



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Musica a Roma nella prima metà del '900

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

Original Citation:

Musica a Roma nella prima metà del '900 / F.Nicolodi. - STAMPA. - (2011), pp. 478-498.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/475260> of the repository was last updated on

Publisher:

Bärenreiter

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)

Musica a Roma nella prima metà del '900

Fiamma Nicolodi

A Roma la prima metà del '900 si segnala come un periodo musicalmente attivo, ancorché attraversato da avvenimenti drammatici (due guerre mondiali, il Ventennio fascista, la difficile situazione economica post-bellica, ecc.): eventi comuni d'altro canto all'intera nazione. Tracciare la sintesi di mezzo secolo di storia musicale cittadina, la cui analisi non è stata ancora globalmente intrapresa, è un'operazione disagevole, per cui mettiamo fin da subito in conto lacune e scelte settoriali.

Per questo convegno ci è stato chiesto di parlare delle istituzioni, degli accadimenti e degli artisti ›più importanti‹. Anche se sarebbe auspicabile che in un successivo momento – completate le necessarie ricerche – potessero venir recuperati anche i fatti minori, che sono un tessuto connettivo indispensabile per dare senso all'insieme, stabilendo quei confronti, senza i quali, più che i giudizi si alimentano i pregiudizi. La storia che accantona il sommerso, privilegiando ciò che è più facilmente censibile, quel che rimane in superficie al momento della verifica – non perché le cose siano andate davvero così, ma per una pigrizia ermeneutica a indagare oltre la coltre censoria e la fissità dei ›topoi‹ –, è una metodologia comunemente applicata, anche se non sempre condivisibile. Su questo punto ci ha del resto da tempo invitato a riflettere Ernst Bloch.

Se è relativamente facile tracciare un panorama illustrativo della storia musicale romana nel primo '900, più difficile è reperire una scuola, un cenacolo, un filone musicale caratteristici della città nelle prime cinque decadi del secolo. Dopo l'Unità d'Italia, le peculiarità dei singoli capoluoghi (e delle relative regioni) non sono infatti più un elemento primario di caratterizzazione culturale: la dimensione nazionale prevale su quella cittadina e limitrofa, anche se quest'ultima può non aver disperso il proprio patrimonio etnico e folclorico (valgano per tutti i *Canti della campagna romana* per canto e pianoforte, raccolti e armonizzati da Giorgio Nataletti e Goffredo Petrassi, Milano 1930).

Per parlare di scuola bisogna ci sia un'esplicita volontà di condividere esperienze comuni e la presenza di figure stanziali. Penso in pittura verso la fine degli anni Venti alla ›Scuola di Via Cavour‹ capeggiata da Mario Mafai, Antonietta Raphaël, Scipione (Gino Bonichi) e altri, al significato di rottura rispetto al classicismo metafisico propagato dalla rivista *Valori plastici* – da tutti ben assimilato –, che si rivela nei loro

quadri «urlati», dalle pennellate squillanti e anti-accademiche, di matrice espressionistica. Non trovo però riscontri nella musica, che si direbbe contrassegnata da forze centrifughe e da incroci per lo più trasversali.

Né aiutano a trovare un tratto distintivo di romanità i fortunati poemi sinfonici di Respighi, che da Roma traggono la loro linfa ispirativa: nelle *Fontane* (1916), nei *Pini* (1924), nelle grandiose *Feste romane* (1928), accanto al barocco si insinuano raffinati estetismi dannunziani, echi gregoriani e locuzioni popolareggianti. Respighiani, dunque, più che romani andranno definiti l'ammiccante gioco sonoro, il colorismo descrittivo impressionista, lo stile ondeggiante fra arcaismo e decadentismo, che non si discostano granché, per fare un esempio geograficamente lontano, dalle *Impressioni brasiliane* (1928), solo che si sostituisca l'arcaismo con la categoria omologa dell'esotismo.

Roma e i musicisti che vi operano esprimono tutto e il suo contrario: c'è la dimensione provinciale e quella internazionale; l'occhio rivolto alla tradizione da parte della Giovane Scuola, che non sconfessa il passato e quello proiettato verso la modernità, che lo nega. Nello specifico musicale: l'adozione della tonalità si allinea con quella cara ai novecentisti dei «modi» e della politonalità; il neo-barocco trionfante e serio (questo sì tendenzialmente romano) si incrocia con quello ludico e asciutto, convergente nel Neoclassicismo europeo.

Guido M. Gatti, nel riferirsi al movimentato decennio 1920/1930, coglieva una specificità che andava ben oltre questo ristretto ambito cronologico, quando affermava che «Roma [...] è un centro d'attrazione e uno dei crocevia del mondo, i [cui] venti opposti s'incontrano e s'azzuffano.»¹ Più per ragioni ideologiche, verrebbe voglia di dire che per abissali stacchi linguistici, come conferma tanto declamato melodico amorfo in alcuni lavori di musica vocale o operistici della Generazione dell'80 e in quelli della Giovane Scuola: che gli uni pretendono mutuato dal «recitar cantando» secentesco e gli altri ereditano dalla scrittura tardo-ottocentesca, basata su una grande libertà prosodica.

Addentrandosi in qualche movimento. Gruppo di effimera durata, privo di reale incidenza nel tessuto musicale cittadino, fu quello creato a Roma nel 1909/1910 da alcuni giovani compositori romani, per nascita o adozione (Corrado Barbieri, Alberto Gasco, Vittorio Gui, Alfredo Morelli, Gennaro Napoli, Francesco Santoliquido, Vincenzo Tommasini), uniti insieme dal desiderio di trovare spazi editoriali ed esecutivi, difficilmente reperibili in un periodo monopolizzato dalle due maggiori case editrici: Ricordi e Sonzogno.²

¹ Guido M. Gatti, *Nuovi aspetti della situazione musicale in Italia*, in: *La rassegna musicale* 7 (1934), pp. 29–38: 36.

² L'associazione denominata «Società italiana di autori di musica» dette vita a un concorso sinfonico per giovani compositori e all'esecuzione delle musiche dei vincitori, due dei quali resteranno degli illustri sconosciuti (Michele Muzii, Filippo Guglielmi), mentre il terzo, Alberto Gasco, si affermerà soprattutto come critico. Il concerto ebbe luogo all'Augusteo diretto da Vittorio Gui il 26 maggio 1910. La giuria, composta da Arturo Toscanini, Ermanno Wolf-Ferrari, Leone Sinigaglia,

Non un linguaggio comune, ma piuttosto una solida formazione musicale e tendenze latamente moderniste (neoclassiche) si riscontrano nel più tardo ›Gruppo dei Tre‹, attivo a Roma verso la metà degli anni Venti, al quale appartengono Mario Labroca, Vittorio Rieti e Renzo Massarani.³ Petrassi giovane compositore di scuola romana, come veniva definito, è etichetta che attesta gli studi condotti dal musicista presso il Conservatorio di Santa Cecilia, la sua attività di »puer cantor« nelle basiliche della città e il recupero compositivo di una tradizione, che in alcuni lavori affonda le sue radici nei »gran volumi della polifonia corale romana«.⁴

Una cifra autenticamente locale è insomma difficilmente riscontrabile. I primi neo-sinfonisti, nati in città diverse, a distanza di una generazione dalla Giovane Scuola (Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Gianotto Bastianelli, Renzo Bossi) – alcuni dei quali trasferitisi per periodi più o meno lunghi a Roma – conieranno per sè nel 1911 l’etichetta di ›Rinnovamento (o Risorgimento) musicale italiano‹ (non romano, né veneziano, né bolognese).

Anche il mito di Roma, propagandato da Mussolini fin dall’anno della sua ascesa al potere nel 1922 e ispirato alla classicità, non riguarda la capitale, ma si estende all’intera nazione: ogni città italiana condivise infatti lungo l’intero Ventennio le stesse parole d’ordine, gli stessi rituali e richiami simbolici di quel lontano passato (il fascio littorio, il saluto con la mano tesa, la marcia cadenzata, ecc.), con l’ambizione (dimostratasi poi fallace) di recuperare il primato politico di una potenza mediterranea e mondiale, detenuto tanti secoli prima.⁵

Fra le esperienze più significative della capitale all’inizio del secolo si contano i fruttuosi e, per più versi, eccezionali rapporti interdisciplinari instauratisi fra musicisti, poeti, letterati, pittori, registi, coreografi. Si crearono infatti a quella data occasioni collaborative di grande rilievo, anche se l’eterogeneità dei partecipanti non consentì la nascita di sodalizi duraturi.

formulerà un giudizio severo sulle partiture esaminate: »questi compositori tecnicamente immaturi, oscillanti fra l’uno e l’altro autore di moda, hanno affrontato, comprendendole e assimilandole male, le partiture modernissime, senza essersi prima resi familiari coi grandi e semplici modelli classici« (vedi *La relazione della Società d’autori di musica a Roma*, in: *La nuova musica* 15 [20 novembre 1910], p. 119, parzialmente riprodotta nel Catalogo della Mostra *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell’80* [Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, Palazzo Strozzi, 9 maggio – 14 giugno 1980], a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze 1980, pp. 3 s.).

3 Allievo di composizione di Respighi e Malipiero era Labroca, alla scuola di Respighi si erano formati gli altri due; alla fine dei loro studi tutti e tre restarono attratti nell’orbita di Casella; cfr. Gastone Rossi-Doria, *Giovani musicisti italiani: Labroca, Massarani e Rieti*, in: *Il pianoforte* 5 (1924), pp. 303–309; Alfredo Casella, *The Italian Three*, in: *The Christian Science Monitor* (29 agosto 1925); Id., *Neue Komponisten in Italien*, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), pp. 399–402. Più tardi verranno annessi al gruppo dei »caselliani« anche Virgilio Mortari (già allievo di Pizzetti a Milano) e Dante Alderighi (studente, fra gli altri, di Malipiero); vedi Alfredo Casella, *Jeunes et indépendants*, in: *La Revue musicale* 8 (1926/1927), pp. 62–67.

4 Gianandrea Gavazzeni, *Studi su Petrassi. Il »Salmo Nono« (1938)*, in: Id., *Musicisti d’Europa. Studi sui contemporanei*, Milano 1954, p. 231.

5 Luca Scuccimarra, voce *Romanità, culto della*, in: *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto, Torino, vol. 2, 2003, pp. 539–541: 539.

Per ricostruire un quadro completo delle sinergie artistiche sono necessarie indagini comparative fra le varie discipline, com'è stato felicemente realizzato da Guido Salvetti e da Maria Grazia Sità, curatori del volume *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*,⁶ che tende a disegnare un panorama su scala nazionale.

Scendendo nel dettaglio di singole realtà cittadine è indispensabile il riferimento alla storia, assunta come testo e contesto insieme e apportatrice di paradossali discrasie: le forti cesure provocate dall'una (guerre, fascismo, nascita della repubblica) non sempre, o solo raramente, coincidono con cambiamenti artistici rilevanti. La storia può essere sia quella scritta con la maiuscola, sia quella più discreta, ma non meno efficace, affidata alle cronache, alle testimonianze orali dei superstiti, alle biografie, agli epistolari, all'influenza svolta da alcuni critici. Fra quelli di primo piano, residenti o a lungo operativi a Roma ci limiteremo a citare i nomi di Bruno Barilli (1880–1952), Alberto Savinio (Andrea De Chirico, 1891–1952), Guido M. Gatti (1892–1973), Giorgio Vigolo (1894–1983), Renzo Rossellini (1908–1982) e Fedele D'Amico (1912–1990).

La principale forza di coagulo che riunì insieme artisti di diverse sponde, facendo calamitare su di sé l'interesse della cultura internazionale fu il Futurismo, le cui roccaforti erano situate a Milano⁷ e a Roma, città, quest'ultima, nella quale abitavano Luciano Folgore, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Gino Severini (prima del trasferimento di quest'ultimo a Parigi).

Primo episodio di rilievo fu la serata al Teatro Costanzi del 9 marzo 1913, tumultuosa, secondo le abitudini della casa, per la forza d'urto con cui volle risvegliare dal torpore il pubblico borghese di una grande istituzione (l'opera di imbonimento assomigliava a un incontro / scontro politico, più che a una tradizionale esibizione artistica). La manifestazione iniziava con l'esecuzione di *Inno alla vita* di Francesco Balilla Pratella (più tardi ribattezzato *Musica futurista*), lavoro che nella riduzione pianistica (Bongiovanni 1912) non riesce a dar conto del tasso di cacofonia, che pare si sprigionasse dall'orchestra. Al lettore odierno la pagina si caratterizza per una febbrile inquietudine ritmica, forme paratattiche e un linguaggio di matrice impressionista (di per sé non troppo scioccante, come ebbe a sottolineare ironicamente qualche critico).⁸ Affiancavano il lavoro di Pratella una tonante declamazione

6 *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti, Maria Grazia Sità, Milano 2003 (Musica nel 900 italiano 2). Fra i contributi del volume riguardanti i rapporti fra pittura e musica nella prima metà del secolo segnalò volentieri quello di Laura Cosso, *Musica, arti visive e spettacolo*, pp. 237–296.

7 Qui risiedevano, fra gli altri, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del movimento.

8 «Il punto a cui il Pratella arriva nell'armonia e nel colore strumentale [...] e nel ritmo, non può davvero spaventare chi abbia nelle sue esperienze musicali la digestione della musica se non proprio dell'ultimo Schönberg [...] almeno dello Strauss del Ravel e dello Schmitt» (Giannotto Bastianelli, *Ancora a proposito della musica futurista*, in: *La Voce* [25 settembre 1913]; quindi in: Id., *Musicisti d'oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, Milano 1914, pp. 67–71: 67).

di Filippo Marinetti,⁹ un discorso di Umberto Boccioni (sulla pittura e la scultura) e un virulento attacco alla capitale (*Discorso a Roma, città passatista*) scandito da Giovanni Papini per «épater» il pubblico romano.

Uno spazio che fece molto parlare di sé fu fin dal 1913 la Galleria Sprovieri. Qui venivano ospitate manifestazioni articolate nella maniera più imprevedibile, dove suono, rumore e gesto erano ingredienti inseparabili dal contesto, secondo la prassi futurista di interazione delle arti e di scavalco delle competenze. *Piedigrotta*, «parole in libertà» di Francesco Cangiullo, declamate dall'autore e da Marinetti, fu realizzato in questo spazio nel 1914 con il concorso di alcuni artisti (Balla, Depero, Mario Sironi, Radiante [Reville Capari], Giuseppe Sprovieri), che si produssero nelle «loro brevettate creazioni onomatopoeiche», utilizzando strumenti popolari e rumoristici (tofa, triccaballacche, scetavaiasse, fischiatore). Tutti insieme si unirono poi in un efficace finale a sei voci, dove la provocazione consisteva nel «rumoreggia[re] buffonescamente», nell'irridere ai virtuosismi dei divi e nel parodizzare i suoni della «musica classica» coltivati nelle «sale di Conservatorio piene di noia e di tetraggine deprimente.»¹⁰

Sbocco degli spettacoli alla Sprovieri, sarà il Teatro sintetico, che debuttò nel 1915 con la sua prima «tournée».¹¹ Questo fu senz'altro uno dei traguardi futuristi più ricchi di conseguenze, perché venne assimilato, in maniera diretta o mediata, da artisti di altre discipline. In questi spettacoli si abbandonavano gli argomenti seri per «l'ilarità dialogata» e la «sensazione sceneggiata», portando in primo piano «l'atto negativo», la discussione «extralogica», la «deformazione sintetica»,¹² la simultaneità, la compenetrazione di eventi contrapposti. *Sette canzoni* di Malipiero (1918) – lo rilevò lo stesso Pratella, con un intento rivendicativo condivisibile¹³ – rielaboravano in maniera originale alcuni postulati di questo teatro.¹⁴ Nei sette brevi «sketches» si notano infatti: una forte carica gestuale e visiva, la compenetrazione di piani e ambienti (dentro-fuori, interno-esterno), la brusca contrapposizione di eventi (la preghiera funebre delle donne nella stanza del morto, mentre dalla finestra un «innamorato» rivolge il suo canto di seduzione a un'ignota «fanciulla»: *La serenata*; la mascherata dei pagliacci che balla intorno al carro della morte: *L'alba delle ceneri*).

9 Marinetti recitava cinque composizioni poetiche: alcune proprie, altre di Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi e Luciano Folgore.

10 *Piedigrotta*, in: Filippo T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano 1983, pp. 127–129: 127 s.

11 Giovanni Antonucci, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma 1974, p. 32.

12 *Ibid.*, p. 32.

13 «Le Sette canzoni sono definite dal loro autore col sottotitolo di *Sette espressioni drammatiche* e dal punto di vista sintetico e rappresentativo si dimostrano derivate direttamente dal *Teatro Sintetico Futurista* di Marinetti, [Bruno] Corra, [Emilio] Settimelli, [Paolo] Buzzi, Pratella» (Francesco B. Pratella, *L'Orfeide* di G. Francesco Malipiero, in: *Il pensiero musicale* 3 [1923], pp. 28–31: 28).

14 La gestualità delle Sette canzoni è affidata ad attori muti (mimi), dalla generica individualità anagrafica (la donna, il frate, il figlio, ecc.), mentre agli interpreti vocali sono riservate delle canzoni arcaiche, spesso «nonsensical», che si vietano a ogni forma di espressione diretta.

Senza contare un nutrito numero di iperboli (la follia, lo stato di ubriachezza), di gesti spiazzanti, gratuiti, in funzione antisentimentale o comica (le bastonate assestate all'ubriaco, nell'omonima canzone; il sagrestano che nel divampare dell'incendio suona a stormo le campane intonando una canzone scollacciata su versi giocosi del Poliziano e alla vista del fuoco domato »tranquillamente si accende la pipa«, vedi *Il campanaro*). Se non suonasse una provocazione, si potrebbe dire che la migliore »pièce« di teatro sintetico futurista, realizzata in uno stile ricercato, ricca di simmetrie strutturali e di pimenti linguistici europei, sono appunto le *Sette canzoni*. Che non a caso videro i futuristi scendere compatti in loro difesa dopo il clamoroso fiasco romano al Teatro Reale nel gennaio '29 (né si trattò, ci sembra, di un'alzata di scudi genericamente modernista, come Marinetti e sodali erano soliti fare).¹⁵ Se è difficile documentare la presenza di Malipiero alle manifestazioni del Teatro sintetico (così come sono d'altro canto da escludere affinità di vedute da parte del musicista con i clamori propagandistici e l'ideologia del Futurismo), resta invece biograficamente accertata la sua presenza a Roma dal 1917 (anno della disfatta di Caporetto) al 1921.

È in questo arco di tempo, seguito da grande attività creativa, che Malipiero compone fra Roma e Capri (dove si recava in vacanza l'estate): il »dramma sinfonico in un atto« con ballerina solista, coro e orchestra *Pantea* (1917–1919), la composizione per piccola orchestra *Grottesco* (1918), le »sette espressioni drammatiche« *Sette canzoni* (1919), *Rispetti e strambotti* per quartetto d'archi (1920), *Orfeo, ovvero l'ottava canzone* (1919–1920). Sempre al periodo romano, quando entrambi lavoravano alla pagina culturale del *Messaggero*, risale la conoscenza di Malipiero con Massimo Bontempelli, che porterà a una viva amicizia e a fecondi scambi culturali.¹⁶ Della bontempelliana *Siepe a Nordovest* (1919), a sua volta indebitata con il Teatro sintetico, più di una traccia è reperibile in *Orfeo*: nello schema del teatro nel teatro, nel ricorso a palcoscenici multipli, nella promiscuità di marionette e personaggi umani, nell'uso della simultaneità. Non dimentichiamo che a Roma risiedevano a quella data anche Respighi (dal 1913) e Casella (dal 1915), tre esponenti di quella che Massimo Mila definirà la Generazione dell'80.

In questa città avvenne inoltre la collaborazione di Malipiero ai *Balli plastici* del pittore Fortunato Depero e del poeta svizzero Gilbert Clavel, che videro la parte-

15 Dopo la contestata prima parigina del 1920 e l'applaudita accoglienza presso l'elitario Teatro di Torino (1926), la ripresa di *Sette canzoni* al Reale di Roma (8 gennaio 1929) fu a tal punto turbolenta da indurre l'impresario Ottavio Scotto a restituire i soldi agli abbonati: gesto offensivo senza precedenti, tanto più che alle novità erano consentite di norma almeno tre rappresentazioni. Solidarizzarono con Malipiero i futuristi Marinetti e Mario Carli, che difesero pubblicamente il musicista, insieme con gli amici di più vecchia data: Alfano, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Gui, Labroca, ecc. La lettera aperta di Marinetti a Carli in difesa di Malipiero uscì su *L'impero*, 12 gennaio 1929; tutti gli interventi a favore del compositore vennero poi pubblicati da Franco Ciarlantini (già direttore della Federazione fascista degli industriali editori) nella rivista da lui curata per l'ed. Augustea di Roma: *Malipiero e le sue »Sette canzoni«* (Quaderni d'attualità 2), 1929.

16 Per la corrispondenza più tarda tra i due artisti: Aurora Cogliandro, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932–1952)*, in: *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche* 6 (1992), pp. 93–149.

cipazione di Casella in veste di direttore musicale e d'orchestra. Al Teatro dei Piccoli (già Odescalchi) invece di ballerini in carne e ossa, si animarono le marionette stilizzate e multicolori di Depero al ritmo delle musiche meccaniche e nodose di alcuni compositori moderni (nessuno dei quali, andrà però notato, di stretta osservanza futurista). Oltre a Malipiero, che riservò alla serata del 15 aprile 1918 il suo nuovo *Grottesco* (ribattezzato coreograficamente *I selvaggi*), si ascoltarono elaborazioni per piccola orchestra di lavori già esistenti: *Pupazzetti* di Casella, un brano di Bartók (l'ultimo dei *Dieci pezzi facili* per pianoforte) e la trascrizione per orchestra da camera di due lavori pianistici (*Trois Petites Marches funèbres, Fragments psychologiques*) di Gerald Tyrwhitt: l'eccentrico Lord Berners, diplomatico inglese, ex-allievo di Stravinskij e, negli anni del suo soggiorno romano, discepolo di Casella.

Le esperienze che intercorsero fra Futurismo e musicisti di aree diverse furono uniche, non solo per l'eccezionalità delle proposte, ma perché non più replicate, secondo l'assioma avanguardistico del continuo rinnovamento del moderno, pena il suo scadimento nel »dèjà vu« passatista.

Il teatro e le arti plastiche futuriste costituirono la maggior fonte di stimoli per quanti operavano nel campo della musica e della danza. Riassumo in breve fatti già conosciuti, che danno però l'idea dell'importanza rivestita in questo settore dalla capitale nel primo scorcio di secolo. Noto al pubblico del Costanzi fin dal 1911 per una serie di manifestazioni realizzate dai Ballets russes (13–27 maggio), Sergey Dyaghilev frequenterà insieme con Stravinskij alcuni futuristi per estendere poi il giro delle conoscenze alla cerchia milanese. Risale al 1916 la commissione fatta dall'impresario russo a Depero e a Balla per la realizzazione scenica di due balletti di Stravinskij. Il lavoro assegnato al primo, che ricevette un compenso da Dyaghilev per disegnare bozzetti e trentacinque figurini plastico-mobili destinati a *Le Chant du rossignol* non ebbe seguito, date le difficoltà di far indossare ai ballerini costumi di materiale rigido, che ingabbiavano i loro movimenti.¹⁷ Il 12 aprile 1917 il pubblico del Costanzi assistette invece alla prima italiana di *Feu d'artifice* con l'autore sul podio (regista Dyaghilev, scenario e giochi di luce di Balla). Il balletto era preceduto dalle *Donne di buon umore* di Vincenzo Tommasini (da Goldoni su musiche di Domenico Scarlatti), incunabolo italiano, come si sa, del Neoclassicismo (direttore Ernest Ansermet, coreografia Léonide Massine [Leonid Mjasin], scenario e costumi di Léon Bakst). La figura umana era sostituita, nell'azione coreografica di *Feu d'artifice*, dalla luce, dai volumi, dalle forme astratte appositamente create da Balla in piena sintonia con alcuni suggerimenti avanzati da Enrico Prampolini nel suo *Manifesto della scenografia futurista* (1915). Sempre restando al ballo, Marinetti redigeva nel 1917 il *Manifesto della danza futurista* che puntava su una danza »disarmonica, sgarbata, antigratziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica, parolibera«, prendendo a modello »Loie-Fuller e il cake-walk dei negri«.

¹⁷ Questa ipotesi è stata avanzata da Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino 1977, pp. 83s. Vedi anche Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari 1988, p. 190.

Luogo scenico importante nella Roma del primo Novecento legato al Futurismo (anche se da non identificare in pieno con il movimento) fu la Casa d'Arte Bragaglia, fondata nel 1918 (dal 1922 prese il nome di Teatro Sperimentale, l'anno successivo di Teatro degli Indipendenti). Nell'ampio spazio assegnato al balletto, alla pantomima, alle visioni plastiche venivano eseguite musiche di Franco Casavola, Malipiero, Pratella e altri.¹⁸

Unica alternativa al teatro lirico sembravano in effetti ad alcuni musicisti italiani del primo Novecento la danza, le marionette, le arti plastiche, tendenti ora alla magia (Depero) ora all'astrazione (Balla, Prampolini), ora al colore (Achille Ricciardi). Casella dichiarava nel '19 esaurito il nesso parola-musica a favore dell'immagine e del gesto,¹⁹ Malipiero, attratto dal Teatro di Ricciardi, assimilava in *Pantea* l'uso dinamico e «psicologico» del colore, facendo proprie alcune idee formulate dal drammaturgo nei suoi scritti teorici,²⁰ come per esempio l'abolizione del cantante e il ricorso alla danza (la collaborazione di Malipiero al Teatro del colore, avverrà all'Argentina nel 1920). Anche Respighi si lasciava conquistare dalle marionette scrivendo nel 1922 per il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca uno spettacolo ispirato alla celebre favola di Perrault *La bella dormiente nel bosco*. Direttore musicale del teatro, era Renzo Massarani, che destinerà a questo luogo uno dei suoi balletti più riusciti: *Guerin detto il meschino* (1929).

Esperienza breve e isolata di interdisciplinarietà fu inoltre il Teatro d'Arte, fondato a Roma nel 1925 da undici soci (fra cui Alberto Savinio e il fratello Giorgio De Chirico), che ne affidarono la direzione a Luigi Pirandello. Nella sede di Palazzo Odescalchi furono eseguiti l'*Histoire du soldat* di Stravinskij (28 aprile 1925; traduzione italiana di Alberto Savinio, in prima italiana), la «tragedia mimica» *La morte di Niobe*, appena finita di orchestrare dallo stesso Savinio e scritta nello stile dissacrante dadaista, memore del soggiorno parigino dell'artista (14 maggio 1925; scenario e costumi di Giorgio De Chirico).²¹ Fra le altre manifestazioni musicali al teatro di Pirandello si segnala un concerto di canti religiosi con musiche di Monteverdi (*Sonata sopra Sancta Maria*), di Pergolesi (*Stabat mater*), accanto allo spiritual «*Swing Low, sweet Chariot*», ancora poco diffuso in Italia (10 aprile 1925; direttore Alfredo Casella).²²

18 Nel *Ballo meccanico futurista* di Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini (2 giugno 1922) si esibirono i danzatori russi Ikar e Ivanov, le cui «azioni mimiche» erano accompagnate dalla «polifonia ritmica» di due motociclette. Nel teatro di Bragaglia debuttò nel 1923 come danzatrice la ballerina e coreografa russa Jia Ruskaja (Evgenija Borisenko), che risiederà poi stabilmente in Italia.

19 «credo fermamente che l'avvenire del teatro musicale – esaurita ormai la combinazione musica-parola – stia per intero nell'unione – coll'elemento sonoro – di visioni plastiche (forme, colori, gesti, ecc.)» (Alfredo Casella, *Dissonanze* ..., in: *Ars nova* 3 [gennaio 1919], pp. 1 s.: 2).

20 Il testo di Achille Ricciardi, scritto nel 1913 e ispirato all'avanguardia teatrale europea e russa, verrà pubblicato nel 1919 a Milano: *Il teatro del colore: estetica del dopoguerra*.

21 Alessandro Tinterri, *Alberto Savinio e il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, in: *Teatro archivio* 3 (gennaio 1980), pp. 230–235.

22 Il concerto organizzato dallo stesso Casella era inserito nel programma della Corporazione delle nuove musiche.

Nel campo della musica strumentale, diverse furono le istituzioni votate alla diffusione di nuovi lavori italiani e stranieri, fra cui la Società Nazionale di Musica (SNM), poi Società Italiana di Musica Moderna (SIMM; 1917–1919), creata da Casella al suo rientro in Italia da Parigi,²³ nonché la Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, attiva fin dal 1895, che alternava musiche da camera e orchestrali.

I concerti sinfonici di Santa Cecilia si svolgeranno a partire dal 1908 all'Augusteo, che prendeva il nome dalla sua ubicazione sopra il mausoleo di Augusto. Scorrendo l'elenco delle prime di musiche italiane e straniere (assolute, nazionali o per la città), si capisce la rilevanza di questo luogo, che tenne a lungo il primato per la varietà e la novità delle scelte rispetto a un'istituzione ben più consolidata come la Scala. Alcuni compositori italiani destinarono i loro primi lavori sinfonici proprio a questa sede,²⁴ che con il passare degli anni vanterà un'orchestra di prim'ordine. Incessante sarà l'afflusso di bacchette eccellenti: Arturo Toscanini divenne un «habitué» fin dal 1905; Willem Mengelberg fece la sua prima comparsa nel 1908; Bruno Walter si presentò nel 1912, Antonio Guarnieri nel 1913, Serge Koussewitzky nel 1920, Arthur Nikisch per ben cinque concerti consecutivi nel 1921, Wilhelm Furtwängler dal 1922, Leo-

23 Le due Società avevano il proprio organo di diffusione in *Ars nova*, rivista a carattere interdisciplinare che si valeva delle firme di Malipiero, Gatti, Sebastiano Arturo Luciani, Papini, Savinio, Carrà, De Chirico, Albert Gleizes, Mario Broglio, Henry Prunières, ecc. Scopo di queste società era l'esecuzione di lavori contemporanei italiani e stranieri spesso in prima italiana, scelti, come recitava lo statuto, per il loro carattere di «originalità, audacia, novità». Degli italiani furono inclusi: Pizzetti, Malipiero, Respighi, Casella, Tommasini, Renzo Bossi, Vittorio Gui, il giovane Mario Castelnuovo-Tedesco, Domenico Alaleona, Riccardo Zandonai; fra gli stranieri: Eric Satie, Florent Schmitt, Georges Enesco, Maurice Ravel, Enrique Granados, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Aleksandr Skrjabin, Gabriel Fauré, Igor Stravinskij, ecc. La SNM e la SIMM confluirono nel 1923 nella Corporazione delle Nuove Musiche (CDNM), creata da Casella (direttore), Malipiero e D'Annunzio (diventerà la sezione italiana della Società Internazionale di Musica Contemporanea, SIMC, istituita Edward J. Dent). Verranno invitati a collaborarvi illustri interpreti stranieri, alcuni dei quali ospiti per la prima volta in Italia: Hermann Scherchen, Walter Gieseking, Hindemith, Bartók, ecc.

24 «Voglio informarti del concerto all'Augusteo e delle ultime vicende. Il Conte di San Martino mi aveva detto, appena arrivato qui, che il concerto tutto di musica nostra all'Augusteo era ormai cosa sicura. Il programma era così concepito: la tua Overture [*per una farsa tragica*], le mie *Impressioni [dal vero II]*, le *Fontane* di Respighi, la *Suite [in do maggiore]* di Casella, un piccolo brano di Gasco. Epoca il 4 marzo. Man mano che il 4 marzo si avvicinava più diventava ... ipotetico il concerto e finalmente Molinari mi disse che la giovane scuola italiana non poteva fornire la materia per un concerto! Son venuto poi a sapere che causa di tutti i guai era Respighi il quale non voleva si eseguissero le sue *fontane* in un concerto di musica italiana, perché gli sembrava tale concerto avesse tutto il carattere di un concorso. È sempre la solita storia. Io ho dato un ultimatum a Molinari perché io ho fatto la spesa delle parti d'orchestra delle *impressioni* avendomi l'Augusteo garantito l'esecuzione entro l'anno, o per meglio dire, stagione 1916–1917. Ho imposto pure la tua *ouverture* e pare che Molinari dirigerà il giorno 11 marzo, la tua *ouverture*, e le mie *impressioni* figureranno insieme nel programma» (lettera di Malipiero a Pizzetti, da Roma, 27 febbraio 1917 [Archivio G. Fanan, Fratta Polesine, Rovigo]; parzialmente pubblicata nel Catalogo della Mostra *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80* [vedi nota 2], p. 27). Una parte del previsto concerto ebbe effettivamente luogo l'11 marzo 1917, sotto la bacchetta di Adriano Guarnieri (non di Molinari) con l'esecuzione in prima assoluta delle *Impressioni dal vero [II]* di Malipiero e delle *Fontane di Roma* di Respighi.

pold Stokowski e Hermann Scherchen nel 1923, Gino Marinuzzi e Sergio Failoni nel 1924, Otto Klemperer nel 1929, ecc.²⁵

Affidato nel 1912 a Bernardino Molinari, direttore artistico e d'orchestra, animatore infaticabile per la promozione della nuova musica (italiana e straniera), oltre che abile allenatore delle masse,²⁶ l'Augusteo, inauguratosi con un concerto diretto da Giuseppe Martucci (16 febbraio 1908), pioniere della rinascita sinfonica italiana e wagnerofilo di rango (in quest'occasione eseguì, fra l'altro, il *Mormorio della foresta* dal *Sigfrido* e l'ouverture del *Tannhäuser*), proseguì il suo «iter» con una serie di concerti di tutto rispetto (qualche volta eccezionali) e con manifestazioni pionieristiche. Relativamente ai primi anni penso per esempio al Concorso nazionale per composizioni orchestrali indetto nel 1912 dall'Accademia: grazie alle modalità del bando, in cui era consentito di utilizzare degli pseudonimi, Gian Francesco Malipiero riuscì a vincere ben quattro dei cinque premi. Nel 1929 Molinari creerà i «concerti per le scuole» (si chiamavano già così);²⁷ seguiranno quelli realizzati in collaborazione con l'Opera nazionale Dopolavoro e con il Sindacato nazionale fascista musicisti per l'esecuzione delle composizioni vincitrici delle Mostre romane del 1930, 1933 e delle Rassegne sindacali organizzate a scadenza biennale fino al 1939.²⁸ Da ricordare infine il gemellaggio fra l'Augusteo e la Federazione internazionale dei concerti istituita a Parigi: una collaborazione fermamente voluta dal presidente di Santa Cecilia, conte Enrico di San Martino e Valperga, con lo scopo di promuovere scambi di nuove composizioni e lanciare giovani musicisti e interpreti. In prima assoluta Molinari dirigerà

25 Vedi i programmi pubblicati negli *Annuari della Regia Accademia di S. Cecilia* (Roma) e, più recentemente, l'utile repertorio curato da Emilia Zanetti, Annalisa Bini e Laura Ciancio, *Gli anni dell'Augusteo. Cronologia dei concerti 1908–1936*, saggio critico di Alberto Basso, Roma 1990, volume di cui è prevista la continuazione. I due estremi cronologici riguardano, il primo, l'inaugurazione dell'Augusteo (ex Anfiteatro Corea), affidata dal fondatore Enrico di San Martino a Giuseppe Martucci; il 1936 il trasferimento della sede nell'autunno di quell'anno all'Adriano (un teatro più piccolo di 500 posti), dovuto alla decisione di Mussolini di recuperare le vestigia romane del luogo.

26 A Molinari concertatore pervennero calorosi elogi, da parte di Debussy e molti altri. Sulla figura del direttore d'orchestra: Giorgio Vigolo, *Ricordo di Molinari*, in: id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze 1971, pp. 593–595: 595: «le prime opere di Strawinski dall'*Oiseau de feu* a *Petruška*, al *Sacre* e poi all'*Oedipus rex* furono fatte conoscere da Molinari e [...] le nuove leve del risorgente sinfonismo italiano da Mortari a [Antonio] Veretti, Petrassi, ecc. sono state tenute a battesimo dalla bacchetta di Molinari.» Interrotta la sua attività nel 1943 e successivamente epurato, Molinari verrà ripristinato nel suo ruolo di direttore nel 1947.

27 Improntati a grande pluralità di scelte, a pezzi non eccessivamente lunghi per non affaticare gli studenti, questi concerti si concentravano prevalentemente su musiche esemplari del passato, affiancate a qualche brano moderno. Il giorno dell'inaugurazione (10 ottobre 1929) si poté ascoltare: una trascrizione per archi dall'op. V di Corelli realizzata da Ettore Pinelli, due movimenti delle *Quattro stagioni* di Vivaldi trascritti da Molinari, le musiche per balletto dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e una selezione delle *Antiche danze e arie per liuto* di Respighi.

28 Lettera di Molinari a Mussolini, 26 marzo 1929 (Roma, Archivio centrale dello Stato, Segreteria particolare del duce 509428.2.1), in cui si sottolinea l'importanza della collaborazione col Sindacato per le mostre regionali e nazionali: «le più importanti esecuzioni non possono darsi senza la collaborazione disinteressata di un ente come l'Augusteo, non soltanto per ragioni finanziarie, ma anche per le difficoltà tecniche che presentano le moderne partiture».

all'Augusteo (2 aprile 1933) la *Partita* dell'esordiente Petrassi, premiata al primo di questi Concorsi.

Volendo periodizzare, l'attività dell'Augusteo si può dividere in due tronconi: uno esteso fino all'inizio degli anni '30; l'altro che arriva al secondo dopoguerra. Il primo ha una fisionomia più internazionale, il secondo, pur non rinunciando ad accogliere esecutori e opere straniere, è più orientato a favorire la musica italiana (contemporanea e del passato, costituita quest'ultima dai molti «repêchages», realizzati non già, come oggi, da musicologi, ma da compositori e interpreti).²⁹ Anche durante la prima fase trapelano comunque alcune intemperanze esterofobe. Mi riferisco in particolare al concerto (19 novembre 1916) diretto da Toscanini, il quale fu costretto a interrompere l'esecuzione al momento dell'entrata del timpano nella «Marcia funebre» del *Crepuscolo degli dei*, per via del commento patriottico di un ascoltatore, che provocò una furiosa *bagarre* in sala.³⁰ Qualche giorno più tardi giungerà il divieto, protrattosi fino alla fine della prima guerra, di eseguire musiche tedesche a Roma.

Se il respiro europeo dell'Augusteo veniva preso di mira a scadenze diverse anche dai futuristi Luigi Russolo, Pratella, Silvio Mix (nazionalisti irriducibili),³¹ questo costituiva invece un titolo di merito per Mussolini, quando, nei primi anni, il fascismo si atteggiava a sostenitore della modernità.³²

Scelte più autarchiche, comuni del resto a tutte le istituzioni italiane, si evidenzieranno con la guerra d'Etiopia; le leggi razziali determineranno la drastica esclusione di musiche di compositori ebrei; l'asse Roma-Berlino imporrà, oltre a una prona sudditanza alla Germania, l'inclusione privilegiata di composizioni tedesche.

L'ispettorato del teatro creato nel 1935 presso il Ministero della stampa e propaganda (dal 1937 Direzione generale per il teatro e la musica presso il Ministero della cultura popolare: Minculpop) seguiva in maniera assai ravvicinata le direttive

29 Vedi per esempio Molinari trascrittore de *Le quattro stagioni* di Vivaldi, Milano 1927.

30 «Per i morti di Padova», fu la frase che provocò l'incidente dell'Augusteo. Come si ricorderà la città veneta aveva subito poco prima un bombardamento aereo nemico, che aveva mietuto diverse vittime fra i civili.

31 Vedi Silvio Mix, *Ancora una parola su l'Augusteo e la sua vera funzione nazionale*, in: *Il pensiero musicale* 6 (1926), pp. 80s.: «Già che abbiamo un'orchestra valorosa e volenterosa che s'avvia alla perfezione e un Direttore artistico stabile come il maestro B. Molinari, noi vorremmo che tutto avesse un carattere spiccatamente nazionale in ciò che si fa all'Augusteo [...]. Quindi: due o tre *solisti* esteri su dieci italiani; un quarto di programma dedicato alla musica classica; un altro quarto a quella estera e gli altri *due quarti* dedicati ai compositori *italiani viventi*. Ecco, signori, il modo di incoraggiare i nostri artisti! Ecco il modo di far vedere all'estero che esistono oggi anche in Italia degli autori di Musica sinfonica!»

32 Invitato da Molinari ad ascoltare due concerti, dove figuravano musiche italiane di Vivaldi e Luigi Mancinelli (*Cleopatra*) e la prima parte del *Sacre* di Stravinskij (nuovo per l'Italia), Mussolini risponderà (chissà con quanta buona fede o voglia di mostrarsi «à la page»): «deploro di aver mancato al concerto di domenica scorsa con un programma di musica bellissimo! Non mi resta che sperare in quello di domenica [prossima]. Ma chi sa se gli eventi mi permetteranno di assistervi? Intanto deploro – come deploro! di aver perduto lo Stravinsky. Non si ripeterà?» (lettera di Mussolini a Molinari, 6 febbraio 1923 [Roma, Archivio centrale dello Stato, Segreteria particolare del Duce, 509428]).

del Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, ritagliandosi – là dove possibile – dei margini di autonomia (o di revanchismo), su cui meriterebbe fare più luce. Ci sarebbe infatti da chiedersi come mai, negli anni più bui della dittatura, si potessero ascoltare lavori di musicisti invisi al nazismo. Hindemith, autore detestato da Hitler per i suoi audaci trascorsi giovanili durante la repubblica di Weimar, era incluso nei concerti dell'Augusteo, ancora nel 1937 e nel 1938 (dopo la demolizione dell'Augusteo il 13 maggio 1936, la nuova sede era diventata il Teatro Adriano).³³ Sempre nella lista nera della »entartete Musik«, Berg venne accolto con due »prime italiane«: i *Tre frammenti da Wozzeck* (1934; direttore Ernest Ansermet) – un anno, il '34, che si iscrive peraltro nella fase di riavvicinamento dell'Italia all'Austria – e i *Tre brani sinfonici da Lulu* (1937, direttore Gertrude Herliczka).³⁴ Eccentrica rispetto alle direttive germaniche anche la presenza di Bartók nel 1939 e nel 1941, in veste di compositore e interprete.³⁵

In tema di infrazioni anche l'attività del romano Teatro delle Arti (1937–1943), iniziativa integrata al regime, in quanto diretta da Cornelio Di Marzio, presidente della Confederazione fascista professionisti e artisti. Nella sede di via Sicilia capace di appena cinquanta posti,³⁶ agiva, fin dal 1937, Anton Giulio Bragaglia, allestendo spettacoli di prosa con una propria compagnia stabile.³⁷

33 Mario Rossi eseguì la prima romana della sinfonia di *Mathis der Maler* (Teatro Adriano, 5 dicembre 1937); l'autore interpretò con Pietro Scarpini la Sonata per viola e pianoforte op. 11 Nr.4 e come fuori programma la Sonata per pianoforte a quattro mani dello stesso Hindemith (Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, 2 dicembre 1938).

34 Da ricordare ancora presso la Sala dell'Accademia di Santa Cecilia l'interpretazione da parte del Quartetto Kolisch della *Suite lirica* di Berg (8 aprile 1938), fra i compositori dello »Schönbergkreis« il più eseguito in Italia.

35 Si segnalano in particolare: *Musica per orchestra d'archi, celesta e percussioni* (prima per Roma, Teatro Adriano, 15 gennaio 1939, direttore Fernando Previtali); Suite dal *Mandarino meraviglioso* (prima per Roma, ivi, 19 gennaio 1941, direttore Previtali); recital del Duo Béla Bartók (pianoforte) – Ede Zathureczky (violino) del 4 aprile 1939: Piccola suite per pianoforte, Allegro barbaro per pianoforte, *Rapsodia* per violino e pianoforte, *Tre nenie* per pianoforte (Sala dell'Accademia di Santa Cecilia).

36 Si rimanda alla recensione di Luigi C[olacicchi] (*Il messaggero*, novembre 1940), citata nel programma di sala del Teatro delle Arti, *Manifestazioni musicali stagione 1941–1942*, p. s. n.: »Il Teatro delle Arti par fatto apposta per questo genere di manifestazioni a carattere riservato, d'eccezione« che si troverebbero fuori luogo in un grande teatro. I frutti più squisiti della musica moderna, con i piccoli, sfrondatai rami della loro orchestra da camera, acquistano sapore e rilievo in questo Teatrino. Per le opere antiche, anch'esse orchestralmente poco nutrite e scenicamente circoscritte, il Teatro delle Arti sostituisce quelle meravigliose scatole sonore ch'erano i teatri d'una volta.« Vedi anche Ludovico Ferdinando Lunghi (*Il giornale d'Italia*, 15 aprile 1941): »Tali recite hanno un carattere di eccezione in quanto ci pongono a contatto con opere e balletti la più parte nuovi per l'Italia se non addirittura di assoluta novità: e rivestono un interesse particolare per l'accurata e gustosa edizione con cui sono presentate.«

37 Per un inquadramento di questo teatro attraverso i documenti del tempo, si rimanda a Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli Archivi italiani*. Introduzione di Renzo De Felice, Milano 1974; si veda anche Paola Latini, *Il teatro delle arti. Le attività musicali dal 1937 al 1943*, Roma 1991, ed Ead., *Il Teatro delle Arti di Roma (1937–1943)*, in: Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli, a cura di Francesco Izzo, Johannes Streicher, Roma

L'attività musicale di questo teatro, di cui era direttore artistico Antonio D'Ayala, ebbe inizio nel dicembre 1938 con dei concerti da camera (alcuni dei quali accolti favorevolmente dal fascismo, ma non in riga con le direttive naziste) e si intensificò, a partire dal 1940,³⁸ alternando lavori cameristici (strumentali e per il teatro) del passato e contemporanei, italiani e stranieri, alcune prime assolute o italiano, dal carattere marcatamente »riservato«, come si conveniva a uno spazio limitato, qual era appunto il teatrino delle Arti.

Da sottolineare la folta presenza di pittori d'avanguardia. Fra i più attivi, Prampolini, firmerà i bozzetti per *Il teatrino dei pupi di Maestro Pietro* di Falla (prima romana, 27 novembre 1940; direttore d'orchestra Giuseppe Morelli, regista Enrico Frigerio, costumi e marionette di Maria Signorelli), *Il gallo e la volpe (Renard)* di Stravinskij (29 novembre 1941; direttore d'orchestra Alberto Erede, coreografia Carletto Thieben, costumi Prampolini), *Apollo musagète* di Stravinskij (13 aprile 1941; direttore d'orchestra Oliviero De Fabritiis, coreografia Aurel M. Milloss), *Quattro cori*, azione coreografica di Vincenzo Tommasini (novità assoluta, 26 aprile 1941, coreografia di Alice Alanova, maestro del coro Filippo Marcolini), *Le nozze* di Stravinskij (21 maggio 1942; direttore d'orchestra Casella, coreografia di Alanova, maestro del coro Bonaventura Somma) e *Hin und zurück* di Hindemith (7 maggio 1943; direttore d'orchestra Franco Capuana, regista Carlo Piccinato). Mino Maccari eseguirà i bozzetti per *Il campanello* di Donizetti (26 aprile 1941; direttore d'orchestra Francesco Saverio Salfi, regista Enrico Fulchignoni, maestro del coro Filippo Marcolini); Filippo De Pisis curerà le scene di *Bastiano e Bastiana* di Mozart (13 aprile 1941, direttore d'orchestra De Fabritiis, regista Francesco Pasinetti); Orfeo Tamburi firmerà bozzetti e figurini per *La camera dei disegni* di Casella (prima assoluta, 27 novembre 1940, direttore d'orchestra l'autore, coreografia di Milloss), *La sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* di Pizzetti nella originaria redazione (19 aprile 1941; direttore d'orchestra Fernando Previtali, regista Fulchignoni, maestro del coro Marcolini), e *L'amore stregone* di Falla (19 maggio 1942; direttore d'orchestra Antonio Pedrotti. A Renato Guttuso spetteranno infine, le scene e i costumi per *La storia del soldato* di Stravinskij (20 maggio 1942; direttore d'orchestra Pedrotti, regista Fulchignoni), coreografia di Milloss) e del *Torneo notturno* di Malipiero (20 novembre 1941; direttore d'orchestra Alberto Erede, regista Frigerio).

Dato il carattere ufficiale dell'iniziativa, *Il popolo d'Italia* (giornale fondato da Mussolini), che non si era mai dimostrato particolarmente sensibile verso le mani-

1993, pp. 583–589; *Il teatro delle Arti 1940–1943. Le »Manifestazioni musicali« nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, a cura di Daniela Margoni Tortora e Patrizia Veroli, Roma 2009.

38 Nel 1940 il comitato direttivo era composto da: Cornelio Di Marzio, presidente della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti; Giuseppe Mulè (vice-presidente). Componenti: Vincenzo Bellezza, Nerio Brunelli, Alfredo Casella, Mario Corti, Umberto Guglielmotti, Giuseppe Petrocchi, Goffredo Petrassi, Enrico di San Martino e Valperga, Ottavio Tiby, Vincenzo Tommasini. Direttore artistico: Antonio D'Ayala.

festazioni di «élite», soprattutto dopo la virata demagogica dei primi anni Trenta, fu costretto a spendere parole di elogio.³⁹

Per tornare al tema del non perfetto allineamento dell'Italia con la politica musicale nazista, bisogna rilevare come a questo teatro vadano ascritte le esecuzioni di lavori giudicati «degenerati» in Germania: di Alban Berg⁴⁰ e di Paul Hindemith⁴¹, musicista presente fino al 1943 (*Hin und zurück*), molto amato dai critici⁴² e dai compositori italiani (tra cui Goffredo Petrassi).

Spicca inoltre la «prima assoluta» in forma integrale dei *Canti di prigionia* di Dallapiccola (1938–1941), un compositore accolto di frequente al Teatro delle Arti (con il *Divertimento in quattro esercizi*, *Rapsodia* «Studio per la morte del conte Orlando» per violino e orchestra, *Piccolo concerto per Muriel Couvreur*). I *Canti di prigionia*, tra le rare composizioni italiane il cui carattere «impegnato» non può essere revocato in dubbio, furono eseguiti l'11 dicembre 1941 (direttore d'orchestra Previtali, maestro del coro Micolini). Tre grandi prigionieri della storia (Maria Stuarda, Boezio, Savonarola) meditano sul loro destino esprimendosi in un linguaggio dodecafonico, contrappuntato dalla sequenza del *Dies irae*, in un clima di apocalittico «memento».⁴³

39 «La fama che si è rapidamente creata il Teatro delle Arti, è stata brillantemente confermata: ed è confortante il fatto che i criteri di rigorosa selezione e di assoluto rispetto alle ragioni dell'Arte trovino un consenso così schietto e vasto da parte del pubblico, a testimonianza di quell'alto livello culturale e di quel buon gusto che il Teatro delle Arti ha appunto il compito di promuovere e di alimentare in un settore particolarmente indicato» ([Alceo Toni?], in: *Il popolo d'Italia*, 22 novembre 1940).

40 *Tre Lieder* (10 maggio 1940; pianoforte Roman Vlad, soprano Suzanne Danco), la *Sonata* op. 11 (13 maggio 1940; pianoforte Vlad), i *4 Pezzi* per clarinetto e pianoforte op. 5 (13 maggio 1940, clarinetto P. Urini). Per il 21 maggio 1942 era stata prevista la realizzazione coreografica dalla *Lyrische Suite* (a cura della Alanova), sostituita da *Les noces* («prima realizzazione scenica in Italia»).

41 25 febbraio 1938 *Concerto per pianoforte e 12 strumenti* n.36 (direttore d'orchestra Casella); *Sonata* per arpa (16 aprile 1939; arpista Clelia Gatti Aldovrandi), la *Sonata per viola e pianoforte* op. 11 n.4 (10 maggio 1940; viola Renzo Ferraguzzi, pianoforte Piero Guarino).

42 «P[aul].H[indemith]. è forse la figura più completa di musicista dei nostri giorni. Compositore di rinomanza internazionale, violista di prim'ordine, didatta di valore, suonatore abilissimo di vari strumenti e, seppur a titolo meramente occasionale, direttore d'orchestra [...] giovane è la sua arte di compositore, la sua vitalità creativa ed esecutiva, in cui si riflette appieno, forse come in nessun'altra, lo spirito del tempo in cui viviamo» ([Colacicchi], in: *Rassegna musicale*, «Le arti», I [2 dicembre 1938 – gennaio 1939], pp. 191–195: 194).

43 «Nessun riferimento politico o sociale, dunque. Ma certo l'eco evidente d'una condizione umana ch'era più che mai la nostra d'allora [1938–1941], il racconto lirico d'un'esperienza che, in termini quanto si voglia diversi, fu di noi tutti: l'esperienza della prigionia [...]. Non saprei davvero chiedere alle pagine dei *Canti di prigionia* una rivolta alla società in termini superiori alle condizioni in cui nacquero, e cioè un'individuazione delle forze che quella rivolta erano chiamate a condurre nei fatti. I prigionieri [...] sono semplicemente dei prigionieri che constatano il loro esilio, i loro ceppi. La loro protesta è un atto umanamente elementare, investito da un riscatto soltanto interiore, religioso. Ma non per questo, meno forte e attendibile. Perché questa protesta si ricollega per vie segrete, attraverso la mediazione dell'avventura umana e stilistica del loro poeta, a tutta una condizione dell'uomo moderno, che anche là dove non ha inteso appieno le ragioni del suo esilio, e quindi non ha raccolto l'appello alla solidarietà e all'azione, ha tuttavia potuto soffrire questa condizione e postulare comunque un riscatto» (Fedele D'Amico, *Canti di prigionia*, in: *Società*, I, 1 [gennaio-

Molte le interpretazioni che si possono dare all'inclusione di questa altissima pagina nei programmi di un teatro allineato con il potere: dabbenaggine, lassismo, ignoranza dei dirigenti fascisti nel lasciar circolare un lavoro, di cui probabilmente ignoravano l'aspetto ›engagé‹; polisemanticità della musica che difficilmente lascia decifrare il suo linguaggio in maniera univoca; incapacità dei governanti ad annettere al fronte antifascista un compositore che ricopriva dal 1939 la carica di docente di composizione al Conservatorio L. Cherubini di Firenze (vi era entrato con le nomine ›ope legis‹ di Giuseppe Bottai), iscritto al Partito Nazionale Fascista, membro del Direttorio del Sindacato Fascista dei Musicisti (sezione di Firenze), dal quale per altro avrebbe (invano) desiderato rassegnare le dimissioni, quantunque per cause più legate a ragioni personali che al credo politico.⁴⁴ Comunque siano andate le cose, questo sembrerebbe un caso emblematico di nicodemismo (non presunto o retrodatato), meritevole di essere approfondito (tanto più che esempi di opere impegnate nella storia musicale italiana del tempo scarseggiano).

Come spiegare le tante infrazioni alle regole attuate dal Teatro delle Arti, se non come una sorta di spirito revanchista? Non rinnegando gli scellerati divieti sottoscritti da entrambe le parti (contro la musica degli ebrei, dei bolscevichi, degli antitedeschi), la cultura musicale fascista cercava di rivendicare una porzione, seppur effimera e tardiva, di autonomia. Il che avvenne proprio durante i primi anni di guerra, quando la Germania, dando prova di un'organizzazione e una potenza tanto maggiore dell'Italia, lasciava prefigurare una prossima egemonia sull'Europa: scenario invisibile e paventato dalle forze alleate fasciste.⁴⁵

Il ›Ciclo di opere contemporanee‹, ideato con la periodicità di un festival, ma realizzato un solo anno (1942) per motivi bellici, costituisce probabilmente l'episodio

giugno 1945], pp. 94–100). Si veda anche Cesare Brandi, *Dallapiccola e le note*, in: *Il selvaggio* 18, 1–3 (15 marzo 1942), p. 2: »S'era usciti dal teatro [delle Arti], dove si davano per la prima volta [*I canti di prigionia*] e lo spazio, in cui ci avevano attirato, s'era a poco a poco ridotto dentro di noi, come un oscuro nucleo sonoro, dal quale invano avresti voluto trarre un filo di seta, la melodia. Niente che si potesse ricantare, serbarsi fra le pagine della memoria: ma un peso, e poi un improvviso aprirsi, l'incedere da lungi per concomitanze inattese, e lo stridore dei timbri e il fluido propagarsi come per acque dense e per cerchi, di quelle note percorse.«

44 Così almeno sembra di poter dedurre dalla lettera (copia) di Dallapiccola a Cornelio Di Marzio, da Firenze, 8 ottobre 1941: »Come [tempo fa] vi dissi essere mia intenzione lasciare il posto che per anni ho tenuto in seno al Direttorio del Sindacato Fascista dei Musicisti (sezione di Firenze), oggi, dopo aver preso parte alla seduta di lunedì scorso, sono più che mai convinto che la mia intenzione di allora non deve limitarsi a essere un'intenzione. E ciò nell'interesse di tutti, e sopra tutto nell'interesse del Sindacato« (Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuxseux, Fondo Luigi Dallapiccola). Ed ecco la risposta di Di Marzio a Dallapiccola, 20 ottobre 1941: »Non desidero affatto accettare le tue dimissioni ed anzi ti consiglio di soprassedere, nel momento, ad ogni decisione al riguardo. Nulla posso assicurarti, ma ritengo che non passerà molto tempo che la tua attività verrà adoperata più proficuamente in altro luogo, ed allora potrai facilmente prendere il pretesto della tua venuta a Roma per dimetterti da codesto Direttorio« (ibid.).

45 Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities. Italy 1922–1945*, Berkeley ecc. 2001 (Studies on the History of Society and Culture 42), traduzione italiana di Maria Laura Bassi, *La cultura fascista*, Bologna 2000 (Biblioteca storica), p. 295.]

più noto di violazione alle regole germaniche, volte a salvaguardare la ›purezza‹ della musica dalle ›influenze perniciose‹, secondo le disposizioni del Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Evento fin troppo conosciuto verrà trattato qui solo marginalmente. Basti dire che le manifestazioni erano state volute e finanziate integralmente dalla Direzione del teatro del Minculpop e che gli allestimenti furono tutti di grande prestigio. Se alla Scala venne destinata la prima italiana di un balletto messo al bando nei paesi di lingua germanica, il *Mandarino meraviglioso* di Bartók (12 ottobre 1942; coreografia di Milloss, scenario e costumi di Prampolini), al Teatro dell'Opera di Roma, per la prima volta sui palcoscenici italiani, apparve *Wozzeck* di Berg (3 novembre 1942; direttore Tullio Serafin, regista Milloss, scenario István Pékáry), altra opera messa all'indice in Germania.

A voler approfondire l'indagine, le infrazioni alle regole durante l'alleanza italo-tedesca risultano più numerose di quanto non fosse trapelato in precedenza. Quel più accentuato spirito di autonomia verso i Diktate nazisti, riscontrabile in manifestazioni tutt'altro che di fronda, indurrebbe a leggere il rapporto italo-tedesco come un gemellaggio attraversato da molte luci e parecchie ombre. Confermando così l'ipotesi avanzata da alcuni storici che, proprio in seguito alle batoste subite dall'Italia durante la guerra, il nostro paese, preoccupato dalla futura forza egemone della Germania sull'Europa, cominciasse a prendere qualche distanza dalla nazione alleata, in una sorta di resistenza passiva fatta di piccole astuzie e stratagemmi italici.⁴⁶

Lasciando gli avvenimenti più elitarii (ai quali andrebbero aggiunti i concerti strumentali, spesso di grande qualità, promossi dall'Accademia Filarmonica Romana), ci concentreremo infine sul Costanzi, un teatro creato nel 1880 e frequentato dall'aristocrazia, dalle classi alto, medie e piccolo-borghesi. Non essendo un'istituzione ›di prim'ordine‹, esso alternò fino alla sua trasformazione in teatro di stato (1928) la produzione operistica e coreografica agli spettacoli di prosa, all'operetta, ai veglioni, ai balli in maschera. I lavori della Giovane Scuola (la prima di *Cavalleria rusticana* risale al 1890)⁴⁷ sono l'ultima testimonianza di una produzione moderna, che sintonizzandosi sulle attese del pubblico, entra stabilmente in cartellone, alternandosi con le opere di repertorio. Col passare degli anni questa produzione, concepita in ›tempo reale‹, si trasformerà in quel fenomeno della contemporaneità dell'incontemporaneo, caratteristico anche dei nostri giorni. Nel 1900 debutta la pucciniana *Tosca*, fra le più amate dal pubblico cittadino, anche per via del suo soggetto ›romano‹ e ripresa – secondo la prassi del tempo che esigeva titoli certi a discapito della varietà – perfino due volte l'anno (seppur in stagioni diverse) o in annate consecutive (con le sue 263 repliche *Tosca* fu l'opera più rappresentata dopo *Aida* durante l'intero cinquantennio).

⁴⁶ Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, pp. 280 e 295.

⁴⁷ Ospiti al Costanzi allo scadere dell'Ottocento le prime assolute di: *Amico Fritz* (1891), *Iris* (1898) di Mascagni, la prima romana de *I Medici* di Ruggero Leoncavallo (1893), la prima italiana di *A basso porto* di Nicola Spinelli (1895).

Nello stesso arco di tempo, fra le prime assolute appartenenti grosso modo allo stesso movimento, anche se meno «popolari», troviamo: *Le maschere* (1901), *Amica* (1905), *Lodoletta* (1917), *Il piccolo Marat* (1922) di Mascagni, l'oratorio *Il giudizio universale* di Perosi (1904), *Maja* di Leoncavallo (1910), *Giulietta e Romeo* di Zandonai (1922) e il varo europeo de *La fanciulla del West*, diretta da Toscanini (1911).

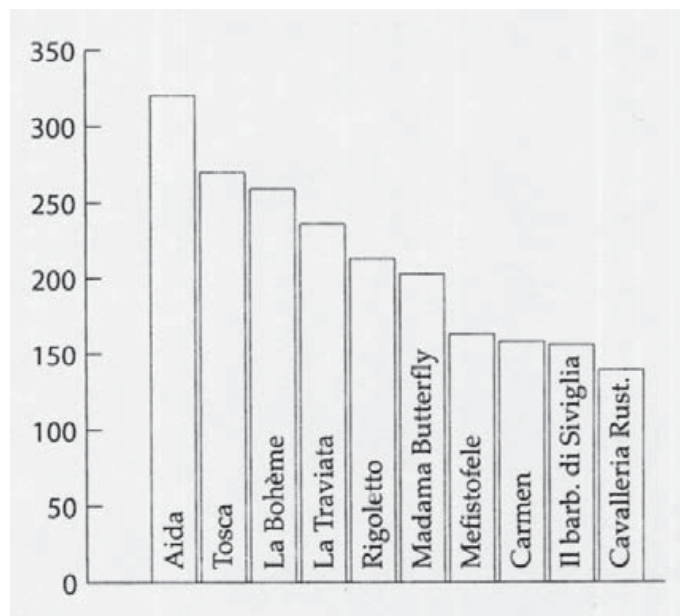


Tabella 1: Teatro Costanzi-Reale di Roma 1900–1950: Rappresentazioni delle 10 opere più popolari⁴⁸

La cristallizzazione dei cartelloni provocata dal teatro repertoriale (un fenomeno iniziato negli anni '40 dell'800 e consolidatosi verso il 1870)⁴⁹ arriva a un punto di crisi proprio nel '900. Le difficoltà in cui si trova il Costanzi all'inizio del nuovo secolo, anche per il regime concorrenziale fra i teatri, l'incertezza della «dote»,⁵⁰ la scarsità di grandi interpreti sottratti dalle imprese americane, trovano riscontro negli interventi di alcune illustri personalità di destra e di sinistra, che invocano una maggiore stabilità per le masse e iniziative promozionali a favore di questa istituzione.⁵¹ Notevoli furono in effetti (e non solo a Roma), le difficoltà incontrate dai giovani operisti

⁴⁸ Ringrazio Andrea Perego per il competente e paziente contributo apportato alla stesura delle Tabelle 1 e 2.

⁴⁹ John Rosselli, *Il sistema produttivo, 1780–1880*, in: *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, vol. 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), Torino 1987, p. 157.

⁵⁰ Una legge post-unitaria del 1867 assegnava ai Comuni la facoltà (non più l'obbligo) di sostenere economicamente i teatri.

⁵¹ Enrico di San Martino deplorava che i partiti popolari non tenessero nella dovuta considerazione il fattore lavoro, di cui avrebbero potuto beneficiare diverse categorie sociali e criticava l'assenza della «dote» al Costanzi (Vittorio Frajese, *Dal Costanzi all'opera. Cronache, recensioni e documenti*, con la collaborazione di Jole Tognelli, Roma 1977, vol. 1, pp. 227 s.); anche il socialista Guido Podrecca, per il quale l'arte serviva a educare le masse, si dichiarava favorevole nei primi anni '10 a sovvenzionare questo teatro (ibid., vol. 2, p. 60).

per raggiungere le soglie dei palcoscenici. Più volte denunciata dalla stampa, questa realtà fu resa pubblica da una dichiarazione del vicepresidente della Società Italiana di Autori ed Editori, Tommaso Montefiore, che rivelò come i giovani esordienti fossero costretti a sborsare alcune «decine di migliaia di lire» pur di veder messe in scena le proprie opere (con allestimenti il più delle volte di dubbia qualità).⁵² Questo per esempio al Costanzi il caso di: *Lorenza* di Edoardo Mascheroni (libretto di Luigi Illica) diretta dall'autore (1901), *Esvelia* di Iginio Robbiani (libretto di Saverio Kambo, 1911), *Fatma* di Tito Schenardi (libretto di Adriano Rosatini, 1916), *Maria di Magdala* di Vincenzo Michetti (libretto proprio, 1918): tutte opere che non superarono le tre-quattro repliche.

Per alleviare questo stato di cose il Costanzi adottò alcune misure varate in quegli anni: commissioni da parte dei maggiori editori (*Anna Karenina* di Iginio Robbiani, libretto di Edmond Guiraud, 1924 ed *Emiral* di Bruno Barilli, libretto proprio, 1924, vennero sollecitate ai rispettivi autori da Sonzogno e da Ricordi); concorsi banditi dal Comune di Roma (*Uguale fortuna* di Vincenzo Tommasini, libretto proprio, 1913; *Canossa* di Malipiero, libretto di Silvio Benco, 1914; *Fedra* del livornese Romano Romani, libretto di Alfredo Lenzoni, 1915, *Mirra* di Domenico Alaleona, libretto proprio, 1920). Un altro genere di concorsi erano quelli statali indetti dal Ministero della pubblica istruzione: fra i lavori premiati, che andarono in scena al Costanzi: *I compagni* di Primo Riccitelli (libretto di Giovacchino Forzano, 1923), sebbene il compositore non fosse un novizio, né sotto il profilo dell'età (aveva 47 anni) né dell'esperienza (questa sua terza opera, per interessamento di Gatti Casazza, verrà rappresentata di lì a poco anche al Metropolitan di New York; interprete principale Beniamino Gigli).⁵³ Nel caso dei bandi ministeriali era previsto che all'impresa venissero assegnate L. 25 000, 5 000 lire andavano complessivamente all'autore della musica e del libretto. In seguito sarà il Governatorato di Roma ad assumersi la responsabilità dei concorsi, fra i quali segnaleremo quello vinto dall'ex futurista Franco Casavola, autore, con il librettista Arturo Rossato, dell'opera buffa *Il gobbo del califfo* (andò in scena al Teatro Reale dell'Opera il 4 maggio 1929). Con la trasformazione realizzata da Marcello Piacentini del Costanzi nel Reale, il nuovo teatro, inaugurato in pompa magna nel 1928, fu eletto dal regime a teatro di Stato; fra i suoi compiti anche quello di indire concorsi annuali per giovani operisti (la Scala sceglierà di lì a poco la stessa strada).

Ciò che in generale si nota nella politica delle scelte del maggior teatro operistico romano è un forte ritardo rispetto ad altre istituzioni, più aperte e ricettive. Alcune delle principali opere italiane e straniere arrivano infatti a Roma, dopo aver debuttato altrove. Per limitarsi a queste ultime, che secondo una lunga consuetudine

52 Un opuscolo di Tommaso Montefiore, in: *La nuova musica* 12 (giugno-luglio 1907), p. 195 (cit. Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'Unità a oggi*, in: *Storia dell'opera italiana*, vol. 4 [vedi nota 49], p. 189).

53 Davide Ceriani, *Un decennio di vita musicale italiano durante il fascismo attraverso la stampa: 1922-1932*, 2 voll., tesi di laurea, Università degli studi di Firenze, a.a. 2002-2003, vol. 1, p. 38.

venivano tradotte, come si sa, nella nostra lingua: *Pelleas e Melisanda* di Debussy approdò nel 1909 (a un anno di distanza dalla prima italiana alla Scala); *Il cavaliere della rosa* (14 novembre 1911) giunse qualche mese dopo rispetto al primo teatro milanese (1 febbraio 1911), *Salome* verrà ascoltata dal pubblico romano (9 marzo 1908) due anni dopo il Regio di Torino (22 dicembre 1906) ed *Elettra*, sempre di Strauss, alla stessa distanza di un biennio dalla Scala (nel 1912 anziché nel 1910).

Costante resta nel cinquantennio esaminato la fortuna dei drammi wagneriani, che spariranno dai cartelloni solo negli anni della prima guerra (1915–1918) e nel 1945. Se all'inizio del secolo la folta presenza si inquadra nel clima culturale dell'estetismo (non solo dannunziano), il picco raggiunto negli anni '40 andrà invece iscritto nel quadro dell'alleanza italo-germanica, fermo restando che Wagner continuò a rimanere un autore in auge anche nel secondo dopoguerra: emblema colto e «filosofico» del tardo Romanticismo tedesco. Nessun veto venne invece inflitto alle opere e ai balletti russi rappresentati al Costanzi dopo il 1910, perché, pur provenendo da un paese bolscevico, risalivano a un periodo precedente la rivoluzione d'ottobre (così per *Boris Godunov* o *Kovàncina* di Musorgskij).

L'incidenza rappresentativa per nazione, con la Francia che tocca i vertici più alti durante la prima guerra mondiale e alla fine della seconda, mentre la Germania giganteggia nei primi anni Quaranta è visibile nella Tabella 2.

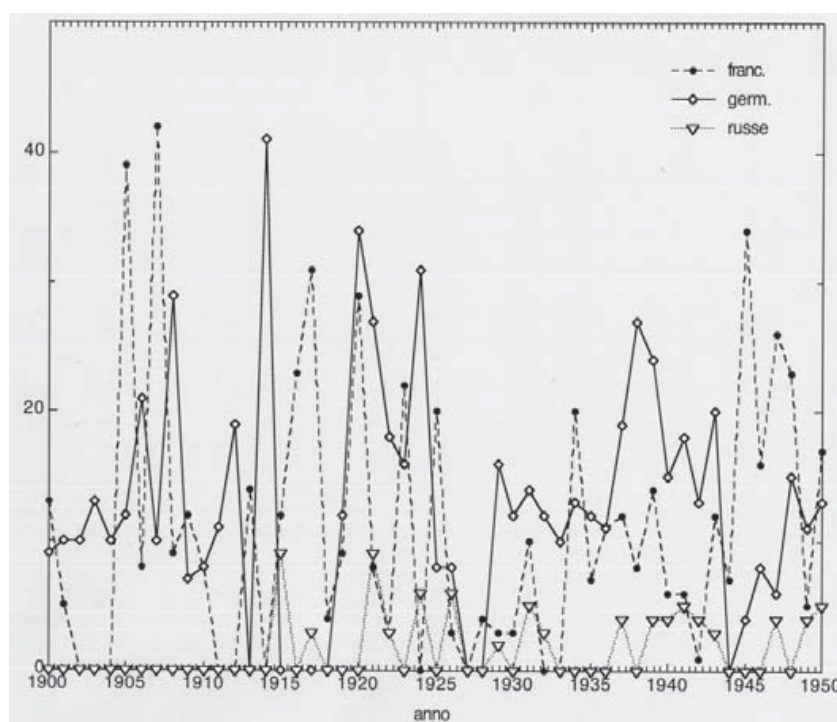


Tabella 2: Teatro Costanzi-Reale di Roma 1900–1950: Rappresentazioni di opere straniere

I programmi dell'intero cinquantennio subiscono poche variazioni: molte le opere della Giovane Scuola (Puccini, Mascagni, Giordano, Cilea, Zandonai), vivace la presenza del patrimonio tradizionale (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi). Se il grand

opéra italiano continua a far sentire la sua voce con i titoli più accreditati (soprattutto *La Gioconda* di Ponchielli, *Mefistofele* di Boito), non manca una ricca campionatura francese (oltre a *Carmen* di Bizet, in testa alle classifiche delle opere straniere, vedi Tabella 1, *Faust* di Gounod, *Manon* di Massenet, *Mignon* di Thomas).

Dagli anni '30 circa, che coincidono con la nascita del Consorzio Opera Lirica (struttura embrionale dell'Ispettorato del Teatro del 1935) circolano con più frequenza le opere degli italiani, scalati di una generazione rispetto alla Giovane Scuola (gli esponenti «dell'80», i loro seguaci, i musicisti autonomi), secondo l'intento promozionale adottato dal regime di favorire la produzione nazionale contemporanea. Fra le prime assolute al Costanzi: *Lo straniero* di Pizzetti (1930), *La vedova scaltra* di Wolf-Ferrari (1931), *La bisbetica domata* di Persico (1931), *La donna serpente* di Casella (1932), *La farsa amorosa* di Zandonai (1933), *La fiamma* di Respighi (1934), *La favola del figlio cambiato* di Malipiero (1934) – censurata dopo la prima da Mussolini in persona, presente allo spettacolo –, *Cyrano de Bergerac* di Alfano (1936), *Monte Ivnor* di Rocca (1939), *Ecuba* (1941) e *I capricci di Callot* ancora di Malipiero (1942). In bella vista anche le rappresentazioni di esponenti del sindacato fascista (Giuseppe Mulè: 1928, 1937, 1939, 1941; Adriano Lualdi: 1937, 1938, 1939, 1943), mentre verso la fine degli anni Trenta il gemellaggio con la Germania porta a Roma opere di compositori graditi agli alleati, ma di non grande successo a valutare dal numero delle rappresentazioni (prima italiana di *Enoch Arden* di Ottmar Gerster [28 marzo 1942]: due recite), una sola serata dedicata a *Ero lo sposo caduto di cielo* di Jakov Gotovac (30 aprile 1942), il cui debutto in Italia era stato accolto al Maggio Musicale Fiorentino tre giorni prima (27 aprile 1942) con la stessa compagnia del Teatro di Zagabria; prima italiana di *Giovanni di Zarissa* di Werner Egk (23 marzo 1943: 3 recite).

Qualche domanda sorge spontanea relativamente al Ventennio.

Roma è stata condizionata più di altre città dal fascismo? Non credo, anche se forse più favorita quanto a occasioni di lavoro perché sede (come lo è tuttora) del governo, dei ministeri, del Sindacato nazionale, ecc. Molti musicisti, che vivevano altrove, percepivano la capitale come una città più incline a scambi di favori e a giochi di corruzione che a reali scelte meritocratiche (questo era per esempio il giudizio di Dallapiccola). Il potere era in realtà ramificato: se il Sindacato nazionale che organizzava mostre e rassegne musicali aveva sede a Roma, nei vari capoluoghi lavoravano le sezioni provinciali, cui spettavano le operazioni preliminari di filtro e segnalazione dei lavori da inviare alla sede centrale.

Restarono influenzati uomini e artisti del Ventennio dal clima politico? (Questo discorso andrà esteso ovviamente ben oltre la capitale.) Penso di sì, anche se i percorsi sono difficilmente ricostruibili. Il Pnf imponeva a partire dal 1932 la tessera ai pubblici dipendenti che lavoravano nelle Università, nei Conservatori, nei teatri, nelle istituzioni musicali finanziate dallo stato, ecc. (Restavano esclusi i liberi professionisti: direttori d'orchestra, interpreti, compositori senza obbligo di insegnamento, ecc.). Anche il Sindacato obbligava al tesseramento, stabilendo nei bandi di concorso

di composizione i temi da svolgere. Nella mostra romana del 1933, che vedrà premiato il giovane Petrassi, il soggetto era »una Partita di tre danze per orchestra, scelte fra le seguenti: Ciaccona, Gagliarda, Siciliana, Pass'a mezzo, Furlana, Pavana, Giga, Tarantella« (danze, come si può notare tutte di origine italiana o pienamente acclimatate nel nostro paese). Si precisava inoltre che »le forme imposte non dovranno essere intese in senso restrittivo né scolastico, ma dovranno invece essere interpretate dai concorrenti con ogni libertà; infatti lo scopo del concorso non è di dare origine ad imitazioni del passato, ma invece a musiche delle quali le antiche forme siano modernamente rivissute, elaborate e trasformate.«⁵⁴

L'assorbimento delle parole d'ordine, l'autocensura (o la censura, com'è il caso della *Favola* malipieriana su libretto di Pirandello) fecero il resto.

Nel secondo dopoguerra, sempre al Teatro dell'Opera, non si ebbe un'immediata rotazione di nomi, che restarono per lo più gli stessi, ferma restando una forte predilezione rivolta alle opere di repertorio (italiane e straniere). Sempre in questa istituzione, spiccano fra le (rare) novità straniere: *Il sacrificio di Lucrezia* di Britten (1949, il cui battesimo era stato tenuto tre anni prima a Glyndbourne), la ripresa di *Giovanna d'Arco al rogo* di Honegger (1949, già data alla Scala nel 1947) e la prima italiana de *La saggezza* di Milhaud (1950).

Il teatro lirico ha tempi lunghi per modificare il suo percorso e per costruire la propria nicchia di opere nuove, che, essendo divenute ormai degli »unica«, difficilmente aspirano a un inserimento repertoriale. Come ancor oggi si può riscontrare.

54 Il primo concerto della Mostra nazionale di musica all'Augusteo, in: L'impero (4 aprile 1933).