

GEMMA PÉREZ ZALDUONDO
MARÍA ISABEL CABRERA GARCÍA
(Coords.)

CRUCES DE CAMINOS:
Intercambios musicales y artísticos
en la Europa de la primera mitad
del siglo XX

GRANADA
2010

Colaboran en la edición:

*Mar Fernández Pérez
Pedro Ordóñez Eslava*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos —www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © LOS AUTORES
- © UNIVERSIDAD DE GRANADA
- © UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS DE TOURS
(ÉCOLE DOCTORALE *SCIENCES DE L'HOMME
ET DE LA SOCIÉTÉ*. EQUIPE DE RECHERCHE
& D'ACCUEIL DE DOCTORANTS. LIEUX ET ENJEUX
DES MODERNITÉS MUSICALES)
- © MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
CRUCES DE CAMINOS: INTERCAMBIOS
MUSICALES Y ARTÍSTICOS EN LA EUROPA
DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
I.S.B.N.: 978-84-338-5185-7. Depósito legal: Gr./4.889-2010
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Fotocomposición: Portada Fotocomposición, S. L. Granada.
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.
Imprime: Imprenta Comercial. Motril, Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Introducción

La historia de la cultura artística europea durante la primera mitad del siglo XX está marcada por el tránsito de ideas, estilos y lenguajes, colaboraciones culturales e institucionales, por encuentros de artistas e intelectuales con proyectos e ilusiones compartidas, así como de desencuentros.

La historiografía artística y musical ha resaltado como ámbito de estudio imprescindible los procesos de difusión artística, los intercambios culturales, las relaciones e influencias, la circulación de modelos, ideas, formas y valores estéticos que, utilizando diferentes circuitos, han sido una constante a lo largo de la historia, desde los viajes en la antigüedad hasta la reciente navegación en red: viajan los modelos, los principios, los artistas... Tener en cuenta esta realidad ha llevado también a los estudiosos a interpretaciones sesgadas de la realidad, pues a veces se ha llegado a enfatizar desmesuradamente estas recepciones e intercambios llevando a los investigadores a pensar que la cultura artística de un determinado momento se reducía a la simple recreación de modelos foráneos, mientras que otras veces se ha tendido a significar excesivamente nuestra originalidad y potencial creativo autóctono, ejerciendo en contrapartida una crítica rotunda a lo que viene de fuera, por extraño y extranjerizante, en un intento de subrayar así nuestras señas de identidad culturales.

En este sentido hemos de resaltar que la reciente historiografía musical ha hecho de las relaciones con las corrientes europeas uno de los ejes de la interpretación histórica del nacimiento de la modernidad en España. La unión de la cultura musical francesa y española antes de 1936, la polarización de las posturas alrededor de la Primera Guerra Mundial, los vínculos de las músicas de Falla y otros compositores paradigmáticos de la época con las de Debussy o Strawinsky, la meta internacionalista de la «nueva música» son sólo

algunos ejemplos de temas clave en los que las relaciones musicales fueron protagonistas. Con frecuencia se ha apuntado que la primera mitad del siglo XX en España está marcada por la dialéctica nacionalismo/internacionalismo, y es conocido que conceptos como «cultura meridional», «mediterraneísmo» o «latinismo» atraviesan los debates de la cultura artística y musical, plagados también de reflexiones sobre las diferencias entre las formas de «sentir» y «expresar» el arte y la música de los pueblos centroeuropeos y meridionales, polémicas heredadas del siglo anterior y reformuladas de maneras diversas en los contextos ideológicos de la época. Incluso en aquella bibliografía que no atiende a esta cuestión de manera nuclear podemos vislumbrar su protagonismo, en ocasiones de forma tan sugerente como cuando se ocupa de las relaciones personales entabladas entre los protagonistas. En consecuencia, los itinerarios de ideas y estilos musicales y artísticos, de los repertorios y su recepción son esenciales para la interpretación histórico-estética del periodo, de sus obras y compositores.

Pese a que el diálogo con Europa está presente en toda la bibliografía sobre estas décadas de manera más o menos explícita, hay múltiples cuestiones que, o bien carecen de aproximaciones específicas, o bien se han dado por sentadas de forma general, sin que hasta el momento existan estudios específicos sobre las mismas. Éstas son las que interesaron a un grupo interdisciplinar de investigadores pertenecientes a las universidades de Granada, Autónoma de Barcelona, Complutense de Madrid, François-Rabelais de Tours y Università degli Studi di Firenze, reunidos para canalizar y coordinar su trabajo e inquietudes a través del proyecto I+D «Relaciones musicales entre España y Europa occidental en el contexto artístico-cultural durante la primera mitad del siglo XX», concedido por el Ministerio de Educación y Ciencia en la convocatoria de 2006. El objetivo general del proyecto era el estudio de las relaciones del pensamiento y la creación musical en el contexto de la cultura artística, dentro del marco geográfico de Europa Occidental (Portugal, el arco mediterráneo —Francia, Italia, España— y Centroeuropa —Alemania, Austria—) durante la primera mitad del siglo XX.

La acotación geográfica, que dejaba deliberadamente fuera de los objetivos las relaciones con el norte europeo y América, pretendía

hacer más abarcable la realización del proyecto, de ambición muy considerable puesto que englobaba desde el modernismo hasta el final de los totalitarismos, esto es, más de medio siglo de cultura artística. También se eludió intencionadamente la utilización de la cronología de las guerras civil y mundial como fronteras cronológicas, ya que uno de los propósitos del trabajo era precisamente indagar en la posible permeabilidad e incidencia de tales acontecimientos y, como consecuencia, en el tránsito y la transformación de ideas y corrientes estéticas desde el fin de siglo hasta el término de la segunda guerra mundial.

El carácter interdisciplinar del proyecto era ineludible, ya que en su planteamiento consideraba la música —esto es, todos aquellos fenómenos que integran la creación y la actividad musical entendidas en un sentido amplio— como parte de una cultura artística plural, aunque no necesariamente paralela en sus manifestaciones artísticas y literarias. Dicho enfoque había estado presente en la actividad previa del grupo de investigación del que partió la iniciativa del I+D, integrado por especialistas en distintas disciplinas artísticas, con una experiencia en trabajos científicos compartidos y atesorada en otros proyectos, publicaciones y foros científicos.

Para la planificación de esta tarea contamos también con la participación y el apoyo del Instituto Italiano de Cultura, una de las instituciones que fue vehículo y agente de los intercambios musicales entre países europeos.

El mismo año de la concesión del proyecto por parte del Ministerio se organizaron unas Jornadas Científicas en la Universidad de Granada, en las que los investigadores presentaron sus trabajos. A ellas se sumaron expertos de las Universidades Complutense de Madrid y de La Rioja, que aportaron una amalgama de temas relacionados con los objetivos planteados cuyo desarrollo constituye la parte fundamental del presente volumen. Un año después, en 2007, el curso de las investigaciones se dio a conocer a la comunidad científica en una sesión propia del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Zurich.

Los temas que han sido objeto de análisis así como las metodologías empleadas han sido plurales. Dado el planteamiento de partida, el propósito de algunos ha sido el examen de las «interacciones»

de lenguajes e influencias en obras y autores concretos, con estilos o tendencias sujetas a idéntica denominación por distintas disciplinas artísticas. Tales han sido los estudios de las relaciones de Falla con el impresionismo —en el caso de Henri Gonnard— y de Déodat de Séverac con las corrientes estéticas que apuestan por el mediterraneísmo —en el de Montserrat Font—. Idéntica finalidad ha tenido el artículo sobre la relación entre poesía y música en las canciones de Manuel Blancafort y Frederic Mompou realizado por Desirée García.

Por su parte, Elena Torres ha detallado las relaciones entre «Les Six» franceses y el grupo de «Los Ocho», músicos asimilados a la Generación del 27, un lugar común en la historiografía que, no obstante, hasta el momento no había sido objeto de estudios específicos. El impacto de la *Schola Cantorum* sobre Joaquín Turina, la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en España o el «germanismo» de Conrado del Campo son otros tantos temas a menudo recurrentes en los que han profundizado Christian Heine, Germán Gan Quesada y Víctor Sánchez respectivamente. Para la interpretación de la música española del periodo las conclusiones de unos y otros son sumamente relevantes, puesto que apuntan a aspectos cruciales de las tensiones entre el nacionalismo y el internacionalismo a las que antes aludíamos.

Algunos capítulos pretenden la interpretación de fenómenos artísticos nacionales en contextos internacionales, como el de Fiamma Nicolodi, que ha estudiado la música italiana hasta el fascismo en el ámbito europeo. Ugo Rufino hace lo propio con el futurismo italiano, analizado en el ámbito histórico-cultural de su época. Otros capítulos, también orientados al estudio de los debates teórico-estéticos que cruzaron Europa en el primer tercio del siglo, abordan el estudio de las connotaciones ideológicas y políticas de la cultura artística y se centran, como el de María Isabel Cabrera, en la cuestión del compromiso entre arte e ideología en España en torno a un periodo tan conflictivo y apasionante como el que discurre entre las dos guerras mundiales.

Es frecuente que las fuentes manejadas para la elaboración de los trabajos procedan de territorios compartidos, como las revistas culturales, musicales, de arte y pensamiento que recorrieron la etapa y

constituyen una muestra excelente de cómo los compositores, artistas, críticos y teóricos participaron de los mismos intereses y retos, e intervinieron en experiencias comunes. Los análisis que utilizan documentos hemerográficos bucean también en el papel de opiniones críticas como constructoras de discursos que dibujan «realidades» estéticas y, como señala Germán Gan Quesada, manifiestan una clara voluntad de «dirigir» el juicio. Teresa Cascudo estudia dos casos específicos de compositores portugueses que definieron historias y tradiciones nacionales.

La crítica como portavoz de ideas y propagandista de políticas concretas es característica de los regímenes dictatoriales de la Europa de entreguerras (Italia, Alemania, Portugal y España). La que se escribió en España desde el comienzo de la guerra civil hasta 1943, años en los que se convirtió en activa y constante difusora de ideologías, legitimó el presente mediante su identificación con pasados gloriosos. Su estudio aporta además datos sobre iniciativas institucionales que trasladaron a la práctica las reflexiones anteriores, particularmente aquéllas que partían de la consideración del arte como una herramienta al servicio del Estado. Beatriz Martínez del Fresno y Gemma Pérez Zalduondo analizan desde dos puntos de vista distintos pero complementarios las relaciones musicales entre el nazismo y el primer franquismo, el papel que desempeñaron en el marco de los intercambios culturales respectivos y las posibles influencias de aquél sobre éste en el diseño de las estrategias de las instituciones oficiales que tuvieron la música como instrumento.

Finalmente, el volumen incluye tres aproximaciones a otros tantos géneros musicales realizados a partir de la relación música-poesía, de visiones de carácter más social, como la de Francisco Fernández Vicedo en el caso del repertorio para clarinete. El de Sara Ramos representa un acercamiento a uno de los temas del siglo XX más abandonados por la musicología: la música religiosa.

Los capítulos del libro han sido organizados atendiendo a criterios geográficos —la cultura artística y musical italiana y sus vínculos con las corrientes europeas; el repertorio alemán en España; las relaciones musicales hispano-francesas y con Portugal— y temáticos —aproximaciones a los vínculos ideológico-estéticos entre corrientes europeas—. Por último se incluye un apartado destinado al estudio

de tres géneros, la canción, la música religiosa y el repertorio camerístico español para clarinete y piano.

El número de textos que conforma cada bloque del volumen pone de manifiesto el interés mayoritario de la historiografía española por el análisis de las relaciones con la música y la cultura francesas, que tuvieron un impacto particular hasta 1936, ya sea con el impresionismo y el simbolismo, con posturas de tendencias nacionalistas o con el neoclasicismo de los años veinte. También reflejan la importancia del modernismo germánico, segundo referente en importancia para la música española.

En definitiva, este libro es fruto del esfuerzo y la dedicación entusiasta de un equipo de investigadores altamente cualificado e ilusionado que presenta los resultados de su trabajo para ofrecer un instrumento de interés a la comunidad científica sobre el pensamiento, la cultura y la creación artística y musical contemporánea, que ha de servir asimismo de estímulo a futuros proyectos de investigación.

Queremos agradecer desde estas páginas el apoyo que nos han prestado en nuestra tarea, como equipo de trabajo e individualmente, diferentes instituciones y entidades privadas y públicas a lo largo de la investigación y en especial el interés de la Universidad François-Rabelais de Tours a través del Equipe de Recherche & d'Accueil de Doctorants *Lieux et enjeux des modernités musicales*, que ha colaborado en esta edición.

MÚSICA Y CULTURA ARTÍSTICA ITALIANAS
EN EL CONTEXTO EUROPEO

L'Italia nel contesto della musica europea dall'inizio del Novecento al fascismo

FIAMMA NICOLODI
Università degli Studi di Firenze

Nei primi anni del Novecento il principale movimento che domina la scena italiana è quello della Giovane Scuola: l'ultimo teatro «popolare», destinato a un grande successo internazionale. La linearità narrativa, la presenza di sentimenti diretti, primari, avrebbero consentito per l'ultima volta nella storia dell'opera una stretta identificazione da parte del pubblico con i personaggi dell'azione.

Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni (1863-1945) aveva segnato nel lontano 1890 l'atto di nascita di questo movimento dal taglio drammaturgico conciso, caratterizzato dalla scelta di soggetti semplici e rurali, da macchie di «colore locale», dalla calda gestualità della linea melodica. Su questa scia si pongono *I pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo (1857-1919) e tutta una ricca fioritura di bozzetti minori ambientati ai margini della società, fra miseria e malavita (*A Santa Lucia* di Pierantonio Tasca, 1892, *A basso porto* di Nicola Spinelli, 1894). Altri esponenti avrebbero scelto strade diverse, rivolte verso soggetti storici, esotici, floreali, simbolisti, spesso già battute dal teatro di prosa: Francesca Cilea (1866-1950) con *Adriana Lecouvreur* (1902, da Scribe e Legouvé), Umberto Giordano (1867-1948) con *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* (1898, da Sardou), *Siberia* (1903), lo stesso Mascagni (con *Iris*, 1898 e *Il piccolo Marat*, 1921, ambientati l'una in Giappone l'altro a Nantes all'epoca della rivoluzione francese) e infine Giacomo Puccini (1858-1924), l'operista più attento alle oscillazioni di gusto della musica europea. Molte «prime» rappresentazioni di quest'ultimo avrebbero ricevuto il loro battesimo all'estero: *La fanciulla del West*, 1910 e *Il trittico* (al Metropolitan di New York rispettivamente nel 1910 e 1918), *La rondine* (a Montecarlo nel 1917): segno di un'indiscussa preminenza artistica.

Questo filone teatrale —cui l'attributo «verista» va circoscritto ai soli soggetti dominati da un crudo realismo, secondo i prototipi letterari e drammatici di Verga e Capuana— traeva le sue radici musicali dall'opera tradizionale, ma guardava sotto il profilo orchestrale e armonico alla Francia e alla Germania tardo-ottocentesca, trovando in ogni parte del mondo plaudenti acclamatori e feroci denigratori¹.

Non è l'innovazione ciò che preme a questa Scuola, quanto il raggiungimento di una comunicazione immediata con gli spettatori, come ebbe a specificare con la sua consueta franchezza Riccardo Zandonai

1. Da segnalare, per es., fra gli ammiratori di Mascagni, Gustav Mahler, che dirigerà più volte *Cavalleria rusticana* (la «prima» fuori d'Italia avvenne nel dicembre 1890 a Budapest, pochi mesi dopo il debutto romano) e porterà al successo l'*Amico Fritz* ad Amburgo nel 1892. Sotto la sua bacchetta furono rappresentati inoltre *I pagliacci* (ben 13 volte nella stagione viennese 1898-99), insieme ad altre opere dello stesso autore. In città e anni diversi Mahler diresse *Adriana Lecouvreur*, *Fedora* e molte opere di Puccini (*Le villi*, *La bohème*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*): Henri-Louis de la Grange, *Gustav Mahler*. Préface de Pierre Boulez, Paris, 3 voll., 1979-1984. Si vedano anche le recensioni di E. Hanslick a *Cavalleria rusticana* (da *Aus dem Tagebuch eines Musikers*, 1892), a *L'amico Fritz* (da *Fünf Jahre Musik 1891-1895*, Berlin, 1896), a *I Rantzau* (da *Italianische Opern in der Musik und Theater-Ausstellung*), trad. it. in *Pietro Mascagni. Caratteri ed aspetti dell'operistica mascagniana*, a cura di Mario Morini, Milano, I, 1964, págs. 91-94, 94-98, 98-102. Di Giordano, Hanslick recensirà *Mala vita*; trad. it. in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, 1968, págs. 122-125. In Francia Bruneau e Fauré riserveranno parole di elogio a *Siberia*: rispettivamente su *Le Matin*, 5 maggio 1905 e *Le Figaro*, 5 maggio 1905; trad. in *Umberto Giordano*, op. cit., págs. 143-144 e 145-146. Per la diffusione in Germania della Giovane Scuola: Josef-Horst Lederer, *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössischen musikalische Fachpresse*, Wien, Köln, Weimar, 1992. Per un'assortita campionatura di sostenitori e oppositori della Giovane Scuola: Fiamma Nicolodi, «L'opera verista a Parigi: una querelle musicale a confronto», in *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*. Prefazione di Fedele D'Amico, Firenze, 1982, págs. 1-66; Lesley Wright, «Leoncavallo, "La Bohème" and the Parisian Press», in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*. Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, 1998, págs. 165-180; Evan Baker, *Leoncavallo in the United States and Canada*, ivi, págs. 137-163; Jean-Christophe Branger, *Les compositeurs français et l'opéra italien: la crise de 1910, in Le Naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Cristophe Branger e Alban Ramaut, Saint-Étienne, 2004, págs. 316-342.

(1883-1944), l'ultimo appartenente in ordine cronologico a questa Scuola, ma vicino per quanto riguarda alcuni lavori strumentali alla Generazione dell'80. «Il teatro —scrisse— è fatto essenzialmente per il pubblico e non può essere il campo di prova di dottrinarie esibizioni, specie se troppo lontane da quello che è l'istinto musicale del popolo»². Dietro questi operisti agivano in funzione di sostenitori economici, impresari, consiglieri (riguardo alla scelta dei libretti, delle scenografie, dei teatri dove rappresentare i propri lavori in Italia e all'estero), Ricordi e Sonzogno: due dei maggiori editori italiani del tardo Ottocento e del primo Novecento, che operavano in regime di monopolio. Significativa la lettera di Zandonai, che, con l'aiuto finanziario di Giulio Ricordi aveva potuto recarsi a Siviglia, traendo linfa ispirativa nel 1909 per la stesura della sua nuova opera *Conchita* (libr. di Maurice Vaucaire e Carlo Zangarini, da *La Femme et le pantin* di P. Louÿs)³. Un paese, non dimentichiamo, la Spagna che avrebbe favorito la genesi nel corso degli anni anche di altri lavori di Zandonai⁴. Rappresentata al Teatro Dal Verme di Milano (14 ot-

2. R. Zandonai, intervista al *Giornale di Sicilia*, 10-11 aprile 1922, ora in Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, 1977, pág. 114.

3. Lettera di R. Zandonai a G. Ricordi, 31 maggio 1909: «Sono a Sevilla da quattro giorni e in quattro giorni non vivo più, sogno! Questo paese ha del meraviglioso [...]. Tutto è musica qui: la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato sono dei grandiosi poemi musicali; le piccole vie della vecchia città oltremodo pittoresche nella loro strana irregolarità; le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconcini pieni di fiori e i patii misteriosi; le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine musicali che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna. Non le sarò mai grato abbastanza, caro Commendatore, di avermi fatto conoscere questo paese. [...]. Che godimento ho provato io di fronte alle canzoni popolari spagnole! Quanto interesse possono destare in un artista con il loro colore strano, con i loro ritmi irregolari, con certe tonalità assolutamente nuove. Mi meraviglio come nessun artista italiano o nordico abbia pensato a riprodurre nel grande teatro questi canti, che sono eminentemente tipici. Lo stesso Bizet che si è assimilato così bene i ritmi delle danze, ha trascurato il tipo più interessante della canzone spagnola. [...] Conchita sarà veramente spagnola nel suo linguaggio» (Milano, Archivio Ricordi).

4. *La farsa amorosa*, libr. di Arturo Rossato (da *El sombrero de tres picos* di P. A. de Alarcón già utilizzato da Manuel de Falla per l'omonimo balletto realizzato dai Ballets russes nel 1919, nella revisione pantomimica di Martínez Sierra, *El corregidor y la molinera*), Roma, Teatro dell'Opera, 22 febbraio 1933 e il *Concerto*

tobre 1911), in un'epoca in cui l'esotismo e il dramma a forti tinte andavano di moda, *Conchita* ottenne un discreto successo l'anno successivo al Covent Garden di Londra e anche nella tournée del 1912 negli Stati Uniti⁵. Lo stesso entusiasmo non si replicò invece a Parigi, quando *Conchita* andò in scena all'Opéra-Comique (11 marzo 1929). Dopo aver conosciuto gli ispanismi autentici di Albéniz, Granados, e Falla, il colore iberico ricreato da Zandonai suonava allora moneta falsa alle orecchie della critica francese⁶.

Se per la Giovane Scuola la tradizione è un valore da rispettare, per i Futuristi è una realtà da rinnegare a favore della modernità delle macchine, dell'aggressività, del dinamismo, come si legge nel manifesto scritto nel 1909 da Filippo Tommaso Marinetti, leader del movimento⁷. Il Futurismo musicale fu una tendenza contraddittoria, che, a differenza delle altre arti (pittura, scultura, letteratura, poesia), si distinse per la sua progettualità, più che per la qualità dei prodotti finiti. E questo per diversi motivi: l'importanza assegnata all'elemento aleatorio, il fatto che nel suo tendere ad affermarsi questo movimento portava dentro di sé i germi dell'autodistruzione e che nel suo nihilismo nascondeva non pochi segni di dogmatismo. Tranne Francesco

andaluso per violoncello e piccola orchestra (1934), dove echi spagnoleschi si uniscono al recupero delle musiche di Scarlatti.

5. Konrad Claude Dryden, *Riccardo Zandonai. A Biography*. Foreword by Renata Scott, Frankfurt am Main, 1999, págs. 118-129.

6. Recensione su *Volonté*, 11 marzo 1929: «un fron-fron de guitare, un cliquetis de castagnettes ou un frémissement de tambour de basque, non plus qu'un air nostalgiquement passionné, ne sauraient nous transporter en Andalousie». Per una breve rassegna stampa di *Conchita* a Parigi nel 1929: F. Nicolodi, «La musique italienne», in *Musiques et musiciens à Paris dans les années Trente*. Textes réunis et présentés par Danièle Pistone, Paris, 2000, pág. 499.

7. Francesco Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo Le Figaro*, 20 febbraio 1909, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, 1983, págs. 19-13: «[...] 3. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno. 4. [...] Un automobile da corsa col suo cofano attorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo [...] è più bello della Vittoria di Samotracia. [...] 10 Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...]. Vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e di antiquari».

Balilla Pratella (1880-1955), allievo di Mascagni, e Franco Casavola (1891-1955), discepolo di Respighi (gli unici compositori dal regolare curriculum di studi), gli altri erano per lo più autodidatti, dilettanti, pianisti di second'ordine, invogliati ad arruolarsi dagli assunti anti-academici del movimento. Pittore, fisico, firmatario del manifesto delle arti figurative (11 febbraio 1910), Luigi Russolo (1885-1947), seppe trovare con le sue invenzioni (gli intonarumori: apparecchi meccanici ed elettrici i cui effetti potevano essere regolati secondo una scala di gradazioni), la più convincente esemplificazione ai propositi antinaturalistici del movimento. Con l'irruzione di un nuovo mondo materico —organizzato, dominato dall'artista rumorista che doveva veicolare toni, timbri, ritmi— molte barriere estetiche finivano per cadere (bello-brutto, naturale-artificiale) e i confini acustico-musicali venivano disegnandosi in una configurazione più estesa.

Se per i musicisti stranieri l'aspetto più interessante del Futurismo musicale fu costituito proprio dal rumorismo di Russolo (basti pensare ai giudizi, pur variamente differenziati di Ravel, Prokof'ev, Stravinskij, Honegger, Varèse), per i futuristi italiani la maggior apertura internazionale si ebbe con il jazz (o con ciò che all'epoca veniva accreditato come tale), ufficialmente sancito da Casavola in un manifesto nel '24⁸. L'organico ridotto, individualizzato, eterogeneo, il ritmo percussivo e ostinato, il carattere improvvisativo, come sembravano rispondere ai requisiti di sinteticità e all'estetica del moderno mondo meccanico, così favorivano la compenetrazione di livelli (basso-alto, leggero-serio) e di generi (danza e musica colta), auspicata da una folta messe di scritti futuristi. Dopo le anticipazioni di Marinetti nel '17 («noi futuristi preferiamo Loie Fuller e il cake-walk dei negri»)⁹,

8. Franco Casavola, *La musica futurista*, «Il futurismo», 11 dicembre 1924; da *Manifesti op. cit.* n. 380. Anticipazioni jazzistiche a livello compositivo si devono però all'italo-parigino Casella, autore di *Cocktaildance* (1918), *Ragtime* per pianola (1918) e del primo *Fox-trot* pubblicato in Italia (1920). Per l'interesse di Casella verso il jazz, cfr. anche Id., *Della musica necessaria*, «L'Italia letteraria», 7 aprile 1929; *Il Jazz*, ivi, 1settembre 1929; contenuti in Id., *21+26* (Roma 1931); rist. Firenze, 2001, págs. 48-51; 96-102.

9. Filippo Tommaso Marinetti, *La danza futurista*, *L'Italia futurista*, II, 21, 8 luglio 1917; da *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909-1944*, a cura di Luciano Caruso, Firenze, 1990², n. 103.

il *fox-trot*, la musica «leggera», la «jazzband», furono una passione comune a futuristi e modernisti di diverse parti del mondo, condivisa anche da letterati e uomini di teatro *à la page*.

Il Futurismo fu la principale forza di coagulo che riunì insieme artisti di diverse sponde, facendo calamitare su di sé l'interesse della cultura internazionale. Le sue roccaforti erano situate a Milano¹⁰ e a Roma, città, quest'ultima, nella quale abitavano il poeta e scrittore Luciano Folgore e i pittori Giacomo Balla, Fortunato Depero, Gino Severini (prima del trasferimento di quest'ultimo a Parigi).

Primo episodio di rilievo fu la tumultuosa serata romana al Teatro Costanzi del 9 marzo 1913, che 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 Pratella (più tardi ribattezzato *Musica futurista*), caratterizzata da una febbrile inquietudine ritmica, forme paratattiche e da un linguaggio di matrice impressionista (di per sé non troppo scioccante, come ebbe a sottolineare ironicamente la critica più aggiornata)¹¹.

In questa città avvenne inoltre la collaborazione di Gian Francesco Malipiero ai Balli plastici del pittore futurista Fortunato Depero e del poeta svizzero Gilbert Clavel, che videro la partecipazione di Alfredo 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

10. Qui risiedevano, fra gli altri, Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Russolo.

11. Giannotto Bastianelli, *Ancora a proposito della musica futurista*, *La Voce*, 25 settembre 1913; quindi in Id., *Saggi di critica musicale (Musicisti d'oggi e di ieri)*, Milano, 1914, pag. 67: «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, di Ravel e dello Schmitt».

il suo nuovo *Grottesco* (ribattezzato a fini coreografici *I selvaggi*), si ascoltarono elaborazioni per piccola orchestra di lavori già esistenti: *Pupazzetti* di Casella, un brano di Bartók sconosciuto ai romani (la strumentazione dell'ultimo dei *Dieci pezzi facili* per pianoforte) e la trascrizione per orchestra da camera di due lavori pianistici di Gerald Tyrwhitt: l'eccentrico Lord Berners, diplomatico inglese, ex-allievo di Stravinskij e, negli anni del suo soggiorno romano, discepolo di Casella: *Trois petites marches funèbres* e *Fragments psychologiques*.

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 *déjà vu* passatista.

Il teatro e le arti figurative futuriste costituirono la maggior fonte di stimoli per quanti operavano nel campo della musica e della danza.

Unica alternativa al teatro lirico sembrava in effetti per alcuni compositori italiani del primo Novecento la danza, le marionette, le arti plastiche, tendenti alla magia (Depero), all'astrazione (Giacomo Balla, Enrico Prampolini), al «colore psicologico» (Achille Ricciardi). Alcuni appartenenti alla Generazione dell'80 —cosiddetta perché i suoi esponenti erano nati intorno agli anni '80 dell'Ottocento (Casella, 1833-1947; Malipiero, 1882, 1973; Ottorino Respighi, 1879-1936)—optarono per questa direzione¹². Casella, che aveva già composto nel 1912-13 la commedia coreografica *Le couvent sur l'eau* (soggetto di J.-L. Vaudoyer), e considerava esaurito il nesso parola-musica a favore dell'immagine e del gesto¹³, avrebbe affidato ai Ballets suédois di Rolf de Maré il balletto *La giara* da una novella di Pirandello, rappresentata a Parigi nel 1924 (scenografo e costumista Giorgio De Chirico nella sua fase post-metafisica del «rappel à l'ordre»).

12. Allo stesso gruppo appartenevano anche Franco Alfano (1875-1954) e Ildebrando Pizzetti (1880-1968), che non dimostrarono però lo stesso interesse verso la coreografia.

13. Alfredo Casella, *Dissonanze...*, in *Ars Nova* 3, gennaio 1919, pag. 2: «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.)».

Malipiero, attratto dalle esperienze di Ricciardi e forse dal Teatro espressionista, avrebbe assimilato in *Pantea* (1919) l'uso dinamico e «psicologico» del colore, abolendo il cantante e facendo ricorso alla danza (la collaborazione di Malipiero con Ricciardi e il Teatro del colore, avverrà all'Argentina nel 1920).

Anche Respighi si lasciava conquistare dalle arti coreografiche. Per il Teatro dei piccoli di Vittorio Podrecca utilizzerà le marionette scrivendo le musiche per *La bella dormiente nel bosco* (1922) ispirata alla celebre favola di Perrault. In precedenza aveva collaborato con Diaghilev orchestrando in stile tardo-ottocentesco alcune musiche di Rossini (i *Petits riens*, da *Oeuvres posthumes*, curate da Vaucorbeil, Parigi Heugel, 1919). Questa trascrizione diventerà il balletto *La boutique fantasque*, andato in scena all'Alhambra di Londra il 5 giugno 1919 (cor. di L. Massine, scene e costumi di André Derain). Il plot è una bottega di bambole e automi, due dei quali di notte spariscono, portando lo scompiglio l'indomani fra bambini, famiglie e il proprietario del negozio che li reclamano, finchè non accorrono i cosacchi che ristabiliscono l'ordine. Da notare nel bozzetto il passo a due di Massine che suona la chitarra con Lydia Lopokova dal gesto aggraziato, mentre i tendaggi in primo piano simulano il «teatro nel teatro».

I Ballets russes erano noti al pubblico romano del Teatro Costanzi fin dal 1911 (13-27 maggio). Diaghilev dimostrò un notevole interesse per i futuristi frequentando con Stravinskij a Roma nel 1915 alcuni di loro, prima di estendere il giro delle sue 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 consisteva nel disegno di alcuni bozzetti e di trentacinque figurini plastico-mobili per *Le chant du rossignol* non ebbe seguito, date le difficoltà di far indossare ai ballerini costumi di materiale rigido, che ingabbiavano i loro movimenti¹⁴. Il 12 aprile 1917 il pubblico del Costanzi assistette invece alla «prima italiana» di *Feu d'artifice* con Stravinskij sul podio (reg.

14. Questa ipotesi è stata avanzata da Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, 1977, págs. 83-84; si veda anche Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, 1988, pág. 190.

Diaghilev, scenografia e giochi di luce di Balla). La figura umana era sostituita nell'azione coreografica dalla luce, dai volumi, dalle forme astratte, appositamente create da Balla.

Feu d'artifice era preceduto dalla pantomima danzata *Le donne di buon umore* (1917) commissionato da Diaghilev a Vincenzo Tommasini (1878-1959), compositore raffinato ed eclettico, che, rifacendosi all'omonima commedia di Goldoni e utilizzando alcune sonate di Domenico Scarlatti, realizzava, più o meno consapevolmente, il primo «pastiche» neoclassico (dir. Ernest Ansermet, cor. Leonide Massine, sc. e cost. di Léon Bakst). Tanti furono le alterazioni, i tagli, le diverse modulazioni, i mutamenti di accento, la soppressione o ripresa di interi passaggi, l'aggiunta di parti suppletive, l'inserimento di controcanti, l'apporto di segni dinamici assegnati alla ventina di Sonate scarlattiane strumentate dallo stesso Tommasini (l'edizione alla quale attinse era stata curata da Alessandro Longo per Ricordi nel 1906-1910), che parlare di semplice «arrangiamento», come si legge nello spartito, appare riduttivo. Anche se, va aggiunto, manca indubbiamente il gusto della deformazione comico-grottesca, lo scambio ironico fra passato e presente, proprio per es. del *Pulcinella* (1920) di Stravinskij composto sempre per Diaghilev (su musiche di Pergolesi e altri settecentisti).

Se la decontestualizzazione dall'organico originario e il fine coreografico rendono inevitabili alcuni cambiamenti, altre modifiche assegnano alla seconda mano un ruolo protagonista che questa non aveva in precedenza. E ciò a prescindere dal fatto che la musica «ri-creata» suoni più o meno moderna, più o meno o antiquata¹⁵. Del resto *Pulcinella*, come si ricorderà, più che come incunabolo del Ne-

15. Per una lettura neoclassica di *Boutique fantasque*: Fedele D'Amico, *Situazione di Ottorino Respighi* (1879-1979), *Vita Italiana: documenti e informazioni*, XXIX (1979), n.s. 8, Roma, 1980, quindi in *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostitrolla, Torino, 1985, págs. 112-113; per un'analoga interpretazione «al quadrato» di *Les femmes de bonne humeur*: F. Nicolodi, *Restauri in stile moderno*, in *Gusti e tendenze* cit., pág. 152. Un'indagine sul problema è stata affrontata da Gianfranco Vinay, *Ricognizione del Neoclassicismo musicale*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze 1988, págs. 77-83. Si veda inoltre Id., *Le sonate di Domenico Scarlatti nell'elaborazione creativa dei compositori italiani del Novecento*, Chigiana, XL, n.s. 20, 1985, págs. 119-141.

oclassicismo, fu letto a suo tempo in Italia come una «trascrizione», seppure del tutto *sui generis* per novità e qualità inventiva.

Resta quindi, come si è capito, un margine di ambiguità fra «restauro in stile moderno» (affidato nell'Italia primo-novecentesca per lo più ai compositori, dotati di un istinto sopraffattorio superiore a quello dei musicologi, che subentreranno successivamente in questo campo) e «pastiche neoclassico», dove il termine è usato nell'accezione corrente di: ricorso a stili, stilemi, forme del passato che vietano l'espressione diretta, presenza di filtri più o meno accentuatamente parodistici o nostalgici, accettazione dell'impianto tonale, per quanto allargato possa essere alla politonalità.

La riscoperta dell'antico è la grande novità della musicologia italiana tardo-ottocentesca di stampo positivistico (Luigi Torchi Oscar Chilesotti, ecc.), nata sulla scia della Musikwissenschaft germanica, e in Francia dall'esperienza degli Chanteurs de Saint-Gervais (1892) e della Schola Cantorum (1894), volti, questi ultimi, al recupero della musica cosiddetta gregoriana e di Palestrina. Questa riscossa arcaizzante lascerà non poche tracce in Italia e in Francia in campo compositivo, editoriale, esecutivo e critico. Basti pensare a Debussy che nel 1901 —l'anno, non si dimentichi, di *Pour le piano*, dove reminiscenze arcaiche da Couperin e Rameau proliferano in un tessuto armonico modale-esatonale dei più nuovi— estrapolare incantato da un *Concerto* per violino di Bach «cette «arabesque musicale» ou plutôt ce principe de l'«ornement» qui est à la base de tous les modes d'arts. Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso etc., se servirent de cette divine «arabesque». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frères entrelacs par de résistants contrepoints»¹⁶.

Durante la prima guerra mondiale il recupero delle proprie radici coinciderà con l'istituzione di un solido baluardo contro le invadenze straniere a favore di una migliore definizione della propria identità. Ce lo ricorda in particolare il celebre grido patriottico in difesa di Rameau scritto da Debussy nel 1915¹⁷. Un analogo spirito nazionalistico invaderà l'Italia in quegli stessi anni bellici.

16. Claude Debussy, *Vendredi Saint-La Neuvième Symphonie* (1 mai 1901), in Id. *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di François Lesure, Paris, 1971, pág. 34.

17. Id., *Enfin seuls!...* (*L'intransigeant*, 11 marzo 1915); quindi in *Monsieur Croche et autres écrits* cit., págs. 259-260.

Fra i più sensibili protagonisti dell'arcaismo saranno gli esponenti della Generazione dell'80, il cui maggior titolo di merito consisterà nella rifondazione di un nuovo stile strumentale, abbandonato dopo anni di predominio melodrammatico.

Detti anche sinfonisti, novecentisti, riformatori, gli appartenenti alla Generazione dell'80 respingevano, con maggiore o minor fermezza, l'idea di interloquire con il pubblico a favore di un'arte d'élite, pensando chi a far tabula rasa del melodramma ottocentesco (Malipiero, Casella), chi a rigenerarlo con radicali mutamenti attinti dal Dramma wagneriano e dal melodramma delle origini dei Peri e Monteverdi (Ildebrando Pizzetti ecc.). Accanto ai tre musicisti appena nominati (Malipiero, Casella, Pizzetti), la Generazione dell'80 ne conta altri due che vissero con slancio più empirico che razionale la crisi dei valori musicali del tempo (Franco Alfano, Respighi), ma che ugualmente perseguirono in campo sinfonico la riforma strumentale.

Una locuzione-chiave comincia a serpeggiare un po' dovunque nelle arti italiane del primo dopoguerra, in stretta sintonia con altri paesi fra cui soprattutto la Francia dei Cocteau, Satie, del «Gruppo dei Sei»: «rappel à l'ordre».

Per scendere nello specifico degli slogans (e degli elementi costitutivi) che fanno da corollario al concetto di Classicità, troviamo esaltata l'«arte pura» contrapposta a un'arte informata a intenti descrittivi, dottrinari, morali, secondo una rilettura che molti artisti del primo Novecento offrivano dell'*Estetica* di Croce (1902).

Io credo —afferma lo scrittore Giovanni Papini— che si tornerà a una specie di classicismo —a un Classicismo nuovo, cioè senza modelli e precetti, che beneficerà di tutte l'esperienze, ricerche e conquiste dei romantici, parnassiani, simbolisti e futuristi— ma che sarà, in ogni modo, classicismo, cioè opera d'arte nuda, compatta, ipercosciente, costretta a una disciplina, sottomessa a salutiferi ser-vaggi per ottenere potenze e libertà in più alto grado¹⁸.

18. G. Papini, *Venti ragioni in prosa*, in *Opera prima*, Firenze, 1917, págs. 122-123.

E Casella, dopo aver ricordato quelle che anche a suo avviso erano le caratteristiche dello «spirito italiano» («grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico, vivacità, audacia ed instancabile ricerca di novità»), ed essersi compiaciuto dei frutti recati dai giovani sinfonisti «per mezzo di una tecnica modernissima» —mutuata da quella straniera—, delinea lo scenario futuro della musica italiana («scienza sonora»), riecheggiando alcune parole di Papini.

L'indole così modernamente, «nuovamente» italiana di quelle giovani musiche [...] mi fa credere [...] che la musicalità nostra evolva verso una *specie di classicismo*, il quale compendierà in una armoniosa euritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività stravinskyana, dal freddo scientismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi¹⁹.

Anche il richiamo alla tradizione italiana di purezza stilistica e «castità formale» avanzato negli stessi mesi da Vincenzo Cardarelli, sulla rivista letteraria «La Ronda», perora la causa del classicismo²⁰.

Elemento nuovo e comune in Italia ai Classicismi novecenteschi, dopo le ventate di genialità irriflessa e improvvisata del Futurismo, è anche la considerazione dell'arte come fenomeno permeato di cultura, il linguaggio visto come momento di studio e di riflessione, l'importanza assegnata alla componente intellettuale e razionale del

19. A. Casella, «La nuova musicalità italiana», *Ars Nova*, II, 2, gennaio 1918, pág. 4. Il corsivo è nostro. L'articolo prosegue «La musica è «scienza sonora». Essa non obbedisce ad altre leggi che a quelle dei rapporti fra i suoni. Dalla concordanza più o meno felice fra questi risulta la bellezza dell'opera musicale [...]»; v. anche Id. «Tutti uguali, meno...», *Ars Nova*, II, 6, maggio 1918, pág. 2: «la musica non è religione, né filosofia, né patriottismo, né rivoluzione, né socialismo, né morale, né infine altro che non sia il conseguimento di sensazioni, di chimere, di sogni suggeriti per mezzo di combinazioni più o meno felici di suoni».

20. Vincenzo Cardarelli, «Prologo in tre parti», *La Ronda*, I, 1, aprile 1919, pág. 6.

prodotto artistico. Indicazioni già tracciate nel '16 dal pittore e letterato Ardengo Soffici («Il fatto arte comincia con la critica»)²¹, da cui discende anche la necessità di impraticarsi nel mestiere, di saper dominare la materia conoscendone internamente ingranaggi ed esiti, di lavorare all'interno di limiti tracciati e autoimposti: temi, come si può vedere, che con il rifiuto dell'idea romantica dell'artista-genio, sono l'anticamera del mito neoclassico dell'artista-artigiano.

Dopo aver lanciato nel 1919 il suo motto *Pictor classicus sum*²², De Chirico precisava come «più che un problema di aggiunta il fatto del classicismo è problema di sfrondata potatura»²³, mentre Severini proponeva nel 1921 un fermo distacco dal Cubismo, affermando i valori del numero e della scienza («l'Art n'est que la Science humanisée»), per un ritorno alla tradizione italiana²⁴. Nella sua tempera *Concerto con maschere e marinai*, Arlecchino e Pulcinella sono un chiaro richiamo italico.

Carrà, tutto proteso a definire i caratteri dell'arte italiana²⁵ e ad assumere la lezione costruttiva di Giotto, Paolo Uccello e Masaccio

21. A. Soffici, «Principi di una estetica futurista», *La voce*, VIII, 2, 29 febbraio 1916, pág. 119. Per la concezione dell'arte come esercizio critico: Paolo Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Torino, 1981, págs. 19-20 *et passim*.

22. G. De Chirico «Il ritorno al mestiere», *Valori plastici*, I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pág. 19: «Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche. Col tramonto degli isterici, più di un pittore tornerà al mestiere [...]. Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello di ogni mia opera: *Pictor classicus sum*».

23. G. De Chirico, «Classicismo pittorico», *La Ronda*, II, 7, luglio 1920, pág. 509.

24. G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme* (Paris, 1921), pág. 119: «j'ai dit [...] les raisons qui me poussaient quant à moi, à renouer la tradition à ce commencement de la Renaissance italienne [...]. L'une de ces raisons est que «l'art plastique» dans le vrai sens du mot, a été réinventé par Giotto»; rist. in Id., *Dal Cubismo al Classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, a cura di Piero Pacini, Frenze, 1972.

25. C. Carrà, «Il rinnovamento della pittura in Italia (III)», *Valori plastici*, II, 3-4, marzo-aprile 1920, pág. 34: «dal nord ci venne [...] un'arte alchimista, analitica, verista e romantica che, con tutto il rispetto che dobbiamo alle reazioni sincere, male s'accorda oggi col nostro pensiero, il quale aspira visibilmente ad una forma d'arte sintetica riposata e tranquilla».

per una nuova articolazione spaziale²⁶, aveva già trasferito nella sua pittura fin dall'immediato dopoguerra indicazioni prospettiche e soggetti «primitivi»: dal tema dell'Annunciazione ne *Le figlie di Lot*, 1919 (riproposta come copertina dei *Valori plastici* nel 1920) alla scabra essenzialità degli elementi figurativi nel *Pino sul mare*, 1921.

Proporzione, equilibrio, semplificazione armonica, *dépouillement* timbrico, forme più levigate e solide attinte al Classicismo, uniti a un forte tasso di autonomia «tecnica» sono categorie estetiche avanzate dai sostenitori della musica italiana del dopoguerra, sia quando stabiliscono i criteri compositivi da adottare, sia quando valutano l'indice di «originalità» di lavori altrui (rispetto all'elefantiasi e al turgore orchestrale delle composizioni tardo-ottocentesche).

Il nazionalismo non impedì comunque che negli anni bellici e post-, la parte più esterofila dei musicisti italiani non desiderasse promuovere i propri prodotti strumentali fuori dei confini patrii e conoscere d'altro canto quelli di altre nazioni. A questo scopo nacque la Società nazionale di musica (SNM, 1917-1919), poi Società italiana di musica moderna (SIMM), fondate da Casella al suo rientro in Italia da Parigi e create sulla falsariga della *Société musicale indépendante*, l'associazione di punta istituita nel 1909 da Ravel sotto la presidenza di Fauré, della quale Casella fu per qualche anno segretario generale (1911-1914)²⁷. Alle orecchie ancora vergini del pubblico italiano

26. C. Carrà, *Pittura metafisica*, Firenze, 1919, p.221: «Noi, che ci sentiamo figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, ecc.), abbiamo sempre perseguito figura e termini precisi e corposi anche quando tutti in Italia si sperdevano ad accarezzare le nebbie celestine-violette dell'impressionismo tanto opprimente al nostro spirito solare». I saggi *Parlata su Giotto*, ivi, págs. 167-185 e *Paolo Uccello costruttore*, ivi, págs. 187-202, erano già comparsi su *La Voce* rispettivamente il 31.marzo 1916 e il 30 settembre 1916. Come si ricorderà anche Soffici in quello stesso periodo indicava in Giotto un maestro di «palsticità», *Principi di una estetica futurista* m VIII, 7, 31 luglio 1916, pág. 304: «Per un prodigio d'energia artistica e di scienza pittorica [Giotto] seppe intessere sur un canevascio [...] comune di forme un'organizzazione di valori plastici così straordinaria da suscitare l'ammirazione nei secoli».

27. Le due Società avevano il proprio organo di diffusione in *Ars Nova*, rivista a carattere interdisciplinare che si valeva delle firme di Malipiero, Gatti, S.A. Luciani, Papini, Savinio, Carrà, De Chirico, A. Gleizes, M. Broglio, H. Prunières, ecc.

furono riservati nel 1917-1919 brani di Satie, Schmitt, Ravel, Granados, Albéniz, Falla, Skrjabin, Dukas, Enescu, Fauré, Stravinskij, per limitarsi ai maggiori. L'idea era quella di assimilare la musica straniera e nello stesso tempo caratterizzarla con uno stile tipicamente italiano. Operazione che si potrebbe dire raggiunta se nel 1917 Henry Prunières registrando i primi segnali di rinnovamento, indicava in Malipiero, Pizzetti, Casella, Respighi i portabandiera del nuovo processo di maturazione stilistica²⁸. Nel 1918 André Coeuroy dopo aver rilevato vantaggi e modalità della cura («La musique italienne était trop hydropyque; elle avait bu trop de théâtre. La musique de chambre est venue lui faire une ponction»), assegnava alla «via» italiana ruolo e funzioni paritetiche rispetto a quella francese e tedesca, ben altrimenti radicate nella tradizione sinfonica²⁹.

L'esperienza degli scambi e della diffusione musicale si rafforzerà nel 1923 con la creazione di un nuovo organo, la Corporazione delle nuove musiche (CDNM: Casella direttore, membri Malipiero e D'Annunzio), che diventerà la sezione italiana della Società internazionale di musica contemporanea presieduta da Edward J. Dent: un'associazione che organizzava manifestazioni annuali in diverse città d'Europa e riuniva insieme le più svariate tendenze dell'avanguardia «senza distinzione di nazionalità, di razza, di opinioni politiche e di religione», come recitava il suo statuto.

Nel 1922 era intanto salito al potere il fascismo che aveva ereditato quattro filoni musicali in campo: Giovane Scuola, Futurismo, Generazione dell'80 e i più giovani compositori nati nei primi anni del secolo.

Le dichiarazioni rilasciate da Mussolini nel 1923 attestano genericità e fede nazionalistica (ereditata dal passato) e tendono nello stesso tempo a tranquillizzare gli animi di intellettuali e artisti, che

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»

28. Henry Prunières, *La jeune musique italienne*, *Ars Nova*, II, 1, dicembre 1917, págs. 3-5.

29. André Coeuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, 1928, pág. 77 sgg.

il regime non adotterà un'arte di stato³⁰. Mentre a partire dal 1925 si consolida la svolta totalitaria del fascismo, per quanto riguarda le arti il duce chiarisce ancora alla volta del 1928 di voler mantenere «la diversità dei temperamenti e degli artisti» e di non mirare a una produzione artistica apertamente politicizzata³¹. Affermazioni, queste, che segnano una rilevante differenza fra il regime fascista e quello sovietico o nazionalsocialista e che si riveleranno una strategia vincente ai fini del consenso di intellettuali e artisti, persone a prima vista fra le meno malleabili.

La proposta di un'arte «nuova» formulata dal duce nel 1926, capace di conciliare tradizione e modernità, era d'altro canto volutamente ambigua, perché ciascuno la potesse intendere e realizzare a suo modo.

La strategia del «cerchiobottismo», adottata anche nella pratica delle promozioni, del mecenatismo, delle sovvenzioni più o meno consistenti, delle udienze, delle immancabili foto con dedica del duce a musicisti di correnti opposte, gestita direttamente da Mussolini e dalla sua segreteria, si rivelò un altro mezzo efficace per gratificare e

30. B. Mussolini, *Alla mostra del «Novecento»*, discorso del 26 marzo 1923, in *Opera omnia. Scritti e discorsi* (31 ottobre 1922–22 agosto 1923), a cura di Duilio e Edoardo Susmel, XIX, Firenze, 1956, págs. 187-188: 188: «Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di far condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale».

31. B. Mussolini, *Il giornalismo come missione*, discorso del 10 ottobre 1928, in *Opera omnia. Scritti e discorsi* cit. XXIII (27 maggio 1927–11 febbraio 1929), págs. 230-234:

Nel campo dell'arte, della scienza, della filosofia, la tessera non può creare una situazione di privilegio o di immunità. Come deve essere permesso di dire che Mussolini come suonatore di violino, è un dilettante e molto modesto, così deve essere permesso di giudicare obbiettivamente l'arte, la prosa, la poesia, il teatro, senza che ci sia un «veto» per via di una tessera. [...] Un Tizio può essere un valoroso fascista ed anche della prima ora, ma come poeta può essere un deficiente. Non si deve mettere il pubblico nell'alternativa di passare per antifascista fischiano, o di passare per stupido o vile plaudendo a tutti gli aborti letterari, a tutti i centoni poetici, a tutti i quadri degli imbianchini. La tessera non dà l'ingegno a chi non lo possiede.

legare al potere musicisti, critici, interpreti e reprimere gli eventuali dissensi, in un calibrato gioco di lusinghe e corruzioni.

Nel 1929, in occasione delle prime nomine all'Accademia d'Italia (la nuova istituzione culturale creata dal fascismo sul modello dell'*Académie de France*, che diventerà di fatto anni un grande mausoleo destinato a elargire compensi a intellettuali e artisti e a trasformarli in burocratici supervisori della cultura «italica»), il capo del governo optò per gli operisti più cari alle masse: Mascagni e Giordano³². Secondo il fine che Mussolini si era fino a una certa data prefisso di voler accontentare tutte le correnti, l'anno prima aveva invece favorito l'élite, finanziando e assegnando il suo patrocinio —cosa assai rara— al festival promosso dalla SIMC che ebbe luogo a Siena nel 1928 (vi furono seguiti in prima italiana, fra gli altri il *Trio* di Webern op. 20, la *Sonata per violino e pianoforte* di Ravel, il *Quintetto* per pianoforte e archi di Bloch, *Façade* di Walton, *Klaviermusik* op. 37 di Hindemith, il *Quintetto* op. 39 di Prokof'ev e il *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti di Falla.

Il mimetismo di Mussolini, violinista dilettante e musicofilo alla moda, il quale redige (o modifica) di persona i programmi dei concerti ai quali dovrà assistere, che accetta patronati e finanziamenti ai festival internazionali, irretì non solo la maggior parte dei musicisti, critici, musicologi italiani, ma anche molti stranieri, il più importante dei quali fu Stravinskij, compositore di radicate idee conservatrici.

La politica culturale del fascismo in ambito musicale si divide in due periodi grosso modo decennali: il primo più propenso a tollerare, o addirittura, incentivare le scelte moderniste e gli scambi con l'estero; il secondo caratterizzato da posizioni conformiste, demagogiche e dichiaratamente autarchiche. E questo perché, a partire dagli anni Trenta il fascismo, in quanto stato totalitario, si preoccupa di adottare una cultura «di massa». Di qui il monito formulato nel 1934 da Mussolini di «andare verso il popolo» e una serie di iniziative musicali che ne scaturirono.

32. Cilea si sarebbe insediato nella sede della Farnesina, che ospitava l'Accademia d'Italia, nel 1939.

Per quanto riguarda la produzione del Ventennio la musica si confermò un'arte polisemica e troppo astratta perché qualcuno riuscisse a dimostrare l'essenza di una sedicente cifra fascista, senza contare i numerosi punti di sutura che la legavano al passato (e l'avrebbero legata in seguito all'era post-fascista). Parole d'ordine quali «melodia», «coralità», «melodramma», «italianità» erano troppo generiche per essere convertite in un riconoscibile «stile del tempo». Ciò non toglie che molti musicisti, anche fra i più vigili, senza bisogno di sovvertire radicalmente il loro modo di comporre, si autocensurassero nell'uso di linguaggi troppo arditi o di soggetti non idonei, accettando di musicare i miti, creati o ereditati, dal regime: romanità, impero, ecc. (il desiderio di autorappresentatività è sempre stato un voto, più o meno felicemente esaudito, delle dittature). Come si può notare soprattutto nel teatro lirico, quello da sempre più esposto all'apprezzamento e alla critica del pubblico, oltre che prodotto musicale italico per antonomasia.

Le trasformazioni stilistiche fra quanto scritto negli anni precedenti alla politica culturale fascista e ciò che fu assorbito negli anni della dittatura attraverso mille canali propagandistici — e dunque l'individuazione di un'eventuale «cifra» artistica propria del regime — possono essere rintracciate nella scelta di alcune tematiche care al regime (la romanità, l'Impero, il superomismo) e in determinate modalità stilistiche (recupero della tradizione melodrammatica ottocentesca). A Roma e all'Impero si ispirano Mascagni con l'ultima sua opera destinata alle scene (*Nerone*, 1935), Giordano autore dell'*Inno imperiale*, composto per la conquista dell'Etiopia 1936 e delle musiche di scena per *Cesare* (1939): il dramma ideato da Mussolini su testo di Giovacchino Forzano, che dietro la figura del condottiero romano celava quella carismatica e volitiva del nuovo duce. Al fine di esaltare la guerra etiopica Casella approda con *Il deserto tentato* (1936-37) all'opera-oratorio (libr. C. Pavolini); Malipiero rifacendosi a due drammi di Shakespeare compone *Giulio Cesare* (1934-35) e *Antonio e Cleopatra* (1936-37) e inserisce nel primo un coro posticcio e roboante, in cui Ottaviano fa il suo ingresso trionfale, accompagnato da una folla esultante che intona il *Carmen saeculare* di Orazio («Alme sol»). Il più giovane Ennio Porrino (1910-1959) compone *Gli Orazi* (1941), ispirandosi alle *Storie* di Livio e destinando questo spettacolo al progetto mussoliniano del teatro per le masse.

Sul versante delle scelte stilistiche Respighi e il librettista Claudio Guastalla utilizzavano l'ormai desueta etichetta «melodramma» per connotare *La fiamma* (1931-33), tratta da *Anne Pedersdotter* (1906) del norvegese Hans Wiers-Jennsen, in cui la musica si semplifica a favore di una melodicità espansa, che strizza l'occhio all'ascoltatore con citazioni tratte dal Seicento (recitativo drammatico monteverdiano) fino al tardo-Romanticismo.

Fra i compositori nati all'inizio del secolo, e dunque appena diciottenni all'arrivo del fascismo, i nomi di maggior spicco sono quelli di Goffredo Petrassi (1904-2002) e di Luigi Dallapiccola (1904-1974).

Se il primo inizia la sua formazione nel segno del Neoclassicismo, il secondo se ne discosta verso discosta verso la metà degli anni Trenta per avvicinarsi alla Scuola di Vienna.

La prima opera teatrale scritta da Dallapiccola nel 1937-1938 è *Volo di notte* (libr. proprio da A. de Saint-Exupéry), largamente influenzato dai miti attivistici, superomistici, antidemagogici di stampo nicciano e dannunziano. Il capo della compagnia aerea Rivière, pur di vedere trionfare la sua pionieristica idea di accorciare le distanze fra i paesi effettuando voli anche notturni, non si arresta di fronte alla tragica morte di uno dei suoi piloti, Fabien, ordinando ai propri uomini di continuare la missione.

Mentre Saint-Exupéry smussa i toni più disumani, «volontaristici» del suo racconto con accenti carichi di misticismo, Dallapiccola, cattolico convinto, vi aggiunge la testimonianza propria dell'uomo di fede. Eloquentemente in tal senso, è già l'inserimento, in un'opera di ambientazione contemporanea, di materiale musicale attinto alle sue recenti *Tre laudi* (1936-37) di ispirazione religiosa. Significativa è inoltre l'utilizzazione della stessa musica di intenso lirismo (l'inizio della prima Lauda: una preghiera alla Vergine), che da un lato introduce alla conoscenza di Rivière e dall'altro contrassegna la morte di Fabien in volo: patron e vittima si scambiano i loro connotati, come avverrà anche fra carceriere e prigioniero nell'omonima opera *Il prigioniero* (1944-48). In *Volo di notte* questa sigla ricorrente è caratterizzata da un pedale di si maggiore sopra il quale si distende una melodia di 12 note nella forma originale e retrograda.

Dopo i primi approcci alla Scuola di Vienna, già avviati in precedenza, Dallapiccola approfondisce in *Volo di notte* la dodecafonia

(molti indizi rivelano una profonda conoscenza di opere come *Wozzeck*, 1926 e *Lulu*, 1936 di Alban Berg): una tecnica, quella delle dodici note, messa al bando dalla Germania come «entartete Kunst», ma non censurata in Italia, anche se accettata senza eccessivi entusiasmi, trattandosi di musica «difficile».

Volo di notte andò infatti scena in occasione del Maggio musicale fiorentino (18 maggio 1940), un festival creato e finanziato dal regime e venne ripreso due anni dopo dal Ministero della cultura popolare fascista per il «Ciclo di opere contemporanee» che lo metterà in cartellone insieme con altre partiture del Novecento, fra cui la «prima italiana» del *Wozzeck* di Berg (Roma, Teatro dell'Opera, rispettivamente 10 e 3 novembre 1942), che in Germania non si poteva più ascoltare da tempo.

Nazismo e Fascismo avevano stretto nel 1938 una ferrea alleanza politica e militare, rinsaldata dal Patto d'acciaio (1939), che vedrà anche la Spagna unirsi alla Germania e all'Italia. Fra gli interventi repressivi adottati dagli italiani in campo culturale, drammatica e deprecabile resta la messa al bando di artisti ebrei. Le vittime più illustri per la musica costrette a emigrare tentando di dimenticare una fetta di storia in cui pure avevano, chi più chi meno fermamente creduto furono: Mario Castelnuovo Tedesco (Firenze, 1895-Los Angeles, 1968), Renzo Massarani (Mantova, 1898-Rio de Janeiro, 1975) e Vittorio Rieti (Alessandria d'Egitto, 1898-New York, 1994).