



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Italian Opera

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Italian Opera / F. NICOLODI. - STAMPA. - (2003), pp. 383-402.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/230494> of the repository was last updated on

Publisher:

Cambridge University Press

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Fiamma Nicolodi *Aspetti di politica culturale nel Ventennio fascista*

1. La politica culturale del fascismo in ambito musicale può essere suddivisa in due periodi grosso modo decennali: il primo più propenso a tollerare, o addirittura, incentivare le scelte moderniste e gli scambi con l'estero; il secondo caratterizzato da posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche. Significativa dei primi anni l'ostentata dichiarazione di fede novecentista rilasciata da Mussolini in occasione della prima manifestazione dedicata alla musica strumentale italiana contemporanea, patrocinata e finanziata dallo stesso capo del governo: la "Mostra del '900 musicale italiano" (Bologna 1927), ideata da Franco Alfano, Renzo Bossi, Adriano Lualdi, Ildebrando Pizzetti e Alceo Toni e concepita in parallelo alle esibizioni pittoriche di "Novecento" (il movimento creato dalla mecenate e storica dell'arte Margherita Sarfatti, cui parteciparono Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi e molti altri). Così Mussolini:

Bisogna risvegliare l'interesse del pubblico intorno alla musica nuova; esso, ormai, non ama più che la musica verticale: intendo quella che si suona nelle strade, coi piani a manovella. E' necessario che il pubblico apprezzi ed impari ad amare anche la musica che non sa a memoria. Ma siccome, per ciò che riguarda la divulgazione, la musica da concerto non arriva alle grandi folle, e quella da teatro sì, è la musica da teatro che bisogna far rinascere prima di tutto. [...] Si continuano ad eseguire e a ripetere opere vecchie; piacciono anche a me, badate; ma sentiamo e ripetiamo le nuove! Può darsi che ve ne sia qualcuna che vale più di quelle. Se in una stagione si dessero cinquanta opere nuove, e quarantotto cadessero, sarebbero bene spesi la fatica e il denaro per le due sopravvissute¹.

Più difficile inquadrare in senso modernista la mancata presa di posizione del governo a favore dei dieci firmatari del Manifesto del 1932, che cercavano di accreditare la musica fascista sotto il segno della tradizione italiana in opposizione all'«oggettivismo», all'«espressionismo», alle «strombazzature atonali e pluritonalità» di marca esterofila (bersagli prescelti due compositori italiani sensibili alle principali correnti del modernismo europeo: Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero).² In questo caso diremmo che fu piuttosto la strategia del "cerchiobottismo" di Mussolini e dei suoi più stretti collaboratori, che, dovendo amministrare correnti musicali contrapposte (Giovane scuola, Futuristi, Modernisti, Tradizionalisti, ecc.), decisero di non prendere posizione, in modo da lasciar credere che tutti i contendenti avessero indistintamente ragione.

¹ Per la dichiarazione di Mussolini, cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Alpes, 1927, pp. 206-207 e DE RENSIS, Raffaello. 'Mussolini musicista' in: *Mussolinia*, V, 25 (agosto 1927), pp. 29-30.

² Il Manifesto, che uscì il 17 dicembre 1932 sul *Corriere della sera*, *Il popolo d'Italia* e *La Stampa*, portava la firma di alcuni fra i più autorevoli musicisti: Albergo Gasco, Guido Guerrini, Giuseppe Mulè, Riccardo Pick-Mangiagalli, Gennaro Napoli, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Alceo Toni, Riccardo Zandonai, Guido Zuffellato. Per la ricostruzione del Manifesto, cfr. Nicolodi, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 140-149.

Un efficace spartiacque fra i due tronconi del ventennio fascista riguarda piuttosto la saltuarietà dei provvedimenti disposti a favore della musica nel primo decennio, scarsamente innovativi rispetto al periodo precedente (si vedano per es. i R.D. 15.7.1923, n. 1550 e 2.10.1924 n. 1589 miranti ad aumentare le imposte dello Stato su sport e cinematografo a favore della lirica e della prosa)³, rispetto alla molteplicità degli interventi legislativi del decennio successivo, tesi a disciplinare e porre sotto il controllo statale istituzioni e vita musicale.

Nel maggio 1930, prima fra le Corporazioni di categoria, fu creata quella dello Spettacolo con lo scopo di «studiare e ricercare, in armonia con gli interessi superiori dell'economia nazionale, le soluzioni dei problemi riguardanti le industrie del teatro e del cinematografo e le altre affini»⁴. Con la successiva nascita dell'Ispettorato del teatro, istituito l'11 aprile 1935 presso il Sottosegretariato (poi Ministero) per la stampa e la propaganda (dal 1937 Direzione generale per il teatro e la musica presso il Ministero della cultura popolare: Minculpop) giunsero a maturazione alcune iniziative varate in precedenza, ma di fatto mai veramente operative (è il caso, per es., del Consorzio italiano dell'opera lirica che, costituito nel 1931, doveva da un lato favorire la collaborazione e dall'altro prestare servizi ai teatri gestiti da enti senza scopo di lucro: La Scala di Milano, il Carlo Felice di Genova, il Reale dell'Opera di Roma e l'Opera nazionale dopolavoro per il Carro di Tespi lirico. La sua struttura sarà ereditata e ampliata nel 1936 dal Centro lirico italiano)⁵. Diretto da Nicola De Pirro, già fondatore della Federazione nazionale fascista delle industrie dello spettacolo e presidente del Consorzio opera lirica, l'Ispettorato arruolò nelle sue fila tre giovani compositori, Mario Labroca, Giuseppe Rosati, Goffredo Petrassi, che cercarono di conciliare - con maggiore o minore impegno - il ruolo creativo del musicista con quello burocratico del funzionario, che era quanto il regime imponeva agli artisti per calarsi nel ritmo produttivo della società⁶. Fra gli scopi principali di questa istituzione centralizzata si contano: il coordinamento dell'attività produttiva degli enti autonomi mediante la circuitazione delle opere e la formulazione di un unico statuto (i ministeri dell'Interno, dell'Educazione nazionale ecc., che si occupavano in passato della vita amministrativa, economica e artistica dei teatri vennero di conseguenza esautorati); l'abolizione del mediatorato (autentica ossessione del fascismo, che non

³ Ricavo questa notizia da CERIANI, Davide. *Un decennio di vita musicale italiano durante il fascismo attraverso la stampa: 1922-1932*, tesi di laurea, 2 voll., datt. Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003, I, pp. 5-6.

⁴ PEDULLÀ, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 126

⁵ ANON. 'Vita dello spettacolo. Il Consorzio dell'Opera Lirica', in: *Lo Spettacolo Italiano*, II/9 (settembre 1931), pp. 311-312; DE PIRRO, Nicola. 'Relazione', ivi, II/12 (dicembre 1931), pp. 482-484.

⁶ Su questo e molti altri aspetti del fascismo, si rimanda a ISNENGI, Mario. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.

riuscì in realtà a eliminarlo del tutto); il potenziamento dell'Ufficio nazionale di collocamento (esistente fin dal 1928 sotto la presidenza del Partito nazionale fascista: Pnf); l'incremento dato alla produzione operistica contemporanea e la diffusione della musica strumentale e sinfonica.

Per il Teatro lirico – così presentò De Pirro l'istituzione da lui diretta – si può dire in una parola che si tratta di fascistizzarne la vita: di resuscitarlo a quella importanza dalla quale si era dimesso sotto i colpi del mediatorato [...]. Prima di tutto, è necessario dare una disciplina ai grandi Enti lirici. Liberarli da quel tanto di parlamentarismo che ancora qua e là li impaccia nei movimenti [...]. Malgrado l'opinione di brontoloni, esiste oggi una produzione melodrammatica contemporanea degna di tutto l'appoggio. Ebbene, essa sarà appoggiata, sostenuta dall'Ispettorato; il quale sarà largo di sovvenzioni specie verso quei teatri che più daranno posto alle opere nuove. [...] L'Ispettorato promette che svilupperà [l'educazione artistica] con l'incremento ai concerti sinfonici in tutte le principali città italiane, e con la più larga diffusione ai concerti da camera⁷.

Essendo il rinnovamento del repertorio operistico e lo spazio produttivo concesso ai musicisti italiani viventi (giovani leve e compositori già affermati) fra i problemi più sentiti e dibattuti del primo '900, si può dire che l'Ispettorato raggiunse in questo campo lo scopo che si era prefisso: negli anni 1935-1943 gli enti autonomi, che erano diventati nel frattempo dieci,⁸ programmarono infatti un numero di rappresentazioni, d'opera e di balletto, di musicisti contemporanei superiore a quello dedicato agli scomparsi: 320 rispetto a 315. Guidano la classifica dei più eseguiti quattro esponenti della Giovane Scuola (Mascagni con 42 opere, Giordano 33, Zandonai 21, Cilea con 19), affiancati dal compositore di maggior successo della "Generazione dell'80" (Respighi 27 titoli, fra spettacoli lirici e coreografici). In testa agli operisti più eseguiti del passato svettano invece i nomi di Verdi (105 opere) e Puccini (87), seguiti a una certa distanza da Donizetti (34).

Se lo sforzo dell'Ispettorato verso la produzione più recente accolta nei teatri sovvenzionati dallo stato fu notevole, il criterio di selezione rifletteva invece una linea sostanzialmente neutra, fin troppo disponibile verso sollecitazioni clientelari (sindacali e politiche), dove molti autori erano rappresentati da una sola opera (allestita per tre sere e mai più ripresa) e, in assenza di criteri meritocratici, l'iscrizione al Sindacato era titolo sufficiente per varcare le soglie dei teatri. Fin dal 1938 Pizzetti aveva stigmatizzato il livellamento burocratico delle scelte effettuato dal MinculPop, registrando gli ambiziosi miraggi di tanti compositori, ai quali lo Stato corporativo offriva pari diritti artistici:

⁷ DE PIRRO. 'L'Ispettorato del Teatro', in: *Scenario*, IV/8 (agosto 1935), p. 404.

⁸ I dieci Enti autonomi ufficialmente riconosciuti alla data del 1943 erano: La Scala di Milano, il Reale dell'Opera di Roma, il Teatro Vittorio Emanuele di Firenze, il Verdi di Trieste, La Fenice di Venezia, il Comunale di Bologna, il Carlo Felice di Genova, il S. Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, l'Arena di Verona.

dal come tutte indistintamente le opere nuove e contemporanee vengon trattate [si può pensare] che l'una o l'altra, questa o quella, tutte le opere che si scrivono oggi hanno press'a poco eguale valore e meritano eguali sollecitudini, cioè non valgon quasi nulla. [...].

“Non sono io” pensa ogni compositore [...] “un compositore regolarmente iscritto al Sindacato Fascista dei Musicisti? E i teatri italiani non esistono prima di tutto perché vi si eseguiscano opere italiane? Se io scrivo un'opera, ho dunque diritto che venga in essi teatri rappresentata [...]”. Non dunque causa gli ordinamenti sindacali e corporativi del Regime [...], ma come effetto di una troppo semplicistica e troppo comoda interpretazione di essi, la maggior parte dei musicisti (...) oggi ragiona, giudica, e nutre aspirazioni e pretese, con la più deplorabile noncuranza o incomprendimento di quel principio di gerarchia che è uno dei postulati fondamentali dell'etica fascista⁹.

Due anni più tardi il deputato e consigliere nazionale alla Camera dei fasci e delle corporazioni Adriano Lualdi, in attrito con De Pirro fin dal 1930 per via dell'inadeguata rappresentanza, a suo dire, dei musicisti nel comitato di gestione dei teatri, così avrebbe polemizzato con l'operato della Direzione generale per il teatro e la musica: «a vederla da fuori, la vostra si direbbe una politica di bassa demagogia, sollecita di accontentare un po' tutti e specialmente la massa più irrequieta»¹⁰.

Se l'Ispettorato (poi Direzione del teatro) investiva in maniera consistente nella produzione contemporanea, non per questo rinunciava a sostenere il mitico primato italiano in campo melodrammatico con una serie di manifestazioni celebrative ospitate un po' da tutti i teatri della penisola. Fra i numerosi eventi, non limitati alle sole rappresentazioni teatrali, ma estesi a varie iniziative culturali (mostre, concorsi di scenografia, monografie, saggi critici, ristampe in fac-simile di autografi, trasmissioni radiofoniche, ecc.), si ricordano per es. quelli in occasione del centenario della morte di Bellini (1935), per i quarant'anni della scomparsa di Verdi (1941) – celebrazione caldeggiata dallo stesso Mussolini -¹¹, per il centocinquantenario anniversario della nascita di Rossini (1941), oppure per il tricentenario della morte di Monteverdi (1943), ricorrenza coordinata dal ras Farinacci in omaggio all'illustre concittadino cremonese.

Uno dei primi provvedimenti in cui si imbattè nel 1935 l'Ispettorato furono le misure censorie da adottare contro le musiche dei paesi aderenti alla Società delle nazioni che, in occasione del conflitto italo-etiope, aveva adottato provvedimenti economici nei confronti del nostro paese; misure più

⁹ PIZZETTI, Ildebrando. 'Osservazioni e appunti sul nuovo teatro in musica', in: *Nuova Antologia* LIII/1591 (luglio 1938), pp. 19 e 5.

¹⁰ Lettera (copia) di Adriano Lualdi a NICOLA de Pirro, da Napoli, 14 gennaio 1940 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Carte Di Marzio I, vers. b. 9).

¹¹ Cfr. circolare della Direzione generale per il teatro presso il Ministero della cultura popolare, Div. II, Sez. I, prot. 16519, 20 agosto 1940 agli enti autonomi dei teatri lirici: «Il Duce ha espresso il desiderio che la figura e le opere di Giuseppe Verdi siano messe maggiormente in luce nella vita musicale italiana. Poiché il 27 gennaio p.v. si compiono 40 anni dalla morte del grande Maestro, si dispone che tutti gli enti che a quella data hanno in corso la normale stagione commemorino solennemente l'anniversario con l'esecuzione in tal giorno di un'opera verdiana».

drastiche, come si può vedere, nel settore “leggero”, che contava un maggior numero di adepti, rispetto a quello cosiddetto “serio”:

[...] dai repertori dei teatri lirici – si specificava - vengano eliminate le opere di autori appartenenti a quelle nazioni [sanzioniste], mentre per le opere francesi sarà attuata soltanto una diminuzione sul numero di quelle che normalmente si rappresentavano.

Nel campo dei concerti e, in generale della *musica seria*, si userà lo stesso criterio, mantenendo leggere percentuali di musica sinfonica e da camera francese e spagnuola.

Per quanto riguarda la *musica leggera*, invece, saranno eliminate tutte le composizioni appartenenti ad autori di paesi sanzionisti.

In conseguenza di quanto sopra, al Teatro alla Scala, invece di *Mignon* di Thomas e de *La leggenda della città invisibile* di Rimski Korsakoff, si daranno *Siberia* di Giordano e *Arlesiana* di Cilea. Al Regio di Torino, *L'Elisir d'amore* prenderà il posto del *Werther*. Al Reale dell'Opera, la *Manon Lescaut* di Puccini e un'altra opera italiana da stabilirsi sostituiranno *Manon* di Massenet e *Mignon*. Al Verdi di Trieste, al posto del *Principe Igor* di Borodine si darà *Francesca da Rimini* di Zandonai. La E.I.A.R., a sua volta, ha sospeso la trasmissione di *Goyescas* di Granados¹².

Il Sindacato condensò da parte sua in sette punti gli ammonimenti reazionari:

1) Non comperate musica pubblicata da case editrici di stati sanzionisti; 2) Non comperate strumenti musicali, carta da musica, corde, archi, ecc. provenienti da paesi sanzionisti; 3) Non comperate musica di autori moderni o di epoca recente appartenenti a nazioni sanzioniste nemmeno se l'editore fosse italiano, perché contribuireste al versamento dei diritti d'autore a nazioni sanzioniste; 4) Non eseguite in pubblico alcuna musica antica o moderna che sia appartenente a paesi sanzionisti, tenendo presenti le giuste eccezioni contemplate nelle norme emanate dall'Ispettorato del Teatro; 5) Non eseguite in pubblico alcuna musica d'autore moderno o di epoca recente di nazionalità sanzionista nemmeno se edita in Italia, per evitare i diritti d'autore; 6) Non usate né in iscritto né nella stampa altre grafie che quella italiana per i nomi dei musicisti slavi e abbandonate pertanto la grafia straniera usata finora [...]; 7) Boicottate gli spettacoli e le manifestazioni musicali organizzate con artisti provenienti da paesi sanzionisti estendendo ciò anche al cinematografo¹³.

Il camaleontismo, l'elasticità, l'assenza di rigore italici fecero però sì che nel giro di dodici mesi questi provvedimenti - ai quali si replicava dall'estero penalizzando la diffusione della musica italiana - venissero ritirati. I primi tangibili segnali di autarchia si erano comunque insinuati in maniera inequivocabile nel nostro paese. Come ebbe a precisare il Segretario nazionale del Sindacato fascista musicisti, Giuseppe Mulè, alla platea dei partecipanti al secondo Congresso nazionale dei musicisti:

Voi sapete che le controsanzioni nel campo artistico culturale - adottate in un primo tempo - furono in seguito revocate con uno dei molti atti di generosità di cui l'Italia ha dato prova anche

¹² ANON. 'Notizie', in: *Musica d'oggi*, XVII/12 (dicembre 1935), pp. 441-442.

¹³ PAÜER PERETTI F. 'Problemi sindacali', in: *Bollettino dei musicisti*, III/2-3 (novembre-dicembre 1935), p. 18.

in questo periodo storico. Tuttavia il contro-sanzionismo non è passato nemmeno qui senza traccia: certi ritorni, certe devozioni, certi attaccamenti, sia pure semplicemente artistici, a forme di marche straniere non potranno più tornare nel nuovo clima della vita italiana¹⁴.

Lo stringersi dell'alleanza politica e militare fra l'Italia fascista e la Germania nazista renderà di lì a poco tassativi gli interventi repressivi in campo musicale. L'8 aprile 1938 Goebbels precisava al ministro della Cultura popolare Dino Alfieri, che ne aveva fatto esplicita richiesta, l'indirizzo perseguito dal Reich, in modo da determinare una linea d'azione comune:

La disposizione presa nei riguardi della musica non desiderata e perniciosa il 18 dicembre 1937 ha avuto lo scopo di escludere la musica scadente, nell'intento di liberare il popolo tedesco dagli effetti poco graditi che essa può esercitare sulla sua vita culturale. Nella Conferenza tenuta a Londra dalla Confederazione delle Società degli Autori, questa disposizione non aveva potuto essere apprezzata pienamente da tutti i partecipanti nel suo vero valore, essendo stata comunicata poco tempo prima. Credo però di poter supporre con certezza che i rappresentanti dell'Italia desiderino al pari di noi, di mantenere pura la loro vita musicale da influenze perniciose¹⁵.

Con le leggi razziali applicate alla musica furono in seguito escluse dal teatro lirico tutte le categorie lavorative «di razza ebraica, anche se discriminati ed a qualunque nazionalità appartengano»: compositori, librettisti, soggetti, scenografi, attori, cantanti, registi, comparse, coristi, direttori d'orchestra, strumentisti, coreografi, ballerini, tecnici, operai, personale di sala, di pulizia, di custodia, ecc.¹⁶

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, fu vietata l'esecuzione in Italia delle musiche appartenenti ai paesi nemici, fra cui le opere dei compositori russi («consentiti quelli del regime prebolscevico»), degli anglosassoni (accettati solo i «classici») e dei francesi, la cui inclusione era subordinata a due condizioni: che i cartelloni fossero composti da una maggioranza di musicisti italiani contemporanei e del passato e che i tedeschi o gli appartenenti ai paesi alleati fossero adeguatamente rappresentati. La parola d'ordine era comunque adesso quella di privilegiare interpreti e compositori cari alla Germania e alle nazioni alleate: ciò che provocò, fra i risvolti involontariamente positivi, la diffusione di opere di Mozart, relativamente poco note in Italia, e la conoscenza del teatro musicale di Strauss, che risulterà il compositore straniero vivente più eseguito nel nostro paese.

¹⁴ MULÈ, Giuseppe. 'Relazione', in: *Bollettino dei musicisti*, III/12 (1936), p. 21

¹⁵ Lettera di J. Goebbels a Dino Alfieri, 8 aprile 1938 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, MinCulpop b.22 f.321). Si cita dalla traduzione italiana della lettera, su carta intestata del MinCulPop.

¹⁶ Circolare del Ministero della cultura popolare – Direzione generale per il teatro Div. I, Sez I, n. 7720, 22 marzo 1940, f.to. Pavolini a tutti gli Enti lirici.

2. I settori nei quali la Direzione del teatro operava riguardavano la normale attività teatrale e concertistica, le manifestazioni musicali più elitarie (festival, v. oltre) e quelle a carattere popolare. A proposito di queste ultime si ricorderà il monito “andare verso il popolo” formulato da Mussolini nel 1934 in occasione del Congresso degli autori drammatici, in cui il duce ribadì l’esigenza, già formulata l’anno prima all’Argentina, di creare opere sceniche «di largo respiro» per le masse, onde «arrivare al teatro di quindici o ventimila persone»¹⁷. Come conseguenza di ciò si ebbero la ricerca di spazi alternativi, un animato dibattito critico e qualche cedimento nel campo delle scelte poetiche.

Per quanto riguarda i luoghi, dopo il Carro di Tespi lirico – un teatro estivo e rurale destinato in prevalenza alle masse agricole, creato dall’Opera nazionale dopolavoro (Ond) nel 1930¹⁸ – si susseguirono, sotto l’egida del Ministero della cultura popolare, altre iniziative. Il Sabato teatrale (per la lirica e la prosa), istituito nel 1937 con la collaborazione dell’Ond che regolava la distribuzione dei biglietti, era riservato alle «masse lavoratrici cittadine»: studenti, operai, artigiani, soldati e quanti percepivano un mensile non superiore alle L. 800; con un prezzo oscillante da un massimo di due lire (platea) a un minimo di cinquanta centesimi (loggione) consentiva l’accesso a determinati spettacoli offerti di sabato pomeriggio dai maggiori teatri, che avevano accettato questo provvedimento, per la verità con qualche resistenza. Come le scelte dei titoli “popolari”, che il Ministero chiedeva fossero attinte «in prevalenza» al grande bacino dell’opera italiana, non sempre erano fatte con discernimento (si ricorda per es. l’*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi nella revisione di Giacomo Benvenuti al Maggio musicale fiorentini del 1937: unica rappresentazione dopolavoristica «dedicata, per involontario paradosso all’opera meno popolare»), così all’ultimo momento interpreti di second’ordine andavano a sostituire i “divi”, con grande disappunto di pubblico e critica¹⁹. Sempre nel 1937 il Ministero della cultura popolare in accordo col Partito nazionale fascista varava l’Estate musicale italiana: serie di manifestazioni (teatrali e concertistiche) che si svolgevano in luoghi di particolare suggestione visiva, anche se il più delle volte

¹⁷ ANON. ‘Spettacolo all’aperto: teatro di masse’, in: *Scenario*, VI/8 (agosto 1937), p. 367.

¹⁸ Smontabile in poche ore e trasportato da una colonna di 12 autocarri con rimorchio, il Carro di Tespi lirico era dotato di due palcoscenici, sì che mentre in una città si svolgeva uno spettacolo si procedeva al montaggio del secondo palcoscenico in una città vicina; aveva una platea capace di tremila sedie e duemila posti in tribuna. Oltre a un palcoscenico, composto da un’armatura in tubi metallici per un’altezza di ventisei metri, e a un boccascena delle stesse dimensioni di quelle dei maggiori teatri, il Carro constava di una cabina elettrica, camerini, uffici, sartoria, depositi per le scene, bar, ecc. Cfr. inoltre Girolami, Patrizia, ‘Il Carro di Tespi: teatro e fascismo’, in *Cultura e fascismo. Letteratura arti e spettacolo di un Ventennio*, a cura di Marino Biondi e Alessandro Borsotti. Prefazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 265-290.

¹⁹ LUCHINI, Alberto. ‘Maggio Musicale – Epilogo e significato’, in: *Il Bargello*, 13 giugno 1937; ANON. ‘Un opportuno rinvio da...non rinviarsi troppo!’, ivi, 16 maggio 1937.

acusticamente inadeguati. Sulla scia del successo dell’Arena veronese, inaugurata nel lontano 1913, si resero funzionali alle serate “en plein air” le Terme di Caracalla e la Basilica di Massenzio a Roma, il Castello Sforzesco a Milano, il Castello di S. Giusto a Trieste, il Giardino di Boboli a Firenze e molti altri spazi.

Sul fronte delle discussioni estetiche il precetto demagogico mussoliniano trovò impreparati non pochi musicisti e critici, che opposero qualche resistenza o escogitarono equilibrismi verbali per contrastare il progetto, ribadendo nello stesso tempo (schermo di facciata o convinzione sincera?) la loro fede nel fascismo e nelle sue direttive culturali. Difficile fu comunque per alcuni accettare l’idea che un regime, dopo aver abolito la democrazia e affermato teorie antiegalitarie, si appellasse al concetto di sovranità popolare nel campo delle valutazioni artistiche:

Fra i residui gastrici della rivoluzione francese, oltre agli immortali principii, vi è anche il concetto della sovranità popolare. Nel campo della cultura, questo principio si risolve in una divertente stupidaggine: lasciare al popolo una sovranità, vale a dire una capacità di decidere in fatto di sapere, di gusto e di studio, sarebbe come mettere il maestro nel banco degli scolari [...]. Tuttavia esiste anche oggi molta gente che crede di poter scambiare per un ritorno alla democrazia il principio mussoliniano di andare verso il popolo. Verso il popolo si va, guidandolo con amore, sorreggendolo, lavandolo da macchie e spingendolo verso un continuo miglioramento; e non assecondandolo nei suoi vizi vituperevoli, nelle sue colpe istintive e nei suoi impulsi meno nobili²⁰.

Non molto diverso l’intervento di Pizzetti, che chiosava in maniera antitetica al precetto diramato:

oggi poi v’è chi, facendosi forte di un animoso e profondamente significativo precetto e incitamento di Mussolini grida che la musica deve andare verso il popolo: ed è un’ignobilissima speculazione da parte di certuni che tale precetto vorrebbero avesse da significare ciò che al senso musicale e alla mentalità estetica dei mandolinisti può parere spontaneità e ispirazione²¹.

Una parte cospicua del II Congresso internazionale di musica di Firenze (1937), imperniata sul tema “La musica di oggi e il gusto del pubblico”, cui presero parte compositori, interpreti, musicologi e critici italiani e stranieri (fra questi ultimi Boris de Schloezer, Igor Markevich, Egon Wellesz, Ernst Křenek, ecc.), affrontò l’argomento da più angolazioni, senza peraltro raggiungere un’uniformità di vedute. Più che per i musicisti italiani di stampo conservatore, il fatto di essere accettati e compresi dal pubblico si rivelava spinoso per i modernisti, abituati a scrivere per pochi ascoltatori e, almeno in origine, indifferenti all’esito che avrebbe arriso alla loro fatica produttiva.

Casella, nel ricordare favorevolmente le iniziative popolari del regime (l’Opera nazionale Balilla, il Dopolavoro, i cosiddetti “concerti di fabbrica”), non poteva però esimersi dal sottolineare che la

²⁰ Anon. [BELLI, Carlo]. ‘Notiziario’, in: *Origini*, I/7 (luglio 1937), p. 5.

²¹ PIZZETTI. ‘Osservazioni e appunti sul nostro teatro di musica’ cit., p. 14

musica è di per sé un'arte elitaria, irriducibile ai calcoli numerici e ai consueti indici di ascolto (esecuzioni, vendite):

l'arte di Beethoven ha stentato oltre mezzo secolo per uscire dal ristretto cerchio di ammiratori. [...] Haydn, Mozart, Chopin scrissero unicamente per delle élites aristocratiche e limitatissime. E quando si dice che l'arte di Schönberg non sarà mai popolare, non bisogna dimenticare che non lo saranno nemmeno le più belle fughe di Bach oppure gli ultimi quartetti di Beethoven²².

Non vi è criterio valutativo più falso [...], di quello che vorrebbe misurare la bellezza di una musica dal numero delle sue esecuzioni, oppure dalla quantità di copie che se ne vendono annualmente. Secondo simile criterio, *Pagliacci* sarebbe infinitamente più importante di *Pelléas et Mélisande*, di *Wozzeck* oppure di *Dèbora e Jaéle*²³.

Non diversamente Malipiero, che individuava una possibile soluzione della questione nello studio, assimilazione e diffusione dell'autentica musica popolare, capace, fra l'altro, di allargare gli orizzonti armonici, standardizzati dall'uso atrofizzante della tonalità:

Si chiede [...] al musicista di “andare verso il popolo” e sta bene. L'ammonimento è chiaro e logico, però non sarebbe fuori posto qualche tentativo per condurre il popolo verso il musicista. Sorge così spontanea la questione della musica popolare. [...] Le cause della decadenza musicale sono evidenti ed è appunto attraverso la musica popolare che forse si può tornare alla normalità. Ma come? Sorvegliando la musa popolare, ampliando il respiro del suo ritmo e stimolando l'atrofia armonica con un'armonia più varia e conveniente alla musicalità mediterranea. [...] Una radicale rieducazione musicale del popolo (incremento delle scuole corali, creazione di un canzoniere che rispecchi la vera sensibilità della Nazione, ecc.) potrebbe essere il punto di partenza di un *rinascimento musicale degno dei nostri tempi* [...]²⁴.

Da parte sua Guido Pannain invitava a riflettere sul falso problema estetico di una necessaria coincidenza fra esigenze espressive dell'artista e gusto del pubblico, mettendo al bando ogni forma di indottrinamento propagandistico:

[...] non esiste alcuna legge estetica che prescrive la necessità di una comprensione, di un accordo costante tra la sensibilità musicale del singolo e quella delle masse. [...] Esistono modi differenti di sentire e di esprimersi i quali, non per questa differenza, si escludono. Vi sono correnti d'arte popolare che toccano facilmente il cuore delle masse, ma ve ne sono altre in cui prevalgono ideali di maggiore raffinatezza, più circoscritti a una particolare sfera dello spirito, i quali è naturale che attraggano meno facilmente la sensibilità popolare ed incolta. [...] il vero problema del pubblico [...] è il problema dell'educazione artistica in generale [...] Ora a questa

²² CASELLA, Alfredo. 'Musica contemporanea e pubblico', in: *Atti del secondo Congresso internazionale di musica (Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937)*, Firenze, Le Monnier 1940, p. 58.

²³ ID. 'Luoghi comuni', in: *Origini*, I/2 (febbraio 1937), p. 5.

²⁴ MALIPIERO, Gian Francesco. 'I rapporti fra compositore e pubblico', in: *Atti del secondo Congresso internazionale di musica cit.*, pp. 104-106.

educazione non ci si arriva facendo prediche speciali e con l'animo deliberato di far propaganda, ci si arriva creando l'abito della cultura, e col disinteresse e l'indipendenza degli studi e dell'esercizio dell'arte²⁵.

Un'affinità di vedute con i precetti demagogici mussoliniani, o, per essere più esatti, una loro anticipazione, si può riscontrare nel pensiero estetico di Massimo Bontempelli, scrittore, drammaturgo, critico musicale, musicista (fu autore, fra l'altro, delle musiche di scena per i propri drammi), fondatore della rivista di taglio europeista "900" pubblicata fra il 1926 e il 1929 (fra i membri del comitato di direzione anche James Joyce). Dopo la fase sperimentale del futurismo e dell'avanguardia, in cui l'artista si era rivolto a una ristretta cerchia di persone, si trattava adesso per Bontempelli di avvicinare autore e pubblico attraverso un programma estetico nutrito di tradizione e capace di conferire alla realtà quello «stupore magico» proprio della pittura del Quattrocento (Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca). Il «realismo magico» novecentista avrebbe «invent[ato] i miti e le favole necessari ai tempi nuovi» e mentre l'artista, scendendo dal suo piedistallo, si sarebbe trasformato in un semplice «uomo di mestiere», l'opera d'arte — convertita in manufatto ricco di contenuti più che di belle forme (fra i romanzieri modello si citava Dumas padre) — avrebbe raggiunto in maniera diretta il suo destinatario («l'arte novecentista deve tendere a farsi "popolare", ad avvicinare il "pubblico"») ²⁶. Convinto della bontà del suo programma, venato di utopismo e di non poco snobismo intellettuale, Bontempelli intravide nei precetti culturali degli anni Trenta una sorta di naturale convergenza poetica, senza rendersi conto dello iato che lo divideva di fatto da ogni intendimento demagogico. Attestano il fraintendimento sia la sua ritrosia nei confronti dei teatri all'aperto, ossia gli spazi appositamente destinati dal regime alle masse, sia il suo continuare a essere inquadrato, all'opposto degli artisti di cassetta, fra i più "difficili" e "cerebrali".

Quando Mussolini dice: "Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone", è chiaro che non parla solamente agli architetti, parla soprattutto agli autori. Le parole di Mussolini sono una condanna di quel teatro, che chiamiamo di "elite". [...] Le ultime esperienze teatrali vive, con piena corrispondenza di folle, sono state il melodramma verdiano e il dramma musicale di Wagner. Immediatamente seguirono, pure vive, ma di minor respiro, il dramma postromantico, l'operetta viennese, la commedia brillante

²⁵ PANNAIN, Guido. 'Il problema del pubblico (Che cosa è il pubblico. Come si educa il pubblico)', in: *Atti del secondo Congresso internazionale di musica* cit., pp. 39-40.

²⁶ BONTEMPELLI, Massimo, 'Analogie', in: *900*, giugno 1927; si cita da Id., in: *L'avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal «Realismo magico» allo «Stile naturale» soglia della terza epoca*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 35-41. Per un'efficace ricostruzione del pensiero e dell'opera dello scrittore, cfr. BALDACCI, Luigi, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967.

parigina da Labiche alla *Dame de chez Maxim*; ultimissimo [...] il balletto russo. [...] Il teatro in vastità, a sentimenti elementari e panorami amplissimi. Con questo solamente potremo ristabilire l'equilibrio, e l'autore di spettacoli avrà il suo corrispettivo adeguato dalla parte del pubblico. [...] Il teatro per grandi masse non coincide [...] affatto col "teatro all'aperto". Il teatro al chiuso è stata una grande conquista dello spettacolo teatrale, e nessuno chiede che vi si rinunci²⁷.

3. Per quanto riguarda la produzione del Ventennio la musica si confermò un'arte polisemica e troppo astratta perché qualcuno riuscisse a dimostrare l'essenza di una sedicente cifra fascista, senza contare i numerosi punti di sutura che la legavano al passato (e l'avrebbero legata in seguito all'era post-fascista). Le parole d'ordine, fatte circolare, più che imposte dall'alto ai compositori, quali «melodia», «coralità», «melodramma», «italianità» erano troppo generiche per essere convertite in un riconoscibile "stile del tempo". Ciò non toglie che molti musicisti, anche fra i più vigili, senza bisogno di sovvertire radicalmente il loro modo di comporre, accettarono di musicare i miti, creati o ereditati, dal regime: romanità, impero, ecc. (il desiderio di autorappresentatività è sempre stato un voto, più o meno felicemente esaudito, delle dittature). Come si può notare soprattutto nel teatro lirico, quello da sempre più esposto all'apprezzamento e alla critica del pubblico, e, in quanto tipico prodotto musicale del patrimonio italico, il più consono, a detta del critico del *Popolo d'Italia*, ad assicurare «gloria» ai compositori²⁸.

Esaminando più da vicino alcune opere degli anni Trenta destinate alle scene si vedrà come i *clins d'oeil* al potere si manifestino soprattutto nell'enfasi retorica (timbrica, melodica, ecc.), calco di tanti rituali e simboli magniloquenti del fascismo, dietro i quali si nascondeva la povertà delle proposte culturali e quella non infrequente contraddittorietà, che consentiva adesioni a largo raggio.

All'impresa "civilizzatrice" degli italiani in terra d'Etiopia si ispira il *Deserto tentato* di Casella (1936-37), "mistero in un atto" su libretto di Corrado Pavolini, dedicato a Mussolini, che alterna pagine di raffinata fattura (contrappunto lineare cromatico per gli episodi più cupi e misteriosi: v. Preludio) ad altre caratterizzate da pesanti accenti trionfalistici (ingresso degli aviatori, fine della battaglia, ecc.)²⁹.

Es. mus. 1

²⁷ BONTEMPELLI, Massimo. 'Teatro per le masse (conclusioni)' [maggio 1933], in: *L'avventura novecentista* cit., pp. 380-385.

²⁸ TONI, Alceo 'Respighi visto oggi', in: *Comoedia*, XVI/4 (1934), p. 9 «Nessun musicista in Italia può pensare di trovar largo credito e la vastità del favore popolare se non passa trionfalmente per le scene liriche. Da noi è soltanto l'opera in musica che si fa, se non giusta, certo probante e duratura dispensiera di gloria».

²⁹ CASELLA, Alfredo. *Il deserto tentato*, riduzione per canto e pianoforte di Pietro Scarpini, Milano, Ricordi 1937; rispettivamente pp. 1, 16 e 56.

Il culto della romanità, nato «per dare compattezza all'organizzazione paramilitare del fascismo» (fascio littorio, saluto con la mano tesa, marcia, ecc.) e precocemente avallato a fini propagandistici da Mussolini fin dal 1922 («Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro mito. Noi sogniamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale») resterà un elemento costante dell'ideologia fascista³⁰. Nel solco di Roma imperiale si inseriranno diversi lavori teatrali, distanti fra loro per stile, forma e linguaggio: *Nerone* di Mascagni (1935), *Giulio Cesare* (1934-35) e *Antonio e Cleopatra* (1936-37) di Malipiero, *Lucrezia* di Respighi (1936), *Gli Orazi* di Ennio Porrino (1941).

Nerone, ultima opera di Mascagni, era stato un lontano sogno di gioventù dell'artista, affascinato dall'omonima *pièce* di Pietro Cossa (1871), che alcuni grandi interpreti (Ernesto Rossi, Gustavo Salvini, Giovanni Emanuel, Ermete Novelli e, più recentemente, Ermete Zacconi) avevano portato con successo sulle scene italiane di fine secolo (1880-1903). Intrapreso nel frattempo il progetto di *Vistilia* (1891), sempre di ambiente romano, da un romanzo storico di Rocco De Zerbi (1877), Mascagni iniziava a musicare quest'ultima opera, accantonandola però dopo poco. Restava del materiale musicale già pronto, che tornerà utile riprendere negli anni della romanità dilagante, affidando al fedele librettista Giovanni Targioni Tozzetti il compito di fondere i cinque atti di Cossa con quanto elaborato per *Vistilia*. Nella «commedia» di Cossa - così definita dal drammaturgo romano, a dispetto della tragica fine del protagonista che si suicida - Nerone è un imperatore-poeta, vile, irresponsabile, megalomane, dedito ad accudire le sue amanti (Atte ed Egloge) o a prendere decisioni di sadica efferatezza (contro le profezie dell'astrologo Babilio), che a ogni istante si inventa un nuovo gesto per sperimentare l'identità tra arte e vita. Se dal testo originario vennero espunti con chiaro intento censorio alcuni endecasillabi di Nevio inneggianti alla libertà³¹, altri versi furono aggiunti per consentire alla musica di espandersi in oleografiche parate corali: alla fine del primo atto con il popolo e i pretoriani che glorificano all'unisono il tiranno («Gloria a Nerone! al divo Imperatore!») e nell'atto secondo per l'omaggio marziale a Cesare («Salve, Nerone! Per te fioriscono del Campidoglio perenni i lauri!»)³². Ma non bastarono gli inni a Roma e le maschie cornici di

³⁰ L'intervento di Mussolini (*Il popolo d'Italia*, 21 aprile 1922) è citato da SCUCCIMARRA, Luca. s.v. 'Romanità, culto della', in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, II (L-Z), Torino, Einaudi, 2003, pp. 539-541. Su questi temi cfr. anche CANFORA, Luciano. *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.

³¹ COSSA, Pietro. 'Nerone' (1871), in *Il teatro italiano: la tragedia dell'Ottocento*, V, t. II, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, p. 420: «[...] Che ci lasciarono / Questi eredi di Cesare? Vergogna, / odio, catene. Conculcato giace / ogni dritto, la scure dei littori / troncar vorrebbe a mezzo anche il pensiero, / e là nel campo del romano Marte / ove co' plebisciti gloriosi / il nostro popol-re parlava al mondo / or sta silenzio, quel vile silenzio / che i vivi agguaglia ai morti, ed in sepolcri converte le città. [...]».

³² MASCAGNI, Pietro. *Nerone*, riduzione per canto e pianoforte di Mario Mascagni, Firenze, Mignani, 1934, pp. 49-52 e 101-104.

pretoriani ad attualizzare un soggetto che, nato nel clima dei recuperi archeologici e dei preziosismi eruditi di fine secolo (quando Boito lavorava al suo *Nerone*), era di fatto irrimediabilmente spiazzato dalla retorica del regime. Tanto che alcuni critici dopo la prima scaligera (16 gennaio 1935) non mancarono di sottolineare la scarsa congruenza fra il nuovo clima politico teso a mitizzare la romanità e «questo Nerone, canterino grondante sangue, mentecatto con cetra al collo, istrione senza gloria e assassino senza scuse», deplorando che «l’Inno di Roma Imperiale [fosse stato ritmato] sui rutti di un ubriaco»³³. Lo stile eclettico di un’opera concepita a più riprese, in cui un robusto declamato si alterna a canzoni (Egloge “Danzo notte e dì”, sp. p. 68), arie (l’“Andantino Sostenuto assai”, Re maggiore, 6/8, di Nerone “Quando al soave anelito”, ivi, p. 134) e duetti (“Egloge, o tutta bella”, ivi, p. 73) del Mascagni prima maniera, con appena qualche ammodernamento linguistico (cfr. le battute orchestrali dell’inizio caratterizzate da due triadi aumentate totalizzanti l’intera scala esatonale, ivi, p. 5: **Es. mus. 2**) vieta d’altro canto di ipotizzare, com’è stato recentemente fatto, una scelta di campo «disfattista», o addirittura «antifascista»³⁴, accertando piuttosto una buona dose di approssimazione da parte dell’autore, che non seppe o non volle filtrare in maniera più critica le pagine ingiallite del suo antico progetto sintonizzandole sulla nuova temperie ideologica.

Anche Malipiero avrebbe ripiegato a metà degli anni Trenta su due drammi romani liberamente tradotti e adattati per le scene da Shakespeare: *Giulio Cesare* (1934-35) e *Antonio e Cleopatra* (1936-37). Ciò sarebbe avvenuto in seguito allo smacco subito da *La favola del figlio cambiato* su libretto di Pirandello, brutalmente cancellata dal cartellone del Reale di Roma dopo la “prima” (24 marzo 1934) per espresso intervento di Mussolini, ritratto visibilmente «contrariato» da un anonimo informatore verso un lavoro giudicato - superficialmente, senza porre attenzione ai suoi reali contenuti poetici - contrario alla morale e all’istituto monarchico³⁵.

³³ Entrambe le recensioni, rispettivamente di Marco Ramperti (*La Stampa*) e S.P. (*Il regime fascista*), si trovano riprodotte in MORINI, Mario. ‘Per la storia delle opere. Carteggi, documenti, cronache’, in *Pietro Mascagni*, a cura di Mario Morini, I, Milano, Sonzogno, 1964, pp. 425-426.

³⁴ DORSI Fabrizio – RAUSA Giuseppe. *Storia dell’opera italiana*, Paravia, Bruno Mondadori, 2000, pp. 629-630: «E’ addirittura possibile una lettura ideologica dell’opera [*Nerone*] quale criptica denuncia della tirannide del regime; in tal caso Nerone è da intendersi come una caricatura di Mussolini; il soffocante Impero si identifica con il regime fascista e l’auspicata nuova epoca indica una speranza di libertà».

³⁵ Rapporto informativo, 31.3.1934 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell’Interno Dir. Gen. P.S. Div. Polizia politica fasc. “Malipiero G.F.”): «[il duce] si sarebbe compiaciuto col pubblico che protestava, invidiandone la possibilità di fischiare, trovando anzi che gli spettatori furono anche troppo poco vivaci nelle loro opposizioni». Per una ricostruzione dettagliata dell’incidente al Reale, cfr. D’AMICO, Fedele. ‘La storia della favola’, nel programma di sala del Teatro dell’Opera di Roma, 24 febbraio 1982, pp. 587-607.

Per il varo del *Giulio Cesare* Malipiero cercò preventivamente un avallo in alto loco, che lo mettesse al riparo da spiacevoli sorprese e in questi termini ne dette comunicazione alla stampa:

[...] Il Duce ha definitivamente cancellato tutti i dubbi con le sue ottimistiche profezie sul *Giulio Cesare*. Il “manoscritto” è stato scrutato, pesato, sondato e non si può dimenticare la convinzione con la quale Egli ha accettato l’offerta di questa fatica senza peso. “Vorrei intorno a me soltanto uomini grassi!”³⁶. Lo strano desiderio di Cesare ha profondamente colpito il Duce e il suo volto si è aperto a un sorriso di approvazione³⁷.

Lo stile di Malipiero, quale si era venuto configurando con *La favola*, nell’abbandonare la struttura paratattica a pannelli a favore della continuità narrativa, radicalizza l’uso del declamato sillabico di ascendenza monteverdiana. L’orchestra, timbricamente differenziata, si affida alle sonorità contenute del quartetto d’archi, si rapprende in stridori di lugubre efficacia, tipicamente malipieriani (l’orto di Bruto con i riflessi lunari che illuminano il volto dei congiurati, I, 2), oppure si apre verso squarci di enfasi magniloquente dei legni e degli ottoni, che riempiono con i loro clangori gli episodi più estranei alla sensibilità del musicista (fra questi la scena della battaglia)³⁸. Al termine del dramma, dopo che Bruto si è suicidato, Malipiero introduce un coro, assente in Shakespeare, che marca l’ingresso trionfale di Ottaviano, accompagnato da una folla esultante che intona il *Carmen saeculare* di Orazio (“Alme sol, curru nitido diem qui / Promis et celas, alisque et idem / Nascaris, possis nihil urbe Roma / Visere maius! [...]”)³⁹. Con un roboante inizio all’unisono in *ff* questo coro riprende il contrassegno tematico squillante e imperioso che caratterizzava Cesare fin dal Preludio dell’opera, come a significare che la tradizione romana, dopo la morte dell’imperatore, si sarebbe rispecchiata nella figura del giovane erede e novello duce. Caduca e trionfalistica questa pagina sinfonico-corale («Inno a Roma»), che la critica accolse assai favorevolmente⁴⁰, verrà definita dal suo autore un «finale

³⁶ E’ citata a memoria una frase di Cesare, che nel libretto (I, 1) suona più diffusamente: «Voglio vicino a me uomini grassi, dalla faccia lucente e che dormono la notte. Quel Cassio laggiù è troppo magro, odia troppo. Gli uomini come lui sono pericolosi»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Giulio Cesare* (1935), in ID., *L’armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, p. 230.

³⁷ MALIPIERO, Gian Francesco. ‘Sul *Giulio Cesare*’, in: *L’Italia letteraria*, 26 gennaio 1936.

³⁸ ID., *Giulio Cesare*, riduzione per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1935, pp. 164-172.

³⁹ Gli stessi versi furono musicati da Edgardo Corio nel suo *Carmen saeculare*: lavoro coronato da un grande successo presso le gerarchie ed eseguito con imponenza di mezzi in occasione del bimillenario oraziano (Venosa, 29 settembre 1935); «l’intonazione dell’innodico “Alme Sol” [aveva il potere di] far scattare come un sol uomo gerarchi e popolo sull’attenti»; cfr. ZANETTI, Roberto, *La musica italiana del Novecento*, I, Busto Arsizio, Bramante, 1985, pp. 585-586.

⁴⁰ Cfr. ABIATI, Franco, in: *Corriere della sera*, 9 febbraio 1936; COLACICCHI, Luigi, in: *Il popolo di Roma*, 9 febbraio 1936; DELLA CORTE, Andrea, in: *La Stampa*, 9 febbraio 1936; Labroca, Mario, in *Il lavoro fascista*, 11 febbraio 1936; LESSONA, Michele, in: *La gazzetta del popolo*, 9 febbraio 1936. Per l’unico intervento dissenziente, cfr. ROGNONI, Luigi. ‘*Giulio Cesare* di Malipiero va in scena questa sera al Carlo Felice’, in: *L’Ambrosiano*, 9 febbraio 1936: «a noi sembra, forse per una eccessiva preoccupazione di una espressione etica (insolita in Malipiero), non completamente riuscita l’ultima scena che termina coll’apologia di Roma espressa nel *Carme secolare* oraziano».

da melodramma»⁴¹ (**Es. mus. 3**). E per un musicista come Malipiero, già spregiatore accanito dell'opera ottocentesca, una definizione come questa, se da un lato testimonia un nuovo approdo rispetto alla passata stagione teatrale, caratterizzata da originalità creativa e da una ferma opposizione ai canoni compositivi tradizionali, dall'altro può costituire un indizio dell'allineamento (consapevole o inconscio) agli orientamenti ideologici del tempo.

Con un intento sottilmente provocatorio anche Respighi e il librettista Claudio Guastalla utilizzavano l'ormai desueta etichetta «melodramma» per connotare *La fiamma* (1931-33), tratta da *Anne Pedersdotter* (1906) del norvegese Hans Wiers-Jensen, ma trasferita nella Ravenna del VII secolo. Passioni rilevate sulla scia delle tante Fedre teatrali (Silvana, la giovane moglie dell'esarca Basilio, seduce con un magico sortilegio il figliastro Donello, che si innamora, ricambiato, di lei), un clima cupo di maledizioni, violenza, forze demoniache, roghi di streghe bruciate agitano una vicenda che vede stagliarsi personaggi plasticamente sagomati e sicuri colpi di teatro. Se il libretto, per forbitezze linguistiche arcaiche, istinti barbari, forte sensualità trasuda dannunzianesimo, la musica tende ad abbandonare i viluppi polifonici e i cromatismi timbrici dell'orchestra "respighiana", semplificandosi a favore di una melodicità espansa e di una scrittura vocale, che non disdegna gli espedienti più stereotipi della tradizione (formule di accompagnamento per quartine arpeggiate o terzine). Frequente il ricorso al coro, che svolge la funzione di amplificare le scene alla maniera del *grand opéra* (soprattutto nei finali d'atto I e III) oppure allude come *couleur locale* al clima religioso venato di fanatismo e all'ambiente bizantino della corte ravennate (impiego di modi gregoriani per i canti in latino e di melopee orientaleggianti con le caratteristiche seconde eccedenti). Significativa l'utilizzazione del materiale tematico che blandisce l'ascoltatore, ricordandogli, col segno, il senso emozionale delle citazioni liberamente reinventate, secondo la prassi cara al trascrittore del monteverdiano *Orfeo*. E così se nel duetto d'amore intonato prima dell'«alba» da Silvana e Donello la coppia "tristaneggia" (inizio a. III), l'invocazione funebre della protagonista "Dolce la morte" (a. III) chiede in prestito al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi i suoi accenti più dolenti⁴² (**es. mus. 4**), mentre dall'opera italiana dell'800 (Donizetti, Verdi, Ponchielli) è mutuata la struttura "a numeri" de *La fiamma* e tanta effusiva fraseologia vocale, spesso abilmente sottolineata da efficaci ritornelli strumentali. Un dramma musicale che, per la studiata piacevolezza melodica e la subordinata posizione dell'orchestra, sulle scene può ancora funzionare (lo testimonia fra l'altro una recente ripresa romana del 1997), ma di inequivocabile gusto *rétro*, quasi un saggio esplicativo, si direbbe, dei

⁴¹ ID. 'Memorie utili ovvero Come nasce nei musicisti il desiderio di scrivere per il Teatro', in: *Scenario* VII/19 (marzo 1938), p. 110.

⁴² RESPIGHI, Ottorino. *La fiamma*, riduzione per canto e pianoforte di Luigi Ricci, Milano, Ricordi 1933, pp. 201-202.

contenuti del «Manifesto» — da Respighi e dagli altri firmatari sottoscritto nel 1932 —, nonché una dimostrazione artistica destinata a mettere a tacere le voci allarmistiche sulla crisi dell'opera: banditi gli inutili sperimentalismi, il teatro lirico italiano avrebbe potuto continuare a vivere e a incontrare il favore del pubblico, ripercorrendo le tappe più significative del passato dal Sei all'Ottocento. In questi termini sembrano del resto avere inteso il significato dell'operazione restauratrice alcuni critici, dopo la “prima” romana al Teatro dell'Opera (23 gennaio 1934), cui presenziò lo stesso capo del governo.

Mentre corrono sinistre le voci intorno alla prossima fine del melodramma, ai guai cagionati dalla sua senilità e all'azione corrosiva prodotta sopra di esso dai surrogati meccanici, ecco Ottorino Respighi, accademico d'Italia, riaffermare francamente la sua fede nel genere di teatro che la genialità italiana difende e la tradizione assicura. Più coerente di quei compositori che, mentre recitano il requiem all'opera in musica, non rinunziano a rivestire di armonie contemporanee le vecchie forme strumentali, Respighi ritorna oggi sulla scena lirica dichiaratamente con un melodramma.

Tempo addietro, venne lanciato un famoso manifesto romantico. Ci fu del chiasso [...]. I novecentisti spinti credettero di aver vinto perché da allora non se ne è più parlato. La verità è che le chiacchiere non contano; contano i fatti. [...] Il manifesto è vittoriosamente rivendicato. Oggi l'Italia musicale può salutare veramente un vincitore, un vittorioso: Respighi⁴³.

Pizzetti, pur senza troppo deflettere dallo stile che aveva caratterizzato i suoi drammi fin dai tempi di *Fedra* (1909-1912) — la centralità del declamato, il ricorso alla modalità, l'uso di motivi caratterizzanti —, concede a *Orseolo* (1933-35), opera commissionata da Mussolini, una patina melodrammatica supplementare (vario intrecciarsi di sequenze contrapposte, effetti a sorpresa, ampie pagine corali dallo spessore fonico verdiano: v. “Inno a Venezia”). Nel 1937 per il film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone il musicista comporrà l'«Inno a Roma» per coro e orchestra: pagina dedicata al duce e diretta dall'autore alla sua presenza in occasione dell'inaugurazione di Cinecittà (28 aprile 1937)⁴⁴.

Alfano, che si era lasciato apprezzare con *La leggenda di Sakùntala* (1914-1920) per le sue raffinatezze timbriche e armoniche (di matrice francese), lasciandosi così affiliare fra i musicisti “dell'80”, sembra regredire con *Cyrano de Bergerac* (1933-35) ai suoi primi successi operistici (*Resurrezione*, 1902-1903), largamente influenzati nel taglio formale e nella scrittura vocale dai modelli della Giovane scuola (Mascagni e Giordano, in particolare).

⁴³ Per le recensioni di Gaetano Cesari e di Gaianus (pseud di Cesare Paglia), uscite rispettivamente sul *Corriere della sera* e su *Il resto del Carlino* del 24 gennaio 1934, cfr. BELLINGARDI, Luigi. ‘Il teatro di Respighi nei giudizi della critica’, in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, Eri, 1985, pp. 300 e 304.

⁴⁴ Per informazioni più dettagliate, cfr. MICELI, Sergio. *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 99-100, nn. 18 e 19.

Naturalmente è difficile stabilire se e quanto, nella parabola involutiva cui soggiacciono molti musicisti, siano responsabili la società, la storia, la politica, l'ideologia, i processi biologici di senescenza (o viceversa, per i più giovani, un'incosciente baldanza), i giuramenti di fedeltà, l'inquadramento burocratico (nelle fila del partito, del sindacato, della corporazione, ecc.), i meccanismi competitivi del mercato musicale o non invece più nascosti e imprecisati moventi psicologici, riflessioni convinte, maturazioni poetiche spontanee, naturali propensioni di gusto. E dunque, rifuggendo da facili determinismi che legano con rigida consequenzialità momento storico e opera d'arte - che, se veramente tale, dovrebbe trascenderlo nella sua fenomenicità più contingente -, ci si limiterà a constatare una diffusa *aurea mediocritas* e vacue insorgenze retoriche, che serpeggiano in diversi lavori teatrali italiani degli anni Trenta.

4. Resta da affrontare l'anomalia, solo apparente, dell'incoraggiamento dato dal fascismo ai festival musicali, appuntamenti a carattere internazionale, che cominciarono a fiorire nel nostro paese a partire dal 1930.⁴⁵ A rileggere bene questi appuntamenti ci sembra che alla base della volontà promozionale ci fosse la strategia politico-culturale di un regime, il quale, in cerca di un ritorno di immagine presso l'opinione pubblica straniera, seppe cogliere l'occasione propizia per riservare attenzione e concedere finanziamenti a degli eventi elitari, confinati a una ristretta cerchia di musicisti, critici, conoscitori e a un pubblico facoltoso.

Sulle orme collaudate di Bayreuth e Salisburgo furono creati in Italia alcuni festival, molti dei quali ancora in vita (anche se con profili diversi e caratterizzati ormai dal livellamento tipico di una diffusione indiscriminata). Come segno di autonomia linguistica il fascismo si limitò a sostituire il termine festival (in uso, in Inghilterra, fin dal '700) con parole italiane radicate nella nostra tradizione: sagra, maggio, settimana, ecc. (solo Venezia si fregiò di questo forestierismo, osteggiato dai puristi).

A. Il festival internazionale di musica di Venezia, inaugurato nel settembre 1930 e affiancato alla già esistente Biennale d'arte, era dedicato a composizioni italiane e straniere del Novecento. Dopo la prima edizione limitata ai soli concerti cameristici e sinfonici (affidati all'orchestra EIAR di Milano e a quella dell'Augusteo diretta da Bernardino Molinari), accolse a partire dal 1932 un genere non molto coltivato in Italia, ma di gran moda in Europa, costituito da operine e balletti da camera, generalmente senza coro, con organici ridotti (25 elementi ca.) e un numero ristretto di interpreti. Alcuni lavori furono importati (*El retablo de Maese Pedro* di Falla, 1a it.), altri adattati (*Pantea* di Malipiero), o ripresi con intenti celebrativi (*Maria Egiziaca* del neo-accademico d'Italia Respighi),

⁴⁵ L'autrice rimanda al proprio saggio 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', in *Musica italiana del primo Novecento. «La Generazione dell'80»*. Atti del Convegno (Firenze 9-11 maggio 1980), Firenze, Olschki 1981, pp. 141-203.

oppure espressamente commissionati (il balletto *L'alba di Don Giovanni* di Franco Casavola, 1a ass.; *La favola di Orfeo* di Casella, 1a ass.; *La Grançeola* di Lualdi, 1a ass.). A scadenze biennali nelle prime quattro edizioni, il festival veneziano divenne annuale dopo il 1936, ma subì diverse interruzioni (tacque nel 1939, 1940, 1943-1945). A differenza di altre manifestazioni, quella di Venezia ebbe finanziamenti statali e ministeriali risicati e non riuscì a fregiarsi dell'ambito patronato del capo del Governo, nonostante che presidente della manifestazione fosse l'allora deputato fascista Adriano Lualdi. E questo perché da un lato la formula "contemporanea" destava preoccupazioni in merito al successo di un'iniziativa, varata in un momento di acuta crisi economica (non solo per la città veneziana), dall'altro perché la presenza stessa di un militante non sembrava necessitare di altre investiture ufficiali. Scelte poco ponderate, suggerite in qualche caso dal Sindacato fascista dei musicisti nonché dagli esiti delle Mostre regionali, provinciali e nazionali – spesso restie a premiare i migliori –, inficiarono la qualità di un festival, in cui si fronteggiavano due anime distinte: quella conservatrice e accondiscendente del presidente e quella modernista e selettiva di Casella, Labroca e Malipiero (rispettivamente vice-presidente, segretario generale e membro del Comitato). Al di là delle crisi interne, il festival di Venezia ebbe una vasta risonanza internazionale e ospitò il debutto «italiano» di musicisti stranieri di primo rango: Zoltán Kodály (*Duo* per vl. e vcl., 1930), Darius Milhaud (*La création du monde*, 1930), Igor Stravinskij (*Capriccio* per pf. e orchestra: sul podio l'A., 1934), Alban Berg (l'aria da concerto *Der Wein*, 1934, dir. Hermann Scherchen), Béla Bartók (*Musica per archi, celesta, percussioni*, 1937), Arnold Schönberg (*Suite* op. 29, 1937), Paul Hindemith (*Nobilissima visione*, suite dal balletto, 1938) e molti altri. Inutile ricordare come alla stessa data alcuni di questi autori (Berg, Bartók, Hindemith, Schönberg) fossero da tempo scomparsi dai cartelloni musicali della Germania nazista.

B. Il Maggio musicale fiorentino più che sulla riconoscibilità di un repertorio specifico puntava sulla qualità delle esecuzioni e sulle innovazioni registiche e scenografiche, affidate queste ultime ad architetti (Pietro Aschieri, 1933, Roberto Michelucci, 1937) e a celebri pittori (Giorgio De Chirico, Felice Casorati, Mario Sironi, Gino Severini, Gianni Vagnetti, Primo Conti, ecc.). Il merito di questa formula, che resterà valida a lungo, va attribuito al critico e fondatore delle principali riviste musicali del tempo, Guido M. Gatti, segretario generale della prima edizione del Maggio, che importò a Firenze la propria esperienza maturata in veste di direttore artistico (1925-1931) del Teatro di Torino (l'ex Scribe acquistato e ristrutturato dall'industriale e mecenate Riccardo Gualino). In questo teatro torinese, che nei primi due anni disponeva di una propria orchestra diretta da Vittorio Gui e che aveva coinvolto il pittore torinese Gigi Chessa nell'attività di scenografo, Gatti fece mettere in scena

significative riprese di opere del passato (*L'italiana in Algeri* di Rossini, 26.11.1925; *Alceste* di Gluck, 12.5.1926), alcune prime assolute (*La rappresentazione di Abram e d'Isaac* di I. Pizzetti, 18.3.1926, *Madonna Imperia* di F. Alfano, 5.5.1927), qualche novità per l'Italia (*Ariadne auf Naxos* di Strauss, 7.12.1925; *L'heure espagnole* di Ravel, 18.5.1926), programmando una fitta serie concerti sinfonici, da camera, vocali (spesso autentiche primizie cittadine), affidati a direttori d'orchestra e interpreti prestigiosi.

Giunto a Firenze, dove poté rinnovare la collaborazione con Gui, (fondatore nel 1928 e direttore della Stabile orchestrale fiorentina), Gatti non ebbe responsabilità in merito alle scelte musicali (se si eccettua *La rappresentazione di Santa Uliva* del prediletto Pizzetti, affidata a Jacques Copeau), ma poté invece sbizzarrirsi nel campo della regia e della realizzazione scenica.⁴⁶

I cartelloni dal Maggio dalla nascita fino agli anni della guerra erano molto articolati, comprendendo spettacoli di prosa e di danza, composizioni sinfoniche e opere liriche in un arco di tempo compreso dal Seicento (Monteverdi) al Novecento, riservando ai contemporanei italiani alcune commissioni *ad hoc* (fra le «prime assolute» di musicisti già noti: *Orseolo* di I. Pizzetti 1935, *Il deserto tentato* di A. Casella 1937, *Antonio e Cleopatra* di G. F. Malipiero, 1938, *Re Lear* di Vito Frazzi, 1939, *Don Juan de Manara* di Alfano, 1941; il trentaseienne Luigi Dallapiccola vi avrebbe debuttato nel 1940 con *Volo di notte*).

Fiore all'occhiello del regime⁴⁷, il Maggio venne finanziato in maniera consistente e fu oggetto di alcuni gesti scopertamente preferenziali. Pochi esempi. Per lasciare spazio alla prima edizione di questo festival (1933), il governo, fece proprie le lamentele dei responsabili fiorentini che paventavano una posizione subordinata rispetto a Venezia, costringendo quest'ultima a ridimensionare il suo programma ai soli concerti. Per l'edizione del 1935 scese in campo Mussolini in persona, sollecitato dai dirigenti del festival di Firenze: un sintetico telegramma del duce al prefetto di Milano fu sufficiente perché la Scala, che di solito terminava le sue manifestazioni nel mese di maggio, chiudesse in aprile.

C. La Sagra musicale umbra fondata a Perugia nel '37 da Guido Visconti di Modrone, specializzata in musiche antiche e moderne di carattere sacro e religioso, si limitò alla prima edizione. La successiva, programmata per il '39, saltò per i ben noti motivi bellici (il 1° settembre, con l'invasione della Polonia da parte della Germania aveva inizio la seconda guerra mondiale).

⁴⁶ GATTI, Guido M., 'Torino musicale del passato', in *Nuova rivista musicale italiana*, I, 3, settembre-ottobre 1967, pp. 563-564.

⁴⁷ Cfr. i recenti SACHS, Harvey. 'I Festivals degli anni Trenta: le ragioni del regime', nel numero unico del Maggio musicale fiorentino 2003, pp. 71- 75; PALLA, Marco. 'Firenze dalla prima guerra mondiale al fascismo: contesto storico della nascita del Maggio Musicale', *ivi*, pp. 65-69.

D. Il Teatro delle Novità di Bergamo, creato e diretto nel 1937 da Bindo Missiroli, era votato all'allestimento di opere nuove di musicisti italiani (almeno tre ogni anno). Nelle intenzioni dell'ideatore questa manifestazione, che utilizzava in buona parte le forze artistiche locali (strumentisti, cantanti, direttori, scenografi), doveva servire ad alleggerire le spese sopportate dai maggiori teatri nel settore contemporaneo⁴⁸. Vi ebbero, fra l'altro, il loro battesimo *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini (1937), *Medusa* di Bruno Barilli composta nel lontano 1910 (1938), il balletto *Il furioso nell'isola di S. Domingo* di Gianandrea Gavazzeni (1941).

E. La Settimana musicale senese, istituita nel 1939 dall'Accademia Chigiana, si dedicava alla riscoperta di compositori del passato ancora sconosciuti. Posta sotto gli auspici della Reale Accademia d'Italia, godeva dell'alto patronato della Principessa di Piemonte. Vivaldi, il musicista inflazionato che tutti conosciamo, fu una riscoperta della prima Settimana, che riportò alla luce una ricca campionatura di opere teatrali, religiose e strumentali sconosciute del prete rosso. Altri *revival* seguirono a quello di Vivaldi, che restò un autore frequentato anche da successive edizioni: gli Scarlatti nel 1940, i musicisti della scuola veneziana nel 1941 (Gabrieli, Monteverdi, Cavalli, Marcello, Galuppi ecc.), Pergolesi, nel 1942. Non c'è tempo per entrare nel merito di come queste musiche antiche venivano restituite. Diremo soltanto che i trascrittori (per lo più compositori e dunque animati da un istinto sopraffattorio più accentuato di quello dei musicologi) cercavano di venire incontro al gusto del pubblico: di qui, soprattutto nel caso di allestimenti operistici, abbondanti sfrondamenti dei recitativi secchi, qualche inserto coreografico e un assemblaggio antologico delle più belle pagine dello stesso autore (*l'Olimpiade*, trascritta per Siena da Virgilio Mortari in prima ripresa moderna, campionava anche altre opere di Vivaldi: *La Dorilla*, *La verità in cimento*, *Ottone in villa*, *Orlando furioso*). Commentando la restituzione in forma scenica di musiche del passato per il Maggio musicale (*L'incoronazione di Poppea*, 1937, *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, 1942, *l'Amfiparnaso* di Vecchi, 1938, affidati rispettivamente a Giacomo Benvenuti, a Dallapiccola e a Fernando Liuzzi, ecc.), Damerini chiariva del resto - in forte contrasto con la situazione attuale, in cui i ripescaggi non sono più esperienze pionieristiche - che la condizione necessaria alla rinascita dell'antico era l'abbandono della filologia e la necessità di una più o meno massiccia modernizzazione⁴⁹.

⁴⁸ SITÀ, Maria Grazia, *I festival*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, («Musica nel 900 italiano», 1), Milano, Guerini, 1998, pp. 130-131.

⁴⁹ DAMERINI, Adelmo. 'Aspetti dell'VIII Maggio musicale fiorentino', in *Musica*, Firenze, Sansoni, II, 1943, p. 207: «per le opere antiche la scelta cade sempre su valori storicamente di primaria importanza ed esse non sono presentate così, prese di peso dalla loro vetusta polvere e in una rigorosa ricostruzione scientifica, ma invece con quei tagli savi o ritocchi che le rendono vive anche al nostro pubblico intelligente contemporaneo».

Almeno fino a una certa data, il fascismo accolse con favore in Italia anche festival promossi per iniziativa straniera, i più importanti dei quali erano le manifestazioni annuali della Società internazionale di musica contemporanea (Simc). Creata a Londra nel 1923 sotto la presidenza di Edward J. Dent, la Simc attivò la collaborazione fra più nazioni (inizialmente Inghilterra, Francia, Germania, Austria, Svizzera, Italia, Cecoslovacchia, Danimarca, Stati Uniti), dando vita a una proficua osmosi fra le più svariate tendenze dell'avanguardia «senza distinzione di nazionalità, di razza, di opinioni politiche e di religione», come recitava l'art. 3 dello statuto. L'inizio dei rapporti dell'Italia con la Simc nel 1923 era stato per la verità burrascoso: i nostri connazionali, che si erano sentiti danneggiati perché rappresentati da tre soli lavori si erano ritirati dalla manifestazione che avrebbe dovuto aver luogo a Salisburgo. Il desiderio di ricucire i legami e sanare i malintesi era stato però immediato e le lamentele dei nazionalisti più accesi (che svolgevano una campagna denigratrice dalle colonne del *Popolo d'Italia*)⁵⁰ restarono lettera morta. Nel 1924 venne istituita la sezione italiana della Simc: la Corporazione delle nuove musiche (CDNM), creata da Casella (direttore), Malipiero e D'Annunzio, autore quest'ultimo della trasposizione latina dell'acrostico (Concentus Decimae Nuncius Musae). L'anno successivo, proprio a sottolineare l'avvenuta pacificazione, veniva scelta una città italiana, Venezia, come sede del festival 1925. A questa edizione e alle altre due che sarebbero state ospitate in Italia (Siena, 1928, Firenze, 1934), Mussolini avrebbe concesso un contributo finanziario e il suo «alto patronato».

Manuel de Falla (*Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e cello), Hindemith (*Suite* per pf.), Maurice Ravel (*Sonata* per vl. e pf.), Ernst Bloch (*Quintetto*), William Walton (*Façade*) e, alle orecchie della critica, gli ancor più scioccanti Anton Webern (*Trio*) e Alois Hába (*Sonatina* per fl. e pf.): questi alcuni dei musicisti stranieri eseguiti nel '28 a Siena. Per la dodicesima edizione fiorentina della Simc, articolata in cinque concerti, la commissione artistica, formata da Dent, Nadia Boulanger, Casella, Ernst Křenek, Hilding Rosenberg e Wladimir Vogel, scelse una cospicua rappresentanza di italiani (musiche per grande orchestra di Alfano, Dallapiccola, Malipiero, Mulè, Casella; musiche da camera di Labroca, Gorini, Castelnuovo-Tedesco, Nielsen, Pizzetti). Nei tre rimanenti concerti spiccavano in particolare i nomi di Berg (*Lyrische Suite*), Arthur Honegger (*Mouvement symphonique* n.3), Ravel (*Concerto in re* per pf.) Bartók (*Rapsodia* n.1 per vl. e orch.), Britten (*Fantasia* op. 2). A livello propagandistico l'appoggio dato dal fascismo alle manifestazioni bandite dalla Simc fu una mossa vincente, come dimostra, fra l'altro, la lusinghiera lettera inviata al

⁵⁰ Cfr. 'Notiziario musicale', in: *Il popolo d'Italia*, 9 ottobre 1923.

nostro capo del governo dal presidente dell'istituzione, che si dimostrò colpito dal rinnovato clima artistico italiano.⁵¹

Ancora qualche anno e l'idillio sarà destinato a rompersi. A differenza della buona volontà dimostrata dal governo nel ricomporre le suscettibilità dei nostri connazionali in occasione della bagarre del 1923, nel 1939 il Ministero della cultura popolare deciderà di non sovvenzionare il festival che avrebbe dovuto tenersi a Varsavia, motivando il rifiuto con la scarsa presenza dell'Italia, rappresentata da un unico lavoro alla stregua dell'Argentina, rilevava l'orgoglio revanchista (la giuria internazionale aveva scelto le *Tre laudi* di Dallapiccola, scartando altre composizioni inviate dalla commissione italiana). Ma a questa data, si sa, il nostro paese faceva proprie le ostilità della Germania nazista verso un'iniziativa da anni invisa perché accusata di «Kulturbolschewismus» (i tedeschi erano usciti dalla Società nel 1935).

⁵¹ Lettera di Edward J. Dent a Mussolini 15.9.1928: «Nell'ambiente suggestivo e sereno in cui si è svolto il nostro convegno, nell'atmosfera di liberalità e di equilibrio che ci ha costantemente circondati, noi abbiamo sentito non soltanto la poesia e la bellezza tradizionali dello spirito italiano ma anche l'impronta nuova impressa dall'E. V. alla vita di questa Nazione meravigliosa» (Roma, Archivio Centrale dello Stato, PCM 1934-1936 14.2.55).