

# *La musica contemporanea del fascismo*

Michele Girardi

Nel campo delle arti il fascismo, com'è noto, privilegiò il cinema, che offriva molte più frecce all'arco del suo sistema propagandistico, e le cifre parlano chiaro: gl'incassi del teatro musicale nel 1933 erano di gran lunga inferiori a quelli delle pellicole,<sup>1</sup> e nel 1925 a Venezia erano attive, e in salute, ben quindici sale cinematografiche, tanto che nel 1927 la società Pittaluga affittò sia il Malibran (San Giovanni Grisostomo) sia il Rossini (ex San Benedetto). In questi due gloriosi teatri d'opera, dove si faceva qualche puntata nell'avanspettacolo, vennero sempre più frequentemente ospitate proiezioni di pellicole. La mostra del cinema, inoltre, decollò nel 1932 per iniziativa del conte Volpi da Misurata, Dal canto suo alla Fenice una cavalcina del 9 febbraio 1923 prevedeva «una lotteria cinematografica benefica (Film della fortuna), per la prima volta a Venezia».

La musica vantava peraltro una lunga tradizione a Venezia, e una consuetudine di alto profilo con l'esperimento nell'era moderna, fin dai tempi in cui Willaert era maestro di cappella in San Marco (1527-1562). Il fascismo, invece, coltivava ben altre opinioni sul concetto di modernità, e mentre la SIMC organizzava i primi Festival di grande respiro internazionale, in cui si potevano ascoltare musiche di Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinskij, Hindemith, Bloch, Honegger, Poulenc, de Falla, Busoni, Malipiero, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco, il delegato italiano Guido Maggiorino Gatti si dimetteva dopo il vespaio scatenato dalla stampa fascista, che lamentava lo scarso ruolo riconosciuto ai compositori nostrani nel I Festival internazionale del 1923 a Salisburgo. Restò invece ancorato sul fronte europeo fino al 1940 Alfredo Casella, l'anima progressista, al momento (ben presto avrebbe virato verso altre sponde) della musica italiana contemporanea. A lui dobbiamo la prima italiana del *Pierrot lunaire* di Schönberg, in una *tournée* del 1924.

Tra gli scopi statutari della SIMC vi era quello di coltivare la musica contemporanea di valore «senza riguardo alla nazionalità, alle opinioni politiche o religiose dei compositori» con una cura speciale verso le «tendenze sperimentali e di difficile approccio». Questo proposito non si adattava bene all'ufficialità del regime, che fra i generi avversati metteva anche il *Jazz*, in quanto rappresentava musicalmente una nazione malaccetta, come gli Stati Uniti, e una 'razza' pericolosa contro la quale Visconti di Modrone, fra i promotori del recupero della musica antica in atto in quegli anni, ebbe a scrivere nel 1933:

Un bel giorno [...] il popolo italiano [...] spalanca le porte ai negri: sono essi che debbono venire qui in questa terra, dove l'arte è nata ed è fiorita per secoli, a insegnare le nuove leggi: e i negri giungono fra noi da conquistatori e domina-

---

<sup>1</sup> Cfr. NICOLODI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, nella *Storia dell'Opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 4 *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT/Musica, 1987, pp. 167-229: 197.

tori. La loro musica, se pur musica si vuole chiamare, fatta di rumori e di ritmi asmatici, si impone.<sup>2</sup>

C'è da chiedersi cosa avesse insegnato il teatro di Monteverdi a questo razzista, ma si allibisce se si pensa che, quattro anni prima, il modernista Alfredo Casella si era espresso così:

E queste emozioni trovano il loro lirismo nella vita sovraccitata e dinamica del jazz. È questa strana musica una pura emanazione del suolo americano e l'anima americana ci si rispecchia ogni sera. Del resto, non è il jazz soprattutto una creazione negra, cioè di una delle razze più nostalgiche e più infelici che siano al mondo (ricorderò per chi ha la fortuna di conoscerli, i mirabili *spirituals songs* di quella gente)? E non è quest'arte stata sviluppata e condotta a perfezione da un'altra razza parimenti esule e senza patria: la israelita? Però, mentre il negro è più primitivo del bianco, e – se più «vitale», anche più apertamente sessuale – l'israelita, antica e raffinatissima razza (Orientale lei pure) ha adottato è vero il jazz come una espressione consona alla propria sensibilità, al proprio lirismo, ma recandovi allora un riflesso di quella passione, di quella intensità religiosa che sono caratteristiche del genio ebraico. E così le due grandi razze oppresse si sono accomunate in quella modernissima musica.<sup>3</sup>

L'intento sarebbe buono, perché Casella voleva esprimere un giudizio positivo sul genere (spunta tra le righe, quando parla di come la *raffinatissima razza israelita* abbia adottato il jazz, il riferimento – sia pure improprio – a George Gershwin, di cui egli cita *An American in Paris* come più che un tentativo di «una futura, prossima estensione nel campo sinfonico della tecnica jazzistica»); tuttavia campeggia nello scritto l'idea aberrante di arte come espressione di razze, con argomenti che, una volta perfezionati, avrebbero condotto l'Italia sull'orlo del baratro più vergognoso.

Su queste fondamenta, e su contraddizioni che diverranno palesi nei confronti del concetto di modernità e di esperimento, nacque quello che fu forse l'unico vero avvenimento musicale di portata internazionale negli anni del fascismo, e che sarebbe stato tra i maggiori al mondo, se non il più importante festival dedicato alla musica contemporanea. Nacque per caso, come ricorda Mario Labroca, quando, trovandosi con Casella al secondo festival della Società internazionale di musica contemporanea,<sup>4</sup> che si teneva a Salisburgo nel 1924, i due italiani presero il coraggio a due mani e proposero Venezia come sede della rassegna successiva.<sup>5</sup>

Gestito dalla corporazione delle nuove musiche sotto il patronato del governo nazionale, come *Terzo festival internazionale per la musica contemporanea*, il festival di musica da camera vide sbarcare in laguna autori-interpreti delle proprie opere, come Hermann Scherchen e Arnold Schönberg (impegnato nella sua *Serenade* op. 24) tra i direttori, Alfredo Casella (che diresse anche un programma di musica italiana antica), Igor Stravinskij

---

<sup>2</sup> GUIDO VISCONTI DI MODRONE, *Nazionalismo nella musica*, «Realtà», giugno 1933, pp. 613-620 (SACHS, *Musica e regime* cit., p.230). *Orfeo* nel 1910

<sup>3</sup> «L'Italia letteraria», 1 settembre 1929 (ora in ALFREDO CASELLA, 21+26, Firenze, Olschki, 2001: *Il «jazz»*, pp. 96-102: 101).

<sup>4</sup> La simc venne fondata nel 1923, e il suo primo presidente fu Edward J. Dent.

<sup>5</sup> MARIO LABROCA, *Il festival internazionale di musica contemporanea*, in *Teatri nel mondo. La Fenice*, Milano, Nuove edizioni, 1972, pp. 259-275.

(che eseguì per la prima volta la sua sonata in La) e Vittorio Rieti tra i pianisti, Luigi Ferro, Rudolf Kolisch, Zoltán Székely tra violinisti che, insieme ad altri archi del calibro di Cerny, Crepax, piuttosto che Gaspar Cassadò, suonarono in formazioni cameristiche di combinazioni diverse, brani come il quartetto n. 1 di Janáček, e altri quartetti di Korngold, Schuloff, Labroca, mentre *Le stagioni italiche* di Malipiero rammentavano fieramente la patria.

Nel frattempo Casella era riuscito a ricomporre del tutto gli attriti fra l'Italia e l'Europa musicale contemporanea, dopo i contrasti del 1923, come dimostra la scelta della SIMC di tenere a Siena il suo sesto festival nel 1928. Cinque anni dopo il Festival da camera tutto era pronto perché decollasse un rapporto stabile tra la nuova musica e Venezia,

luogo di di creazione e proiezione, di convergenze e irradiazioni [...] città 'contemporanea' perché segue l'evolversi e il divenire delle forme, perché sa incastare il passato nella vita di oggi, sicura che essa integrerà a sua volta quella di domani.<sup>6</sup>

Un rapporto dove il Teatro La Fenice, la più prestigiosa sala cittadina e fra le più rilevanti d'Italia, sarebbe dovuto diventare «uno dei più importanti centri divulgatori della musica contemporanea».<sup>7</sup>

Un regio decreto istitutivo sancì l'autonomizzazione della Biennale, e nel 1930 la macchina del primo festival ingranò la marcia. Lo dirigeva uno tra i più fervidi attivisti fascisti della prim'ora, Adriano Lualdi, di gusti decisamente passatisti, ma in realtà la manifestazione fu fortemente voluta e ideata dallo stesso Alfredo Casella, di concerto con il giovane Mario Labroca. La presenza di musicisti-interpreti stranieri fu di molta minor portata rispetto al festival di musica da camera di cui ho detto poc'anzi, e affidata alla sola viola di Paul Hindemith impegnato nel suo concerto, ma non mancarono appuntamenti di prestigio, come quello che si tenne al teatro hotel Excelsior del Lido (8 settembre), in omaggio al principio di utilizzare anche spazi diversi da quelli tradizionali. Lì s'udì tra l'altro il quarto quartetto di Bartók in prima esecuzione italiana. Le orchestre dell'EIAR e dell'Augusteo, insieme a quella da camera formata per l'occasione, fecero la parte del leone, dirette da Tullio Serafin, grande patriarca del melodramma italiano, e Bernardino Molinari, e nelle loro serate le *Pause dal silenzio* di Malipiero vennero accostate all'*Oiseau de feu* di Stravinskij e al *Concerto dell'estate* di Pizzetti: eclettismo stilistico, dunque, ma senza punte radicali autentiche. Del resto Lualdi, che mise in programma il suo *Sire Halewyn* per canto e orchestra da camera, affidandone l'esecuzione a Mafalda Favero, non era certo un campione di progressismo, ma la sua attiva presenza era un male necessario, visto che garantiva personalmente ai 'riformatori' l'appoggio delle correnti ufficiali del fascismo, garantendo a Mussolini una credenziale anche come sostenitore del progresso musicale. Qualche scotto si doveva pur pagare, e basta scorrere le sapide osservazioni dello stesso Lualdi pre-

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>7</sup> *Ibid.*

messe al programma di sala edito per l'occasione, un *Piccolo dizionario* della manifestazione,<sup>8</sup> dove si legge, alla voce «Bloch Ernest»:

Abbondanza di temi ebraici, e primi modelli di quegli spunti di danze o di quegli incisi ritmici a ripetizione che sarebbero diventati comuni e obbligatori, nelle musiche tagliate sul figurino, come l'henné sulla testa delle signore.

Lualdi non risparmia anche qualche sprazzo di bonaria ironia verso i colleghi, come quello alla voce «Malipiero G. Francesco», dove la sua sapida penna trascrive una saggia massima del compositore:

«Io dedico all'edizione monteverdiana tutto il tempo che i miei colleghi dedicano a dir male di me. Per questo, l'edizione procede molto rapidamente».

Ovviamente la sua simpatia di Lualdi non andava a Schönberg, e basta leggere il pensiero che gli dedicò:

Scrive il Malipiero: «È colui che ha fornito all'arte musicale l'ossigeno che la tenne in vita mentre si maturavano gli eventi; la guerra e il resto». Non era ossigeno; erano gaz asfissianti.

Non servono commenti a simili metafore di infima lega, naturalmente, visto che i gas asfissianti di lì a pochi anni sarebbero entrati in azione per davvero.

L'interesse dell'edizione successiva, che ebbe luogo nel settembre del 1932 fu decisamente maggiore, non solo perché si proseguì sul cammino della musica per piccola orchestra, tra cui fu collocata un'esecuzione parziale del concerto in Fa di Gershwin diretto da Fritz Reiner con Harry Kaufmann al pianoforte, ma anche perché l'internazionalità divenne un elemento portante della manifestazione, grazie un maggior numero di interpreti stranieri, ma soprattutto attraverso la proposta di concerti di musica moderna di varie nazioni, e in particolare di musica francese, belga e tedesca (con l'Orchestra filarmonica di Dresda diretta da Fritz Busch), oltre che di musica italiana per piccoli complessi (nelle Sale Apollinee) e di musica nord-americana, in prima esecuzione assoluta o nazionale. Si aprirono nuovi spazi anche alla «musica radiogenica italiana» (12 settembre), e tra i brani vincitori di uno specifico concorso tutti in prima esecuzione assoluta, figurano anche i Tre studi per soprano e piccola orchestra di Luigi Dallapiccola e la *Balli suite* di Nino Rota.

Ma il passo più importante compiuto allora fu quello di allargare l'esperienza al teatro, imbastendo tre serate piuttosto sperimentali sotto il profilo dell'accostamento di generi diversi (rappresentativi e non), della messa in scena, affidata a Guido Salvini, e della forma del teatro da camera. Al teatro Goldoni, un contenitore più intimo, si poté assistere, perciò a una serata quadripartita (16 settembre), composta da due balletti, *L'alba di Don Giovanni* di Casavola e il «mimodramma» *Pantea* di Malipiero, e dalla *Favola di Orfeo*, «di messer Agnolo Poliziano, ridotta da Corrado Pavolini», per la musica di Casella. La partitura sancisce la svolta neoclassica

---

<sup>8</sup> *Primo Festival Internazionale di Musica, Venezia – settembre 1930*, «Rivista della Città di Venezia», IX/7, luglio 1930.

dell'artista torinese, e in quest'ottica celebrativa del passato fu seguita dal monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nella revisione di Alceo Toni, anch'egli fascista di spicco. Il madrigale rappresentativo di Monteverdi rimase in cartellone anche per la successiva serata, a formare un trittico con *Il Caffé*, «cantata profana [di Johann Sebastian Bach] interpretata scenicamente da Guido Salvini» e «*La passione di Cristo*, secondo una versione musicale anonima del secolo XIII, interpretata e strumentata da Fernando Liuzzi».<sup>9</sup> La precedente serata di teatro da camera al Goldoni fu personalmente diretta da Adriano Lualdi, che continuò la linea dell'autopromozione (10 settembre) programmando titoli più appetitosi: oltre alla prima italiana del *Retablo de Maese Pedro* di Falla, e alla prima assoluta in forma scenica di *Maria Egiziaca* di Respighi, di cui sapremo di più fra pochissimo, era previsto infatti cibo squisito per i palati più golosi, come *La Grançeola* dello stesso Adriano Lualdi, opera molto adatta a Venezia.

Il panorama offerto dalle due prime edizioni del Festival fu dunque contraddittorio, specie se si pensa alla manifestazione del 1925, dove gli obiettivi della SIMC erano stati più onorati. Un vero radicalismo sparirà dai programmi, con qualche eccezione, come la prima italiana della cantata *Der Wein* di Alban Berg affidata a un'interprete storica come Hanna Schwartz e alla bacchetta dello stesso Scherchen nell'edizione successiva (settembre 1934). Ma anche in quella circostanza, quale soccorso per le orecchie più tradizionali, venne la *tournee* dei complessi dell'opera di stato di Vienna con *Così fan tutte* e la prima italiana della *Frau ohne Schatten* di Richard Strauss, diretti da Clemens Krauss, con la regia di Lothar Wallerstein e le scene e i costumi di Ludwig Sievert e Alfred Roller. Grandi nomi per celebrare la cultura di lingua tedesca in un afflato affabile con l'italiana, l'anno dopo che Hitler aveva conquistato il potere in Germania, e quattro anni prima dell'annessione dell'Austria. I compositori più 'innovativi', protetti dall'ala 'novecentista' del fascismo e da Bottai e De Pirro in particolare, come Casella e Malipiero, seguiranno a muoversi in zone creative sempre più avvizzite, e in fondo non alternative alle esigenze di un regime che affidava i suoi fasti all'esaltazione della romanità, con tappe come *Il deserto tentato* (1937) e *Giulio Cesare* (1935). La risposta migliore, non solamente sotto il profilo linguistico ma anche da quello etico, sarebbe poi toccata all'avanguardia italiana del secondo dopoguerra, che imboccò la strada del radicalismo, e dove i veneziani Maderna e Nono avrebbero recitato un ruolo protagonista.

Venezia, 16 maggio 2018

---

<sup>9</sup> Liuzzi fu principalmente un musicologo, attivo sul fronte del ritorno all'antico soprattutto come curatore di edizioni, ma sarebbe stato anche lui, di lì a poco, vittima delle leggi razziali.