

Gilgames

01 > 191

Mussolini e i compositori del Ventennio: estetizzazione della violenza, processi mitopoietici e riti del consenso nel contesto musicale italiano (1922-1939)

Silvia del Zoppo

Università degli Studi di Milano
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
borsista presso la Fondazione Fratelli
Confalonieri
silvia.delzoppo@unimi.it

The cultural politics perpetrated by Mussolini especially in musical field might appear as a janus bifrons: on one hand, a “revolutionary” character was shown not only in familiar-like relationships with some of the most prominent composers of the Italian musical panorama, ideally devoted to celebrate the imperial glories (Mascagni, Pizzetti, Malipiero, Casella) – but also in the exaltation of the instrumental music rather than the operatic one and in the controversial exchange with the futuristic avantgarde (Russolo, Petrella). On the other hand, a “conservative” character may be detected in submitting the artistic creativity to the censorship and setting the musician again at the service of a chief. Though divergent, such attitudes come to a synthesis, imposed by the centripetal force that attracted towards the leader, a sort of gravitational camp where most of the Italian musicians fell, as a true reflection of the society at that time. As H. Sachs wrote, “study of Italian music under fascism reveals a picture of workaday infighting and intrigue in abundance, much grotesque opportunism, occasional examples of naïve good faith in the government, and very little real political opposition” (Sachs, 1987, p.10). By tracing the correspondence between Mussolini and the composers of the regime according to the fundamental study by Fiamma Nicolodi, this paper aims at illustrating how the regime was able to benefit from music as the main means of popular consensus.

È stato da più parti sottolineato come il Ventennio fascista non abbia rappresentato per la musica un periodo di inattività o ristagno: quasi paradossalmente è difficile trovare, nell’Italia postunitaria, un periodo in cui si sia manifestato un così alto interesse da parte delle istituzioni politiche per la “cenerentola delle arti”, sia in termini di sostegno a manifestazioni culturali¹, sia come appoggio alla musica d’avanguardia², sia nell’ambito della pedagogia e della formazione musicale professionale³. Inoltre, a fianco di compositori e musicisti emarginati o perseguitati

dal regime per motivi razziali, religiosi e politico-ideologici, per altri il Ventennio rappresentò un’incredibile opportunità di crescita ed affermazione. Minimizzare queste circostanze o giustificarle come semplice accidentalità adducendo magari la predilezione di Mussolini per un’arte da lui stesso coltivata in prima persona⁴, escludere il calcolo politico dalle elargizioni di appoggi a musicisti ed istituzioni musicali – ben presto tramutatesi in altrettante garanzie di controllo – sarebbe atteggiamento assai ingenuo. Come infatti evidenzia la Nicolodi,

semplificistico suona negare i rapporti con il fascismo o la benevola iscrizione di questa stagione entro parentesi tonda, quasi che venti anni potessero essere facilmente cancellati. Ma improprio e fuorviante è d’altro canto



l'attribuzione di un'indistinta e omologa sigla 'fascista' per tutto ciò che in quel tempo fu fatto. Se difficile, per non dire impossibile, risulta accertare in che misura, con quale fede, spontaneità, ecc. la dittatura venne accettata dai nostri artisti, forse di maggior interesse è vedere sia come il terreno d'intesa fu ideologicamente preparato (più che provocato) dagli antefatti, sia come l'aspetto proteiforme rivestito dal fascismo in campo musicale consentì adesioni e collaborazioni (più o meno attive) da parte dell'ala contemporanea di indirizzo conservatore (con Pizzetti) come da quella modernista (con Malipiero e Casella) [...]⁵

cui si aggiungono naturalmente il ruolo giocato dai cosiddetti "musicisti popolari" (Mascagni, Giordano, Cilea) e quello più controverso dei futuristi.

Il contesto musicale italiano di quel periodo, infatti, si rivela decisamente articolato: dunque, per ciascuna delle tre principali correnti già incidentalmente citate - i compositori della cosiddetta "Giovine Scuola" legati all'opera verista, le avanguardie futuriste e la generazione dell'Ottanta - saranno esaminati alcuni casi rappresentativi dei rispettivi rapporti con il regime fascista.

I compositori 'popolari'

Per quanto concerne l'opera verista, diverse caratteristiche ne favoriscono la grande comunicatività: il taglio drammaturgico incalzante; la narrazione impersonale, per lo più condotta con effetto di climax; l'aderenza al reale mutuata dal Naturalismo alla Zola specialmente nelle cosiddette "scene popolari"⁶; la semplificazione delle componenti musicali. La centralità dell'elemento vocale e l'alternanza di tensione appassionata a languore sentimentale ne sanciscono la continuità con il passato ottocentesco e la grande popolarità in Italia e all'estero: l'opera verista funziona dunque come perfetto medium di comunicazione per le masse.

I protagonisti di questa stagione dell'opera italiana sono Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Bruxelles, 1924), operista italiano per antonomasia, che scomparirà a soli due anni dall'ascesa al potere di Mussolini e sarà dunque marginalmente toccato dall'avvento del fascismo; Pietro Mascagni (Livorno, 1863 - Roma, 1945), che a soli 27 anni è emerso sulla scena internaziona-

le con il capolavoro *Cavalleria Rusticana* tratto dall'omonimo romanzo di Verga; Umberto Giordano (Foggia, 1867 - Milano, 1948), anch'egli reso celebre da un'opera giovanile, l'*Andrea Chenier* del 1896; Francesco Cilea (Palmi, RC 1866 - Varazze, Savona 1950) e don Lorenzo Perosi (Tortona, 1872 - Roma, 1956). Epigono del genere, infine, può essere considerato Riccardo Zandonai (Rovereto, 1883 - Pesaro, 1944) che, più giovane di una generazione, sarà l'allievo di Mascagni favorito dall'editore Tito Ricordi.

Già dall'epistolario pucciniano tra il 1920 e il 1922 trapelano i Leitmotive caratteristici del pensiero del compositore, al contempo sintesi di un sentire comune e di un malessere generalizzato. Per quanto sarebbe azzardato definire questo pensiero compiutamente 'politico', perché poco sistematico e privo di impostazione critica, vi compaiono temi ben riconoscibili, come il senso di insoddisfazione per le condizioni di vita nella penisola («qui in Italia si vive da cani meglio cento volte a Vienna la vinta che a Milano la vittoriosa?!»⁷; «Italia! Italia! Tasse, cari prezzi, sudiciume, disordine, cattivo gusto insomma un eldorado di brutture...»⁸), una generica germanofilia che assume il modello teutonico quale specchio dell'ordine e delle 'cose che funzionano' («il mio paese mi fa schifo [...] ma anche la Francia non è luogo per noi - meglio al di là del Reno!»⁹), l'apprezzamento per figure carismatiche forti e in grado di reimpostare l'ordine a qualunque prezzo («E Mussolini? Sia quello che ci vuole! Ben venga se svecchierà e darà un po' di calma al nostro paese»¹⁰).

Se non si può parlare di aperta e consa-

pevole adesione al fascismo, sicuramente l'anziano Puccini non fu esente da una fasci-

nazione del 'genio' di Mussolini, come il suo amico e biografo Giuseppe Adami ci riporta:

Io sono per lo stato forte. A me sono sempre andati a genio uomini come De Pretis, Crispi, Giolitti, perché comandavano e non si facevano comandare. Ora c'è Mussolini che ha salvato l'Italia dallo sfacelo [...]. La Germania era lo stato meglio governato, che avrebbe dovuto servire da modello per gli altri. Non credo alla democrazia perché non credo alla possibilità di educare le masse. È lo stesso che cavar l'acqua con un cesto! Se non c'è un governo forte, con a capo un uomo col pugno di ferro come Bismarck una volta in Germania, come Mussolini adesso in Italia, c'è sempre pericolo che il popolo, il quale non sa intendere la libertà se non sottoforma di licenza, rompa la disciplina e travolga tutto. Ecco perché sono fascista: perché spero che il fascismo realizzi in Italia, per il bene del Paese, il modello statale germanico dell'anteguerra¹¹.

Dunque l'auspicio di uno stato forte, centralizzato, dove il potere - che il popolo non pare in grado di controllare - risieda nelle mani di un solo uomo. D'altronde la pseudo-adesione pucciniana al movimento fascista venne opportunisticamente esaltata post mortem dal regime con manifestazioni celebrative ed encomiastiche nel tentativo di sfruttare la fama dell'operista a fini propagandistici¹².

Di un vero e proprio 'mussolinismo' è possibile parlare invece nel caso di Mascagni. In pericoloso odore di bolscevismo intorno al '20 per il suo mal ponderato intervento nel corso di uno sciopero operaio a Livorno, l'«imbroglione»¹³, come sarà più tardi apostrofato da Gavazzoni, si affrettò presto a chiarire la sua posizione rispetto al regime e soprattutto rispetto alla figura del Duce, divenendo non solo fidato referente della politica culturale in ambito musicale, ma in breve vero e proprio prototipo del musicista di stato. A partire dalla sua opera *Il piccolo Marat*, che con i suoi temi di libertà e rivoluzione infiammava tanto gli animi socialisti quanto quelli fascisti, negli anni la sua attività di compositore del regime e di "funzionario" per gli affari musicali si fa sempre più solerte e - fatto piuttosto rilevante - costantemente riportata al Duce in persona, sia tramite le sempre più numerose richieste

di colloqui che attraverso le lettere e i messaggi personali con cui Mascagni raggiunse Mussolini, sperando di trarne l'agognato appoggio. Nel rapporto del 21 marzo 1927, ad esempio, in cui Mascagni relaziona da Vienna l'esito delle celebrazioni beethoveniane per il centenario dalla morte, l'ossequiosità verso il capo è sfacciatamente ostentata: «In ogni conversazione e in ogni accenno all'Italia [è] dominatore un Nome che all'estero spande la rinnovata luce della Stella d'Italia, un nome che rende rispettata e invidiata la nostra Italia: il nome universale di Benito Mussolini».¹⁴ D'altronde, il Duce ricambierà occupandosi personalmente degli aspetti pratico-organizzativi della vita musicale persino nei momenti più difficili per il regime.¹⁵ Come detto, le richieste di colloqui e le dediche si succedono incessanti, fruttando a Mascagni la nomina ad Accademico d'Italia e il patronato dell'opera Nerone. Entrambi gli episodi meritano attenzione.

L'Accademia Reale d'Italia era stata fondata nel 1929 come strumento di dialogo - e ben presto di consenso - tra il fascismo e le intelelligenze del Regno d'Italia, attraverso il coinvolgimento del maggior numero possibile di intellettuali. Se è vero quanto riporta il biografo di Mussolini, Yvon De Begnac, la strategia politica doveva essere chiara sin dalle sue origini:

Leggo sulla stampa del fuoruscitismo che la mia accademia è nata come componente della fabbrica del consenso, ultranecessaria per assicurare la

permanenza del fascismo al potere. Ma che cosa pretendevano i miei nemici Rosselli, Nenni, Buozzi, Modigliani, che la rivoluzione con le proprie mani si tirasse la zappa sui piedi, e creasse l'accademia per impedire la crescita di una cultura del fascismo o del fascismo nella cultura?¹⁶

Nelle intenzioni del Duce, sul modello francese di Richelieu, l'Accademia avrebbe dimostrato «l'unità culturale di un paese da noi riscattato alla gloria dell'effettuale unità sociale¹⁷». A tale fine furono incentivate anche altre iniziative, come l'Enciclopedia italiana. Ben presto, però, gli obiettivi di «promuovere e coordinare il movimento intellettuale italiano nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti, di conservare puro il carattere nazionale secondo il genio e le tradizioni della stirpe, di favorirne l'espressione e l'influsso oltre i confini dello Stato¹⁸» (art. 2 dello Statuto), avrebbero di fatto tramutato l'istituzione, come scrive la Nicolodi, in «un mausoleo per artisti ed intellettuali, usato per coinvolgerli nell'agone politico, fossilizzando la loro operatività verso la mera gestione e supervisione burocratica della “cultura italiana”¹⁹».

Per quanto concerne *Nerone*, antico progetto mascagnano riproposto «in clima di imperante romanità»²⁰, l'opera si presenta per molti versi ambigua, tratteggiando una Roma imperiale moralmente corrotta nei costumi con scarsi o del tutto assenti riferimenti alla contemporaneità. Per quanto il giudizio della critica fosse stato tutt'altro che positivo – Mascagni fu persino rimproverato di «ritmare l'Inno di Roma Imperiale sui ritti di un ubriaco²¹» – tuttavia l'accoglienza negli ambienti ufficiali – come alla prima scaligera del 1935 – rivela un'opportunistica adesione di facciata da parte del regime.

La tematica autocelebrativa incentrata sul mito della romanità si farà altresì evidente in lavori successivi ad opera di altri compositori, come nella galleria di *Giulio Cesare* – quello di Malipiero del 1936 e soprattutto quello di Cilea del 1939, dove l'identificazione del condottiero romano con il Capo è ovvia. La stessa retorica si riscontra anche in opere di tema apparentemente diverso, come ne *La Nave* di Montemezzi, dall'omonima opera di d'Annunzio, con libretto riadattato da Tito

Ricordi. Andata in scena per la prima volta al Teatro alla Scala il 3 novembre 1918, occasione in cui, tra il primo e il secondo atto, fu annunciato l'ingresso delle truppe italiane a Trieste, l'opera avrebbe voluto essere riproposta dall'autore per il decennale fascista nel 1932, ma i costi dell'allestimento e lo scarso successo ottenuto alla prima rappresentazione frenavano le amministrazioni teatrali. Dopo anni di accorati appelli al Duce, finalmente l'occasione per l'esecuzione all'Opera di Roma si presenta nel 1938, ventennale della vittoria italiana nella Grande Guerra e anno della morte dello stesso d'Annunzio. Ecco le parole – quasi profetiche – con cui Montemezzi invitava il suo protettore alla rappresentazione: «Eccellenza, la Nave è pronta per il varo. Penso che sarà trionfale; ma significativo solo con la presenza dell'Eccellenza Vostra. La prora è armata e non aspetta che un ordine: l'ordine del nostro Capo²²».

Gli anni che segnarono l'incrinarsi dei rapporti con il papato successivamente ai Patti Lateranensi, videro Mussolini in persona cercare il risveglio di uno degli artisti alla sua corte: si tratta di Giordano, la cui penna taceva già da tempo. Il soggetto proposto si incentrava sulle vicende di Manfredi di Svevia, figlio di Federico II, impegnato nella lotta contro il papato. Invito che Giordano seppe garbatamente declinare, ma che anche in questo caso sottolinea la totale attualità della tematica scelta in relazione alla scena politica del momento.

Altro capitolo della letteratura musicale encomiastica è costituito dall'innografia fascista. All'innario del regime infatti attesero quasi tutti i compositori della Giovine Scuola e non solo: proprio Giordano, con l'*Inno all'Italia* del 1932, ribattezzato da Mussolini *Inno del Decennale*, riferendosi al decennale dalla Marcia su Roma, cercò una riabilitazione come musicista ufficiale del regime. Occorre poi citare l'*Inno a Roma* di Pucci-



ni (1919) dedicato a Jolanda di Savoia, ma ben presto impiegato nei contesti ufficiali, l'*Inno degli avanguardisti* commissionato dal Pnf a Mascagni nel 1927 e *Giovinezza*, canto scritto da Giuseppe Blanc per i

giovani Balilla. Infine l'*Inno* di Pizzetti, di cui riportiamo un estratto dalla dedica al Duce sottoscritta dal compositore in una missiva del 29 agosto 1937 da Cortina d'Ampezzo:

Duce,
poter dare almeno una volta al popolo della propria nazione e del proprio tempo un canto in cui esso senta espresso qualcuno dei suoi sentimenti più profondi, qualcuno dei suoi ideali più puri; credo che un poeta o un musicista non possano avere una più alta aspirazione; e tentarlo non è superba presunzione, ma atto d'amore.

Questo Inno che vi mando, del quale già voi udiste una parte inclusa nel film Scipione l'Africano, è un'espressione di amore di un artista che ha sempre amato ed ama la sua terra, la sua gente, la sua patria, sopra ogni cosa al mondo.

Voi che del popolo italiano sapeste come nessuno mai divinare i sentimenti più profondi, illuminare le virtù più pure, suscitare le energie segrete, Voi che al popolo italiano date ogni giorno la voce più chiara e più potente per dire le parole più alte che possano essere dette all'intera umanità, giudicate se l'Inno sia degno di essere al popolo italiano offerto perché esso lo canti²³.

La musica 'futurista'

«Esiste una musica futurista?» titolava un articolo di Viscardini sul periodico «Sant'Elia» il 1° febbraio '34 e ammetteva l'autore «[...] una musica spiccatamente futurista che abbia i caratteri spiccatamente, squisitamente futuristi, quali [Marinetti] ha pensato e voluto non esiste²⁴».

Ci si potrebbe dunque domandare perché un'avanguardia che si era prepotentemente affermata in ambito artistico-letterario, faticasse a trovare un corrispettivo in campo musicale. Innanzitutto, la maggior parte dei musicisti futuristi constava di dilettanti, che possedendo spesso una scarsa o assente formazione professionale, nella loro ferrea opposizione ad ogni accademismo, si facevano rappresentanti di una tendenza, piuttosto che di una cultura musicale, in cui la *pars destruens* prevaleva sull'effettiva possibilità di una *pars costruens*. Inoltre, il carattere collettivizzante e olistico dell'opera futurista rende particolarmente difficile stabilirne i confini, allargandosi tanto a generi quanto a sedi performative meno formali e non riconosciute dalla musica colta, quali varietà e cabaret. Infine, il carattere precipuamente

sperimentale della performance futurista la lega inevitabilmente all'*hic et nunc*, ponendo spesso una condizione di irriproducibilità e venendo a costituire ipso facto l'ostacolo principale alla formazione di un repertorio.

Volendo tuttavia accettare, per semplicità, la definizione di "musica futurista" (1910-1935 ca.), potremmo tracciarne una parabola suddivisibile in due momenti, secondo la cronologia usualmente impiegata per il movimento in ambito letterario ed artistico. La fase più "eversiva" si esaurisce con la fine della Grande Guerra, dotata di grande forza innovatrice e preludio alle avanguardie successive, come happening e aleatoria. Massima espressione è il Manifesto dei musicisti futuristi di Pratella, scritto programmatico contro ogni «perbenismo musicale», sia esso rappresentato da accademie, critica o editori. Sarà tuttavia Luigi Russolo ad introdurre il concetto di rumorisimo e ad importare nel linguaggio musicale quella «artiglieria onomatopeica» cui Marinetti accennava in una lettera del 1912²⁵, grazie all'invenzione di curiosi strumenti da sostituirsi agli organici tradizionali, come l'intonarumori:



Ognuno riconoscerà d'altronde che ogni suono porta con sé un viluppo di sensazioni già note e sciupate, che predispongono l'ascoltatore alla noia, malgrado gli sforzi di tutti i musicisti novatori. Noi futuristi abbiamo tutti profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'*Eroica* o la *Pastorale*. Non possiamo vedere quell'enorme apparato di forze che rappresenta un'orchestra moderna senza provare la più profonda delusione davanti ai suoi meschini risultati acustici. Conoscete voi spettacolo più ridicolo di venti uomini che s'accaniscono a raddoppiare il miagolio di un violino?²⁶

La seconda fase del movimento, decisamente più "di maniera", ha il suo apice intorno al 1930, pronta «a virare verso acritici ravvedimenti, brusche sconfessioni, ormai perfettamente allineate con

le parole d'ordine e le direttive imposte dalla dittatura²⁷». Occorre considerare che a questa data, i fondatori Luigi Pratella e Luigi Russolo sono ormai rivolti ad altre mete, mentre

gli ultimi arrivati nella sguarnita scuderia di Marinetti (Aldo Giuntini, Luigi Grandi e pochi altri) pur facendo leva su ostentate coperture politiche si trovano di fatto ad agire ai margini degli spazi ufficiali [...] del fascismo, che all'opera progetto alternativo rispetto ai valori costituiti preferisce veder anteposto il prodotto finito, congegnato a regola d'arte o secondo le norme di un corretto artigianato di scuola²⁸.

Ecco perché, in realtà, i futuristi riceveranno disinganni e sconfessioni dal fascismo sin dai suoi esordi al potere. Infatti, al manifesto del 1 marzo 1923, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, non seguì risposta, nonostante le evidenti consonanze con gli ideali fascisti: esaltazione della violenza, amore del pericolo, glorificazione della guerra, culto della modernità, religione della velocità. La vis polemica e le proposte ultranazionalistiche di questo ristretto gruppo sono forse guardate con timore dal potere che, come nel celebre caso della scena dalla *Favola del figlio cambiato* di Malipiero censurata perché ambientata in un bordello, vede nella destabilizzazione dell'ordine e dei valori tradizionali più un rischio che un guadagno, almeno in ogni sede ufficiale.

Emblematica è la parabola di Pratella che, da spirito promotore della rivoluzione futurista contro ogni «solenne turlupinatura che si chiama musica fatta bene²⁹», finì per uniformarsi a quegli stessi principi morali precedentemente ripudiati, riconoscendo nella «volontaria disciplina» e nell'«unità di coscienza nazionale creata dal fascismo» gli strumenti a garanzia dell'«igiene sociale del popolo³⁰».

Altro problema legato al movimento futurista è la sua difesa del jazz, genere ostracizzato dal regime per il suo carattere 'molle e indeterminato'³¹. Come scrive Franco Casavola (Modugno, Bari 1891 - Bari, 1951) nel suo *Manifesto della musica futurista* del 1924 e più tardi nel suo più vasto articolo *Difesa del jazz-band* apparso su *L'impero* nell'agosto del 1926:

il jazz band rappresenta, oggi, l'attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principii: la individualità del canto dei suoi strumenti, che riuni-



scono per la prima volta elementi sonori di differente carattere; la persistenza dei suoi ritmi, decisi e necessari, costituiscono la base della musica futurista. Diamo a ciascuno voce nel canto, una individualità libera, improvvisatrice: dall'insieme non prevedibile, nei rapporti improvvisi³².

E ancora:

Il Jazz Band è il prodotto tipico della nostra generazione eroica, violenta, prepotente, brutale, ottimistica, antiromantica, antisentimentale e antigraziosa. Nasce dalla guerra e dalle rivoluzioni. Rinnegarlo è rinnegarci! È perciò inutile cercarne l'atto di nascita nei villaggi negri o nelle pampas americane [...]»³³.

L'articolo procede con l'identificazione del Jazz Band quale unica via d'uscita tanto dalle «elefantiasi» quanto dalle «rarefazioni» dei compositori contemporanei (citati Wagner, Strauss, Debussy, Strawinskij, Schoenberg), che in modi diametralmente opposti mostrano, a dire dell'autore, l'incapacità di uscire «[dall'] orbita di Beethoven³⁴».

Il gruppo dei Cinque (italiani)

Parallelamente alle correnti veriste nel melodramma e a quelle legate al Futurismo letterario, un terzo multiforme gruppo

di compositori può essere raccolto sotto la fortunata definizione, dovuta a Massimo Mila, di «generazione dell'Ottanta», dove la connotazione generazionale è cifra di un sentire evidentemente nuovo. Novità di cui i protagonisti si rivelano consapevoli: non a caso, attribuiscono al proprio movimento il nome di «Rinnovamento», «Risorgimento» o «Gruppo dei Cinque», in analogia al manipolo di compositori fondatore della scuola nazionale russa. Così si esprimeva Bastianelli dalle colonne de «Le cronache letterarie» del 2 luglio 1911:

Oggi noi, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi ed io, vogliamo operare il risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata, con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo e del filisteismo! [...]. La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi della musica russa fra cui fiorì l'Omero russo, Modesto Mussorgsky, eroi che rigettando le lusinghe affaristiche degli imitatori servili delle musiche straniere, vollero creare al loro paese una musica nazionale³⁵.

La loro poetica si riassume intorno ad alcuni punti fondamentali: insofferenza per il melodramma ottocentesco, di cui l'Italia è sovrassatura; rivendicazione del primato musicale italiano, soprattutto nei generi fino a quel momento oggetto di discriminazione o di scarsa considerazione, quali la musica strumentale e quella vocale da camera; costruzione di una propria identità nazionale sullo studio degli antichi maestri; recupero delle fonti e del materiale musicale antico che si accompagna alle prime istanze musicologiche. Rispetto

ai futuristi, hanno una più solida formazione accademica, ma condividono con i primi la coscienza della crisi, la necessità di una rottura contro gli statuti immobili degli ultimi due secoli di musica e avvallano un sentimento nazionalistico, elemento che il regime saprà sfruttare, garantendo un vero e proprio *cursus honorum* ai compositori che decideranno di assecondarne le politiche.

Nel novero di tali compositori si possono inscrivere Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880 – Roma 1968), Gian Francesco Malipiero



Gilgameš

01 > 198

(Venezia, 1882 – Treviso, 1973), Alfredo Casella (Torino, 1883 – Roma, 1947), Ottorino Respighi (Bologna, 1879 – Roma 1936); generazione da cui successivamente prenderanno le mosse alcuni compositori più giovani: Goffredo Petrassi (Zangarolo, 1904 – Roma, 2003), Luigi Dallapiccola (Pisino, 1904 – Firenze, 1975), Nino Rota (Milano, 1911 – Roma 1979) e gli esuli Renzo Massarani (Mantova, 1898 – Rio de Janeiro, 1975) e Mario Castelnuovo-Tedesco (Firenze, 1895 – Beverly Hills, 1968).

Pare importante sottolineare che il manifesto del 1911 ideato da Bastianelli e appoggiato dai compositori dell'Ottanta sia alquanto generico - caratteristica che favorirà di lì a poco profonde divisioni interne - e soprattutto identifichi quale destinatario della propria opera un popolo idealizzato, storicamente decontestualizzato, una «finzione emozional-letteraria³⁶», per dirla con

le parole della Nicolodi. In realtà, prevale in questi compositori una concezione della musica ancora elitaria, un'arte assoluta in cui si rispecchia il conflitto tra la borghesia e le masse, guardate con sospetto e preoccupazione. Proprio considerando l'atteggiamento verso questo terzo attore - le masse - è comprensibile come Mussolini, sebbene personalmente affascinato dalla produzione soprattutto strumentale di alcuni giovani compositori, nelle sedi ufficiali rispetterà sempre le gerarchie tradizionali, che vedevano gli operisti, compositori 'popolari' su un gradino più alto rispetto ai sinfonisti.

Ecco, ad esempio, come pare si sia espresso il Duce di fronte ad una delegazione di compositori, formata da Lualdi, Pizzetti, Toni, Alfano e Renzo Bossi, promotori della Mostra del Novecento musicale italiano (Bologna, 1927), secondo la testimonianza dello stesso Lualdi:

Sì, mi piace l'idea di questa esposizione auditiva che può rappresentare il parallelo delle esposizioni visive di pittura e scultura. È una specie di rassegna delle attuali forze musicali italiane che volete fare. È molto opportuna. Bisogna risvegliare l'interesse del pubblico intorno alla musica nuova [...] È necessario che il pubblico apprezzi ed impari ad amare anche le musiche che non sa a memoria. Ma siccome, per ciò che riguarda la divulgazione, la musica da concerto non arriva alle grandi folle, e quella del teatro sì, è la musica del teatro che bisogna far rinascere prima di tutto. [...] A ogni modo deve essere superata la mentalità ostile alla nuova musica italiana. Si continuano ad eseguire e a ripetere le opere vecchie; piacciono anche a me, badate; ma sentiamo e ripetiamo le nuove!³⁷

Commenta ironicamente il Lualdi nelle sue memorie del 1927 dal titolo *Viaggio musicale in Italia*:

Mentre l'on. Mussolini parlava così, un orologio "impero" - avvezzo da chi sa quanti decenni a fare tic-tac su tavoli di ministri, a sentirne i discorsi, e ad avvertirli inutilmente che le ore passano e i tempi mutano - voleva quasi fermarsi, a causa dello stupore che gli faceva rimaner di sasso e pendolo, e ingranaggi. Perché, veramente, dal tempo di Cavour in poi, non gli era mai più accaduto di sentire che un Presidente del Consiglio si interessasse di musica, e non ne parlasse come di un consumo di lusso, o come una reliquia da adorare nei templi del passato, senza nessun possibile rapporto con la vita produttiva di oggi e con quella di domani³⁸.



D'altronde, l'intenzione di indirizzare - se non manipolare - il gusto del pubblico, non influì solamente sulla produzione contempo-

ranea, ma anche sulla riscoperta del repertorio antico, come ad esempio quello vivaldiano:

in un paese in cui la musicologia stenta ancora a prender piede ed affermarsi come disciplina scientifica e attività professionale, sono i musicisti, i compositori, i critici ad improvvisarsi revisori. Revisori che, beninteso, non hanno né l'intenzione né l'interesse di sacrificare la propria personalità artistica e la propria poetica sull'altare dello scrupolo filologico³⁹.

Ecco allora che operazioni di 'editing creativo' da parte dei Toni, Molinari e Torrefranca, ma anche di compositori quali Malipiero e Casella, sulle composizioni dei maestri del passato rientrano nell'ottica di una filtrazione ed adattamento dell'antico al gusto dell'epoca e si comprendono alla luce di un impiego strumentale di tali riscoperte.

Il caso più emblematico è forse proprio quello del 'prete rosso', che si lega alla Settimana Musicale Senese del 16-21 settembre 1939, sotto la direzione artistica di Casella. La fase organizzativa della manifestazione, iniziata nel 1938, aveva visto Antonio Bruers, cancelliere dell'Accademia d'Italia, e il conte Guido Chigi Saracini puntare in modo deciso sulla promozione degli inediti vivaldiani di Torino, interessando a tale scopo anche il Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai. Tuttavia, oltre a registrare l'incresciosa estromissione dal progetto della figura di Alberto Gentili⁴⁰ quale conseguenza delle leggi razziali, la vetrina

internazionale che avrebbe dovuto esaltare a fini propagandistici il patrimonio culturale italiano agli occhi di musicisti, musicologi e studiosi si risolse in un sostanziale fallimento. La Settimana Senese fu infatti funestata dallo scoppio della guerra: il 1° settembre, Hitler invadeva la Polonia e a causa dell'instabilità del contesto internazionale venuta a crearsi, buona parte della critica straniera fu costretta a disertare l'evento, che rimase così circoscritto ad un pubblico prevalentemente italiano assolutamente elitario.

Facendo ora un passo indietro e volendo esaminare più da vicino gli scambi tra i protagonisti della querelle musicale e il potere già a partire dagli anni Venti, ci si potrebbe anzitutto soffermare sulla figura di Gian Francesco Malipiero, che vede nel suo rapporto personale con il Duce una sorta di panacea contro tutti i mali, specie quelli inferti dai suoi oppositori. Già a partire dall'epistola del 19 aprile 1926, infatti, leggiamo:

Sono un sincero ammiratore di quello che il fascismo ha fatto per l'Italia, ma mi preoccupa della sorte che, in mezzo allo straordinario rinnovamento spirituale italiano, è toccata a quella povera cenerentola che si chiama musica. Tutto è stato messo in valore meno che la musica. La critica musicale [...] è rimasta in mano ai disfattisti, cioè a quelli che vogliono la musicalità italiana fatta collo stampo e dietro la maschera di un falso patriottismo esaltano soltanto i dilettanti e la musica commerciale. Nei regi conservatori imperverosa la mediocrità (meno che a Milano dove c'è Ildebrando Pizzetti) e si è riuscito a costruire un organismo inutile e che molto presto finirà per diventare dannoso. La musica ha una grande importanza nell'educazione nazionale ed è un ottimo mezzo di propaganda all'estero, ecco perché io spero che queste poche parole possano almeno destare l'allarme; perché, se ella non mi suppone un maniaco, sono a sua disposizione e le sottoporro certe idee molto precise che hanno ricevuto l'approvazione di Gabriele d'Annunzio [...]. Non cerco posti nei Conservatori (sono stato Professore di composizione nel R.



Conservatorio di Parma e quasi Direttore del R. Conservatorio di Firenze, ma ho dovuto dimettermi per far piacere alla Massoneria), che troppo bella è la libertà, né accetto onorificenze, però onde ottenere il suo appoggio personale, mi valgo di un titolo soltanto: l'importanza che fuori d'Italia, si attribuisce all'opera mia non ostante la "congiura del silenzio" organizzata da tutta la stampa italiana⁴¹.

Consapevole dunque del potere intrinseco all'arte dei suoni e della sua fascinazione sul pubblico italiano e straniero, Malipiero, come del resto altri suoi colleghi, si spingono oltre, sino a vedere in Mussolini il giudice e il principio regolatore di tutte le diatribe interne.

La Prima guerra mondiale, in particolare, aveva avuto l'effetto di inasprire la tematica patriottica in nazionalismo spinto, tuttavia il fronte dei giovani musicisti si era presto diviso su alcuni punti fondamentali: in primo luogo il giudizio sulla musica del secolo precedente, che vedeva esponenti di stampo più conservatore (Pizzetti, Respighi, Alfano) contrapporsi a compositori dotati di maggior carica innovativa (Casella e Malipiero). Già dal '23, contro questi ultimi imperversano critiche

di 'internazionalismo' - per formazione e convinzione - e Casella è apertamente accusato di fare «lo straniero in Italia e l'italiano all'estero».

È tuttavia notevole come in questa fase politica del fascismo sia ancora possibile affermare e difendere posizioni internazionaliste, del tutto insostenibili dopo il '39 a causa dell'istituzione del MinCulPop e della sua azione censoria. Ad ogni modo, il 17 dicembre del 1932 si arrivò ad una vera e propria presa di posizione contro Casella e Malipiero, con il Manifesto antinternazionalista e antimodernista cosiddetto 'dei Dieci', perché sottoscritto da dieci tra le più eminenti figure del contesto musicale italiano, tra cui primeggiavano i nomi di Respighi, Pizzetti, Zandonai e Pick-Mangiagalli:

Con le dichiarazioni che seguono, i musicisti che le sottoscrivono non presumono né pretendono di assumere pose gladiatorie e atteggiamenti di sedizione [...] non è del loro costume crear chiesuole e congreghe per questa o quella finalità estetica o costruire cooperative artistiche di mutuo incensamento muoversi poi in piccoli plotoni cosiddetti d'avanguardia o reali trincee da espugnare. Tuttavia un punto di contatto ci dev'essere e c'è veramente tra uomini di buona volontà e di buona fede ai quali non siano indifferenti le sorti artistiche del nostro paese. [...] Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati. Il nostro mondo è stato investito, si può dire, di tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. [...] Tutto era buona purché fosse impensato e impensabile. Cosa ne abbiamo ricavato? Delle strombazzature atonali e pluritonali, dell'oggettivismo e dell'espressionismo che se ne è fatto, cosa è rimasto? Nel campo musicale, più che altrove, c'è davvero la biblica confusione babelica [...] Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non sa più qual voce ascoltare né qual via seguire [...]. S'è infiltrato nello spirito dei giovani un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell'arte [...]. L'avvenire della musica italiana non par sicuro, se non alla coda di tutte le musiche straniere. Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono [...] nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare [...] nulla è indegno dello spirito artistico della nostra razza [...] I Gabrielli e i Monteverde (sic!), i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i



Paisiello, i Cimarosa, i Rossini. I Verdi e i Puccini son fronde varie e diverse di uno stesso albero.

F.to Ottorino Respighi, Giuseppe Mulé, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli, Guido Zuffellato⁴².

Documento fondamentale, non solo per cogliere la diatriba interna ai musicisti, quanto perché offre la possibilità di studiare le reazioni degli accusati e più in generale degli intellettuali italiani di fronte alla spaccatura, rispetto alla quale si manifestarono sia sincero sostegno sia, in alcuni casi, strumentalizzazione ideologica. Se da un lato, infatti, la difesa dell'ala modernista vantò l'appoggio trasversale di letterati come Pirandello e Bastianelli, dall'altro alcune figure più tradizionaliste, spesso in virtù di legami personali, presero posizione a favore degli accusatori (Giovanni Orsini, Raffaello De Rensis e altri). La vicenda si concluse ancora una volta di fronte

a Mussolini in persona, con una sostanziale liquidazione del caso da parte di quest'ultimo ed una opportunistica rivendicazione del sigillo dell'ortodossia fascista da parte dei modernisti. Malipiero, infatti, ricevuto dal Duce il 28 dicembre, preferisce non scatenare bufere prima dell'incontro e cerca di stemperare le polemiche con una lettera aperta all'amico e collega Respighi (25 dicembre 1932); Casella, dal canto suo, trattenuto da Malipiero, si limiterà a rispondere con un articolo (datato ottobre '32 ma uscito nel marzo '33) in cui attacca i detrattori dell'avanguardia, rivendicando il carattere profondamente fascista della sua musica:

questa musica è profondamente fascista [...] Essa è fascista perché permeata del medesimo spirito che anima oggi tutta la Nazione in una gigantesca totalità, spirito che il Fascismo incarna al più alto grado e che consiste in un'armoniosa fusione tra modernità e tradizione⁴³.

D'altronde le manifestazioni di consenso sono una costante negli scambi con gli organi di potere, insieme alle rivendicazioni personali e alle richieste di favori,

come testimoniano i numerosi carteggi. Ecco ad esempio l'estratto di una missiva seriore di Malipiero al Duce, recante la data 25 marzo 1936:

Eccellenza,
credo che un'altra volta ancora i miei "nemici" abbiano tentato di mettermi in cattiva luce, denunciandomi a Vostra Eccellenza. Di più non so. Credo che c'entri la R. Università di Padova, dove tengo un corso di Storia della Musica in un'atmosfera di grande simpatia. Vorrei che Vostra Eccellenza sapesse che è giunto il momento di decidere e sarei felice se fosse Vostra Eccellenza che decide se l'Italia deve avere un musicista di più o uno di meno. Potrei essere orgoglioso della guerra che mi fanno qualora fosse leale e se non dovessi ora seriamente pensare alla mia vita materiale. Quella morale artistica è definitivamente a posto, ma vorrei non contare soltanto sui posteri. I miei avversari cercano di impedirmi ogni attività in seno alle istituzioni culturali fasciste[...]. Ho tante prove quanto bastano per convincermi che il pubblico italiano (anche il popolo) se lasciato in pace, è capacissimo di comprendere ogni musica, anche la mia musica. Sono gli intermediari che approfittano del mio isolamento per insidiarmi. Parlare nel momento attuale al Duce della mia situazione personale è forse un errore, ma come Vostra



Eccellenza ha letto quello che scrivevano i miei avversari spero potrà leggere queste righe [...].

Il mio posto al Conservatorio di Venezia è sempre quello di un avventizio [...] Io vorrei abitare a Roma: dal posto che ho a Venezia, non si potrebbe trasferirmi a Roma, al Santa Cecilia? Basterebbe volere. Non starei male vicino al mio amico Ottorino Respighi [...]»⁴⁴.

La lettera tocca di nuovo alcuni punti salienti: l'allusione a quel popolo «perfettamente in grado di capire ogni tipo di musica se lasciato in pace» rimanda, come si accennava, ad un pubblico largamente idealizzato. Inoltre, le accuse contro gli oppositori della sua musica sembrano riecheggiare le parole di Mascagni, ma richiamano alla mente anche l'epistola del 1932,

in cui Pizzetti denunciava i suoi nemici al Duce per diffamazione, a riprova del fatto che il ruolo di giudice super partes è ormai consolidato nella percezione dei musicisti dell'epoca, per ogni seppur futile controversia. Senza entrare nel merito delle contese in sé, basti citare la lunga *captatio benevolentiae* con cui la lettera di Pizzetti esordisce:

Eccellenza, ho saputo che qualche tempo fa Le fu portato un libello scritto contro la Commissione giudicatrice del Concorso al posto di Direttore della Cappella Musicale del Duomo di Milano [...] e specialmente contro di me, che di quella commissione facevo parte. [...] Sdegno di pormi sullo stesso piano di un diffamatore volgarissimo [...] Ma poiché altri si prese la briga di informar Lei della mia avventura – il che io non avrei forse mai fatto, per non parermi la mia avventura di tale importanza da chiedere proprio a Lei d'interessarsene - e poiché troppo mi preme che qualche notizia non Le sia arrivata deformata, e infine perché tengo esporre a Lei il mio pensiero come a chi può perfettamente comprenderlo e giudicarlo, Le chiedo per la lettura di queste righe pochi momenti del Suo tempo preziosissimo. [...] D'altra parte nessuno che mi conosca e che sappia di musica, ed in questo Ella è buon giudice, potrà mai credere che io non sappia distinguere tra una pagina di note messa insieme senza né arte né scienza, e una pagina di un musicista vero⁴⁵.

Tuttavia, gli scontri tra gli esponenti della generazione dell'Ottanta proseguono, oltre che sul piano ideologico, anche su quello personale. Nuovo casus belli che contrappone Malipiero e Pizzetti è la questione del trasferimento

testé citata; l'oggetto del contendere è in questo caso rappresentato dalla cattedra di composizione di Respighi, la cui morte, occorsa il 18 aprile 1936, aveva lasciato vacante un ambito posto presso il Santa Cecilia:

Ora purtroppo è avvenuto un fatto doloroso ma inevitabile: con la morte del mio amico Ottorino Respighi rimane libera la sua cattedra di perfezionamento per compositori presso il R. Conservatorio di Santa Cecilia a Roma. Io occupo la stessa posizione a Venezia. Non si potrebbe trasferirmi a Roma?⁴⁶

Ma la medesima istanza era già stata presentata, all'insaputa di Malipiero, da Pizzetti,

che ottenne il favore del Duce. Ecco la pronta replica di Malipiero al rifiuto:

Ieri ho ricevuto lettera di Sua Eccellenza de Vecchi di Valcismon nella quale mi dice che il posto di Roma lo aveva già dato a Ildebrando Pizzetti. Rimane libero quello di Pizzetti a Milano (Direzione del Conservatorio): come si potrebbe fare per non arrivare dopo che è già stato dato a qualche altro?⁴⁷

Pizzetti, dal canto suo, pur opponendosi alla fazione modernista ed internazionalista sostenuta da Casella e cercando nell'arcaismo modale e nella vocalità polifonica gli strumenti per un rinnovamento del linguaggio, come il rivale non mancò di percorrere il tradizionale *cursus honorum* (direzione del Conservatorio di Milano, premio Mussolini del Corriere della Sera, nomina ad Accademico d'Italia), in cui dediche ed encomi al capo del governo ancora una volta si alternano a rivendicazioni personali.

Queste polemiche segneranno comunque la fine della stagione degli scontri ideologici e aprirà invece ad una stagione di più seri e 'impegnati' servizi, direttamente o indirettamente richiesti ai musicisti del regime. Basti pensare al nuovo 'genere' da lì a poco propugnato dal regime: si tratta dell' 'opera coloniale' di cui *Il deserto tentato* di Casella e *il Lumawig e la saetta* di Adriano Lualdi, celebrazione dell'espansionismo italico in Etiopia e dell' "azione civilizzatrice" ivi condotta, rappresentano, nella loro diversità, i due principali modelli.

Note

- 1 Basti citare i numerosi festival sorti in questi anni, tra cui il Maggio Musicale Fiorentino e il Festival di Musica Contemporanea di Venezia.
- 2 Si pensi alla nascita della Società Internazionale di Musica Contemporanea fondata da Casella.
- 3 Le riforme spaziarono dalla stesura di appositi programmi didattici per i Conservatori, approvati negli anni '30 e rimasti in vigore sino alla fine del secolo, all'incremento delle ore di insegnamento musicale nelle scuole, alla promozione di concerti dal vivo per i giovani discenti.
- 4 È noto che Mussolini coltivò fin dall'infanzia lo studio del violino, strumento con cui continuò a dilettersi nei momenti di disimpegno dall'attività politica.
- 5 NICOLodi 1984, p. 166.
- 6 Si vedano quelle di *Cavalleria Rusticana*, autentico prototipo del genere.
- 7 G. Puccini a Riccardo Schnabl, 11 dicembre 1920 in Puccini 1981, p.105.
- 8 G. Puccini a Riccardo Schnabl, 28 settembre 1922, ivi, p. 190.
- 9 G. Puccini a Riccardo Schnabl, 7 giugno 1921, ivi, pp.136-137.
- 10 G. Puccini a Giuseppe Adami, in G. MAROTTI 1942, p. 168-170.
- 11 G. MAROTTI 1942, pp. 168-170.
- 12 Il 18 settembre 1924, due mesi prima della morte occorsa il 29 novembre, Puccini era stato opportunisticamente nominato senatore del Regno d'Italia. Inoltre, pare che lo stesso tesseramento del compositore nel partito fascista non fosse stata mai stato richiesto dall'interessato, ma si sia trattato di un' "offerta coatta" all'anziano musicista.
- 13 Gavazzani a Massimo Mila, 17 gennaio 1935 (copia) [ACS MinInt. Dir. Gen. P.S. Div PolPolitica f. «Mila M.»] in NICOLodi 1984, p. 58.
- 14 Relazione di P. Mascagni a Mussolini da Vienna, 5 aprile 1927: Celebrazione di Lodovico van Beethoven a Vienna, nel centenario della sua morte [ACS SPD X/R B.102] cit. in NICOLodi 1984, p. 376.
- 15 Basti citare la nomina di Zandonai al Liceo Musicale di Pesaro da parte di Mussolini e il conseguente colloquio datato 4 febbraio 1943, a pochi mesi dallo sbarco degli Alleati in Sicilia e dall'armistizio dell'8 settembre.
- 16 DE BEGNAC 1990, pp. 356-357.
- 17 DE BEGNAC 1990, p. 292.
- 18 Art. 2 del decreto 7 gennaio 1926, in Annuario 1929, p. 297.
- 19 NICOLodi 1984, p. 59.
- 20 BIGUZZI 2003, p. 96.
- 21 S.P. La "prima" del Nerone alla Scala, in «Il regime fascista», 17 gennaio 1935 cit. in Nicolodi 1984, p. 55.
- 22 I. Montemezzi a Mussolini del 3 dicembre 1938 [ACS SPD ORD 98610], cit. in NICOLodi 1984, p. 427.
- 23 I. Pizzetti a Mussolini del 29 agosto 1937 [ACS SPD ORD 538707], cit. in NICOLodi 1984, pp. 439-440.



- 24 VISCARDINI 1934, p. 6.
25 Marinetti a Luigi Russolo, 1912.
26 RUSSOLO 2009.
27 NICOLodi 1984, p. 72.
28 Ibidem.
29 PRATELLA 1911.
30 PRATELLA, 1938, p.6, in NICOLodi 1984, p. 119.
31 Per un approfondimento del rapporto tra jazz e fascismo si veda MAZZOLETTI 2004.
32 CASAVOLA 1924.
33 CASAVOLA 1926.
34 Ibidem.
35 BASTIANELLI 1911.
36 NICOLodi 1984, p. 127.
37 LUALDI 1927, pp. 206-207.
38 Ivi, p. 208.
39 FERTONANI 1991, p. 239.
40 Ad Alberto Gentili (1873-1954), docente di Storia della Musica presso l'Università di Torino, si devono la raccolta e lo studio di materiali vivaldiani presso la Biblioteca Nazionale della città.
41 G. F. Malipiero a Mussolini, 19 aprile 1926 [ACS SPD ORD 113625] in NICOLodi 1984, pp. 348-349.
42 NICOLodi 1984, pp. 141-143.
43 CASELLA 1933 in NICOLodi 1984, p. 149.
44 G.F. Malipiero a Mussolini, 25 marzo 1936 [ACS SPD ORD 113625] cit. in NICOLodi 1984, pp. 364-365.
45 I. Pizzetti a Mussolini, 13 aprile 1932 [ACS SPD ORD 538707] cit. in NICOLodi 1984, pp. 433-434. Pare che a Pizzetti fosse stato chiesto di formulare per iscritto un giudizio negativo da lui verbalmente espresso nei confronti di una composizione in concorso. Nella lettera Pizzetti rivendica altresì il suo diritto come di «qualunque altro artista vero» a giudicare «scorretta e sgraziata o addirittura brutta qualsiasi pagina di musica a mio parere mediocre o cattiva, fosse pure essa stata scritta da uno dei maestri che più venero e ammiro, Palestrina o Beethoven, Bellini o Verdi».
46 G. F. Malipiero a Mussolini, 22 aprile 1936 [ACS SPD ORD 113625] cit. in NICOLodi 1984, p. 365.
47 G. F. Malipiero a G. B. Bianchetti, capo di gabinetto alla Presidenza del consiglio dei ministri, 24 maggio 1936 [ACS PCM (1934-36) 5.5.6497] cit. in NICOLodi 1984 pp. 365-366.

Bibliografia

Annuario 1929

Annuario della Reale Accademia d'Italia, I, Roma, Bardi, 1929.

BASTIANELLI 1911

G. Bastianelli, Per un nuovo Risorgimento in «Le cronache Letterarie», 2 luglio 1911.

BIGUZZI 2003

S. Biguzzi, *L'orchestra del Duce*, Torino, UTET, 2003.

CASAVOLA 1924

F. Casavola, La musica futurista" in «Il futurismo», 10-11, dicembre 1924; da: Manifesti futuristi n. 380.

CASAVOLA 1926

F. Casavola, *Difesa del "Jazz-band"*, «L'Impero», 14 agosto 1926.

CASELLA 1933

A. Casella, *Musica italiana di ieri e di oggi*, «L'Italia letteraria», 26 marzo 1933.

DE BEGNAC 1990

Y. De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, Bologna, Il Mulino, 1990.

FERTONANI 1991

C. Fertonani, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, «Chigiana», XLI, n.s. 21, 1991, pp. 235-266.

LUALDI 1927

A. Lualdi, *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Alpes, 1927.

MAROTTI 1942

G. Marotti, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1942.

MAZZOLETTI 2004

A. Mazzeletti, *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004.

NICOLodi 1982

F. Nicolodi, *Gusti e tendenze nell'Europa fascista*, Firenze, Sansoni, 1982.

NICOLodi 1984

F. Nicolodi, *Musica e Musicisti nel Ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

PRATELLA 1911

F. B. Pratella, *Manifesto dei musicisti futuristi*, 11 gennaio 1911.



Gilgameš

01 > 205

PRATELLA 1938

F. B. Pratella, *L'attività musicale del Dopolavoro considerata nel suo duplice aspetto di ricreazione delle varie categorie popolari e di ricreazione della massa*, in AAVV., *Congresso mondiale Lavoro e gioia*, Milano, Tipo-litografia Turati Lombardi, 1938.

PUCCHINI 1981

S. Puccini (a cura di), *Lettere a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme Edizioni, 1981.

RUSSOLO 2009

L. Russolo, *L'arte dei rumori* [ripr. Facs. Edizioni futuriste di poesia, Milano 1916], a cura di Stefano Lanuzza, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009.

SACHS 1995

H. Sachs *Musica e regime* [ed. or. Music in fascist Italy, Norton&c. New York, 1987], Milano, Il Saggiatore, 1995.

VISCARDINI 1934

C. Viscardini, *Esiste una musica futurista? Dopo il concerto tenuto alla Mostra in Sant'Elia*, 1 febbraio 1934.

