , Milano, Curci, 1948.
1950	ERNST KRÉNEK, <i>Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico</i> , Milano, Curci, 1948.
1952	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Modelli per principianti di composizione</i> , Milano, Curci, 1951.
1952	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Theory of Harmony</i> , New York, Philosophical Library, 1948.
1953	<i>L'espressionismo. L'esistenzialismo</i> , a cura di Luigi Rognoni ed Enzo Paci, Torino, ERI, 1953.
1954	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Structural Functions of Harmony</i> , London, Williams and Norgate, 1954.
[1961]	RICCARDO MALIPIERO, <i>Guida alla dodecafonia</i> , Milano, Ricordi, 1961.
[1962]	JOSEF RUFER, <i>Teoria della composizione dodecafonica</i> , Milano, il Saggiatore, 1962.
[1963]	PIERRE BOULEZ, <i>Penser la musique aujourd'hui</i> , Genève, Gonthier, 1963.
[1963]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Manuale di armonia</i> , Milano, il Saggiatore, 1963.
[1970]	ARNOLD SCHOENBERG, <i>Esercizi preliminari di contrappunto</i> , Milano, Suvini Zerboni, 1970.
1971 (dedica)	RENÉ LEIBOWITZ, <i>Schoenberg</i> , Paris, Éditions du Seuil, 1969.
[1993]	ARNOLD SCHÖNBERG – THOMAS MANN, <i>A proposito del Doctor Faustus. Lettere 1930-1951</i> , Milano, Archinto, 1993.

Sebbene a prima vista possa sorprendere, questo comportamento poggia in realtà su una duplice, solida motivazione: da un lato, come ha messo in luce l'esame dei suoi appunti, Togni non aveva competenze linguistiche adeguate per comprendere Schönberg in originale, poiché era in grado di leggere con disinvoltura solo il francese, mentre dell'inglese e, in particolare, del tedesco possedeva un vocabolario insufficiente, di qui la necessità da lui costantemente nutrita di segnarsi il significato di vocaboli di uso anche assai comune.⁸ Dall'altro, pure nel caso dei pochi libri più fittamente annotati, acquisiti in epoche relativa-

⁸ Quali casi limite, si citano solo la congiunzione «dass» nel secondo dei *Vier Lieder* op. 2 di Schönberg (Berlin, Verlag Dreililien, [s. d.], p. 3), così come «sondern» e «bloß» nelle «Spielanweisungen» a *Erwartung* (Wien, Universal Edition, 1950). Ancora nel 1979, come emerge da alcuni appunti datati (e inediti) contenenti l'analisi di *Verklärte Nacht*, Togni incontrava difficoltà con termini musicali comuni nelle partiture in lingua tedesca, fra cui «breiter», «lebhaft bewegt» o «rascher». Decisamente migliore la sua padronanza dell'inglese, ma ciò non l'ha preservato dal tradurre la parola «nightmare» – alla p. 198 di *Style and Idea* di Schönberg (London, Williams and Norgate, 1951) – con la suggestiva immagine «orribile chimera».

mente tarde (*Stile e idea, Analisi e pratica musicale e, soprattutto, le Lettere*), Togni non ha ricercato nelle sue letture insegnamenti utili alla prassi compositiva, bensì prevalentemente la risposta ad interrogativi di valenza più universale sul senso e le responsabilità dell'essere artista, aspetti per lui inscindibili dalla quotidianità della vita, dal proprio cammino etico ed esistenziale in quanto uomo.

Intersecando i dati contenuti nelle due tabelle si ottiene dunque il quadro complessivo della consistenza della biblioteca teorica di Togni per quanto riguarda da un lato la dodecafonia, dall'altro la figura e il pensiero di Arnold Schönberg, argomenti coincidenti nella concezione del compositore bresciano, il quale li trattava come un fenomeno unitario di cui si riteneva il diretto continuatore. Già da tale sintesi siamo in grado di trarre le prime conclusioni. Emerge innanzitutto un impegno costante da parte di Togni a mantenersi aggiornato sulla bibliografia disponibile nelle quattro principali lingue europee, denotando la consueta volontà di completezza nello sforzo di acquistare e, in diversi casi, provare a leggere anche testi per lui di difficile comprensione, vista la sua limitata padronanza dell'inglese e del tedesco. Rispetto al panorama editoriale disponibile a un compositore italiano di frequentazioni internazionali che, nel secondo dopoguerra, avesse voluto accostarsi alla dodecafonia, la biblioteca di Togni detiene infatti un repertorio ricco ed esaustivo, poiché vi compaiono quasi tutte le principali monografie allora reperibili sul mercato europeo. Tra le pubblicazioni uscite negli anni '50, il periodo in cui egli spese il massimo impegno in simili letture, mancano in particolare i trattati di Hanns Jelinek e Hermann Pfrogner nonché la poco successiva *Storia della dodecafonia* di Roman Vlad;⁹ Togni aspettò di comprare *Die Komposition mit zwölf Tönen* di Josef Rufer nella traduzione italiana del 1962,¹⁰ che avrebbe comunque lasciato intonsa. Sembra invece meno sistematica la sua ricerca di contributi in riviste o miscelanee, poiché solo in rari casi ne ha conservato una copia nella propria biblioteca, almeno stando alla consistenza in cui essa è pervenuta alla Fondazione Cini. Di sicuro Togni venne a conoscenza di *Neue Formprinzipien* di Erwin Stein¹¹ non prima del 1962, in quanto evidenzia l'informazione sulla sua uscita all'interno del libro di Armando Plebe (*La dodecafonia: Documenti e pagine critiche*), dove ne viene fatta menzione a p. 23. Risulta peraltro assente la maggior parte degli articoli sulla dodecafonia apparsi in Italia

⁹ HANNS JELINEK, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien, Universal Edition, 1952; HERMANN PFROGNER, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich [etc.], Amalthea, 1953; ROMAN VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini Zerboni, 1958.

¹⁰ JOSEF RUFER, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, Max Hesses Verlag, 1952 (trad. it. *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, il Saggiatore, 1962).

¹¹ ERWIN STEIN, *Neue Formprinzipien*, «Musikblätter des Anbruch», VI, 7-8 (agosto-settembre 1924), pp. 286-303.

negli anni '50: oltre al numero de «Il Diapason» dedicato alle «implicazioni ideali e filosofiche della poetica dodecafonica»,¹² stupisce non trovare nella biblioteca del compositore i vari contributi pubblicati in riviste che egli sicuramente frequentava, come «Incontri musicali», «La Rassegna musicale» e «Rivista musicale italiana», di cui il suo Fondo alla Cini custodisce i pochi esemplari menzionati nella Tabella 1.¹³

Oltre a localizzare il picco di interesse di Togni per tali letture nelle due decadi comprese tra la fine degli anni '40 e gli ultimi anni '60, la cronologia degli acquisti denota l'intento di comprendere il fenomeno della dodecaфония sotto diverse prospettive, senza focalizzarsi in maniera specifica su un aspetto in particolare, né differenziando l'approccio con il trascorrere del tempo. I vari libri da lui comprati, infatti, trattano a seconda dei casi di tecnica compositiva, di storia o estetica del pensiero dodecafonico, di Schönberg e la sua produzione, senza che in periodi diversi emerga una maggiore concentrazione dell'uno o dell'altro tipo di pubblicazione: è significativo, in particolare, che manuali di tecnica compositiva continuino a entrare nella sua biblioteca anche dopo gli anni '50, quando ormai sia la sua consapevolezza teorica che la prassi di scrittura avevano raggiunto la piena maturazione. Il quadro tuttavia cambia se si considerano i volumi da lui effettivamente ricevuti, di cui la Tabella 1 fornisce un elenco che possiamo ritenere pressoché esaustivo. A differenza delle tendenze di completezza e omogeneità riconoscibili nelle scelte di acquisto, l'approccio allo studio dei testi avviene secondo modalità selettive in base alla lingua e agli specifici interessi nutriti dal compositore in momenti diversi del suo percorso artistico: non solo Togni legge quasi esclusivamente i libri in italiano e francese, tralasciando per difficoltà di comprensione quelli in tedesco e in inglese (costituisce l'unica eccezione un numero ridotto di pagine in *Style and Idea* di Schönberg), ma inoltre esaurisce il periodo di massimo impegno nell'apprendimento tra la fine degli anni '40 e la prima metà degli anni '50. In questa fase, durante la quale Togni giunge a mettere a punto la propria estetica e prassi di scrittura musicale, i libri di Leibowitz detengono una posizione di indiscussa preminenza sia per l'elaborazione di una consapevolezza teorica ed ermeneutica riguardo alla dodecaфония, sia per l'assimilazione del funzionamento concreto dei relativi meccanismi compositivi, illu-

¹² «Il Diapason», III, 7-8 (luglio-agosto 1952).

¹³ Tra gli articoli sulla dodecaфония apparsi nelle tre riviste in questione nel corso degli anni '50, si ricordano, in particolare, EDOARDO CAVALLINI, *Dodecaфония e pluricromatismo*, «Rivista musicale italiana», LII, 3 (luglio-settembre 1950), pp. 263-265; ROMAN VLAD, *Poetica e tecnica della dodecaфония*, «La Rassegna musicale», XXII, 1 (gennaio 1952), pp. 23-31; GUIDO TURCHI, *Critica, esegesi e dodecaфония*, «Rivista musicale italiana», LVI, 2 (aprile-giugno 1954), pp. 173-180; ROMAN VLAD, *Riflessi della dodecaфония in Casella, Malipiero e Ghedini*, «La Rassegna musicale», XXVII, 1 (marzo 1957), pp. 44-53; NICOLAS RUWET, *Contraddizioni del linguaggio seriale*, «Incontri musicali», III (agosto 1959), pp. 55-69; HENRI POUSSEUR, *Forma e pratica musicale*, *ivi*, pp. 70-91.

strati dallo studioso francese attraverso dettagliate analisi di opere della scuola di Vienna. Per questo aspetto svolsero un ruolo determinante anche gli insegnamenti pratici impartiti nel manuale di Eimert, da Togni studiato in maniera approfondita, mentre restarono curiosamente intonsi gli ulteriori testi di analogo interesse già allora presenti nella sua biblioteca (Jachino, Křenek). Una volta consolidate le colonne portanti del suo pensiero, aumenta negli anni successivi la necessità di Togni di confrontarsi in termini dialettici con altri autori, senza cercare in simili letture delle fonti di apprendimento quanto, piuttosto, un impulso alla riflessione personale; nel contempo, intraprende con gli scritti di Schönberg un dialogo improntato a un'intima devozione, interrogandoli non per questioni compositive, bensì per proiettarvi i propri interrogativi di carattere etico-esistenziale, frutto di un vissuto spesso sofferto.

Ma addentriamoci maggiormente nel dettaglio delle nozioni isolate da Togni all'interno delle sue letture. Com'è certo evidente, saremo qui in grado di tratteggiarne solo una veloce panoramica, poiché tanto il numero – e l'importanza – dei titoli quanto l'ammontare delle annotazioni in essi contenute sono tali che una loro disamina minuziosa trascenderebbe, tra le argomentazioni e l'apparato critico necessari, i confini stabiliti per questo articolo. Ci limiteremo, dunque, a registrare i concetti più rilevanti e ricorrenti, i quali tendono significativamente a coincidere con i capisaldi del pensiero di Togni rispetto a Schönberg e alla dodecaфонia, in base a quanto si può ricavare dalle idee espresse nei suoi scritti. Pure su questo piano, la notoria minuziosità di Togni ci offre un aiuto assai prezioso; se in lui, infatti, la ricezione di un testo si coniuga sempre con l'esigenza di lasciare tracce scritte del proprio passaggio, il sistema stesso delle annotazioni è regolato da norme rigorose e immutabili, che ritornano con le medesime forme e significati in tutti i libri esaminati. Il codice è semplice ma efficace: alla sottolineatura singola, sotto le frasi o a fianco, corrispondono passi di particolare interesse, la doppia segnala contenuti giudicati estremamente importanti e con una linea ondulata verticale, tracciata a margine, Togni segnala il suo dissenso, talvolta rafforzandolo con l'aggiunta di punti interrogativi o esclamativi. La trasparenza di tali interventi, ai quali si possono accompagnare anche glosse esplicative o di commento, sempre argomentate per esteso, ci fornisce quindi un valido strumento per seguire da vicino i percorsi intellettivi del compositore, nel dipanarsi – come se avvenisse in diretta – dei suoi processi di apprendimento e riflessione. A ulteriore conferma dell'affidabilità ermeneutica di un simile approccio, costituisce infine un'ottima cartina di tornasole l'inflessa costanza con cui Togni persiste nell'evidenziare i medesimi concetti, sia

all'interno di una sola pubblicazione che presso titoli e autori differenti, distanziati tra loro anche diversi anni.¹⁴ Questo comportamento, se da un lato può apparire curioso, vista l'idiosincrasia per le ripetizioni peculiare dell'estetica di Togni, dall'altro invece ben si accorda con l'analoga tendenza, riscontrata nei suoi testi di qualsivoglia natura, all'impiego di auto-citazioni letterali, dove, in luoghi e momenti distinti, gli stessi contenuti risultano di frequente espressi con parole pressoché identiche.

Ma quali sono, dunque, i *Leitmotive* che allignano nelle annotazioni di Togni? Il nucleo fondamentale, in realtà, non è molto nutrito, però racchiude in sé tutte le idee che negli scritti del compositore bresciano saranno associate a Schönberg e alla dodecafonìa: la sua lettura, infatti, non è finalizzata a ricavarne una comprensione oggettiva, ma – in maniera inconscia – egli vi cerca e isola i contenuti affini alle proprie stesse convinzioni, traendone gli strumenti per formulare più chiaramente il proprio pensiero. I concetti riassunti nelle seguenti righe rappresentano pertanto una sintesi della sua personale interpretazione, utile a comprendere non i fenomeni o i testi in sé, quanto la visione soggettiva che ne aveva Togni. In prima posizione non stupirà dunque incontrare la concezione della dodecafonìa come principio organizzatore del totale cromatico che più di ogni altro sia riuscito a garantire una rigorosa e coerente strutturazione della sintassi musicale, laddove il numero quasi inesauribile delle possibili combinazioni delle forme seriali (comprese trasposizioni e suddivisioni in esacordi) lascia spazio a una completa autonomia espressiva da parte del compositore. Libero arbitrio entro superiori vincoli linguistici, quindi, l'ideale risposta all'intrinseca esigenza d'ordine di Togni e allo stesso tempo necessaria premessa per la comunicabilità di contenuti anche personali, resi universalmente accessibili proprio grazie all'impiego di un codice condiviso.

Altrettanto basilare si rivela, nel suo pensiero, l'estrema economia dei mezzi imposta dalle leggi della dodecafonìa: tratto peculiare fin dalle origini – o, meglio, uno tra i principali fattori scatenanti –, esso costringe l'autore alla ferrea autodisciplina (di qui il parallelo con la terapia insulinica) di fissare su carta solo quanto è strettamente necessario. Ciò comporta un costante esercizio di onestà intellettuale e un quotidiano atto di coraggio nel

¹⁴ L'esempio più eclatante è rappresentato da un commento che Togni appone a margine in ROMAN VLAD, *Note sulla dodecafonìa*, «L'immagine», II, 16 (1950), pp. 496-508: 506: «Ma qui Vlad non capisce il senso con cui Sch[önberg] usa il termine "libero": libera dissonanza, cioè dissonanza che cessa di essere tale, perché è svincolata da ogni necessità di risoluzione. (Non già "libera" nel senso che le conferirebbe un uso capriccioso ed affatto arbitrario!)». Rileggendo in seguito l'articolo nella raccolta di testi di Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 174-184, giunto all'altezza del passo in questione (alla p. 182) Togni torna a sottolineare le stesse frasi, specificando a margine il medesimo commento, formulato con parole molto simili: «Macchè! Schönberg intende per "libera dissonanza" la "dissonanza" svincolata da ogni esigenza di risoluzione tonale!».

vivere fino in fondo le proprie scelte artistiche, denotando quale seconda faccia della medaglia una sincera fiducia nell'intelligenza del pubblico, capace, se opportunamente abituato, di accedere a un repertorio che non cede mai al compromesso di un'aprobatica piacevolezza. In tali aspetti si esplica completamente l'accezione secondo la quale Togni concepisce la dodecafonia, la cui natura non rimane affatto circoscritta alla mera tecnica compositiva, bensì diventa un principio dalla imprescindibile valenza etica, al quale si deve conformare non tanto l'atto concreto della scrittura, quanto piuttosto l'intero atteggiamento intellettuale dell'artista.

In tutto questo, a Schönberg è attribuito un ruolo di assoluta e inarrivabile preminenza, riconoscendogli il merito esclusivo sia per l'ideazione che per la definitiva messa a punto del metodo dodecafonico, così da cristallizzare un codice che i suoi successori hanno solo contribuito a consolidare. Allo stesso tempo, però, preme a Togni rimarcare il carattere profondamente tradizionale della dodecafonia, ossia come essa, pur innovando sostanzialmente il linguaggio compositivo, rappresenti ciononostante la naturale, logica continuazione dell'evoluzione intrapresa dalla musica occidentale a iniziare dall'adozione della polifonia, tratto distintivo dell'esperienza europea rispetto ad altre culture, di cui ha portato alle estreme conseguenze gli elementi armonici e di condotta delle parti in essa già racchiusi. L'opera di Schönberg, quindi, è il frutto di una precisa necessità storica e costituisce a sua volta l'ineludibile premessa di quanto viene dopo, delle vicende artistiche segnate da Togni e dagli autori della sua generazione, i quali s'inscrivono nella linea evolutiva della musica occidentale nel senso di un'ulteriore radicalizzazione delle innovazioni inaugurate dal loro predecessore. In tale ottica, ogni progresso non è altro che la sintesi della storia alle sue spalle, nella quale trova i nuclei germinali da sviluppare; ciò tuttavia non è affatto da intendersi come un ridimensionamento dei meriti di Schönberg, poiché il sommo valore del suo apporto consiste appunto nel carattere drastico e sistematico della sua azione, nel coraggio di aver perseverato senza esitazioni né compromessi su una strada ostica ma necessaria.

Un ultimo aspetto desumibile dalle letture di Togni coincide con le annotazioni presenti nelle *Lettere* di Schönberg, le quali detengono una posizione a sé stante all'interno della panoramica appena abbozzata: sono infatti sottolineate con una densità di gran lunga superiore rispetto a quanto riscontrato in qualsiasi altro testo, e gli interventi di Togni denotano un interesse più specifico per la quotidianità del maestro viennese, benché non tradiscano alcuna inclinazione al puro dato aneddótico. Questo è il terreno dove Togni si

confronta con i suoi problemi più intimi, con le quotidiane difficoltà esistenziali di un autore dalle idee non “commerciali”. Al di là di precisi concetti, quindi, risulta chiaro che egli cercava in Schönberg la giustificazione delle proprie scelte compositive, estetiche ed etiche, guardando a lui come a uno specchio nel quale riconoscere le proprie vicende, dar loro un senso e trovare risposta agli interrogativi – tanto artistici, quanto umani – che maggiormente gli stavano a cuore. Molto di più di un semplice antecessore o di un modello musicale, dunque. Del resto, nelle convinzioni di Togni, come nella sua effettiva condotta di tutti i giorni, l'arte e la vita si compenetravano in un'unione inscindibile.

Giunti a questo punto, rimangono ancora da colmare alcune lacune riguardo alla cronologia e alle modalità in base alle quali il compositore bresciano ha sviluppato la sua conoscenza di Schönberg. Le due tabelle proposte, per quanto dettagliate, delineano infatti un quadro ricco ma non esaustivo della vicenda: mancano innanzitutto le partiture, che Togni cominciò a procurarsi già agli inizi degli anni '40 per vie in parte clandestine, in parte attingendo, mediante prestiti, a biblioteche di conoscenti.¹⁵ Ancora oggi, il Fondo del compositore presso la Fondazione Cini conserva praticamente l'opera omnia di Schönberg, con molti titoli testimoniati in plurime copie, acquisiti a partire dal 1940 per l'intera durata della sua esistenza. In ampia percentuale densamente annotate, con una stratificazione di analisi e glosse che possono risalire, all'interno della medesima fonte, anche a quattro o cinque momenti distinti nell'arco di alcuni decenni, le partiture hanno senz'altro rappresentato il mezzo privilegiato attraverso il quale Togni si è accostato alla musica di Schönberg, soprattutto nella fase iniziale, ossia fino alla “scoperta” dei libri di Leibowitz. Lo studio di tale ricco apparato di annotazioni sarebbe di certo estremamente fecondo per comprendere come agisse nell'intimo il pensiero dodecafonico di Togni, ossia non solo quanto egli si sia addentrato nel funzionamento della scrittura di Schönberg e di quali inse-

¹⁵ Le biblioteche delle quali Togni usufruiva con maggiore frequenza, soprattutto in questa fase, erano quelle di Luigi Rognoni e Ferdinando Ballo: «Trovai il negozio di Levi, di fianco alla Scala, al quale domandare “certa musica”: si guardava bene attorno e poi si faceva uscire da un cassetto nascosto... Mi diede il disco, mi pare diretto da Ormandy, di *Verklärte Nacht*, e io ne trovai la partiturina da studio e poco dopo il 1940 scovai anche una partiturina tutta parlata del *Pierrot Lunaire*, del *Quintetto per fiati* op. 26; e quello che non possedevo lo potevo attingere dall'enorme biblioteca di Luigi Rognoni che mi fece conoscere il suo amico Ferdinando Ballo, che a sua volta possedeva una biblioteca ancora più ricca», C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., p. 62. Cfr. anche *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 13, 77; D. CIMA, *Camillo Togni*, cit., p. 32; C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., pp. 45, 51. Le partiture menzionate, tra le primissime a essere comprate dal compositore, sono tuttora conservate presso il Fondo Camillo Togni: a differenza di quanto lui stesso ricordasse, la data di acquisizione più antica è detenuta dal *Pierrot lunaire* (Wien, Universal Edition, 1914, effettivamente parlato), sul cui frontespizio si legge «agosto MCMXL». Del «settembre MCMXL» è invece *Verklärte Nacht* (Leipzig, Ernst Eulenburg, [s.d.]), che l'anno successivo Togni trascrisse per pianoforte (il brano corrisponde al numero T₂ del catalogo di De Assis; cfr. *Domani l'aurora*, cit., p. 170). Il *Bläserquintett* op. 26, nell'edizione Wiener Philharmonischer Verlag (Wien, 1925), entrò in suo possesso solo nel gennaio del 1942.

gnamenti abbia subito l'influsso, ma, soprattutto, cosa vi abbia cercato e voluto trovare, negli anni, ai fini dei propri specifici interessi di compositore, tuttavia la ricchezza dei materiali conservati impone di rinviarne la trattazione a un'altra circostanza.¹⁶

Allo scopo di completare la cronologia scandita dai libri annotati, i quali, come abbiamo visto, risalgono al più presto al 1947, bisogna infine fare un rapido accenno alle vicende testimoniate nei carteggi o narrate a distanza di anni dallo stesso Togni, solo in parte riepilogate anche nella monografia di Daniela Cima, le quali assumono una nuova luce quando intersecate con i dati illustrati nelle pagine precedenti. Il primissimo incontro del giovane musicista bresciano con le composizioni di Schönberg avvenne, com'è noto, grazie al concerto che nella stagione 1937-1938 Arturo Benedetti Michelangeli tenne presso la Società dei concerti di Brescia, preceduto da una conferenza di Luigi Rognoni sul Novecento parigino e viennese.¹⁷ Al di là del «terrore» in lui suscitato dall'ascolto,¹⁸ è indubbio che l'evento impresso una svolta irrevocabile nell'esistenza di Togni, non solo perché iniziò a interessarsi alla dodecafonia proprio in quel momento, ma, soprattutto, perché ebbe allora l'opportunità di entrare in contatto con il musicologo milanese, il quale negli anni subito successivi avrebbe costituito, assieme a Ferdinando Ballo, il suo principale punto di riferimento per il reperimento e l'esegesi delle partiture schönberghiane.¹⁹ In questo stadio un ulteriore aiuto gli venne da Alfredo Casella, il quale durante il suo corso di composizione a Siena, cui Togni partecipò dal 1940 al 1942, acconsentiva ad esaminare con gli allievi partiture proposte da loro stessi, non ricusando di affrontare persino opere proibite, com'era il caso della produzione di Schönberg.²⁰ In tale cornice è da iscriversi pure l'incontro con Roman Vlad, un fatto definito da Togni «fondamentale» in quanto il musicista romeno rien-

¹⁶ Ne ho intrapreso un primo tentativo diversi anni fa, in relazione a una sola partitura, nel mio *Camillo Togni studia le "Variationen für Orchester" op. 31 di Schoenberg*, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, cit., pp. 271-299. Rispetto ai risultati dell'epoca, tuttavia, la ricerca sarebbe non solo da ampliare all'intera biblioteca musicale del compositore, ma le mie conclusioni riguardo all'op. 31 andrebbero in parte rettificata alla luce dei numerosi documenti d'archivio emersi nel frattempo, di cui allora non si conosceva l'esistenza. Rimane comunque valida la sezione dello studio che rileva come le analisi di Togni, soprattutto quando interessano il metodo dodecafónico, non sempre rispecchiassero l'effettivo stato della partitura, bensì vi ricercassero – credo inconsciamente – tecniche compositive sperimentate in quel periodo da lui stesso, non curandosi di generare in tal modo delle interpretazioni spesso immotivatamente complicate (cfr. *ivi*, p. 282).

¹⁷ Cfr. C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., pp. 51, 62, 92; D. CIMA, *Camillo Togni*, cit., p. 17; C. TOGNI, *Schoenberg e la sua eredità*, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, cit., pp. 241-244: 241.

¹⁸ Lettera di Camillo Togni a Michela Mollia, 14 febbraio 1978, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 170-171: 170; cfr. anche C. TOGNI, *Autobiografia*, *ivi*, pp. 247-248: 248.

¹⁹ Cfr. C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., pp. 51, 62, 93; D. CIMA, *Camillo Togni*, cit., p. 17. In particolare, fu proprio Rognoni a regalare a Togni la copia del manuale di Eimert tuttora conservata presso la Fondazione Cini, favorendo in tal modo la ricezione di quest'opera a discapito dei testi di Jachino e Krěnek.

²⁰ Cfr. C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., pp. 62-63; D. CIMA, *Camillo Togni*, cit., pp. 29-30.

trava nell'esiguo numero di persone, nell'Italia dell'epoca, a poter vantare una conoscenza di prima mano sia di composizioni dodecafoniche che della lingua tedesca: per il collega bresciano, Vlad tradusse il testo di *Erwartung* e insieme, sempre a Siena, studiarono le partiture schönberghiane in possesso di quest'ultimo o ricevute in prestito da Casella, eseguendole nella trascrizione per due pianoforti.²¹

A partire dal concerto del 1938 fino alla prima lettura di Leibowitz nel 1947, dunque, Togni ci appare impegnato ad apprendere e sperimentare "sul campo" le tecniche della scrittura seriale, senza altri ausili teorici se non quelli mediati dai suoi mentori, che gli trasmettevano le informazioni per via orale. I contatti con la musica di Schönberg avvenivano per il tramite pressoché esclusivo delle partiture, mentre l'ascolto, dal vivo come per radio, rappresentava una rarissima eccezione, circostanza assolutamente prevedibile viste le difficoltà del periodo fascista e poi bellico. Sul piano auto-esegetico, Togni fa risalire lo scoppio di «una forte crisi»²² artistica al 1940, con la *Serenata n. 1 per pianoforte* op. 10, dove emerge un «fondamentale svuotamento di interesse per ogni attrattiva proveniente dal NEO-CLASSICISMO e un approfondimento esasperato dell'interiorità espressiva», un evento definito da Casella in modo significativo, sebbene con un'accezione non del tutto positiva, «una virata verso Vienna».²³ È l'inizio di una fase allora vissuta da Togni come «torbida», la quale giungerà a «chiarificazione» (ossia a quell'ordine a lui tanto caro) solo due anni dopo grazie all'adozione dei metodi seriali, applicati con sistematicità a partire dalla *Suite per pianoforte* op. 14 A (1942).²⁴ Da questo momento «per un decennio circa», vale a dire fino alle nuove esigenze artistiche maturate con l'esperienza di Darmstadt, «il problema dodecafonico-seriale» sarà «al centro della [sua] ricerca di compositore», dopodiché, una volta assestate le proprie conquiste tecniche nel campo dell'organizzazione delle frequenze, rivolgerà gli «sforzi [...] alla ricerca di un principio strutturale ritmico analogo a quello sonoro-seriale»,²⁵

²¹ Cfr. C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., p. 93; D. CIMA, *Camillo Togni*, cit., p. 31.

²² Lettera di Camillo Togni a Guido Maggiorino Gatti, 7 marzo 1950, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 44-45: 45. Sull'ascendenza crociana del concetto di «crisi» in riferimento a Schönberg, ricorrente nella letteratura italiana del secondo dopoguerra, ha richiamato l'attenzione Gianmario Borio nell'intervento *Schönberg e la cultura italiana. Storia di un rapporto contraddittorio*, presentato in apertura al convegno internazionale *La fortuna di Arnold Schönberg in Italia, 1945-1980*, svoltosi a Bologna il 12 e 13 dicembre 2012. Pur non volendo entrare nel merito della questione, ricordiamo soltanto come la conoscenza che Togni aveva del pensiero estetico di Croce sia ben attestata, essendosi laureato con una tesi dal titolo *L'estetica di Croce e il problema della interpretazione musicale* (Università di Pavia, Facoltà di Filosofia, 1948).

²³ Lettera di C. Togni a M. Mollia, cit., p. 171; cfr. anche C. TOGNI, *Autobiografia*, cit., p. 248.

²⁴ Lettera di Camillo Togni ad Alfredo Casella, 22 febbraio 1943, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 9-10: 10.

raggiungendo infine «l'ideale [...] di ricavare “tutto” da una serie di 12 suoni» con la *Fantasia concertante per flauto e orchestra d'archi* del 1957.²⁶

Col senno del poi, nelle ricostruzioni *a posteriori* degli anni '60 e seguenti, Togni tende in maniera evidente a interpretare le vicende appena riassunte come una sorta di evoluzione naturale governata dalle caratteristiche stesse della propria scrittura: erano stati, secondo lui, un interesse «sempre più forte ed esclusivo [...] per lo spazio pancromatico» nonché «l'elaborazione motivica» spinta «al limite dello strutturale», tratti peculiari del periodo 1940-1942, ad averlo condotto «al metodo seriale» come «unico strumento compositivo per determinare i suoni dell'intera composizione».²⁷ Pure nella fase successiva, a partire dal 1950, il «progressivo» cammino «verso un “variazionismo assoluto”» è da lui ascritto – in un'ottica di nuovo evoluzionistica – all'«opera dell'azione della serie entro il cromatismo integrale», cosicché «il processo di razionalizzazione applicato ai vari parametri sonori» non si sarebbe compiuto «se non come un allargamento delle stesse funzioni intervallari seriali oltre il campo frequenziale».²⁸

Se confrontiamo le concezioni qui espresse e, soprattutto, la loro maggiore precisione terminologica con le dichiarazioni formulate a ridosso degli eventi, risulta palese l'influsso esercitato sul pensiero di Togni dalle dense letture teoriche negli anni '50, le opere di Leibowitz *in primis*. Che il discrimine sia segnato da *Schoenberg et son école*, acquisito dal compositore bresciano nel 1947 e da lui studiato con estrema attenzione, lo dimostra non tanto la minore consapevolezza teorica denotata fino ad allora, quanto piuttosto l'improvvisa e definitiva presa di coscienza che si consuma nei testi subito successivi, in *La musica, oggi* del 1948 e nella lettera del 16 ottobre 1950 a Carlo Allegretti, dove – tra l'altro – il rimando al libro di Leibowitz è assolutamente esplicito.²⁹ A partire da questo momento per

²⁵ Lettera di Camillo Togni a Reginald Smith Brindle, 26 marzo 1955, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 91-94: 92; cfr. anche *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, cit., pp. 83-85.

²⁶ Lettera di Camillo Togni a Severino Gazzelloni, 20 agosto 1956, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., p. 103.

²⁷ CAMILLO TOGNI, *Risposte a un questionario sottoposto da Claudio Annibaldi nel 1973*, in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 160-161: 161; lettera di C. Togni a M. Mollia, cit., p. 171; cfr. anche C. TOGNI, *Autobiografia*, cit., p. 248.

²⁸ Lettera di C. Togni a M. Mollia, cit., p. 171; cfr. anche C. TOGNI, *Autobiografia*, cit., p. 248. Togni sviluppa diffusamente l'idea di un'evoluzione dell'esperienza compositiva, propria e dei compositori della sua generazione, come logica continuazione degli insegnamenti di Schönberg in numerosi testi per articoli e conferenze, a partire dagli appunti per le lezioni che tenne all'Università di Firenze nel 1960 (pubblicati in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 217-227).

²⁹ Rispettivamente in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento internazionale*, cit., pp. 213-219 e in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, cit., pp. 51-54.

l'intera durata del decennio successivo, la volontà di riflessione teorica nutrita da Togni si manifestò all'apice del suo vigore, dando luogo a quella nutrita campagna di acquisti sintetizzata nelle pagine precedenti, alla quale contribuirono, oltre alle numerose letture portate a termine, anche i libri poi lasciati intonsi. Dopo il Primo congresso internazionale per la musica dodecafonica, svoltosi a Milano nel 1949, la partecipazione a Darmstadt dal 1951 al 1957 gli offrì infine la preziosa opportunità di confrontarsi direttamente con l'ambiente seriale europeo nelle sue varie declinazioni, nonché di intessere duraturi rapporti personali che proietteranno la discussione teorica in una dimensione prevalentemente orale, in particolare attraverso una generosa politica di ospitalità da lui condotta presso la residenza di famiglia a Gussago.³⁰ La figura di Leibowitz assume pure in questo contesto un ruolo di incontestabile primato: conosciuto a Milano nel 1949, non solo Togni ne frequentò a Darmstadt i corsi di composizione, ma mantenne con lui dei contatti privilegiati, invitandolo in diverse occasioni a casa propria al fine di trascorrere assieme degli intensi periodi di studio.

Pur nell'impossibilità di ricostruire, al di là di quanto testimoniato nei carteggi, quali insegnamenti il compositore bresciano abbia tratto dalle discussioni con colleghi e amici, risulta tuttavia evidente come la consapevolezza teorica di Togni sia maturata nel corso degli anni '50 proprio grazie alla ricca interazione di letture e conversazioni, cristallizzando quei concetti e scelte terminologiche che, in forma pressoché immutata, d'ora in poi lo seguiranno fino alla fine dell'esistenza. L'evoluzione del suo pensiero si arresta dunque in questo punto, e in seguito si assisterà solo alla sistematica e coerente conferma di convinzioni già affermate in precedenza, con frequenti casi di fedele autocitazione in testi e interviste anche piuttosto distanti sul piano temporale. «Dal 1940 ad oggi, in un certo senso, non ho fatto che approfondire e dilatare la familiarità con l'opera di Schoenberg», dichiara Togni nel 1974;³¹ e infatti, negli anni tornerà ripetutamente a riflettere sull'eredità del compositore viennese, ribadendo di volta in volta gli stessi nuclei concettuali, i medesimi che nelle pagine precedenti abbiamo visto sottolineati nei libri della sua biblioteca. In tale estrema costanza, così peculiare dell'intera personalità di Togni, è però soprattutto un aspetto a dimostrarsi inamovibile: il ruolo di Schönberg come imprescindibile punto di rife-

³⁰ Le opportunità incontrate a Darmstadt di ascoltare dal vivo musiche di Schönberg, seppur rappresentando un'esperienza fondamentale, furono tuttavia meno rilevanti per la formazione del pensiero di Togni, il quale aveva già avuto modo, negli anni precedenti, di approfondirne la conoscenza attraverso le partiture (cfr. C. TOGNI, *Un paio di linee*, cit., p. 63).

³¹ C. TOGNI, *Schoenberg e la sua eredità*, cit., p. 241.

rimento nel quale specchiarsi e cercare la giustificazione per le proprie scelte, sia in campo artistico che etico, guardando a lui non solo come a un supremo maestro d'arte, ma, forse ancora più intensamente, di vita stessa.