

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA  
TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI  
ALLA LUCE DI ALCUNE LETTERE INEDITE

*Laureto Rodoni*  
(BIASCA, SVIZZERA)

*Quanti lutti, quante rovine, quante umiliazioni senza conforto,  
senza compenso alcuno: senza neanche poter dire in coscienza:  
abbiamo fatto tutto quello che potevamo fare.*  
Adriano Lualdi (8 settembre 1943)

*Respiriamo fisicamente, dunque i nostri corpi vivono,  
speriamo poter respirare spiritualmente e di poter vivere anche con la mente.*  
*Quante nubi. Quanto nero. De profundis, o Tè Deum? Si vedrà.*  
Gian Francesco Malipiero (23 giugno 1945)

«IO SONO UNO STRANIERO PER L'ITALIA»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>. Da una lettera di Malipiero a Bas del 27 marzo 1927, pubblicata integralmente in BIANCHI, Chiara: «Caro Bas...». I rapporti tra G. F. Malipiero e G. Bas alla luce di lettere inedite', in questa miscellanea. Nella prima parte del 'Florilegio epistolare inedito', pubblicato in appendice al presente saggio (= APPENDICE I), le lettere di Malipiero trascritte integralmente sono di mia proprietà (Archivio privato L. Rodoni, Biasca, Svizzera). Le fotocopie di queste lettere sono state da me donate al Fondo Malipiero, *Fondazione Giorgio Cini*, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia. Nella seconda parte del 'Florilegio' (= APPENDICE II) sono pubblicate le lettere di Lualdi a Malipiero (Fondo Malipiero, Venezia) non incluse o solo in parte citate nel saggio, ma a esso intimamente connesse. Sono ospitate infine una lettera di Lualdi a Scherchen (Fondo Malipiero), una lunga lettera di Lualdi a Casella e due di Casella a Lualdi (Carte della Famiglia Lualdi, Roma). La pubblicazione delle lettere malipieriane a Lualdi, contestualizzate e annotate, è preceduta da un ritratto dei due musicisti, da cui scaturiscono le diversità di carattere, del pensiero estetico e dell'approccio al regime fascista. Ringrazio la *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia e la Famiglia Lualdi di Roma per i documenti inediti che mi hanno messo a disposizione. Sono inoltre riconoscente a Giovanni Morelli, Giuliana Lualdi, Cecilia Palandri e Tilman Schlömp per la consulenza, le informazioni e i materiali di difficile reperimento che mi hanno fatto pervenire. Un affettuoso ringraziamento, infine, agli amici che mi hanno aiutato, sostenuto e pazientemente ascoltato durante la laboriosa stesura del mio lavoro. Dedico questa ricerca, con sconfinata gratitudine, a mia madre e alla memoria di mio padre.

**D**OPO AVER STUDIATO PER UN BREVE PERIODO al Conservatorio di Vienna<sup>2</sup>, Gian Francesco Malipiero<sup>3</sup> ebbe una irrequieta formazione musicale a Venezia<sup>4</sup> e a Bologna sotto la guida di Marco Enrico Bossi, con cui si diplomò nel 1904. Sui suoi maestri, negli anni della maturità, fu elusivo e caustico nel contempo:

Non amo le recriminazioni, né accusare, però di quanti ammaestramenti convenzionali, assurdi, errati, veri scogli contro i quali s'infrangono le migliori energie giovanili, potrei lagnarmi se non ritenessi più opportuno dimenticare un insieme di fatti e misfatti che offenderebbero la memoria di quelli che facevano professione di insegnanti e che nulla mi hanno insegnato salvo a guardarmi dai falsi insegnamenti<sup>5</sup>?

Fra il 1906 il 1909 soggiornò tre volte a Berlino. Nella metropoli prussiana poté confrontarsi con le tendenze della musica contemporanea europea nell'ambito dei 'Concerti sinfonici di opere nuove e raramente eseguite' promossi con acuta lungimiranza da Ferruccio Busoni, che Malipiero conosceva sin dal 1902<sup>6</sup>. La profondità del pensiero estetico busoniano, concertante nei suoi aspetti visionari e profetici<sup>7</sup>, la commistione di stili,

<sup>2</sup>. Dall'ottobre 1898 al giugno 1899. A metà degli anni Sessanta, Malipiero espresse la convinzione che «lontano dal mio paese mi sarei smarrito» e si pose la domanda: «quale impulso mi spinse ad abbandonare, nonostante l'esito lusinghiero dello studio, il Conservatorio di Vienna e più tardi, a Berlino, la carriera di direttore d'orchestra?»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano*. Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1966 (L'armonioso labirinto, 1), pp. 56-57.

<sup>3</sup>. Nacque a Venezia il 18 marzo 1882 e morì a Treviso il 1 agosto 1973. Cenni biografici essenziali si trovano nella 'Nota bio-bibliografica', in: MALIPIERO, Gian Francesco. *L'armonioso labirinto. Teatro da Musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992 (1 giorno), pp. 535-555. Su Malipiero compositore permane fondamentale il volume: WATERHOUSE, John C. G. *La musica di Gian Francesco Malipiero*, presentazione di Fedele D'Amico, Torino, Nuova Eri, 1990.

<sup>4</sup>. «[...] Venezia, era per lui la capitale di un mondo infantile, onirico, favoloso. Era la matrice in Malipiero dell'originalissima invenzione delle maschere come simboli d'anima. [...] In Malipiero quel mondo, anzi quella che è stata chiamata l'ossessione delle maschere [...] nasceva tutta dall'interno dell'ispirazione più rigorosa e più sua: non aveva nulla di espressionistico o di dialettale, così come la sua musica respingeva ogni mimesi onomatopeica. Con trasparenza autobiografica mi confidava (e poi avrebbe scritto): 'Guai se le maschere mi abbandonassero. Le vedo in folla danzare intorno a me, vorrei ghermirne una per vedere la sua vera faccia. L'uomo si veste con stracci multicolori e si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso, mentre il teschio ghigna di nascosto... Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia': BRANCA, Vittore. 'Malipiero. Musicista da grandi battute', in: *Il sole 24 ore*, 4 marzo 2001.

<sup>5</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Edizioni di Treviso-Libreria Canova, 1952, p. 286.

<sup>6</sup>. Cfr. SABLICH, Sergio. *Busoni*, Torino, EDT, 1982 (Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere), pp. 42-43. I programmi di tutti i concerti si trovano in DENT, Edward. *Ferruccio Busoni. A Biography*, Londra, Oxford University Press-H. Milford, 1933, pp. 332-336.

<sup>7</sup>. Cfr. BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, a cura di Martina Weindel, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, a cura di Richard Schaal, 145). La prima

registri, influenze (musicali, letterarie, pittoriche) connessa a un'audace sperimentazione armonico-tonale, presente nelle opere che il versatile *Kulturmensch* empoiese stava componendo in quel periodo<sup>8</sup>, e la dirompente, rivoluzionaria originalità del suo pianismo<sup>9</sup> influirono non poco sul pensiero musicale di Malipiero e sulla sua concezione dell'opera d'arte in senso lato<sup>10</sup>.

Altra esperienza fondamentale sul piano artistico e umano fu il soggiorno, nel 1913, a Parigi<sup>11</sup>, dove conobbe Casella<sup>12</sup> e d'Annunzio<sup>13</sup> (ai quali si legò con fraterna amicizia),

---

edizione di questo fondamentale trattatello fu pubblicata a Trieste nel 1907. La più recente traduzione italiana si trova in: ID. *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977 (Saggi di arte e di letteratura, 47), pp. 39-72.

<sup>8</sup>. *Die Brautwahl*, su libretto del compositore, tratto da un racconto di E. T. A. Hoffmann. Cfr. SABLICH, Sergio. *Busoni, op. cit.* (vedi nota 6), pp. 193-204; BEAUMONT, Antony. *Busoni the Composer*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1985, pp. 116-136; NICOLODI, Fiamma. *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, prefazione di Fedele D'Amico, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 213-217.

<sup>9</sup>. Di cui Busoni, pianista tra i sommi di ogni epoca, era pienamente consapevole: cfr. la lettera a Marcel Rémy, in BUSONI, Ferruccio. *Lo sguardo lieto [...]*, op. cit. (vedi nota 7), pp. 157-158.

<sup>10</sup>. Sui rapporti tra Busoni e Malipiero, cfr. SABLICH, Sergio. 'Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni di teatro', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Edizioni Unicopli, 1984 (Quaderni di Musica/Realtà, 3), pp. 150-163; MALIPIERO, Gian Francesco. 'I miei incontri con Ferruccio Busoni', in: *L'Approdo Musicale*, Roma-Torino, ERI, XXII (1966), pp. 121-125. È legittimo supporre che a quell'epoca uno degli argomenti di discussione fosse l'esperienza musicale di Debussy (Busoni inserì *L'Après-midi d'un faune* nel programma del 1903, prima esecuzione a Berlino; *Nuages e Fêtes* in quello del 1904, prima esecuzione in Germania). Una discussione da posizioni divergenti: Malipiero era affascinato dal compositore francese, la cui musica ebbe palesi influssi sulla *Sinfonia del Mare* (1906), sulle *Sinfonie del silenzio e della morte* (1908), e sulle prime *Impressioni dal vero* (1910). Busoni ne era invece molto distante sul piano musicale ed estetico, e quando fu accusato di averne a sua volta subito l'influenza reagì con durezza nella 'Autorecensione' (1912): BUSONI, Ferruccio. *Lo sguardo lieto [...]*, op. cit. (vedi nota 7), pp. 175-176. Pur nell'ambito di una severa critica, da questo articolo emerge la profonda conoscenza, maturata nei primi anni del secolo, che Busoni aveva della musica di Debussy. Per il rapporto Malipiero-Debussy vedi note 15 e 51. Anche Adriano Lualdi fu un convinto estimatore della figura e dell'opera di Claude Debussy: vedi nota 51.

<sup>11</sup>. LESURE, François. 'La Generazione dell'Ottanta vue de Paris', in: *Alfredo Casella negli anni dell'apprendistato a Parigi*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994 (Studi di musica veneta, 20), pp. 7-13.

<sup>12</sup>. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1939 (Documenti e testimonianze), pp. 151, 188, 193 e 211 sgg.; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-46)', in: ID. *Il filo d'Arianna. Saggi e Fantasie*, Torino, Einaudi, 1966 (Saggi, 384), pp. 159-194.

<sup>13</sup>. Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Ariel Musicus', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 268-271; LUALDI, Adriano. 'D'Annunzio e la musica', in: *Piazza delle Belle Arti*, Rassegna 1957-1958, a cura di Adriano Lualdi, Firenze, Atti dell'Accademia Nazionale Cherubini, 1958, vol. v, pp. 144-168 (vedi due spezzoni nella nota 356); BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Bergamo, Edizioni Ferrari, 1997, pp. 5-48; PETRASSI, Goffredo. *Autoritratto*, intervista elaborata da Carla Vasio, Bari, Laterza, 1991 (I Robinson), pp. 96-99. Sul rapporto con Venezia dei due artisti, cfr. LANZA TOMMASI, Gioacchino. 'Il gusto musicale di d'Annunzio e il dannunzianesimo musicale', in: *Musica italiana del primo Novecento: 'la generazione dell'80'*. Atti del Convegno (Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca, 35), p. 401 e DAMERINI, Gino. *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943 (Quaderni dannunziani, 5), in particolare pp. 173 sgg. e 265 sgg. Vedi infine la parte finale della nota 35.

incontrò di nuovo Busoni e approfondì la conoscenza delle avanguardie musicali europee<sup>14</sup>, ascoltando composizioni di Ravel, Debussy<sup>15</sup>, De Falla, Schönberg<sup>16</sup>, Bloch, Berg<sup>17</sup>, ma soprattutto di Stravinskij: il 28 maggio di quell'anno assistette infatti, stupito e commosso, alla prima rappresentazione del *Sacre du printemps*, un'esperienza che lo risvegliò «da un lungo e pericoloso letargo»<sup>18</sup>.

Di animo inquieto, ipersensibile, febbrile, introverso, in conflitto con se stesso e con il mondo<sup>19</sup>, Malipiero fu indelebilmente segnato dal primo conflitto mondiale<sup>20</sup>:

<sup>14</sup>. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 147 sgg.; ID. 'Il linguaggio di Malipiero', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 127-129.

<sup>15</sup>. «[...] la sua musica è indispensabile»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 301. Cfr. anche MALIPIERO, Gian Francesco. 'Tradizione e rinnovamento', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), p. 125; ID. 'La Voce, il Dramma', in: ID. *L'armonioso labirinto [...]*, op. cit. (vedi nota 3), pp. 515-518.

<sup>16</sup>. Vedi note 46 e 272. Cfr. inoltre: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 346; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', in: *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984 (Studi di musica veneta, 8), pp. 28-29, nota 19; WATERHOUSE, John C. G. 'Gian Francesco Malipiero e la dodecafonia', in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Olschki, 2000 (Linea veneta, 13), pp. 135-147; infine le puntualizzazioni di John C. G. Waterhouse e il prezioso ricordo di Domenico de' Paoli (cui Malipiero, porgendogli il *Pierrot lunaire*, disse nel 1915: «Leggilo, è molto interessante, ma non fartici prendere»), in: *Musica italiana del primo Novecento [...]*, op. cit. (vedi nota 13), p. 136-138. Sull'importanza di Schönberg nella storia della musica, Malipiero non ebbe mai dubbi. Tuttavia, poiché la sua cultura «lo portava a condividere le questioni del modernismo italiano con al centro il nazionalismo, la strada schönberghiana [...] si rivelò presto impraticabile»: PESTALOZZA, Luigi. 'G. F. Malipiero: le canzoni del silenzio', in: *ibidem*, p. 319. Secondo Malipiero, ricorda Vittore Branca, «Schönberg spiega scientificamente ogni cosa, dalla più piccola alla più grande, diminuendo le grandi e ingrandendo le piccole [...]. Persino certe esperienze, saggiamente appassionate anche da lui, erano drasticamente ridimensionate. A Cini che gli chiedeva, nel '60, di spiegargli cosa fosse la dodecafonia, che sentiva ancora esaltata in certi compositori contemporanei, lampeggiando di riso critico per le ritardate esagerazioni: 'Xe esser ancuo dodese volte cafoni' (e annotava in un suo taccuino: 'i dodecafonicisti oggi sono soppiantati dai rumoristi (vedi nota 41), in realtà il cromatismo, *Tristano*, fu il precursore della dodecafonia')»: BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Ben più grossolani e sarcastici furono invece i giudizi che Lualdi espresse sulla musica di Schönberg e della sua scuola: vedi, a questo proposito, le note 67, 126, 170 e la p. 521.

<sup>17</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 302; *ibidem*, pp. 382-384, in cui sono pubblicate due lettere di Berg a Malipiero; NICOLÒDI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', in: *Musica italiana del primo Novecento [...]*, op. cit. (vedi nota 13), pp. 190-192; 195-201 e 186-203 (vedi nota 332). Cfr. pp. 510-511.

<sup>18</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 349; inoltre pp. 346-350 e 346-347. «[...] la prima del *Sacre du printemps*. Fischi, urla, motti di spirito. Da un palco Gabriele d'Annunzio apostrofa la folla e gli fanno coro Florent Schmidt e tutti i giovani musicisti francesi e Alfredo Casella. Claudio Debussy, nascosto in un palco, freme e tace. La carriera del *Sacre du printemps* ha dimostrato giusta la nostra convinzione di avere assistito ad uno dei più grandi avvenimenti della vita musicale»: 'Alcuni scritti di G. Francesco Malipiero', in: BONTEMPELLI, Massimo. *G. Francesco Malipiero*, con illustrazioni musicali a cura di Raffaele Cumar e prose critiche di Malipiero, Milano, Bompiani, 1942, p. 188. Cfr. inoltre: MALIPIERO, Gian Francesco. 'Igor Strawinsky a Venezia' in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), p. 195; ID. *Strawinsky*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945 (Musica), pp. 9-11; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', op. cit. (vedi nota 16), p. 23. Vedi infine la parte finale della nota 39.

<sup>19</sup>. Vedi nota 30.

<sup>20</sup>. Cfr. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La rassegna musicale*, antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano,

Ho passato giorni tremendi per me. Sono passati. Certo che mi rimane l'impressione e non è indifferente. Forse passerà anche questa. Difficilmente però senza lasciar traccia. Non so che farò. Probabilmente verso il 20 marzo partirò per Parigi - Londra. Partirò? Pare. [...] La guerra è finita. È finita per molti, non per tutti però. Intendo dire che non a tutti è concesso di vivere in pace mai. Mai. Ed io mi credo tra questi. Ma non importa<sup>21</sup>.

Tuttavia non fu ammutolito artisticamente dai terribili eventi della guerra. Come Busoni<sup>22</sup>, la sofferenza interiore non gli impedì di dedicarsi alla composizione e di essere attivamente al fianco di Casella come operatore musicale<sup>23</sup>. Nel 1914, i due musicisti organizzarono a Parigi un concerto dedicato alla musica italiana moderna<sup>24</sup>: una sorta di prova generale della loro imminente e frenetica attività divulgativa in Italia. Quando l'anno seguente Casella fece ritorno in patria, Malipiero sostenne con piglio energico tutte le iniziative del vulcanico sodale per sprovvincializzare l'ambiente musicale italiano. Dopo aver proposto alcuni concerti di autori contemporanei, attirandosi l'odio «della mediocrità connazionale»<sup>25</sup>, nel 1917 i due musicisti fondarono la Società nazionale di musica, pochi

---

Feltrinelli, 1966 (I fatti e le idee. Saggi e biografie, 144), p. lxx: «*Orribile estate* la chiamerò Malipiero quella del 1915 [...], benché non ci fosse bisogno di dichiararlo l'atteggiamento del musicista verso la guerra. Con mirabile efficacia lo avrebbero testimoniato le *Pause del silenzio* (1917), la più alta pagina musicale italiana, e fra le più alte europee, di quel tempo. [...] sullo sfondo clamoroso della guerra e contro l'esaltazione anche musicale dei suoi retori, [Malipiero] oppose il silenzio, la solitudine del mondo preso dalla morte e dal dolore [...]. L'ansiosa tensione della musica [...] suonò infatti condanna della storia stessa [...]. Quella di Malipiero fu la sola voce musicale che insorse in Italia contro la guerra, anche per questo dandoci la misura antiprovinciale della sua esperienza.» Cfr. inoltre FUBINI, Enrico. 'Malipiero e l'estetica musicale in Italia fra le due guerre', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, op. cit., (vedi nota 10), pp. 170-171.

<sup>21</sup>. Lettera di G. F. Malipiero a Hélène Kahn, prima moglie di Casella, del 28 febbraio 1919 (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>22</sup>. Cfr. RODONI, Laureto. 'Die Gerade Linie ist unterbrochen. L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915-1920', in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, XIX (1999), a cura di Joseph Willmann, Berna, Peter Lang, 2000, pp. 27-106.

<sup>23</sup>. «Le opere di questo periodo rispecchiano forse la mia agitazione, ciononostante ritengo che, se qualcosa ho creato di nuovo nella mia arte forma-stile, è appunto in quest'epoca»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 224. Su questo, cfr. WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 63. Dopo la disfatta di Caporetto, Malipiero fu costretto ad abbandonare Asolo e a trasferirsi a Roma: «Ho passato giorni d'inferno», scrisse a Gatti il 23 novembre 1917, «forse i peggiori della mia vita ed è dir molto!»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Olschki, 1997 (Studi di musica veneta, 24), p. 21. Sul rapporto guerra-musica, cfr. CASELLA, Alfredo. 'Tendenze e stile della nuova musica italiana', in: 21 + 26, a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, Olschki, 2001 (Studi di musica veneta, Archivio Alfredo Casella, Studi, 1), pp. 43-47.

<sup>24</sup>. *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di Roberto Calabretto, Firenze, Olschki, 1997 (Studi di musica veneta, 25), pp. 83-84; CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 160-161; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-46)', op. cit. (vedi nota 12), pp. 160-162.

<sup>25</sup>. È probabile che Casella includesse anche Lualdi, già chiassoso militante nell'ambito dei musicisti xenofobi e conservatori, in questa «mediocrità nazionale». Vedi pp. 451 sgg. e nota 123.

mesi dopo ribattezzata col nome di Società italiana di musica moderna (1917-1919). La SIMM fu un pregnante preludio alla Corporazione delle nuove musiche (CDNM), definita da Casella «un nuovo organismo di cultura moderna», che aveva due scopi: «far penetrare in Italia le ultime espressioni, le più recenti ricerche dell'arte musicale contemporanea» e «restituire alla luce le più belle musiche antiche nostre, prime fra quelle le monteverdiane»<sup>26</sup>. La CDNM venne sin dal suo apparire riconosciuta come sezione italiana della Società internazionale di musica contemporanea (SIMC<sup>27</sup>), appena costituita.

In quel periodo, il mai sopito patimento per gli accadimenti bellici fu esacerbato da una insanabile crisi matrimoniale conclusasi tragicamente con la morte di parto della sua prima moglie: «[...] tutti i miei progetti sono interrotti. La tragedia è stata troppo orribile. Chissà che Parigi non mi riveda»<sup>28</sup>, scrisse Malipiero a Hélène Kahn Casella, preziosa confidente in quegli anni «terribilmente angosciati»:

[...] nessuno saprà mai ciò che ho sofferto. E la più grande sofferenza fu quella del giugno scorso quando vidi ancora una volta la morte mietere spietatamente una persona che mi stava vicino e per la quale nutrivo molto affetto, nonostante la vita che conducevamo non fosse felice<sup>29</sup>.

Queste esperienze acuirono la sua scontrosità, la sua misantropia<sup>30</sup> e il suo pessimi-

<sup>26</sup>. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 188 sgg. La CDNM, concepita da Casella e Malipiero ad Asolo nell'estate del 1923, fu poi sostenuta e patrocinata con entusiasmo da d'Annunzio. Cfr. *ibidem*, p. 212 sgg.; LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, Venezia, Neri Pozza, 1959 (Collana di varia critica, 15), pp. 97-101. Cfr. anche il giudizio negativo sulla CDNM di Lualdi nella nota 125.

<sup>27</sup>. Sulla SIMC, cfr. LABROCA, Mario. 'La Società Internazionale per la Musica Contemporanea', in: *Parole sulla musica*, Milano, Ricordi, 1954, pp. 74-76; MALIPIERO, Gian Francesco. 'La SIMC', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], op. cit. (vedi nota 12), pp. 218-219. Cfr. i durissimi giudizi di Lualdi sui concerti della SIMC nella nota 223.

<sup>28</sup>. Lettera a Hélène Kahn-Casella del 17 agosto 1921 (vedi APPENDICE I). Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Il ragno', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], op. cit. (vedi nota 12), p. 204: «Durissimo fu il periodo fra il 1910 e il 1921. Ciononostante nel 1918 riuscivo ad abbattere un muro della mia prigione, ma senza poterne uscire. Attraverso il foro da me praticato mi parve però di scoprire un nuovo mondo nel quale gli uomini vivevano, si agitavano, pensavano e morivano musicalmente, un mondo artificiale perché lo immaginavo sotto forma di teatro. Se il teatro è finzione, cogliere dalla vita alcuni pretesti per rendere plausibile la duplice finzione del teatro musicale, mi sembrava una trovata portentosa.» Vedi nota 4.

<sup>29</sup>. La lettera a Casella, dell'8 maggio 1922, è citata in NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984 (Contrappunti, 19), p. 205, nota 195.

<sup>30</sup>. «Purtroppo è difficile evitare il commercio con gli uomini senza isolarsi, ma non è impossibile, basta farlo spontaneamente»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Da Venezia lontan...*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1968 (*L'armonioso labirinto*, 3), p. 9. Cfr. anche la lettera a Gatti del 6 febbraio 1923, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 129: «Te l'ho detto ancora ch'io desideravo ritirarmi dalla vita musicale italiana, per vivere molto italianamente in un bel paese — italianissimo. Amo il mio paese, ne sono schiavo, ma i suoi sistemi mi ripugnano, né mai potrò abbassarli adottandoli.» Verso il mondo borghese, Malipiero nutriva, come Pirandello, «un orrore senza prospettiva» e *La Favola del figlio cambiato* (vedi pp. 508 sgg.) «fu un episodio che ratificò questo fatto»: dalla trascrizione di

smo<sup>31</sup> che fu «radicale e assoluto»; un'esperienza interiore che verificava «il fallimento di un mondo senza vederne il recupero»<sup>32</sup>.

I rapporti con gli ambienti musicali si fecero, in molte occasioni, conflittuali, gravi, improntati alla diffidenza<sup>33</sup> e a una sorta di mania di persecuzione, sebbene razionalmente negasse di esserne affetto<sup>34</sup>. Acre e sardonico nel giudicare eventi e persone<sup>35</sup>, suscitò non di

---

un intervento di Fedele D'Amico durante il convegno malipieriano del 1972, in: *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977 (Studi di musica veneta, 4), pp. 32 e 34. «Il sarcasmo di Malipiero» — scrisse Massimo Mila — «le sue ironie, il suo perenne mugugno, sono totali, investono la condizione umana nella sua interezza, con un pessimismo biblico, da *Ecclesiaste*. Malipiero deplora i tempi moderni, in cui gli è toccato vivere, ma sa benissimo che 'la douceur de vivre' non è mai esistita»: MILA, Massimo. 'Modernità e antimodernismo in Malipiero', in: *ibidem*, p. 17.

<sup>31</sup>. Cfr. D'AMICO, Fedele. 'Il pessimismo di Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, *op. cit.* (vedi nota 10), pp. 144-149; PIRROTTA, Nino. 'Malipiero e il filo di Arianna', in: *Malipiero. Scrittura e critica*, *op. cit.* (vedi nota 16), p. 10; GENTILUCCI, Armando. 'Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, *op. cit.* (vedi nota 10), p. 138; PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La rassegna musicale*, *op. cit.* (vedi nota 20), p. cxlvii.

<sup>32</sup>. Parole di Fedele D'Amico pronunciate durante il convegno malipieriano del 1972 e trascritte in: *Omaggio a Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 30), p. 35. «Per questo Malipiero» — continua D'Amico — «è un modernissimo e al tempo stesso un solitario: è questo paradosso dell'artista moderno che esprime la società negandola, ma negandola anche come possibilità.»

<sup>33</sup>. «Vivo ad Asolo per non smerdarmi in quelle pozzanghere dove nuotano i miei colleghi e per non respirare la loro aria impastata»: dalla lettera a Gatti dell'11 ottobre 1927, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 217. Cfr. inoltre *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 320. A Giulio Bas scrisse: «Non esiste essere umano, amico o nemico mio, al quale io abbia fatto confidenze di sorta. Ho due o tre amici per i quali metterei le mani sul fuoco, e anche con questi non ho mai parlato di nulla, nonostante io abbia avuto nella mia vita momenti difficili»; dalla lettera del 23 maggio 1922 (Archivio privato L. Rodoni), trascritta integralmente in: BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...]', *op. cit.* (vedi nota 1). Cfr. inoltre le lettere a Hélène Casella del 17 agosto 1921 e del 9 dicembre 1921, pubblicate in APPENDICE I, e nella nota 415. Infine la lettera a Mussolini del 25 marzo 1936, pubblicata in: SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy*, Londra, George Weidenfeld & Nicolson, 1987; trad. it. a cura di Luca Fontana, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (La cultura. Saggi, 514), pp. 173-174.

<sup>34</sup>. Cfr. le lettere a Gatti del 27 maggio 1922 — «Ora mi occuperò di controbattere certi teppisti che si sono messi a tendermi delle imboscate [...]» — e del 6 febbraio 1923: «Non credere ch'io sia affetto da mania di persecuzione. So perché ho molti nemici. Perché vivo isolato fuori dall'intrigo mentre la fortuna mi ha spinto, o attraverso i concorsi anonimi o altre circostanze dovute al caso, molto in alto. Bisognava impedire il successo per scuotere la mia posizione. Se sono ancora in piedi il merito è del mio carattere che mi permetteva di infischiarne di tutto ciò che è volgare perché troppo m'interessa il bello, cioè tutto quello che mi soddisfa intimamente»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), pp. 125 e 129.

<sup>35</sup>. Anche gli amici: definì «farabutto di prima forza» Pizzetti (lettera a Gatti del 18 gennaio 1922: *ibidem*, p. 113) durante la ben nota polemica sulla musica dell'Ottocento: cfr. *ibidem* pp. 107 sgg. e BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...]', *op. cit.* (vedi nota 1). Nel 1927 si incrinarono per un breve periodo anche i rapporti di schietta amicizia con Casella e Malipiero ebbe parole durissime nei suoi confronti: «In questo volgare e turpe mondo musicale dove regna l'ipocrisia, la vigliaccheria, la prostituzione, il basso tradimento è forse naturale di agire

rado l'ostilità e la malevolenza di molti suoi colleghi<sup>36</sup>. «Ho conosciuto più o meno da vicino, tutti i musicisti», confessò nel 1940 «da tutti mi sento, più o meno lontano»<sup>37</sup>: lontano sia umanamente sia artisticamente. Quando, alla fine degli anni Sessanta, Leonardo Pinzauti gli chiese se avesse mai provato negli ultimi venti-trent'anni, con qualche musicista, un'emozione sconvolgente, analoga a quella suscitataagli dal *Sacre* di Stravinskij, Malipiero rispose<sup>38</sup>:

Dopo il *Sacre* la cosa che mi ha fatto più impressione sono stati i *Canti di prigionia* di Dallapiccola<sup>39</sup>. In Italia c'è poi anche Petrassi<sup>40</sup>, che io scoprii a

---

come il Signor Alfredo.» L'episodio, di veniale gravità, è raccontato in una lettera a Gatti dell'11 ottobre 1927: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 217. Narra Vittore Branca nell'articolo 'Malipiero. Musicista da grandi battute', *op. cit.* (vedi nota 4): «[...] i giudizi sui contemporanei si risolvevano spesso in epigrammi [...]. D'Annunzio — l'amatissimo da questo scrittore visceralmente antidannunziano — era fatto comparire fra le paccottiglie del suo ritiro: 'Al Vittoriale... applicò la sua retorica alle idee politiche che lo tormentavano; e gli abbondanti tendaggi, i cuscini, le comode poltrone assorbivano la sua voce senza eco. Il Vittoriale è stato, dal giorno in cui entrò, la tomba di Gabriele d'Annunzio'.» Sul sarcasmo malipieriano, *cf.* anche il brano di Mila nella nota 30.

<sup>36</sup>. «Cerco di rimanere fuori dal mondo musicale perché senza volere, distrattamente, leggo sulla faccia di quelli che vi appartengono, l'ostilità che ispiro: essi indovino tutto ciò che io devo pensare sulla loro personalità. Il mio silenzio non mi salva»: MALIPIERO Gian Francesco. *Da Venezia lontan...*, *op. cit.* (vedi nota 30), pp. 47-48. Lualdi gli attribuisce questa sarcastica battuta: «Io dedico all'edizione monteverdiana tutto il tempo che i miei colleghi dedicano a dir male di me. Per questo l'edizione procede molto rapidamente»; LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, Milano, Edizioni Alpes, 1929, p. 468. Ricorda Leonardo Pinzauti: «[Malipiero] mi ha parlato di Casella, di Busoni e di Mitropoulos: eccettuato Casella, la sua separazione dagli altri era stata sempre brusca, sottolineata da un litigio, e Malipiero li ricorda come per riaffermare la sua indipendenza e insieme la stranezza di questa vita che porta — per esser se stessi — perfino a rompere con gli amici»; PINZAUTI, Leonardo. *La musica e le cose*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 58.

<sup>37</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *La pietra del bando*, in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 302. Inoltre: CASELLA, Alfredo. 'Il linguaggio di G. F. Malipiero', in: *ibidem*, pp. 127-132 e WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 13-21;

<sup>38</sup>. PINZAUTI, Leonardo. *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI, 1968 (*Musica e musicisti*, 2), pp. 16-17.

<sup>39</sup>. La promulgazione delle leggi razziali, provocò «il distacco del musicista dalle falsità ideologiche del regime» e un'immediata reazione anche nella sfera creativa con la composizione, per l'appunto, dei *Canti di prigionia* (1938-1941), che, secondo Fiamma Nicolodi, sono «la più alta testimonianza di 'musica impegnata' composta durante il fascismo in Italia»: *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), p. 290. «Nel mondo» — confidò Malipiero a Pinzauti — «non c'è un secondo Dallapiccola. Il suo *Ulisse*, son sicuro, sarà una cosa strepitosa. Ho avuto l'impressione, per la prima volta, di un Malipiero che si sente in un atteggiamento di ammirazione totale, per l'uomo e per la sua musica, come se Dallapiccola fosse oggi più vecchio di lui»: PINZAUTI, Leonardo. *La musica e le cose*, *op. cit.* (vedi nota 36), p. 58. Di nuovo Pinzauti: «Malipiero considera ancora i *Canti di prigionia* come il capolavoro di Dallapiccola. 'Ne ebbi un'impressione' — mi ha detto — 'quando li sentii la prima volta, come alla prima del *Sacre*... Ma i tempi erano diversi; il *Sacre* di Stravinskij è stato una cosa unica, non si possono fare paragoni. Ma insomma sono stati una cosa simile: sono veramente bellissimi. E di Dallapiccola oggi non c'è un secondo nel mondo...'; *ibidem*, p. 66.

<sup>40</sup>. Petrassi ebbe con Malipiero un lungo rapporto di amicizia «intima e intensa». Malipiero «era un personaggio estroso e complesso [...]. Trascinato da una immaginazione irrefrenabile, ha scritto una enorme quantità di musica sui soggetti più vari, sempre affondando le radici nell'antichità, in quella cultura umanistica

Amsterdam nel 1932. E invece quei giovani di cui si parlava [Bussotti, Stockhausen, Cage] — mi creda — rappresentano per me un grande dolore: mi vien fatto tante volte di pensare: — A chi lasciamo la musica, nelle mani di chi<sup>41</sup>? E poi mi prende lo scrupolo, e qualche volta mi domando se siamo noi che siamo rimasti indietro o sono loro che sono andati troppo avanti. D'altra parte, quando guardo Bussotti, non posso fare a meno di chiedermi: — Ma lui è sicuro di sentire, dopo, quello che ha scritto in bella calligrafia? In fondo la colpa è anche della pittura, che anzi è oggi più responsabile di tanti guai della stessa musica; perché almeno i musicisti fanno rumore... e i pittori<sup>42</sup>? Non so se in pittura esista una cosa come il rumore. Comunque quante volte ci sento il *bluff!* E dire che dev'essere tanto faticoso, e continuano ugualmente a farlo... [...] Lei sa che ho molto studiato Monteverdi<sup>43</sup>: credo che con questo musicista in certi momenti della mia vita io abbia avuto quasi un rapporto medianico<sup>44</sup>. [...] Ma i miei musicisti 'del cuo-

---

che era parte integrante della sua vita. La cosa più interessante è che si esprimeva in un linguaggio musicale attualissimo, quasi fosse bifronte; con una faccia voltata verso l'antico e una verso il moderno»: PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), p. 96.

<sup>41</sup>. Ancora più cupe le considerazioni in MALIPIERO, Gian Francesco. *Di palo in frasca*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1967 (L'armonioso labirinto, 2) p. 15: «Coloro che con imponderata prepotenza oggi si ergono eredi universali dell'arte dei suoni, hanno tagliato i ponti col passato, nulla è rimasto nemmeno dello Schönberg o di von Webern, e l'elettronica preannunzia l'era atomica, in cui il silenzio sarà insopportabile. Purtroppo la paura del silenzio, che costringe a pensare, agisce disastrosamente e non si sa perché, più è grande la confusione e più si lasciano andare a pieno gas ogni sorta di intonarumori.» *Cfr.* infine ID. 'La SIMC', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 219: «Non è da escludere che il rumore organizzato dal ritmo, caratteristico presso i selvaggi, diventi la forma di espressione musicale dell'avvenire e a suffragare questa ipotesi sta il fatto che il globo va sempre più popolandosi, fatalmente si arriverà al cannibalismo.»

<sup>42</sup>. È ben noto il disprezzo che Malipiero nutriva per la pittura astratta.

<sup>43</sup>. Vedi nota seguente e 182. Vittore Branca ricorda le parole di Malipiero su Monteverdi (in corsivo) e le commenta: «*Il suo stile, la polifonia vocale del XVI secolo, Monteverdi lo perfezionò accostandosi, nell'inevitabile ritardo del suono rispetto alla luce, all'arte del Rinascimento...*: ed è definita con uno scorcio prodigioso la proporzione matematica e metaforica, fisica ed estetica: suono sta a luce, come musica sta a pittura. *Durante il XV e XVI secolo la musica avanzò compatta, quasi volesse dare in forze l'assalto all'avvenire*: un crescendo militare, alla Chesterton, che annuncia il grande secolo musicale europeo. *Sciagurata musica, che cosa sono quei poveri che devono far stare allegri i ricchi? Poveri di spirito, cioè musicisti, che non sanno far meglio che cantare, sonare e ballare*: una voragine grottesca e apocalittica, alla Ensor, in cui minacciava di sprofondare nell'Ottocento la musica, come avvertì questo nuovo profeta di Babilonia»; BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Quanto all'espressione «profeta di Babilonia», vedi nota 45.

<sup>44</sup>. Malipiero immaginò di essere il destinatario di due messaggi di Monteverdi dall'aldilà. Il primo è pubblicato in MALIPIERO, Gian Francesco. *Così parlò Claudio Monteverdi*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1967 (La coda di paglia, 4), pp. 12-16. Il secondo è pubblicato in un minuscolo libro fotografico (con nove foto di Franco Bottino) di CIMA, Annalisa. *G. F. Malipiero a Venezia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1968 (Occhio magico, 5), pp. 33-38; ecco un breve stralcio del secondo messaggio dall'aldilà: «Certamente [io, Monteverdi] ho composto una musica umanamente espressiva che purtroppo si presta alle gonfiature, però se nessuno mi ha difeso vuol dire che nemmeno in questo frangente si deplorò la mia assenza. Il quarto anniversario della mia nascita offrì molte occasioni ad astuti raffazzonatori di musica antica, per mettersi in vista a mie spese. La piccola quantità di disinteressati ammiratori, sopraffatta

## LAURETO RODONI

re'<sup>45</sup> — diciamo così — sono Gesualdo da Venosa<sup>46</sup> e Domenico Scarlatti<sup>47</sup>; poi anche Vivaldi<sup>48</sup>, ma per una decina di concerti soltanto... [...] L'Ottocento, in genere, mi interessa poco. Wagner<sup>49</sup> [...] è stato il peggiore critico di Wagner che io conosca: ma il *Preludio e morte d'Isotta* è la pagina più grande dell'Ottocento.

---

dal dilagante e assordante malcostume musicale, si ricorderà dell'anno 1967 e di Claudio Monteverdi come di una eccezionale indigestione» (p. 35).

<sup>45</sup>. Già nel 1922, ne *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924 (I fascicoli musicali), pp. 9-10, Malipiero scrisse: «Potei subito constatare che in Italia, la musica strumentale non solo venne molto coltivata sino alla fine del XVIII secolo, ma che le sue origini erano una gloria prettamente italiana. Palestrina, Gesualdo da Venosa, Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti divennero i miei veri maestri e cercai pure di rintracciare la nostra musica popolare, anche attraverso il Canto Gregoriano.» Ciò gli permise di convincersi che «la musicalità italiana non era quella che comunemente si voleva spacciare come unica manifestazione del nostro genio». Cfr. nell'ultima parte della nota 235, la posizione analoga di Busoni.

<sup>46</sup>. Quanto a Gesualdo, Malipiero lo accosta, impavido, a Schönberg: «Alcuni suoi madrigali, pur non abusando del sistema e conservando quelle proporzioni che sono il dono divino di tutte le arti latine, hanno passaggi armonici che fanno pensare ad Arnold Schönberg. Ascoltandoli nessuno può torcere il naso, appunto perché Gesualdo da Verona è un maestro nell'architettura e perciò nelle proporzioni, mentre Schönberg è un fisico-farmacista che smercia soltanto i suoi specifici; ma se Gesualdo da Venosa tre secoli fa concepiva l'espressione musicale in una forma personale, armonicamente audacissima, come audaci erano tutti i nostri musicisti, perché sapevano religiosamente rispettare lo spirito, oggi noi non dobbiamo rinunciare alla nostra poliedrica musicalità solo per il fatto che Schönberg è nato a Vienna e che i nostri cantanti preferiscono la musica orecchiabile. Fra il cantante e la musica c'è di mezzo il Mediterraneo e sulle rive del Mediterraneo la musica è nata insieme alla poesia. Non calpestiamo la poesia per uccidere la musica»; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', *op. cit.* (vedi nota 16), pp. 40-41.

<sup>47</sup>. Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Domenico Scarlatti', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), pp. 112-117 e la nota 402.

<sup>48</sup>. Cfr. ID. 'Antonio Vivaldi', in: *ibidem*, pp. 118-122; ID. *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, Milano, Ricordi, 1958 (Piccola biblioteca Ricordi); *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 276 e pp. 333-335.

<sup>49</sup>. «Gli avvertimenti per la realizzazione scenico-musicale della *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri corrispondono quasi ai principi che Riccardo Wagner propugnava per il suo teatro a distanza di due secoli e mezzo. È possibile che segretamente egli abbia attinto le sue idee leggendo la prefazione alla rappresentazione cavallieriana? Tutte queste ipotesi sono campate in aria e valgono solo a constatare il misterioso ripetersi di certe evoluzioni dello spirito umano»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 98. E ancora: «Richard Wagner contribuì col cromatismo ad allargare, solo apparentemente però, il campo dell'armonia. Egli condusse il sistema diatonico alla esasperazione, tanto che dopo il *Tristano e Isotta* la musica non riuscì a prender fiato. L'antiwagneriano Claude Debussy tentò di porre un argine all'invadenza wagneriana, ma morì durante la prima guerra mondiale, dopo la quale ebbe principio quella grande confusione che oggi tormenta e compromette l'esistenza dell'arte dei suoni, condannata ad affogare nelle inutili parole: è il diluvio e si salverebbe forse qualche musicista qualora l'arca non si fosse trasformata in un'immensa uccelliera nella quale migliaia di pennuti schiamazzano e nel frastuono l'usignolo muore d'inedia»; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Tradizione e rinnovamento', in: *ibidem*, p. 125. Vedi infine la parte finale della nota 16. Per Lualdi il *Tristano* era «l'opera d'arte forse più rappresentativa e completa del Romanticismo tedesco», un'opera d'arte «vertiginosa e grande, sensuale e voluttuosa, pletorica anche, ma sempre illuminata e riscaldata da una grandissima fiamma. [...] Tutto, nel *Tristano*, è fermento ed esuberanza ed ardenza interiore, tutto è ricchezza e gagliardia di espressione di colore. [...] tutto appartiene al più alto spirito romantico. [...] Wagner [...] si è impossessato di alcune figure medioevali e con esse ha istoriato una

Quanto a Verdi, lei sa che mi accusano sempre di dir male di Verdi<sup>50</sup>; e invece è una calunnia. Anzi, in questi ultimi tempi ci ho pensato molto: il IV atto di *Otello* è fra le cose più potenti che siano state mai scritte, e l'ho sempre detto; e il *Falstaff* è davvero un testamento da miliardario per la musica che è venuta dopo. Mi sono ricreduto, invece, per *Rigoletto* e *Trovatore*: in quella che potremmo chiamare l'opera popolare sono due grandi capolavori; nella *Traviata*, invece, che appartiene allo stesso genere, trovo ancora qualcosa che mi pare banale. [...] Senza dubbio l'opera che mi impressiona di più è *Pelléas et Mélisande*<sup>51</sup>: una partitura e un cantare, che mi fanno pensare al Busenello e all'*Incoronazione di Poppea*...<sup>52</sup>.

Dall'intervista emergono da una parte l'amore viscerale che Malipiero nutriva per i suoi 'antichi maestri', dall'altra la sparutezza delle musiche contemporanee da cui fu impressionato, nonostante le copiose e doviziose esperienze vissute in patria e all'estero

---

meravigliosa vetrata, portentosamente ricca e sfolgorante di colori e di luci preziose»: LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1928, pp. 79-80.

<sup>50</sup>. Sul rapporto tra Malipiero e il melodramma dell'Ottocento, cfr. NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 137 sgg. «I veri detrattori di Giuseppe Verdi erano coloro che si illudevano di poter fare come lui (sognavano il paradiso terrestre) grazie alla volgarità della loro musica e la ponevano sullo stesso piano di quel Verdi che si presta alle riproduzioni meccaniche degli organetti di Barberia e degli orecchianti. Erano dunque doppiamente antiverdiani, prima di tutto perché la loro banalità non si poteva paragonare alla espressione popolare del Verdi della prima maniera e poi perché ripudiavano quasi il Verdi dell'ultima maniera. La 'Gioconda', per costoro, non valeva meno del 'Trovatore' perché si sentivano più vicini a Ponchielli che all'autore del 'Falstaff': MALIPIERO, Gian Francesco. *Così va lo mondo*, Milano, Il Balcone, 1946, p. 41-42; sul *Falstaff* cfr. *ibidem*, pp. 16 sgg. Inoltre: «Non accettare i dogmi del melodramma italiano del XIX secolo non significa distruggere i capolavori che esso ha dato, ché credendo in un nuovo teatro musicale si glorifica quello del passato. Riconoscendogli la possibilità di generare nuovi musicisti, nuovi capolavori, lo si esalta mentre lo si avvilisce dichiarandolo morto senza eredi»; ID. 'Claudio Monteverdi. Commiato', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], op. cit. (vedi nota 12), p. 98.

<sup>51</sup>. Cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 345; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Rispettate in morti', in: *Omaggio a Malipiero*, op. cit. (vedi nota 30), pp. 110-111. Anche per Lualdi l'opera di Debussy («il grande Claudio di Francia») rivestiva un'importanza capitale; cfr. il lungo e notevole saggio, scritto nel 1918: LUALDI, Adriano. 'Claudio Debussy e la sua parabola', in: *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, pp. 183-237. Cfr. inoltre la recensione al *Pelléas* rappresentato alla Scala il 17 maggio: «Dopo aver ascoltato *Pelléas et Mélisande*, si esce dal teatro stanchi di commozione, di null'altro desiderosi che di solitudine, di silenzio, di raccoglimento. [...] [Quest'opera] ci ha rapiti nel suo turbine di sogni e di poesia, ci ha ubriacati delle sue luci azzurre, ci ha riempiti di turbamento e di ansia»; ID. *Serate musicali*, op. cit. (vedi nota 49), p. 180.

<sup>52</sup>. Su questo, cfr. NOLLER, Joachim. 'Quando gli strumenti cantano. Malipiero, Maderna, la metafisica e il concetto d'espressione nel Novecento', in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, op. cit. (vedi nota 16), pp. 235-236. Sul rapporto antico-moderno scrisse parole memorabili Massimo Mila: «La modernità di Malipiero è una modernità originale e autonoma da modelli, una modernità tratta tutta dal di dentro e largamente intrisa di quel recupero dell'antico che era l'altra branca della tenaglia storica messa in atto dalla generazione dell'Ottanta. Antico e moderno in Malipiero non restano separati, come due liquidi di peso diverso, ma anzi si mescolano inestricabilmente come elementi omogenei. Non Strawinsky e Schönberg, ma Frescobaldi e Monteverdi sono maestri di modernità a Malipiero»; MILA, Massimo. 'Modernità e antimodernismo in Malipiero', in: *Omaggio a Malipiero*, op. cit. (vedi nota 30), pp. 18-19.

a contatto diretto con le avanguardie artistiche. Malipiero fu sì un musicista isolato, poiché lontano sia dalle esperienze post-romantiche e decadenti, sia da quelle impressioniste, espressioniste, nazionalistiche e neoclassiceggianti. Ma ciò non significa che fosse estraneo al suo tempo, che visse in una dimensione astorica; anzi, *del suo tempo*, seppe cogliere e assimilare le sollecitazioni filologiche, estetiche, musicali e filosofiche<sup>53</sup>, fruendone tuttavia *cum grano salis* e in modo antidogmatico, eccentrico, contraddittorio, come acutamente intuì Giovanni Morelli:

Il suo genio si costruiva, per dialetticofilia, nella scontentezza, nella sopravvivenza della creatività dei 'non defunti' poeti, intesa come monito al 'comporre musica ancora, fare musica ancora'. Proprio evitando di compiere mai l'ultima e definitiva opera, coltivando attraverso una tecnica del malumore la fiducia nel 'possibile' di una biografia artistica del tutto coincidente con la biografia fisica. Null'altro dal raccontare della sua vita che il farsi e rifarsi continuo dell'impulso a creare frizioni di realtà e sogno, vita e morte, poesia e antipoesia, verità e finzione, carnevale e quaresima<sup>54</sup>.

Nel suo eburneo isolamento, il comporre era strumento di comunicazione:

Scrivo la musica perché non faccio nessuno sforzo a scriverla... E se volete sapere perché ho scritto una nuova opera [...], io rispondo così: è l'opera che viene dopo la precedente; come la mia ultima sinfonia è quella che vien dopo la precedente; così, per continuare a lavorare. Anche perché è l'unica cosa che so fare, l'ultimo mezzo che ho per comunicare con me stesso e col mondo<sup>55</sup>.

Di pregnante concisione e folgorante perspicacia il ritratto umano e artistico che di Malipiero tracciò Vittore Branca, suo intimo sodale; un ritratto in cui l'aspetto biografico è mirabilmente intrecciato con l'attività di scrittore e di musicista:

---

<sup>53</sup>. Cfr. FUBINI, Enrico. 'Malipiero e l'estetica musicale in Italia fra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 20), p. 173. Anche sul piano umano il suo isolamento «non ha mai significato ipersensibilità ai problemi e alle tragedie che lo hanno circondato nella sua lunga vita, ma scelta dolorosa e rifiuto di un'adesione retorica a valori che egli non poteva condividere. Da qui deriva il suo distacco dal mondo che ne ha fatto uno spirito per certi aspetti contemplativo e sofferente, ritirato in se stesso, ma non indifferente al mondo»: *ibidem*, p. 170.

<sup>54</sup>. MORELLI, Giovanni. 'La poetica di un eterno scontento', in: *Il sole 24 ore*, 1 agosto 1993. Questo è il terzo di tre ritratti pubblicati sul *Sole* sotto il titolo generale 'Il destro e l'estro di Malipiero. Tre ritratti di un genio a cui lo Stato italiano negò la pensione'. Il primo, 'Ritratto di Malipiero', è di Vittorio Branca, che lo ripubblicò, con modifiche, nel 2001 (vedi *infra*); il secondo, 'Le sue note, un paesaggio selvatico', di Andrea Zanzotto.

<sup>55</sup>. Cfr. PINZAUTI, Leonardo. *Musicisti d'oggi*, *op. cit.* (vedi nota 38), p. 13. Riferendo il pensiero di Malipiero, Guido M. Gatti scrisse: «Sono perfettamente d'accordo con te che il pubblico non ha bisogno di introduzioni critiche e ideologiche allo spettacolo che si è recato a vedere e che l'autore si è 'spiegato' chiaramente (quando vi è riuscito), con l'opera sua che si vede»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 435.

Il suo estro di musicista e di scrittore<sup>56</sup> — librettista sorprendente, memorialista elegantissimo, saggista fra i più fulminei e penetranti — sembrava modulato sul suo muoversi e sul suo conversare. Lo accompagnavo spesso nelle sue passeggiate su Riva degli Schiavoni e le Zattere. Camminava lento, ma a scatti, sostando a guardarti perché i cani che lo accompagnavano glielo imponevano, riprendendo d'un tratto per fermarsi di nuovo o tornare sui suoi passi per una vetrina o per un particolare stradaio che lo colpiva. Un passeggiare così per passeggiare, sembrava; ma aveva invece una direzione ben precisa, una meta già stabilita. Parlava a sprazzi e baleni, ad aforismi, in un dialogare spezzettato da parentesi, da soste del suo sguardo interrogativo e da battute divaganti, misteriose o pungenti, vibrato con quella sua voce dai timbri puri, come gridi di uccelli marini. Ti avviava in una direzione, per poi svicolare in un'altra, sempre fra deviazioni, arresti, falsi scopi, per farti solo infine avvertire che tutto il discorso era, come la sua musica, logico e costruitissimo, e mirava a un fine, a una conclusione intuita e fissata da lui lucidamente sin dal principio. La sua stessa aria perennemente svagata era un siparietto dietro cui signorilmente nascondeva una memoria vivacissima e tenacissima, un'eccezionale capacità di comprendere, un prezioso e costante senso del pittoresco, una multiforme cultura volta sempre a casi concreti. Il movimento della sua scrittura o della sua musica ha questo stesso fascino: insieme dell'imprevedibile, anzi del raddomatico, e del logico e del conseguente: dell'avventura a sorpresa e del già tutto prestabilito. Nel suo procedere musicale o saggistico o narristico, tutto ambagi calcolatissimi e soste di parentesi e deviazioni ammiccanti sfolgora improvvisa e decisiva l'illuminazione. [...] Lo scatto e la battuta, il saettare e il folgorare, fra entusiasmi e risentimenti, fra passioni e puntigli, fra esaltazioni e maledizioni, fra tizzi e fiamme, erano i ritmi nativi del vivere e del creare di quell'unicum che fu Gian Francesco. Malipiero li rimescola tutti nella sua musica con prodigiosa leggerezza da virtuoso alla Doni, da artista vero e autonomo nella più estrosa tradizione veneta, dal Marcello e dal Gozzi alla Teotochi e al Nievo; e quei ritmi animano anche il fascino di quella sua bizzosa autobiografia che è l'inedito singolarissimo scritto apologetico *Esalazioni epurative* (1945)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup>. Sul rapporto Malipiero-compositore e Malipiero-scrittore, *cf.* MESSINIS, Mario. 'Malipiero e Maderna vent'anni dopo', in: *Malipiero Maderna 1973-1993, op. cit.* (vedi nota 16), pp. 4-5: «Curiosamente, dato che in realtà Malipiero scrive, scrive molto, del Malipiero-scrittore, sino ad oggi, se ne era parlato pochissimo. Il primo saggio credo [...] che sia [...] quello del 1972, di Folena, il quale, a proposito della voce parlata e della voce scritta di Malipiero, individua con molta acutezza, con molta finezza, le corrispondenze tra la scrittura letteraria, per così dire, di Malipiero e la scrittura musicale, ellittica — come la chiamava Folena —, del compositore, del musicista-Malipiero. Folena, in quel saggio, lanciava anche la sua provocazione: negava le influenze di d'Annunzio su Malipiero; lo definiva 'antidannunziano', riaprendo il dibattito per un aspetto molto importante ancora da verificare». *Cfr.* FOLENA, Gianfranco. 'La voce e la scrittura di Malipiero', in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), pp. 99-113; PIERI, Marzio. 'Parlata per una gita al faro Malipiero', in: *Malipiero Maderna 1973-1993, op. cit.* (vedi nota 16), pp. 11-21; ZANELLA, Laura. 'Neologismi e invenzioni di Malipiero scrittore di cose musicali', in: *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995 (Studi di musica veneta, 22), pp. 275-294.

<sup>57</sup>. BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Su *Esalazioni epurative*, vedi nota 73. Gran parte di questo articolo è

Durante il fascismo Malipiero si illuse, come tanti altri suoi colleghi, che il regime potesse risollevarne le sorti della musica italiana. Dopo il crollo della dittatura, con fiera amarezza, ammise di essersi sbagliato:

Ventitré anni son passati dal giorno in cui le campane dei comuni squillarono per la vittoria di una nascente dittatura. Il corrompersi degli ideali, la minaccia di una guerra fratricida, mille e mille forze negative avevano assopita la nostra chiarezza. Ciò nonostante siamo colpevoli del nostro cieco egoismo. Non potevamo credere, ma spesso abbiamo sperato, ci siamo imposti di sperare perché, nati in un clima ancor vibrante di autentico amor di patria, non potevamo disinteressarci alle sorti politiche d'Italia. Chi va ad abitare un edificio di recente costruzione e fiducioso vi trasporta tutto quello che possiede, può essere responsabile se crolla? Forse responsabile d'aver avuto fiducia nell'architetto? Chi poteva immaginare che il materiale fosse tarato e irrimediabilmente condannato a sgretolarsi<sup>58</sup>?

Fino alla metà degli anni Venti Malipiero non era ancora in viso al regime, come attestano le parole del deputato Franco Ciarlantini in occasione di una commemorazione di Marco Enrico Bossi: un compositore che ebbe «audacia di novatore e sensibilità ultra moderne di espressione. Non è senza significato che dalla sua scuola sia balzato uno dei nostri più audaci musicisti d'avanguardia: il Malipiero»<sup>59</sup>.

Sui suoi rapporti con il fascismo, negli anni in cui il regime era ormai consolidato, permangono miliari le riflessioni di Luigi Pestalozza: Malipiero, non volendo abbandonare la sua patria, accettava con rassegnato pessimismo il contesto storico-politico in cui viveva e operava<sup>60</sup>. Fino al 1932 si rifiutò di iscriversi al Partito nazionale fascista: «Capirai bene» — scrisse a Lualdi — «contro le opinioni e contro le proprie convinzioni non si può andare»<sup>61</sup>. E nelle sue lettere, a differenza di Lualdi e Casella, compare solo alla metà degli anni

---

confluito, con leggere varianti, ne 'Il destro e l'estro di Malipiero [...]', *op. cit.* (vedi nota 55). Spunti per questo ritratto derivano da: LABROCA, Mario. *Malipiero musicista veneziano*, con il catalogo analitico completo delle opere compilato da Biancamaria Borri, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1957 (Civiltà veneziana. Saggi), pp. 8 sgg.; ID. 'Passeggiata con Malipiero', in: *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 60-63 e GATTI, Guido M. 'Una lezione di Malipiero', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 76-80.

<sup>58</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), p. 14.

<sup>59</sup> Camera dei Deputati, tornata del 9 maggio 1925, cit. in: BARBON, Antonio. *Aspetti della privacy di un dittatore. Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Milano, Franco Angeli, 2000 (Temi di Storia), p. 91.

<sup>60</sup>. Cfr. la lettera a Mussolini nella quale Malipiero afferma «Sarei molto addolorato se dovessi emigrare. Amo troppo la mia patria»: SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 173-174. Vedi anche nota 30. Sul contesto storico-politico in relazione al mondo musicale, cfr. *ibidem*, pp. 17-48 e NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 275-305 e 306-472. Nel breve testo autobiografico 'Il ragno' — contenuto in MALIPIERO, Gian Francesco. *Il filo d'Arianna [...]*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 205 — Malipiero considera un *martirio* l'aver scelto di vivere in Italia durante il fascismo.

<sup>61</sup>. Lettera a Lualdi del 3 dicembre 1931 pubblicata integralmente in questo saggio alle pp. 496-497. Il



ILL. 1: Foto di Malipiero scattata alla fine degli anni Sessanta. © Franco Bottino, Milano.

Trenta l'anno dell'era fascista accanto alla data. Dovette però capitolare quando, con una serie di decreti del 1932-1933, l'iscrizione al PNF fu resa obbligatoria per chiunque volesse ottenere impieghi pubblici, di qualsiasi genere essi fossero. E in quel periodo i suoi problemi finanziari, divenuti ormai insostenibili, lo costrinsero infatti a compiere il triste, faticato passo. Tuttavia, Malipiero seppe sempre parlar chiaro e sempre cercò di non lasciarsi irretire o travolgere dalla propaganda e dalla demagogia. Sapeva anche «contrapporre il rigore di un gusto e di una coscienza culturale al ciarpame imperante. [...] Egli ben sentiva quanto la propria opera appartenesse a un'area culturale estranea al fascismo»; il suo rapporto con il regime fu quindi «irrilevante rispetto alla sua esperienza artistica e spirituale, o meglio, come nel caso di Pirandello, «antagonistico»<sup>62</sup>.

Anche per Marzio Pieri vi fu «uno sfalsamento storico fra l'esperienza di Malipiero e quella della cultura ufficiale, italiana; Malipiero, sfrenandosi all'alba degli anni Venti, è un cavallo imbizzito e geniale nell'universale placarsi dei 'destini' d'arte. Non conosce, non vede il 'ritorno all'ordine' che, complice alla politica, complice la politica, ciascun altro, che conti, persegue»<sup>63</sup>.

Dalla metà degli anni Venti, il regime divenne freddo e diffidente nei suoi confronti, sia per il suo difficile carattere<sup>64</sup> sia per il suo passato sperimentale e avanguardistico<sup>65</sup> sia, infine, per le peculiarità della sua musica<sup>66</sup>, ritenuta troppo cerebrale e quindi distante dal gusto corrente: «Le musiche di Malipiero devono essere condannate (e lo sono già dal popolo) perché frutto dello snobismo e del cerebralismo ebraico-internazionale»<sup>67</sup>, scrisse

---

pensiero mussoliniano sul significato di tessera fascista era, ancora nel 1928, tollerante: «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 molto modesto, così deve essere permesso di giudicare obiettivamente l'arte, la prosa, la poesia, il teatro, senza che ci sia un veto per via di una tessera più o meno retrodatata. La disciplina di partito qui non giuoca. La Rivoluzione qui non c'entra. 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 fischando, o per stupido e vile applaudendo, 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»; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), p. 85.

<sup>62</sup>. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La rassegna musicale, op. cit.* (vedi nota 20), pp. cxlviii-cxlvix. Quanto al «ciarpame imperante», vedi note 34 e 443.

<sup>63</sup>. PIERI, Marzio. 'Prefazione', in: MALIPIERO, Gian Francesco. *L'armonioso labirinto [...]*, *op. cit.* (vedi nota 3), p. 51.

<sup>64</sup>. Vedi note 30, 33 e la parte finale della nota 175.

<sup>65</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), p. 233: «[...] i trascorsi sperimentali-avanguardistici lo rendevano uno dei bersagli preferiti delle forze più reazionarie.» Cfr. inoltre: GENTILUCCI, Armando. 'Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, op. cit.* (vedi nota 10), pp. 141-142.

<sup>66</sup>. «La qualità della sua produzione non era ovviamente destinata a soddisfare gli appetiti più gastronomici e triviali che il regime tendeva ad acquietare»: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), pp. 233.

<sup>67</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo, op. cit.* (vedi nota 50), pp. 33-34. Tuttavia Mussolini fino ai suoi ultimi giorni annoverava fra i compositori che preferiva anche Malipiero: «Esemplare, seppure i suoi

un anonimo giornalista negli anni Trenta<sup>68</sup>. Non stupisce quindi che le sue composizioni fossero più eseguite all'estero che in Italia. Per esempio, la maggior parte delle prime rap-

---

oppositori non risparmiò mai rimproveri, mi pare la fatica di Malipiero»; D'AROMA, Nino. *Mussolini segreto*, Bologna, Cappelli, p. 304. Sul presunto 'cerebralismo' di Malipiero scrisse un divertente paragrafo BASTIANELLI, Giannotto. *Il nuovo dio della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Torino, Einaudi, 1978 (Einaudi Letteratura, 56), pp. 143-144: «Malipiero, dati i limiti che il suo ironico dio ha saputo suggerirgli e il suo gusto aristocratico accettare, a poco a poco ha saputo imporsi in terra straniera e di lì trionfare fra noi — italianissimo com'è —, a giocondarci con le sue frizzanti freschezze e con la sua incalcolabile sapienza musicale, non mai fatta pesare come usavasi spesso fare dagli atleti un po' da fiera del secolo XIX, bensì, con armonica leggerezza e con chiarezza che a volte ha della rarefazione, fattaci tintinnire negli orecchi e negli animi con sonorità di zecchino». Sullo snobismo e sul cerebralismo ebraico-internazionale, cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, op. cit. (vedi nota 36), pp. 426-428: «[...] un altro fattore della poca spontaneità e del poco equilibrio, rispetto alla realtà dei valori, di alcune tendenze e manifestazioni che si osservano in qualche gruppo musicale parigino, è costituito dal fenomeno dell'arte israelita, che di anno in anno va assumendo maggiore importanza, e del quale non è possibile tacere senza trascurare uno dei caratteri salienti dell'attuale momento artistico: è un fenomeno grandioso, di carattere internazionale, che ha i suoi generali a Vienna, Berlino, Parigi, e qualche esimio luogotenente in Italia. Senza pensare a guerre religiose che non sono più di moda e che nessuno più sente, e tanto meno rievocando le feroci ingiurie di Riccardo Wagner contro i musicisti ebrei, basta accennare a Schönberg, Strawinski, Hindemith, Bloch, Honegger ecc., per riconoscere l'origine della tendenza a stabilire un'internazionale nella musica, e il prevalere — tutto proprio dell'arte ultramoderna — del cervello sul sentimento. È superfluo, poi, aggiungere che fra i gregari, più che fra i condottieri, di questi attivissimi manipoli, lo spirito di coesione e di reciproca assistenza è tanto forte, quanto sono irrefrenabili, fra i musicisti cristiani, gli istinti del fraterno reciproco siluramento e il pio desiderio di far bistecche del caro collega; a meno che, come ho detto, non ci sia di mezzo, lo statuto di qualche Società». Cfr. inoltre ID. *L'arte di dirigere l'orchestra*, antologia e guida, Milano, Hoepli, 1949, pp. 35, 49-50 e p. 242. Come risulta anche da questi documenti, l'antisemitismo era ben presente nella cultura fascista prima del 1938: «È [...] inconfutabile che dopo l'avvento al potere di Hitler tra gli ebrei italiani crebbero inquietudine e disagio e in alcuni periodici fascisti comparvero con molta più frequenza espressioni antisemite»; STILLE, Alexander. 'Attenti a come si parla di storia', in: *La Repubblica*, 5 aprile 2001. L'orribile legislazione razziale nel 1938 era stata quindi lungamente annunciata da un fermento antisemita sotterraneo. Cfr. SACHS, Harvey. Op. cit. (vedi nota 33), pp. 219-270; LUZZATO VOGHERA, Gadi. 'Antisemitismo', in: *Dizionario del fascismo*, 2 voll., a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Einaudi, Torino, 2002-2003, vol. II (L-Z), pp. 80-83; GABRIELLI, Gianluca. 'Razzismo', in: *ibidem*, vol. II (L-Z), pp. 470-477 e BARBON, Antonio. Op. cit. (vedi nota 59), p. 13, nota 1.

<sup>68</sup>. Che il fenomeno fosse diffusissimo lo prova questo testo di Alfredo Casella del 1933: «Occorre che cessi una buona volta sui maggiori quotidiani la incessante, intollerante diffamazione che consiste a dileggiare l'opera di artisti quali, ad es., un G. Fr. Malipiero, con argomenti da giornoletto umoristico oppure con volgari ingiurie; quei critici che rappresentano nel giornalismo attuale una sopravvivenza della mentalità giolittiana, vanno senz'altro allontanati dai quotidiani che ebbero la debolezza di tollerarli per troppo tempo. Occorre poi ancora che venga soppressa in Italia quella deplorabile usanza di considerare il compositore posto di fronte al pubblico, come un accusato che deve difendersi di fronte a un giudice. Il concetto democratico *Vox populi, vox Dei*, che il Fascismo ha per primo saputo estirpare dalla vita politica, deve essere abolito anche dalla vita artistica, dove esso rappresenta oggi nulla più che un superstite pregiudizio dell'opera melodrammatica; pregiudizio però che non è più ammissibile in una nazione evoluta come l'Italia odierna»; CASELLA, Alfredo. 'Musica italiana di ieri e di oggi', in: *L'Italia letteraria*, 26 marzo 1933, cit. da *Piazza delle Belle Arti*, op. cit. (vedi nota 13), vol. IV, p. 94.

presentazioni delle sue opere fino al 1934 ebbero luogo in Germania<sup>69</sup>, dove la sua musica era molto apprezzata.

La tormentata, conflittuale convivenza col regime<sup>70</sup> accrebbe non soltanto il suo isolamento artistico (impostogli dal contesto storico-culturale), ma anche quello umano e politico:

Nessuno potrà mai penetrare nei luoghi dove ho nascosto i miei tesori, ma se mi facesse piacere di parlarne spiegando ciò che essi rappresentano PER ME, credo che potrei dimostrare perché non vivo di illusioni. I documenti più preziosi sono strettamente legati alle evoluzioni, o per meglio dire, alle rivoluzioni che hanno sconvolto la musica durante la prima metà del xx secolo. Non tutti i mali vengono per nuocere: grazie al mio forzato isolamento ho potuto indagare tranquillamente sulle origini delle nostre evoluzioni musicali e sulle espressioni che più si confanno alla nostra musicalità, ho potuto in tal modo raccogliere le prove del nostro diritto di staccarsi dalle formule di una recente tradizione con la quale si vorrebbe tenerci al guinzaglio<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup>. A Coburgo, Monaco di Baviera, Braunschweig, ma anche a Parigi, Praga. A questo proposito, *cfr.* il saggio di SCHNEIDER, Frank. 'Malipiero nell'Europa musicale degli anni Venti', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, *op. cit.* (vedi nota 10), pp. 91-94. Schneider è piuttosto elusivo sull'atteggiamento della Germania nei confronti di Malipiero dopo il 1934. *Cfr.* invece PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), pp. 45-46: «Con l'asse Roma-Berlino le posizioni avverse si radicalizzarono a scapito della tendenza più progressista. Alcuni musicisti italiani — fra i quali Casella, Malipiero, Dallapiccola e io — furono vietati in Germania. Su questa esclusione non si avevano notizie precise [...]. Ho ancora la lettera che [l'editore Suvini Zerboni] mi scrisse confermandomi la mia condanna come partecipe all'arte degenerata». Quando Harvey Sachs chiese a Petrassi se c'erano musicisti italiani, a parte quelli di origine ebrea, le cui musiche erano proibite in Germania, il compositore rispose: «Ma sì: Malipiero, Dallapiccola e io! Eravamo tutti e tre, dal punto di vista razziale, ineccepibili, [...] ma fummo messi al bando per motivi estetici. [...] Ecco un esempio di come era confusa la situazione: i tedeschi fondarono una società internazionale per la musica moderna (vedi note 332 e 352), con Richard Strauss presidente, che avrebbe dovuto essere in opposizione con la SIMC. [...] Nel 1942 [...] ci fu una grande riunione di questa nuova società a Berlino, e logicamente i tedeschi invitarono una delegazione italiana. Come fu composta? Da Pizzetti, da Malipiero e da me — tutti scelti da Nicola De Pirro! (vedi l'ultima parte della nota 126). Molti amici mi consigliavano di non andare, ma io dissi, 'Come si fa a non accettare?'. E quindi andai con gli altri. Dunque, passando davanti al negozio dell'editore Bote & Bock, che era l'editore tedesco di Malipiero, entrammo, io comprai uno spartito del *Torneo notturno* di Malipiero, e lui mi fece una dedica, proprio a Berlino, nonostante fosse un autore proibito in Germania. È un documento che conservo»; SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 184.

<sup>70</sup>. *Cfr.* le acute osservazioni che Cecilia Palandri ebbe a scrivere alla fine degli anni Novanta, alla luce del monumentale carteggio Malipiero-Gatti: PALANDRI, Cecilia. 'Premessa', in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), pp. xiii-xiv.

<sup>71</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Il ragno', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 204. *Cfr.* anche MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', (vedi nota 16), p. 27: Malipiero era un artista che «non amava il mondo moderno [...], e ciò lo portava a ricreare un mondo tutto suo, ad affidarsi a una sua qualità immaginativa che è l'unico termine realmente attivo della sua creatività: attraverso il quale risorge un passato come splendido sogno impossibile e si esorcizza il presente». *Cfr.* infine le illuminanti parole di Fedele D'Amico trascritte in: *Omaggio a Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 30), p. 32 e la testimonianza di Malipiero stesso contenuta nella nota 207.

Malipiero trascorse coraggiosamente il periodo dell'occupazione tedesca (dal '43 al '45) all'interno del Conservatorio di Venezia, di cui divenne direttore nel 1939. Grazie al suo prestigio e alla sua determinazione, sottrasse insegnanti e allievi al servizio militare e ai campi di concentramento: «Nonostante le minacce, le denunce, le intimidazioni, il Conservatorio ebbe soltanto vetri rotti dallo scoppio del 21 marzo 1945, ma si salvò con tutto il contenuto», scrisse alla fine della guerra. E aggiunse con amarezza: «Confesso che dal 28 aprile 1945 in poi, cioè per quasi cinque mesi, ho atteso che 'qualcuno' [...] venisse a dirmi grazie per quello che ho fatto per il Conservatorio Benedetto Marcello durante la guerra»<sup>72</sup>. Invece...

Ventun settembre 1945. Mattino radioso, di una luminosità che quasi potrebbe far dimenticare gli orrori della guerra e le bassezze degli uomini. Rompe l'incanto l'arrivo di una lettera raccomandata: 'Comitato di Liberazione Nazionale della provincia di Venezia'. Penso che sia una lettera d'encomio per il direttore del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, ch'esponendosi a gravi pericoli ha impedito che i tedeschi occupassero il meraviglioso palazzo Pisani, che vi organizzassero concerti e che l'Istituto di cultura fascista, nonostante le minacce di Ca' Littoria, vi si insediassero. Il direttore è pur riuscito a impedire che gli insegnanti giurassero e si iscrivessero al partito o ubbidissero agli ordini di lavorare sotto la sferza tedesca alla difesa di Venezia. Riuscì pure a proteggere gli allievi minacciati da certi emissari del P.N.F. Aperta la lettera vi trovai una sequela di ingiuriose accuse e dissi a me stesso: non è possibile che così si tratti un veneziano che occupa un posto come il mio nel 'mondo' dello spirito; certo si tratta di errore d'indirizzo, ma dovetti purtroppo convincermi che mi ingannavo<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Così va lo mondo*, op. cit. (vedi nota 50), pp. 35-36. La sede del Conservatorio è Palazzo Pisani fatto restaurare da Malipiero.

<sup>73</sup>. Cfr. ID. *Esalazioni epurative*, parzialmente pubblicato in 'Né con il duce né contro il duce', in: *Il sole 24 ore*, 25 ottobre 1992. Si tratta di un dattiloscritto che Malipiero non pubblicò (ne furono realizzate poche copie per gli amici). Si apre con una singolare dedica «Al sindaco di Venezia». In esso racconta la «sconcia favola, spettacolo di miseria morale» dove è contenuta la sua apologia dall'accusa di fascismo. La singolare dedica si chiude con queste parole: «Mi vergogno di essere veneziano». Trattandosi di un documento preziosissimo, inedito se non si considera la fugace apparizione su *Il sole 24 ore*, ritengo utile pubblicarne la continuazione: complessivamente si tratta delle prime tre pagine del dattiloscritto. Delle tre accuse che Malipiero contrassegna con a) b) e c), *Il sole 24 ore* pubblica le prime due. «a) Apologia mediante produzioni musicali. Che si falsifichino le mie opere prima della mia morte? Come fornire le prove di ciò che non ho mai scritto? Dovrebbe essere il Comitato a sottopormi le opere incriminate onde io possa constatare se sono apocrife. Mi piace ricordare un episodio divertente e che dimostra quanto le mie opere facessero piacere in certi ambienti fascisti. Appena consegnato la mia opera *Giulio Cesare* all'editore (nella mia fedele traduzione del dramma di Shakespeare, suddito inglese, non iscritto al PNF) il testo venne per legge sottoposto alla censura. Dovetti recarmi a Roma 'per comunicazioni'. Difatti il censore mi disse che la frase: 'Colui (Giulio Cesare) che cammina trionfante nel sangue di Pompeo' bisognava mutarla perché si poteva interpretare come un'allusione al delitto Matteotti. Seduta stante la trasformammo in: 'Colui che cammina esultante nel trionfo su Pompeo'. Più avanti dovetti mutare la frase di Giulio Cesare: 'Quel Cassio laggìù è troppo magro, pensa troppo' in 'Quel Cassio laggìù è

## LAURETO RODONI

troppo magro, odia troppo' perché poteva far nascere il sospetto che Mussolini si preoccupasse di ciò che si pensava. Il libretto si stampò con le correzioni, nel testo musicale invece, che per mancanza di tempo si stampò in facsimile e perciò riproduce il mio autografo, mi rifiutai di mutare le due frasi e altre che non ricordo. Mi si impose inoltre che alle rappresentazioni (come fu fatto a Genova nel febbraio 1936) *Giulio Cesare* cadesse sotto il pugnale di Bruto dietro le quinte per non far nascere negli italiani il desiderio di far subire al duce la stessa sorte di Cesare. Tanto si fece e tanto si vituperò quest'opera che mai più si rappresentò in Italia, mentre ebbe buona fortuna al Teatro Colon di Buenos Aires, nel Brasile, a New York e in Germania. Tutto il mio teatro è ricco di simili episodi. Mai ho scritto una nota che abbia qualsiasi riferimento al fascismo, spesso invece mi preoccupai, dato il livello spirituale, delle sorti della mia patria. b) Malcostume: per avere fruito di divieti di gerarchi in ordine alla critica della sua persona e delle sue opere; per aver goduto dell'appoggio anche finanziario di fascisti e nazisti per la rappresentazione di sue opere. Proposto da Gabriele d'Annunzio, senza ch'io glielo chiedessi, all'Accademia d'Italia quando egli presentò a Mussolini la lista dei suoi candidati, la mia nomina fortunatamente non ebbe luogo (1929) perché il segretario federale di Treviso mi accusò di antifascismo. Non se ne parlò più grazie anche al mio contegno. Più volte ho dovuto protestare contro le ingiurie, anche offese personali della stampa fascista. Un paio di volte la cultura popolare (l'ultima volta circa nel maggio 1942, poi non me ne curai più. Il primo aprile 1945 la stampa fascista milanese mi ha sepolto sotto le contumelie) inviò ai direttori di giornali l'invito di smettere la campagna contro di me, quando cioè lo scandalo assumeva proporzioni internazionali...! Su tutti i giornali d'Italia venne pubblicato alla metà di dicembre 1932 un *manifesto* contro di me e Alfredo Casella, manifesto squisitamente fascista. Fra i musicisti gerarchi fascisti firmatari c'è anche il nome (ultimo per ordine alfabetico) di un certo Guido Zuffellato. Dispiacque a Mussolini la riproduzione sulla stampa estera di questo balordo documento e mi invitò a Roma per dirmi che non dovevo reagire. La stampa italiana definì sempre la mia arte antifascista e spesso ebbi a preoccuparmi della mia sorte. Per esempio un certo signor Asvaro Gravelli di buona memoria pubblicava sul suo giornale *Ottobre* (Roma 27 marzo 1934) dopo l'unica rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* al Teatro Reale dell'Opera quanto segue: 'Non ci è piaciuta l'opera di Pirandello e Malipiero perché: 1) essa non risponde alle esigenze e ai caratteri del tempo fascista; 2) è una diffamazione di tutta la spiritualità che il fascismo si sforza di imprimere al popolo italiano; 3) è decadente, pessimista, deleteria antimorale; 4) è diarrea musicale; 5) contrasta in pieno con lo spirito e la finaltà dell'etica fascista.' Mussolini vietava la seconda e ogni altra rappresentazione. [...]». Ritengo utile pubblicare anche stralci di tre lettere a Gatti in cui Malipiero parla di questo documento. Lettera del 14 ottobre 1945: «Carissimo, fra qualche giorno riceverai un mio memoriale. Parla anche con Rossi-Doria. So che a Roma (Ministero) si sta tramando contro di me. Vorrei che il mio memoriale pervenisse a Parri. Hai una via? *Io documento ogni cosa*. Il 20 marzo 1945, per la mia azione politica (vedrai) sono stato in pericolo. Soffiava in seno al P.F.R. Porrino. Ora questo turpe individuo è qui. È mostruoso tutto questo. Vuoi sentire la denuncia contro di me: [']completamente sconosciuto, si valse del fascismo per raccogliere onori, soldi (io non ho mai avuto un soldo di pranzo) e grazie a Bottai ebbe il non meritato posto di Direttore. (Pare che ci aspiri un certo M.° Fasano di Cagliari, pezzo grosso a Roma ora). È il prototipo delle *espressioni artistiche fasciste*. *Va epurato!*'. Per tua tranquillità sappi che io ho tutti i documenti e sporgo querela. Sto molto male e sono finanziariamente rovinato non avendo contatti con l'estero. Basta. Mi vergogno d'essere veneziano prima e italiano poi»; ID. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), pp. 408-409. Lettera del 22 ottobre 1945: «Carissimo, ti mando questo documento segreto. Parlane ma non mostrarlo finché non saprò la soluzione qui. A Roma l'arpista Cicognani (ora tornata a Venezia) insieme a Mortari hanno 'lavorato' sulla frode, contro di me, al Ministero. Lo so. Conosci il Ministro? Sono stanco e nauseato. Non vorrei che mi cacciassero via. Sarebbe troppo. Sono rovinato completamente»; *ibidem*, p. 409. Lettera del 25 ottobre 1945: «Caro Gatti, spero avrai ricevuto il mio *opuscolo!* Cose inverosimili. Criminali. Come ti dissi, vorrei che la copia rimanesse in deposito presso di te. Leggila (gli originali sono tutti depositati presso il mio avvocato), quando ti sarai formata una opinione parlane con chi crederai opportuno. Le autorità qui credono che il colpo sia fallito, comunque le persone che a Roma dovrebbero *un po'* venire

Ci fu dunque chi macchinò per denigrarlo e spodestarlo, poiché avrebbe scritto musica «per fare l'apologia del fascismo»<sup>74</sup>. Fu accusato anche di «malcostume», per avere «fruito di divieti di gerarchi in ordine alla critica della sua persona e delle sue opere: per aver goduto dell'appoggio anche finanziario di fascisti e nazisti per la rappresentazione di sue opere»<sup>75</sup>. Quelle gravi accuse lo prostrarono a tal punto che scrisse all'amico Gatti:

Mio carissimo Guido, sopravvissuti miracol[os]amente, visto cose inverosimili, sopportato l'insopportabile. [...] Ho lavorato, ora aspetto perché non so se vivo o sogno. Respiriamo fisicamente, dunque i nostri corpi vivono, speriamo poter respirare spiritualmente e di poter vivere anche con la mente. Quante nubi. Quanto nero. De profundis, o Te Deum? Si vedrà<sup>76</sup>.

Quando ci vedremo? Non avendo amici, non ho né macchine, né facilitazione alcuna. Vado avanti a forza di sacrifici. Quasi quasi penso che le ragioni di tanto infierire sieno da ricercarsi nella necessità dei mediocri di tenermi lontano. E perché? Quasi quasi il perché potrebbe forse fornirmi una ragione per insuperbire<sup>77</sup>.

Nell'autunno del '45, allorché venne a conoscenza del testo di un'altra denuncia che si concludeva con le parole: «È il *prototipo* delle *espressioni fasciste*. Va epurato!<sup>78</sup>», Malipiero scelse ancora Gatti per una confessione di lancinante scoramamento: «Mi vergogno d'essere veneziano prima e italiano poi»<sup>79</sup>.

Le cinque lettere di Malipiero pubblicate in questo saggio e finora inedite furono redatte tra il dicembre 1928 e il luglio 1932<sup>80</sup>, in un periodo travagliato e cruciale della sua vita.

---

informate sono il Direttore Generale Bianchi Bandinelli e il Ministro, ma non 'alla buona'. Ci vorrebbe un po' di autorità. E chi? Dopo esser stato tollerato e ingiuriato per tanti anni sarebbe quasi 'comico' che gli agenti di Mulè (Zuffellato per esempio) facessero con successo il loro giuoco. A Roma la insegnante di arpa di Venezia, (la conosci) è stata 2 settimane per lavorare contro di me al Ministero. Giunse a Venezia 8 giorni fa e mi telefonò per chiedermi se ero stato epurato! Roba dell'altro mondo. Adesso è ridotta male. In nessun caso perdonerò. Basta. Quando ti scrissi non avevo ancora letto le accuse. Ti prego di non dar fuori di mano l'opuscolo. Ti ringrazio e saluto cordialmente. Conto sulla tua amicizia»; *Ibidem*, pp. 407-408.

<sup>74</sup>. *Ibidem*.

<sup>75</sup>. *Ibidem*.

<sup>76</sup>. *Ibidem*, lettera del 23 giugno 1945, p. 405.

<sup>77</sup>. *Ibidem*, lettera dell'11 novembre 1945, p. 411.

<sup>78</sup>. *Ibidem*, lettera del 14 ottobre 1945, p. 409.

<sup>79</sup>. *Cfr.* la nota 73.

<sup>80</sup>. Precisamente, il 3 dicembre 1928; il 20 gennaio 1929; l'8 agosto 1930; il 3 dicembre 1931; il 12 luglio 1932. Si tratta di lettere manoscritte che fanno parte dell'Archivio privato dello scrivente.

## LAURETO RODONI

«TU SAI CHE ALL'ESTERO SONO COMPLETAMENTE SCONOSCIUTO»<sup>81</sup>

Adriano Lualdi<sup>82</sup>, destinatario di queste missive, fu nei primi decenni del Novecento<sup>83</sup>, ma soprattutto durante il periodo fascista<sup>84</sup>, una figura di primo piano nella vita musicale italiana, non solo come compositore<sup>85</sup> e operatore culturale<sup>86</sup>, ma anche come direttore d'orchestra<sup>87</sup>, critico musicale<sup>88</sup>, musicologo<sup>89</sup>, librettista<sup>90</sup>, narratore autobiografico<sup>91</sup>, didatta<sup>92</sup>, politico e sindacalista<sup>93</sup>.

---

<sup>81</sup>. Lettera di Adriano Lualdi a G. F. Malipiero del 6 agosto 1930, Fondo Malipiero, trascritta quasi integralmente a pp. 490-491.

<sup>82</sup>. Nacque a Larino (Campobasso) da famiglia veneziana nel 1885 e morì a Milano nel 1971. Cfr. CONFALONIERI, Giulio. *L'opera di Adriano Lualdi*, Milano, Edizioni Alpes, 1932, pp. 30-38; ZANETTI, Roberto. *La musica italiana nel Novecento*, Milano, Bramante Editore, 1984, vol. II, pp. 839-845; SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 34-36; 83-84 e 245-247; NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 342-348, dove sono trascritte alcune lettere di Lualdi a Mussolini; TRUDU, Antonio. 'Lualdi, Adriano', in: *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990, *Le Biografie*, vol. IV, pp. 507-508; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 86-88.

<sup>83</sup>. Nel 1919, all'età di 34 anni, venne nominato Cavaliere della Repubblica. Un documento che attesta il conferimento di questa onorificenza si trova nell'Archivio privato dello scrivente.

<sup>84</sup>. Vedi nota 82, in particolare i testi di Harvey Sachs e di Fiamma Nicolodi.

<sup>85</sup>. L'elenco delle sue composizioni si trova in LUALDI, Adriano. *La bilancia di Euripide*, Milano, Dall'Oglio, 1966, pp. 641-643 e in TRUDU, Antonio. 'Lualdi, Adriano', *op. cit.* (vedi nota 82), vol. IV, p. 508. Vedi pp. 464-465.

<sup>86</sup>. Nel 1928 organizzò, alla Fiera Esposizione di Milano, la settimana 'Opere e Musiche Italiane di quattro secoli' e nel 1929 la manifestazione italiana al V Festival di Musica contemporanea a Ginevra; negli anni 1930, 1932, 1934, 1936, rispettivamente, il I, II, III e IV Festival Internazionale di Musica a Venezia, di cui fu il fondatore (vedi pp. 485 sgg.). Dal 1934 al 1942 fu Vicepresidente del 'Conseil Permanent pour la coopération internationale des Compositeurs de Musique' presieduto da Richard Strauss (a questo proposito, vedi note 332 e 352).

<sup>87</sup>. Iniziò l'attività di direttore d'orchestra come sostituto di Mascagni, Baroni e Serafin. Fece numerose e lunghe *tournées* in Italia e all'estero (in Europa, in America latina e nella Repubblica sovietica), raccontate con discreto stile in volumi di memorie (vedi nota 91), prolissi ma non privi di interesse e arguzia. Ebbe il merito di divulgare composizioni contemporanee, di tendenze non sempre conservatrici, e musiche dei secoli passati poco conosciute o sconosciute (vedi pp. 515-518 e nota 349). Scrisse un fortunato ma controverso volume, *L'arte di dirigere l'orchestra*, *op. cit.* (vedi nota 67). Nel 1939 fondò e diresse fino al 1943 l'Orchestra da Camera del Conservatorio di S. Pietro a Maiella. Cfr. le pagine autobiografiche in *ibidem*, pp. 5-14, e *S. Pietro a Maiella. L'orchestra da Camera del R. Conservatorio*, Napoli, Tipomeccanica, 1939.

<sup>88</sup>. Cfr. LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, *op. cit.* (vedi nota 49).

<sup>89</sup>. Cfr. ID. *Il rinnovamento musicale italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1931 (Quaderni dell'Istituto nazionale fascista di cultura, 3) e ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51).

<sup>90</sup>. Lualdi raccolse i libretti delle sue opere nel volume ID. *La bilancia di Euripide*, *op. cit.* (vedi nota 85).

<sup>91</sup>. ID. *Viaggio musicale in Italia*, Milano, Edizioni Alpes, 1927; ID. *Viaggio musicale in Europa*, *op. cit.* (vedi nota 36); ID. *Viaggio musicale in URSS*, Milano-Roma, Rizzoli, 1941; ID. *Viaggio musicale nel Sud-America*, Milano, Istituto Editoriale Nazionale, 1934; ID. *Viaggio sentimentale nella Liburnia*, Milano, Quintieri Editore, 1922.

<sup>92</sup>. Nel periodo fascista, dal 1936 al '44, fu direttore del Conservatorio musicale di Napoli.

<sup>93</sup>. Deputato al Parlamento Nazionale dal 1929, in rappresentanza del Sindacato Fascista dei Musicisti: «L'occhio di riguardo di Mussolini per la cultura musicale si può anche dedurre dal consistente numero di

Fu allievo di Falchi e Renzi a Roma<sup>94</sup>, a Venezia di Wolf-Ferrari, con cui si diplomò nel 1907 e per cui nutrì sempre una profonda stima, documentata in numerosi, appassionati scritti<sup>95</sup>:

Io sono [...] e mi sento, discepolo di Ermanno Wolf-Ferrari, dal quale appresi giovanissimo — nell'anno solo che studiai con lui, a Venezia — quanto di meglio io so; e dal quale mi riebbi, integra, quella fede che mi aveva spinto, giovanetto, sulle vie dell'arte; e che mi aveva quasi abbandonato tra il chiuso delle aule romane, dominate dai professori. E esso, parlandomi del passato, mi chiarì l'avvenire; e, poco rimanendo al tavolo, nel Liceo Marcello, molto al pianoforte, in casa sua; molto girovagando per Càlli e Campi, seppe dirmi e far diventare cosa mia quelle tre o quattro parole essenziali, che bastano ad orientare con sicurezza la vita di un artista dotato di buona volontà e di fermezza. E non è neanche da meravigliare che, così nutrito, si sia fatto in me ancora più vivo e intransigente l'amore per l'arte, e la disposizione a battermi (con le opere, immaginavo; allora non pensavo al giornalismo) contro l'asservimento dell'arte nostra alla straniera, e alle mode; e la convinzione che una grande chiarezza di idee e franchezza di modi d'espressione fossero la base necessaria ad ogni forma di attività «italiana» nel campo dell'arte. A Venezia, vicino, finalmente, ad un artista, conobbi, per merito suo, e potei amare altri idoli, più degni. A *Sàlome*, che allora era dovunque *über alles*, fu sostituito *Falstaff*; all'*Iris* di Mascagni, il *Guglielmo Tell* di Rossini, la *Vestale* di Spontini, l'*Orfeo* di Gluck; alle seduzioni e ai fascino debussiani, che lo stesso Wolf-Ferrari subiva, fu opposto il colosso di G. S. Bach: il Bach dei preludi e fughe, delle Cantate, sacre e profane, delle *Messe*, delle *Passioni*: centinaia e centinaia di pagine, lette illustrate studiate a fondo in pochi mesi. [...]

---

rappresentanti del mondo dei musicisti che entrarono nel Parlamento nel 1929. Essi furono: Lualdi, Mulè, Di Giacomo, Marchi, Pierantoni e Barattolo»; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), p. 97. Nel 1939 Lualdi divenne anche membro della Camera dei Fasci e delle Corporazioni. Ricoprendo queste cariche, egli si battè con vigore per la difesa dei diritti dei musicisti e per l'elevazione non solo spirituale, ma anche materiale della loro classe. Cfr. LUALDI, Adriano. *Arte e regime*, Roma-Milano, Edizioni Augustea, 1929 (Quaderni d'attualità, 1); ID. 'Discorso alla Camera dei Deputati, 16 novembre 1931', in: *L'undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Roma, Editrice ERI, 2001, pp. 199-204; ID. 'Per la musica contemporanea in Italia', discorso pronunciato alla camera dei deputati nella 2ª tornata del 28 marzo 1935, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1935; ID. *Per il primato spirituale di Roma*, Roma, Edizioni del Giornale d'Italia, 1942.

<sup>94</sup>. «Avevo lasciato, a Roma, nell'ambiente del Liceo (si era fra il 1905 e 1906), tutti — maestri e discepoli — ubriachi di Strauss e di Debussy; più del primo, che del secondo. Verdi era in gran ribasso; Puccini, poco meno che compatito; Mascagni, sopportato, perché aveva il ciuffo ed era litigioso. Tutto questo già ripugnava a me, che ho sempre avuto l'istinto di diffidare di ogni forma di *engouement* collettivo, e di resistere ad ogni cosa che possa esser moda; e che presentivo di quale imbastardimento dell'arte nostra potessero esser fecondi certi sviscerati amori, specie per il grande barbaro del Nord. In questa incompatibilità dell'ambiente col mio modo di sentire (che però non osavo, allora, rivelare a nessuno) è una delle ragioni del mio abbandono del Liceo di Santa Cecilia, subito dopo aver compiuti gli studi e ottenuto il diploma»: ID. *Il rinnovamento musicale italiano*, *op. cit.* (vedi nota 89), pp. 77-78.

<sup>95</sup>. Per esempio: ID. 'Saluto a Ermanno Wolf-Ferrari' e 'Il mio maestro', in: ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), pp. 253-278 e 377-427.

## LAURETO RODONI

Alle scapigliature e ai «modernismi» e agli estremisti di allora, eran contrapposti i nostri classici del Sei e Settecento, e i grandi polifonisti del Cinquecento. Molte e molte abluzioni, dunque, nelle acque del Golfo Adriatico. Non è da meravigliare se, anche per virtù di quelle, un po' di sale mi sia rimasto, oltre che nella zucca, anche sulla lingua e sulla punta della penna. E non è neanche da meravigliare che, così nutrito, si sia fatto in me ancora più vivo e intransigente l'amore per l'arte, e la disposizione a battermi (con le opere, immaginavo; allora non pensavo al giornalismo) contro l'asservimento dell'arte nostra alla straniera, e alle mode; e la convinzione che una grande chiarezza di idee e franchezza di modi d'espressione fossero la base necessaria ad ogni forma di attività «italiana» nel campo dell'arte<sup>96</sup>.

Strenuo difensore e assertore dell'italianità e dei caratteri nazionali dell'arte italiana, all'epoca della grande guerra e negli anni successivi in cui infuriavano le diatribe sul tema del nazionalismo e del 'modernismo'<sup>97</sup>, Lualdi era dunque tenacemente schierato contro

---

<sup>96</sup>. ID. *Il rinnovamento musicale italiano*, *op. cit.* (vedi nota 89), pp. 79-80. Fu quindi il Maestro Wolf-Ferrari a influire sulla *Musikanschauung* di Lualdi e i toni non erano meno sulfurei di quelli dell'allievo: «[...] I musicisti della mia generazione avevano per Maestri M. E. Bossi e Martucci. Questi erano artisti intedescati: ma così profondamente e severamente che tra i tedeschi di allora avrebbero fatto una buona figura. Non erano falsi, ma solamente parlavano in una lingua straniera. I loro allievi, per il monopolio editoriale di allora esclusi dal teatro, vollero *strafare* per *superare* quei loro maestri; e, pancia a terra davanti a *strafattori tedeschi* come Strauss, da tedeschi divennero ostrogoti e si misero a parlare non una lingua, *ma un gergo di gangsters della musica*. Facendosi fanfareggiare dai critici, o critici essi stessi, convinsero un po' alla volta tutti gli *snobs* che il *progresso* della musica stia lì, nel parlare quel gergo. E quindi, se uno come me non lo parla, perché ha altro da fare, lo trattano come un crumiro. Il pubblico mi dà ragione sempre, perché è stufo di falsità: ma quei delinquenti hanno talmente denigrato il successo (come se esso fosse, sempre, frutto di 'lenocini' e solo di questi; avere una *sintassi*, un'*armonia organica*, secondo essi, è già lenocinio) che ciò che per me è un merito, secondo loro è il contrario»: lettera di Wolf-Ferrari a Lualdi (1939), in: ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), pp. 269-270.

<sup>97</sup>. Vedi nota 11. *Cfr.* inoltre ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. 1, pp. 349 sgg., in particolare, pp. 381-383. Suoi interlocutori in quel periodo furono Wolf-Ferrari e Tebaldini. Da una lettera di Wolf-Ferrari a Lualdi del 29 maggio 1917 si evince quanto accesa fosse la polemica lualdiana contro le avanguardie: «Avevo ricevuto la tua ultima del 17 [maggio 1917] e non sapevo cosa rispondere perché mi fa sempre pena un idealismo contornato di troppo disprezzo... per le cose brutte. [...] Sarò [...] contento se tu non bestemmierai mai più contro le canaglie e i materialisti di questo mondo. Primo: esistono, quindi bisogna dire che sono necessari per natura. Secondo: il bello include l'idea del brutto come suo necessario contrasto.» (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.) Consigli che Lualdi, ovviamente, non seguirà, come risulta anche dalle lettere a Tebaldini qui riprodotte. Mario Labroca così ricorda quel periodo incandescente: «Per chi voleva percorrerla, questa strada della musica, si trattava non già di camminare, ma di saltare ostacoli; e quando ti sembrava di aver sgomberato il terreno ecco che ti si parava un altro inatteso impedimento; e fu per anni tutto un tormentarsi in schermaglie che sembrava non dovessero avere mai fine, in polemiche rabbiose e a volte crudeli. Erano gli anni nei quali eseguire Debussy costituiva già un bel colpo di audacia, Strawinski una sfida al buon senso; l'Italia in quegli anni, malgrado l'azione preziosa dell'Accademia di Santa Cecilia e di qualche altra rara istituzione che avevano aperto con i loro concerti qualche finestra sul mondo, voleva assolutamente restare il paese del melodramma, anzi di un certo melodramma, e non tollerava deviazioni dalle abitudini. Immaginatevi la situazione dei giovani musicisti di allora che dovevano conquistarsi le esecuzioni a

le avanguardie musicali<sup>98</sup>, diffuse in Italia soprattutto da Casella<sup>99</sup> e da Malipiero<sup>100</sup>. Anche per questo motivo i periodici musicali lo ignoravano come compositore (e se ne lagnava in continuazione), «forse perché io appartengo — e me ne vanto — ad alcuna di quelle società di mutuo incensamento che conosciamo»<sup>101</sup>. Nel 1918, la rivista *Riforma musicale*<sup>102</sup> lo additò con disprezzo come il «vessillifero del nazionalismo musicale, il leader di questo gruppo battagliero»<sup>103</sup>.

Lualdi appose con disprezzo l'etichetta «fuoriuscitismo» all'atteggiamento dei compositori italiani che rivolgevano «gli occhi e la mente a ciò che avveniva oltre le Alpi»; un fenomeno che

---

furia di battere e ribattere, quando addirittura non dovevano procedere facendosi interpreti di se stessi. [...]. Per chi, come me, era tornato a casa dall'aver combattuto materialmente la prima guerra mondiale, l'ambiente musicale apparve come un nuovo campo di battaglia: accanite le schiere avverse, duri i colpi quando era possibile assestarli e soprattutto netta e ingrata la divisione che arrivava fino alle forme estreme del non saluto e del voltarsi le spalle; il guardarsi in cagnesco era cosa che entrava oramai negli atteggiamenti ordinari; a parte queste forme esteriori della lotta, quello che davvero pesava era la resistenza accanita di chi non voleva che le nuove espressioni entrassero nella vita della musica. Spesso gli aggettivi destinati ai traditori della patria erano legati ai nomi dei giovani musicisti, il tradimento perpetrato ai danni dello stile italiano era enunciato a piena voce; ma non riuscivi a comprendere in che cosa certi esaltati facessero consistere lo stile della musica italiana. Per i musicisti giovani si trattava soltanto di reclamare il diritto alla vita: le loro composizioni dovevano entrare nel giro dei programmi normali, la loro attività inserirsi nella scuola, negli studi, nella critica»; LABROCA, Mario. *Malipiero musicista veneziano, op. cit.* (vedi nota 57), pp. 9-11. Per Labroca il Festival veneziano fu una sorta di 'armistizio' tra avanguardisti e conservatori (vedi pp. 486-488).

<sup>98</sup>. Indicate spesso con il sinonimo spregiativo 'confusionismo'. Vedi pp. 455, 506, 522 e note 363 e 366.

<sup>99</sup>. Per questo motivo spesso etichettata col termine di 'casellismo', pure con valore spregiativo. Cfr. CASELLA, Alfredo. 21 + 26, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 5: «Ogni mio lavoro veniva immancabilmente 'sabotato'. [...] Venivo quotidianamente additato come paladino della cacofonia e soprattutto si negava ogni carattere di italianità tanto alla mia arte come alla mia azione. E questa ultima accusa veniva esacerbata dalla esasperazione bellico-nazionalistica del momento.»

<sup>100</sup>. In una lettera a Tebaldini dell'8 aprile 1918, Lualdi allude, scorato, alla musica di Malipiero, a quel tempo troppo legato, a suo parere, alle avanguardie artistiche europee: «Capisco, sì, la Sua nostalgia per Venezia e per Padova! Povere città! Quale altra musica le avvolge ora!» (Archivio privato L. Rodoni). Musicista, Malipiero, con cui volle però collaborare all'epoca dei festival veneziani inaugurati dal regime fascista, come risulta dalle lettere di Lualdi a Malipiero scritte prima dei Festival veneziani del '30 e del '32 e pubblicate in questo saggio, a pp. 485 sgg. e in APPENDICE II.

<sup>101</sup>. Per esempio *Ars nova*, il «periodico di battaglia», inaugurato da Casella (cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara, op. cit.* — vedi nota 12 —, pp. 195 e 199) e *La Riforma Musicale* di Gatti (vedi nota seguente). L'essere ignorato come compositore fu un *Leitmotiv* epistolare di tutta la sua lunga esistenza. Cfr. la lettera a Malipiero del 16 luglio 1932 (Fondo Malipiero), pubblicata in APPENDICE II.

<sup>102</sup>. Rivista legata a Gatti e a Malipiero, che il 28 giugno 1917 scrisse: «[...] ho saputo della tua intenzione di riprendere la pubblicazione dell'ottima *Riforma musicale* [...]». Casella e Malipiero offrirono subito la loro collaborazione, inizialmente per trovare finanziamenti attraverso inserzioni pubblicitarie. La lettera citata, non compresa in MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), fa parte dell'Archivio privato dello scrivente ed è pubblicata integralmente in APPENDICE I.

<sup>103</sup>. Il pensiero lualdiano sul tema del nazionalismo artistico è compiutamente espresso nel volumetto *Per il Primato spirituale di Roma* (vedi nota 93).

## LAURETO RODONI

[...] fino ad ora, ha prodotto, come tendenza collettiva, le opere meno durevoli. [...] I viaggiatori si sono lasciati prendere nei gorgi del 'movimento' internazionale. Hanno seguito le vicende delle varie 'tendenze', hanno avuto voce in capitolo nelle varie 'scuole' e nei vari cenacoli. Gli idoli, e quanti falsi idoli, anche, succedutisi sugli altari di Parigi, Berlino, Vienna, non li hanno trovati insensibili; la facilità dei contatti e degli scambi ha, un poco, reso meno sensibile, meno irritabile quel sano, prezioso, gelosissimo 'spirito provinciale' che forma una delle più belle e caratteristiche qualità dell'italiano vero, dell'italiano puro e incorruttibile. Meno fermi degli altri nelle loro convinzioni; più preoccupati, forse, di arrivare presto, e dappertutto; più avvezzi a sentirsi cittadini del mondo che di una delle nostre belle città, si son lasciati tentare, si son lasciati guastare un poco, anche; ma poi son ritornati a casa: ora sono fra noi<sup>104</sup>.

In una scheda biografica inedita e non datata<sup>105</sup> (probabilmente redatta alla fine degli anni Trenta), Lucio D'Ambra, a proposito del nazionalismo musicale lualdiano, scrisse:

Osservando quello che di nuovo si faceva nei cenacoli e nei gruppi d'avanguardia italiani e stranieri, il Lualdi apre il suo spirito intelligente e cu-

---

<sup>104</sup>. LUALDI, Adriano. *Il rinnovamento musicale italiano*, *op. cit.* (vedi nota 89), pp. 44-45. Vedi anche pp. 459-460 e nota 123. Il pensiero lualdiano è antitetico rispetto a quello di Casella, espresso per esempio nel mirabile articolo 'Musica italiana di ieri e di oggi', *op. cit.* (vedi nota 68), pp. 76-95: «La verità vera è questa: non esiste nessuna arte che sia — nazionalmente parlando — pura, come non esiste al mondo nessuna razza scevra di incroci e di mescolanze. Non vi è idea più assurda di quella che vorrebbe fare di ogni arte nazionale, sia essa musica, pittura oppure architettura, qualcosa di gelosamente chiuso in se stesso e totalmente refrattario a qualsiasi influenza proveniente da fuori. Un'arte che così volesse vivere, sarebbe destinata invece a rapida morte. Perché è solamente dal giuoco incrociato delle influenze di varie colture e civiltà che l'arte può sperare rinnovamento e perenne freschezza. Il voler assimilare la musica o qualsiasi altra arte ad un meccanismo del quale ogni pezzo deve essere fabbricato nel paese con materie prime nazionali è talmente ingenua da sembrare impossibile che gente intelligente sottoscriva a simili sciocchezze» (p. 88). Non v'è dubbio alcuno che anche Malipiero condividesse queste idee. Nel 1939 Casella ritornò su questo argomento: «Io ritengo oggi che il problema della cosiddetta 'pregiudiziale' del carattere nazionale nell'opera d'arte debba ormai considerarsi come superato. [...] Nessuno di noi si cura oggi di essere 'nazionale' quando scrive musica. E nemmeno se ne preoccupano quei musicisti più giovani di noi, che sono stati formati dal nostro esempio e dal nostro lavoro. Il clima dell'Italia attuale non è quello dei tempi che furono, e che non ritorneranno più. [...]»; *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 308. E sull'Internazionale dell'Arte: «Due parole ancora in materia di nazionalismo musicale. Si è fatto un gran parlare negli ultimi tempi di un preteso stile 'internazionale' secondo il quale la musica cosiddetta moderna sarebbe una specie di *esperanto* ovunque identico. In parte, questa opinione deriva dal fatto che quando non si capiscono, tutte le musiche 'moderne' si assomigliano, proprio, come sembrano uguali le lingue cinese e giapponese a colui che non le parla. Ammettiamo tuttavia che vi sia qualche verità in questa affermazione. Ma è molto facile rispondere che si tratta in tal caso di arte mediocre e brutta, e che effettivamente esiste una internazionale della mediocrità. Ma questa esiste non solamente nel campo dei modernisti, ma anche — e non meno deplorabilmente — presso i nemici della modernità, i quali scrivono in tutto il mondo la stessa musica. In materia, possono i reazionari di ogni tipo tendere la mano agli estremisti della SIMC: sono tutti in realtà la medesima internazionale: quella appunto della mediocrità universale»; *ibidem*, p. 309.

<sup>105</sup>. Conservata tra le Carte della Famiglia Lualdi, Roma.

rioso a tutte le voci più varie e più nuove. Senza però imprigionarsi in nessun 'clan'; ma anzi assumendo fin d'allora, sebbene giovanissimo, atteggiamenti vivacemente polemici in difesa dei caratteri nazionali dell'arte italiana, e a salvaguardia della propria indipendenza spirituale e artistica. Insomma il Lualdi fra mille diverse correnti pianta ben bene i piedi a terra, e assume una precisa posizione. [...] Radicato profondamente nella sua terra, il Lualdi non concepisce che qualcosa di vitale possa venire alla genuina ispirazione dei nostri compositori da imitazioni forestiere; e quanto l'estero possa avere di notevole e di fecondo deve essere sempre sentito e risentito dagli artisti italiani in modo da assimilarlo trasformandolo.

In quel periodo burrascoso Lualdi ebbe come «autorevole» e «valoroso alleato» Giovanni Tebaldini<sup>106</sup>, a cui scrisse l'8 aprile del 1918: «[...] le mie idee — che hanno il solo merito di essere sinceramente intese e sinceramente espresse (senza, cioè, quella diplomazia e quella prudenza, che hanno tanto contribuito a creare il confusionismo odierno) — trovano così largo e spontaneo consenso in Uomini che — per essere profondissimi conoscitori del nostro passato — sono quelli che meglio possono giudicare quale dovrà essere e sarà il nostro avvenire musicale»<sup>107</sup>. Al musicista fece pervenire un anno dopo, il 28 marzo del 1918, una sorta di autorecensione:

Ho cercato di realizzare, con le mie modeste forze, quell'ideale così altamente, e, purtroppo inutilmente proclamato da Mazzini nella sua Filosofia della Musica, da Mazzini che alla musica assegnava un'altissima missione di educazione sociale e civile. Ed in questo — ma che non mi oda alcuno — mi sento un po'... innovatore. Un poco soltanto, ben inteso. Ma certo assai più di tutti quei nostri futuristi che vanno gridando ai quattro venti «io sono innovatore» e non fanno che imitare o caricaturare le musiche e le idee dei nostri contemporanei, mentre io, almeno, ho la coscienza di non conoscere — forse per mia ignoranza — nessun dramma musicale di questi ultimi cento anni che sia ispirato alle idealità a cui è ispirato il mio. Ecco perché io conto di aver fatto opera perfettamente italiana pur scrivendo un dramma... indiano [...]<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup>. Giovanni Tebaldini (1864-1952), compositore e musicologo, fu cultore insigne di gregoriano, di polifonia classica (Palestrina in particolare) in un'Italia ancora dominata dal melodramma e quindi piuttosto restia a tali recuperi musicali. Cfr. LUALDI, Adriano. *Il rinnovamento musicale italiano*, op. cit. (vedi nota 89), pp. 42-43 (««Dio sa lo scandalo che avevan recato, nel mondo burocratico e professorale, le sue 'manie' per San Gregorio e Palestrina»). Cfr. inoltre PILATI, Mario. *Giovanni Tebaldini*, Bollettino Musicale Bibliografico Italiano, Milano, 1939 e il breve ritratto di Mario Labroca, in: *Parole sulla musica*, op. cit. (vedi nota 27), p. 67.

<sup>107</sup>. Archivio privato L. Rodoni. Nella stessa lettera, Lualdi tesse le lodi di Tebaldini: «Come è bello — e come è raro nel nostro ambiente — trovarsi di fronte ad anime sincere e pure, che credono alla sincerità e alla purezza di altre anime! Credo bene che tanti valenti giovani Le siano così profondamente affezionati. Poche lettere scambiate con Lei sono sufficienti a stabilire una corrente di simpatia vivissima e di affetto — figurarsi poi la lunga e cara consuetudine che corre tra Discepolo e Maestro!»

<sup>108</sup>. Da una lettera inedita conservata tra le Carte della Famiglia Lualdi, Roma.

In apparenza le posizioni nazionalistiche di Lualdi sono molto simili a quelle di Busoni<sup>109</sup>. Nella recensione alla prima edizione degli scritti teorici busoniani tradotti in italiano<sup>110</sup>, Lualdi cita una pagina di una lettera di Busoni a Guido M. Gatti, riprodotta in facsimile, del 18 giugno 1923:

I nostri italiani, soggiogati da quel benedetto Wagner impararono ad ammirare là, dove si annoiavano. Fu un [!] infezione. Cominciarono (e continuano) a scritturare delle mediocrità tedesche (delle notorietà di provincia) per addormentarsi ai suoni della Passione di Bach (grand'opera, ma contraria alla nostra razza ed ai nostri gusti cattolici) e s'inoltrarono su questa via fino ad entusiasinarsi dei poveri ritmi a crome sincopate del Brahms. Qui si perdettero. Ignorano il nostro genio Monteverdi e sorridono neglientemente di quell'altro genio semi-latino: Mozart. Se non imitano Schönberg, imitano certamente lo Strauss; e della scimmiettaggine del Debussy ne conviene Ella stessa. Questi son fatti storici e non mia interpretazione. Io mi sento più italiano di loro e non mi stanco di combattere per la nostra causa. Se accuso i miei compatriotti lo è perché soffro del loro atteggiamento<sup>111</sup>.

«Quando si pensa» — commenta Lualdi — «che il Busoni fu tenuto per buon numero d'anni come paravento ai vari contrabbandi delle *Accademie del mezzo lutto* nostrane e che questa lettera è indirizzata proprio ad uno di tali esponenti, c'è da sorridere e da ripetere la vecchia e veridica storia, che il tempo è galantuomo<sup>112</sup>!»

Si tratta palesemente di un fraintendimento del complesso e contorto (soprattutto quando tocca il problema dell'italianità e del nazionalismo) pensiero musicale busoniano. Lualdi non era in grado culturalmente e filosoficamente di comprenderne lo spessore e le implicazioni psicologiche. Egli si limita a prendere alla lettera ciò che Busoni afferma, sottolineando una sorprendente (e per lui certo entusiasmante), ma insostenibile, identità di

---

<sup>109</sup>. Lualdi stimava molto Busoni e ciò traspare da tutti gli scritti in cui ne parla. Anche i giudizi sulle tre opere che Lualdi conosceva (*Arlecchino*, *Turandot* e *Doktor Faust*) furono perlopiù positivi, anche se talvolta «un assoluto dominio del cervello sul cuore e sul sentimento fanno sentire la loro malefica influenza»: *Viaggio musicale in Europa*, op. cit. (vedi nota 36), p. 148. Inoltre Lualdi mai critica la scelta busoniana di scrivere in tedesco o le potenti influenze germaniche nella sua musica. Paradossalmente fu invece Malipiero, negli anni Venti, in una lettera a Gatti, a scrivere che «Busoni non si può considerare italiano!»: un'affermazione perfida e audace nel contempo, che tutti i suoi colleghi sotto sotto, e non del tutto a torto, condividevano. A questo proposito, cfr. SABLICH, Sergio. 'Malipiero e Busoni [...]', op. cit. (vedi nota 10), pp. 156-157.

<sup>110</sup>. BUSONI, Ferruccio. *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, Firenze, Le Monnier, 1941; poi Milano, Ricordi, 1954.

<sup>111</sup>. *Ibidem* (edizione Ricordi), p. 25.

<sup>112</sup>. E commentando l'aforisma busoniano, 'Il progresso deve costituire un arricchimento e non un mutamento di mezzi. Gli innovatori sventati cominciano col rinnegare e con l'abolire ciò che già esiste', Lualdi scrisse: «Appunto. Incominciarono gli 'innovatori sventati', proprio così: rinnegando e radendo al suolo quel che avevan trovato; ma poi — che sarebbe oggi — quanta ne hanno messa di acqua, nel loro vino»: *Giornale d'Italia*, 26 febbraio 1941. Sull'*Accademia del mezzo lutto*, vedi note 141 e 357.

vedute con i nazionalisti più turbolenti, i quali non tengono conto — come scrisse Fiamma Nicolodi — di «un contesto psicologico carico di contraddizioni che può giungere fino ad abiurare convinzioni altrimenti radicate». Il fervore nazionalistico busoniano tende cioè a «rimuovere parte di quella bipolare condizione anagrafica che credeva causa della sua non accettazione da parte dei giovani italiani»<sup>113</sup> e quindi deve essere inserito nel suo intricato contesto biografico-culturale.

Senza esitazioni, con trionfo entusiasmo e granitica determinazione, già nel 1922 Lualdi abbracciò la causa fascista. Egli fu, fino al settembre del 1943, anche nei momenti più bui e perversi della storia del ventennio, un fervente sostenitore, uno stucchevole aduttore di Mussolini<sup>114</sup>, cui scrisse innumerevoli e vacui messaggi<sup>115</sup>, inviò opere sue con dediche ridondanti, e da cui fu ricevuto in parecchie occasioni (la prima visita risale al 1926<sup>116</sup>). Come molti altri musicisti, alla fine degli anni Venti e negli anni Trenta vedeva nel dittatore un taumaturgo destinato a risollevare le sorti della musica, come già aveva fatto il Duce in altri settori<sup>117</sup>: «Se c'è un uomo abbastanza innamorato dell'arte e audace, di sicura fede e onesto; e che dell'arte conosca le necessità per averle vissute e sofferte, ben venga il Dittatore per la musica»<sup>118</sup> — scrisse a metà degli anni Venti. E qualche anno più tardi:

---

<sup>113</sup>. *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, op. cit. (vedi nota 8), p. 239; in appendice sono pubblicate alcune lettere del carteggio di Busoni con Carlo M. Gatti e Casella (pp. 245-262).

<sup>114</sup>. Cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 34-35; NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 342-348.

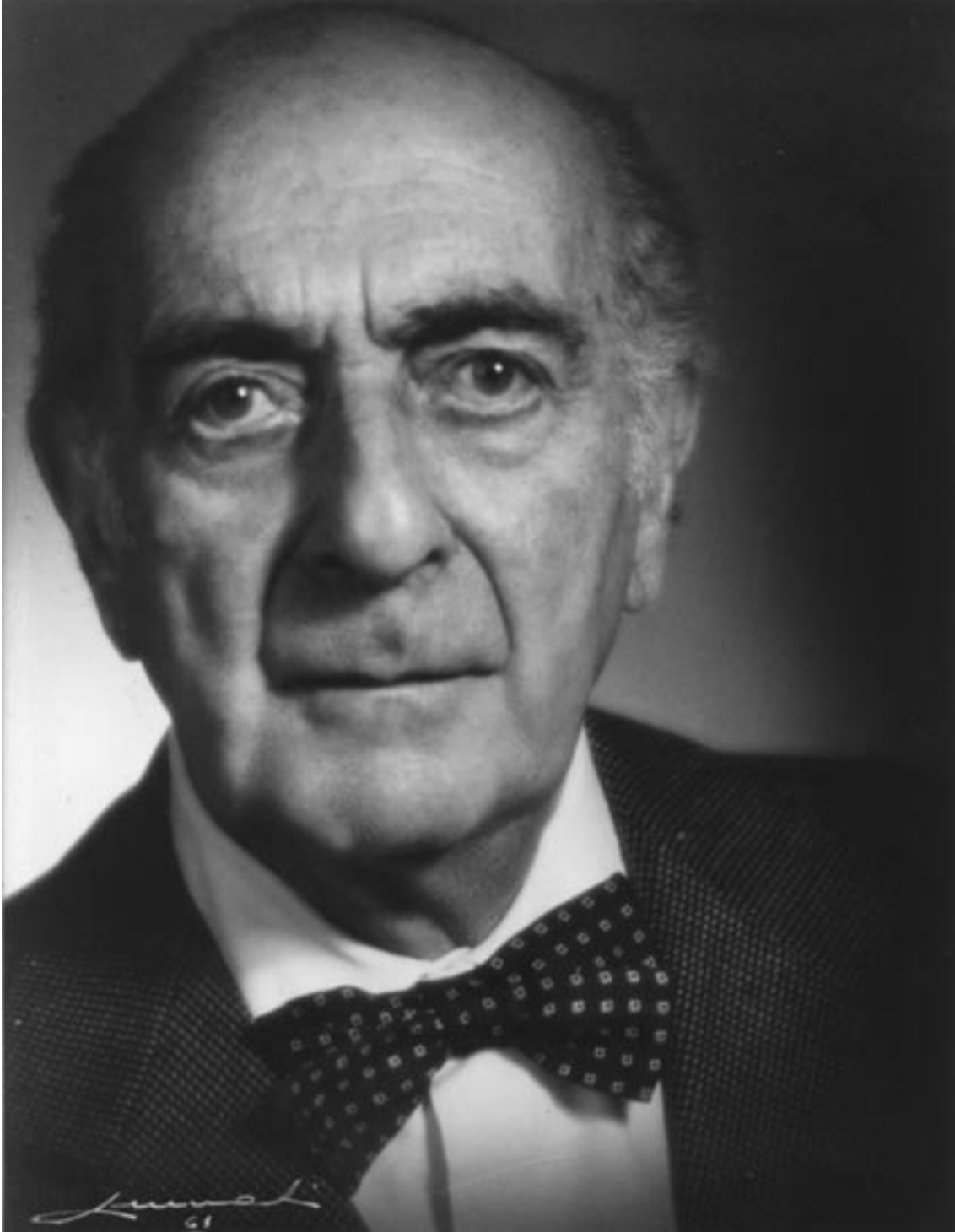
<sup>115</sup>. «Eppure Lualdi, come appare anche dai suoi scritti, era una persona intelligente; ma la piaggeria era allora uno sport nazionale particolarmente coltivato; e brillantemente sopravvissuto al fascismo»: BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), p. 42.

<sup>116</sup>. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), pp. 203 sgg. Con Lualdi c'erano Alfano, Pizzetti, Toni e Renzo Bossi. Cfr. BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 86-87. Vedi infine nota 173.

<sup>117</sup>. Cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), p. 10; inoltre, CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), p. 210: «Mi trovavo a Monaco-Baviera nei giorni della Marcia su Roma, la notizia della quale fu accolta con delirante giubilo dal piccolo gruppo di connazionali che stavano con me quella sera. Da anni, la figura di Benito Mussolini mi era già apparsa grandissima. La sua ascensione al potere mi parve un atto del destino nostro, e ne ebbi la immediata certezza di una prossima prodigiosa resurrezione della nostra nazione.» Grazie all'influsso di Margherita Sarfatti, la posizione di Mussolini verso l'arte e gli artisti era, nei primi anni di governo, aperta e illuminata. Così si espresse, a esempio, nel 1923: «Non si può governare ignorando l'arte e gli artisti. L'arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; comincia con la storia dell'umanità e seguirà l'umanità fino agli ultimi giorni. Ed in un paese come l'Italia sarebbe deficiente un governo che si disinteressasse dell'arte e degli artisti. 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. Ci tengo a dichiarare che il governo che ho l'onore di presiedere è un amico sincero dell'arte e degli artisti»; CANNISTRARO, Philip V. - SULLIVAN, Brian R. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano, Mondadori, 1993 (Le Scie), p. 308.

<sup>118</sup>. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), p. 19. Effettivamente il regime si impegnò molto nell'ambito della diffusione della cultura e della pratica musicale in Italia: cfr. BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 92 sgg.

LAURETO RODONI



ILL. 2: foto di Lualdi risalente alla fine degli anni Quaranta. © Famiglia Lualdi, Roma.

Lo spirito pigro, strettamente casalingo e quietista, profondamente borghese in ogni sua manifestazione che aveva caratterizzato l'epoca umbertina, doveva essere sostituito, in un breve periodo d'anni, dall'impetuoso ridestarsi di tutte le più belle e ardite energie della Nazione chiamate a raccolta e risollevate dal mortale abbattimento dalla gran voce di Benito Mussolini. Gli artisti italiani e i musicisti compositori in ispecial modo, presentarono tutto questo; furono, anche questa volta, i barometri più sensibili e più antiveggenti del tempo che stava per mutare... e che era insomma lo spirito stesso dell'Italia nuova: dell'Italia di Mussolini e del Fascismo<sup>119</sup>.

Nel nuovo contesto storico, il suo nazionalismo musicale trovò un terreno molto fertile e da quel momento Lualdi impegnò tutte le sue forze per «rivendicare all'arte musicale e ai musicisti italiani [...] il diritto che l'arte musicale e gli artisti hanno al vostro [dei deputati] affetto e alla vostra difesa [...] e per denunciare che «gli sforzi e il consumo di energie e di denari che il Governo fascista ha fatto e fa in favore della vita artistica nazionale, se sono stati ricchissimi di risultati per la pittura, la scultura e l'architettura, sono rimasti del tutto sterili per ciò che riguarda la musica»<sup>120</sup>. Inoltre, «permeato [...] del Verbo mazziniano<sup>121</sup> che impone fin il sacrificio», nella convinzione «sincera» e «profonda»<sup>122</sup> che la vita dell'artista è come una missione, si sforzò di contribuire anche in ambito musicale alla fondazione di un'arte che fosse l'espressione pura e alta del regime, e che quindi non fosse contagiata «da tante epidemie che fanno strage oltr'Alpe»:

Io credo che sarà sufficiente guardarsi dallo scimmiettare le pitture, le sculture, le architetture, le musiche straniere. Resistere alle correnti mutevolis-

---

<sup>119</sup>. LUALDI, Adriano. *Il rinnovamento musicale italiano*, op. cit. (vedi nota 89), p. 55.

<sup>120</sup>. *Discorso pronunciato alla camera dei deputati nella 2ª tornata del 28 marzo 1935*, op. cit. (vedi nota 93), pp. 3-4.

<sup>121</sup>. Nel 1912, a Milano, su una bancarella di libri usati, Lualdi trovò per caso *La Filosofia della Musica* di Mazzini: la lettura di questo testo fu decisiva per il suo orientamento estetico e spirituale e per la sua formazione intellettuale. Negli anni successivi divulgò in articoli di giornali e su riviste il pensiero mazziniano in ambito musicale.

<sup>122</sup>. Lettera di Adriano Lualdi a Franco Gallini del 3 marzo 1964 (Archivio privato L. Rodoni); cfr. l'introduzione di Lualdi a MAZZINI, Giuseppe, *Filosofia della Musica*, Milano, Bocca, 1943, pp. 7-95; *Per il primato spirituale di Roma*, op. cit. (vedi nota 93), pp. 77-78 e 86; LUALDI, Adriano. *Arte e regime*, op. cit. (vedi nota 93), p. 96; infine, ID. 'Giuseppe Mazzini e il melodramma italiano', in: *2º supplemento a Karakiri, ovvero il sabotaggio dell'arte*, Milano, Sezione regionale lombarda del Sindacato Nazionale Musicisti, novembre 1962, pp. 87-111. Secondo De Rensis, anche Mussolini era un seguace delle idee mazziniane sull'arte «portatrice di un'altissima missione umanitaria e politica»: «Oggi [...] può svilupparsi nella nostra terra una grande arte che comprenda in sé e a sua volta informi tutte le manifestazioni della vita, un'arte che dev'essere tradizionale, ed al tempo stesso guardi all'avvenire. Noi non dobbiamo rimanere dei contemplativi, non dobbiamo sfruttare il patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista»; cit. in: SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 27.

sime della moda e dello snobismo; combattere l'*internazionale* dell'arte, che è in atto e imperversa nella pittura come nella scultura, nella architettura come nella musica europee<sup>123</sup>; ma per accontentarci d'essere italiani: vale a dire di lavorare secondo lo spirito e il sentimento istintivo e vario della nostra razza; e non per copiarci, fra italiani, l'un l'altro. Stile fascista? Ma si formerà [...] spontaneo, quando il Regime [...] chiamerà a sé gli artisti, si interesserà alle arti, e se ne farà alto patrono»<sup>124</sup>.

Lualdi espresse giudizi severi sulla Corporazione delle nuove musiche (CDNM)<sup>125</sup> e stroncò con l'espressione «repellente musica» il *Pierrot lunaire* di Schönberg<sup>126</sup>, portato in

<sup>123</sup>. Così rispondeva Casella ad accuse di questo genere: «Un'altra accusa che ci viene rivolta dai medesimi nemici e che è una conseguenza della precedente [di non essere nazionalisti, vedi nota 104], è quella di voler instaurare in Italia un'arte musicale di carattere internazionale (alludendosi con questo benevolmente a certa musica di origine giudaico-medieuropea, della quale notoriamente nessuno vuol sapere da noi). A questa accusa però, non è il caso di rispondere altrimenti che con una sdegnosa alzata di spalle, tanto essa è idiota e di completa malafede. Il voler far passare musicisti, la cui vita è stata un solo e continuo atto di fede verso la Patria e verso l'arte, come degli individui di dubbia moralità e di losco arrivismo, equivale a dire quanta bassezza vi sia oggi ancora nei metodi di lotta usati nel campo artistico nostro da certa gente»; CASELLA, Alfredo. 'Musica italiana di ieri e di oggi', *op. cit.* (vedi nota 68), p. 89. Casella definisce inoltre «balorda» questa accusa, «specialmente quando viene sfruttata a scopo polemico da qualche compositore fallito ridotto a far critica sui quotidiani» (*ibidem*, p. 86).

<sup>124</sup>. LUALDI, Adriano. *Arte e regime*, *op. cit.* (vedi nota 93), pp. 88-89. Il termine 'strage' fu ripreso da Lualdi nella presentazione del programma ufficiale della prima edizione del Festival di Venezia: «Il Festival è organizzato interamente con le forze e il denaro italiano e ci si riserva quindi il diritto di scelta artistica, allo scopo di far conoscere artisti e opere di ogni Paese», pubblicato anche in ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, p. 1621. L'espressione «scelta artistica» implicava per Lualdi la possibilità di impedire «l'importazione di certi veleni e stupefacenti artistici, che hanno fatto strage oltr'alpe». Cfr. anche TREZZINI, Lamberto. 'Venezia, la Fenice, la Biennale nell'Europa musicale', in: *L'Europa Musicale: un nuovo rinascimento, la civiltà dell'ascolto*, a cura di Anna Laura Bellina e Giovanni Morelli, Firenze, Vallecchi, 1988 (Problemi di cultura europea), p. 301. Per Busoni, cfr. NICOLODI, Fiamma. *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, *op. cit.* (vedi nota 8), pp. 205 sgg. Vedi anche pp. 456-457, nota 109 e la parte finale della nota 235. Sull'*Internazionale dell'arte*, vedi pp. 460, 467, 514 e nota 67. Il pensiero caselliano su questo argomento è contenuto nella nota 104.

<sup>125</sup>. LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, *op. cit.* (vedi nota 49), pp. 96-102. Scrisse per esempio: «Questa Corporazione delle nuove musiche si propone, fra l'altro, 'la creazione di una nuova e moderna coscienza musicale italiana, in specie il raggiungimento e la chiarificazione del nuovo stile musicale italiano, nonché la difesa e la divulgazione — in Italia come all'Estero — della nuova musica italiana più conforme alla finalità stilistica di cui sopra, facendo in pari tempo conoscere da noi le nuove musiche straniere più interessanti'. [...] mai formazione di nuova coscienza musicale o raggiungimento e chiarificazione di stile potranno, fra noi, avvenire per virtù di uno Statuto o di pochi artisti di una Società e [...] non si può pretendere di fissar rotaie ai cammino dell'arte la quale, specialmente da noi, sarà sempre individuale e libera e varia nelle sue manifestazioni, e più sarà libera e varia, più potrà essere grande»; *ibidem*, pp. 97-98. Le pagine lualdiane sulla CDNM sono in parte riprodotte e contestualizzate in: MONICELLI, Raoul. 'Sul rinnovamento della vita musicale italiana', in: *Musica italiana del primo Novecento*. [...], *op. cit.* (vedi nota 13), pp. 238-241.

<sup>126</sup>. LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, *op. cit.* (vedi nota 49), p. 102. Significativo il fatto che Busoni, Casella e Malipiero ne fossero entusiasti, mentre invece Pizzetti scrisse una inesorabile, definitiva stroncatura nel 1914:

*tournée* da Casella; ma, a partire dalla metà anni Venti e nei primi anni Trenta, divenne più tollerante e aperto nei confronti di composizioni<sup>127</sup>, come le *Sette Canzoni*<sup>128</sup> di

---

PIZZETTI, Ildebrando. 'Di Arnold Schönberg e di altre cose', in: ID. *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1915, pp. 174-190. A questo proposito, Cfr. MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', *op. cit.* (vedi nota 16), pp. 28-29, nota 19. Su Schönberg, cfr. ancora LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, *op. cit.* (vedi nota 36), in cui Lualdi qualifica il compositore austriaco come «tragico scocciatore» (p. 42), «bacillo virgola della musica» (p. 235) e definisce la sua musica «gradeolente prodotto delle esperienze di laboratorio di un pedante accademico» (p. 43), «antimusica» che «non ha neanche il pregio della varietà» (p. 298). Tuttavia il fascismo non pose al bando la scuola di Vienna, come fece il nazismo, «limitandosi a tollerarla: dapprima con neutrale indulgenza, più tardi, negli anni del 'patto d'acciaio', con sempre più sospettosa diffidenza»: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), p. 290. Nel 1942 poté addirittura andare in scena all'Opera di Roma il *Wozzeck* di Berg: cfr. D'AMICO, Fedele. 'La musica sotto il fascismo', in: *Un ragazzino all'Augusteo*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991 (Saggi, 748), p. 226. Su queste incredibili aperture del regime, propiziate da Nicola De Pirro, cfr. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 653-668. Nei ricordi di Petrassi «Nicola De Pirro era un uomo non comune, seguace di Bottai e quindi dell'ala più aperta e liberale della cultura fascista. Si è parlato molto delle divisioni di campo in quel periodo: da una parte Bottai, con il premio Bergamo per la pittura, che fu dato nel 1939 alla *Crocifissione* di Guttuso [...]. Per la musica era Lualdi il difensore della sana tradizione italiana contro qualsiasi apertura verso l'estero: tra l'altro era stata coniata una definizione parallela a quella dell'arte degenerata in Germania, che suonava più o meno 'arte giudaico-massonica-bolscevica': PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), p. 45. Su Lualdi visto da Petrassi, vedi nota 156. Cfr. inoltre l'articolo di De Pirro, allora Direttore Generale per il Teatro e per la Musica, sull'iniziativa presa dal Ministro della Cultura Popolare: DE PIRRO, Nicola. 'Cicli di opere contemporanee', in: ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, pp. 1639-1642. Sul ruolo di De Pirro in ambito musicale, cfr. NICOLODI, Fiamma. 'Musica', in: *Dizionario del fascismo*, *op. cit.* (vedi nota 67), vol. II (L-Z), pp. 186-187 e SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 91-92 e 184-185 (di nuovo una testimonianza di Petrassi). Infine, sulla *tournée* del *Pierrot lunaire*, cfr. LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 108-112.

<sup>127</sup>. Basta scorrere il programma della prima edizione della Biennale di Venezia, concordato con l'acerrimo 'nemico' artistico Alfredo Casella per rendersene conto: ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 540-544. Quanto all'atteggiamento critico, ironico ma tutto sommato benevolo, di Lualdi nei confronti di Casella, cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, *op. cit.* (vedi nota 36), pp. 54-55 (recensione della *Partita* per pianoforte e orchestra); p. 57: «Le opere di Kodaly e De Falla, di Petyrek e Casella, bastano a far apparire questo convegno [Zurigo, IV Festival internazionale di musica contemporanea, 1926] come non inutile»; e p. 383: «Questa composizione [la *Sonata* per pianoforte e violoncello] si ispira, secondo l'attuale maniera del Casella, alle antiche forme dei nostri sonatisti. Come un figliuol prodigo di buona pasta in fondo, Alfredo Casella, dopo essersi abbandonato alla *débauche* artistica, cedendo alle lusinghe delle più varie sirene oltremontane, ritorna alla casa paterna e s'inginocchia dinanzi ai lari domestici. Vogliamo, a causa dei suoi antichi trascorsi, respingerlo sdegnosamente? Neanche per idea. Apriamogli invece le braccia, e teniamolo bene stretto, ché non ci riscappi via». Sul tema lualdiano del «fuoriuscitismo», cfr. anche p. 453. Di estremo interesse una lettera inedita del 1926, scritta da Lualdi in risposta a una breve comunicazione polemica di Casella. Questi documenti sono integralmente pubblicati in APPENDICE II. Così Lualdi immagina, ironicamente, una 'autorecensione' di Casella: «Come direttore d'orchestra sono arrivato alla 'maniera' di comperarmi terre e di costruirmi castella; come compositore sono arrivato, è vero, alla mia *terza maniera*; ma, in compenso, non voglio più ricordarmi in che maniera si suoni il pianoforte»; ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), p. 432.

Malipiero e il *Sacre*<sup>129</sup> di Stravinskij, certo lontanissime dal suo modo di concepire la musica.

Negli anni Trenta Lualdi si batté con vigore contro il dilagare dell'opera verista e in favore di autori moderni che potessero soppiantare il vecchio, vieto e comune repertorio, ovviamente alla condizione che non fossero «inquinati e pervertiti» dall'«arte barbara nichilista e snobista» da una parte e dal dilettantismo pacchiano ignorante» dall'altra. Artisti,

---

<sup>128</sup>. In sostanza Lualdi dopo aver obiettivamente descritto le sette scene, critica Malipiero per i «lungi e agghiaccianti silenzi di troppe figure sceniche», per «avere dato ufficio e valore di 'sintesi' a quelli che non sono se non 'frammenti'»; per «l'essersi servito anche troppo [...] di modi che appartengono più alle varie esperienze moderne straniere (e perciò eminentemente passatiste, per l'effimero della loro vita) che al vero 'futurismo' italiano». Infine, gli sembra manchevole in più di un punto l'orchestrazione «sia per qualità di impasti che per equilibrio». Ma poi: «Ad esse bisogna riconoscere un merito, che è nell'idea di aver voluto presentare in sette brevi momenti scenici sette momenti drammatici, romanticamente contrastanti l'uno con l'altro, e poggiati ognuno su un altro contrasto, dirò così interno, di carattere romantico anche questo: la serenata e la morte; l'indifferenza del campanaro e la furia dell'incendio; il carro dei penitenti e la compagnia delle maschere»; ID. *Serate musicali, op. cit.* (vedi nota 49), p. 279. Nel 1948 Lualdi tornò sulle *Sette Canzoni*, modificando in senso negativo il suo giudizio (vedi nota 372).

<sup>129</sup>. Cfr. le osservazioni di Lualdi su Stravinskij e sul *Sacre* in particolare in occasione della prima rappresentazione del balletto in Italia (alla Scala, nel 1926; venne però eseguita solo la prima parte) diretto da Hermann Scherchen: Igor Stravinskij è «un grande artista che ha detto, con l'arte sua, parole nuove [...]. È questa un'opera turbolenta e potente. Composta dopo *Petruska* è forse, tra le produzioni di Stravinski, la più rappresentativa e completa. [...] Credo [...] che si debba considerare quest'opera come il gesto eroico di un grande artista creatore che, trovandosi a vivere in un'epoca, come la nostra, essenzialmente e profondamente antiartistica, esasperato dalla solitudine nella quale si trova, dalla incomprendimento alla quale si vede condannato non come fabbricatore di musiche [...], ma come spirito anelante ad un sogno che non può essere realizzato in questi tempi, e in questa società, getta il suo grido di dolore, lancia il suo inno rivoluzionario. [...] sensibile al ritmo affannoso della vita moderna, dava al suo *Sacre du Printemps* una vita ritmica e un travolgente impeto meccanico che, se altro non fosse, resterebbe, da soli, come documento eloquentissimo della nostra epoca e della nostra civiltà. Triste epoca? Civiltà malata? D'accordo. Ma quello che si è sentito ieri sera non ne è che lo specchio, brutale e senza complimenti. [...] Opera che scuote, che soggioga, che fa meditare; che — sembrerebbe inutile dirlo — non può essere imitata senza che i contraffattori si coprano di ridicolo; che non può segnare e non segna le nuove vie dell'arte, ma una magnifica eccezione: e che, come tale, merita di essere ammirata: per il suo ardimento, per la sua novità e per la sua potenza»; ID. *Serate musicali, op. cit.* (vedi nota 49), pp. 282-285. Una ventina di anni dopo, Lualdi, prima di descrivere e lodare l'arte direttoriale di Stravinskij, lo definì una «grande figura di compositore moderno»: ID. *L'arte di dirigere l'orchestra, op. cit.* (vedi nota 67), p. 241. In ID. *Tutti vivi, op. cit.* (vedi nota 51), p. 441, traendo spunto da uno scritto di Malipiero, Lualdi accosta Stravinskij a Schönberg: «Scriva il Malipiero: '[Schönberg] è colui che ha fornito all'arte musicale l'ossigeno che la tenne in vita mentre si maturavano gli eventi; la guerra e il resto'. Non era ossigeno; erano gaz asfissianti. Scrive il Malipiero: '*La Sagra di Primavera* dello Stravinski, è il figlio più maschio, per quanto illegittimo, di Arnold Schönberg'. Può darsi, ma anche il vino è un derivato del solfato di rame, pure velenosissimo. (Io credo invece che questo *Sacre de Printemps* sia il figlio più legittimo non di un sistema armonico, ma dell'epoca nella quale fu composto e della nostra civiltà, di cui resterà eloquentissimo documento). E poi... cosa ne dite di questo papà che, per avere un figlio, ha bisogno di farselo confezionare da un altro?» Lualdi seppe anche apprezzare opere di Hindemith, Busoni, Kodály, Schulhoff, Janáček, Korngold, Honegger (vedi note 127 e 223).

insomma, che, secondo la sua visione della vita musicale di allora, potevano degnamente rappresentare lo spirito nuovo dell'Italia del dopoguerra<sup>130</sup>.

Si comprende quindi la veemenza lualdiana contro l'immobilismo dei teatri d'opera che continuavano a privilegiare un repertorio trito:

Credo che, come nelle mostre di arti figurative, e nelle opere di architettura attuali, la maggior parte delle fatiche e delle attività debba essere spesa, anche nei teatri d'opera e nelle sale da concerto, a favore degli artisti viventi, sì che il pubblico impari a conoscere e ad apprezzare l'importante nuovo repertorio italiano di musiche teatrali e sinfoniche che esiste, e che un giorno dovrà necessariamente sostituire quello antico. Ma questo nuovo repertorio non potrà mai essere selezionato, concretato e avvicinato al pubblico se non si stabilisca con chiarezza che i grandi teatri sovvenzionati hanno l'obbligo preciso di costituire l'accogliente, normale vetrina di diritto dei maestri viventi di già sicura rinvigorisca; ne abbiamo otto o dieci di primissimo ordine, superiori individualmente e collettivamente alle scuole straniere e coetanee<sup>131</sup>.

La visione lualdiana del teatro era fortemente influenzata dal pensiero mazziniano, esposto nella *Filosofia della musica*:

Per la intima rispondenza che trovai subito tra il mio indistinto sentimento e le cose dette dal genovese; per l'impressione che ebbi di riconoscere un volto anche prima amato, feci subito mie le idealità altissime esposte dal Mazzini nei riguardi del dramma musicale: nel senso di dare un'idea, un significato superiore, e che trascenda ciò che appare della vicenda scenica, un «centro comune» ai vari momenti che compongono un dramma musicale; nel senso di risalire alle origini filosofiche del problema musicale, di riconoscere e rintracciare i vincoli che uniscono la musica alle arti sorelle, di ispirarsi al concetto fondamentale della musica «elemento di progresso nell'universo terrestre» del dramma musicale, sintesi o presentimento della sintesi generale dell'epoca o di un momento storico della società civile. Abbracciate queste idealità (avrò avuto, allora, vent'anni), mi sono staccato fin da principio (vale a dire già con la prima opera: *Le nozze di Haura*, composta nel 1908) dalla tendenza dominante e fortunatissima dell'opera verista; e mi son preoccupato di dare al dramma musicale, più che novità di apparenze esteriori e di forme [...], novità di sostanza, di spiriti, di intenti; convinto, convintissimo com'ero e sono, che da un'anima nuova data al dramma

---

<sup>130</sup>. Cfr. LUALDI, Adriano. *Per il primato spirituale di Roma*, op. cit. (vedi nota 93), p. 60.

<sup>131</sup>. *Discorso pronunciato alla camera dei deputati nella 2ª tornata del 28 marzo 1935*, op. cit. (vedi nota 93), p. 11. Un discorso che ricalca quello che, secondo la testimonianza di Lualdi stesso, fece Mussolini nel 1926, in occasione dell'udienza accordata, anche a Pizzetti, Alfano, Renzo Bossi e Alceo Toni (vedi nota 173): LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), pp. 206-207. Il discorso di Lualdi non cadde nel vuoto: un mese dopo fu infatti fondato il Ministero della cultura popolare (MinCulPop) che diede poi vita a un Ispettorato del Teatro. Cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 43; NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 17-31.

## LAURETO RODONI

musicale sarebbero spontaneamente, per necessità di armonie, derivati alla musica nuovi atteggiamenti e nuove forme<sup>132</sup>.

Lualdi compose una decina di opere teatrali, musiche di scena, poemi sinfonici, musica da camera, liriche. Fu anche trascrittore e revisore di opere del Settecento (i concerti di Durante e di Pergolesi; le sinfonie di Cherubini; le opere di Paisiello). Le sue composizioni ebbero in patria un buon successo di pubblico e di critica<sup>133</sup>, e autorevoli interpreti<sup>134</sup>, soprattutto durante e subito dopo il periodo fascista; erano però poco eseguite all'estero (e se ne lamentava spesso), benché fossero, nel complesso, ben recensite, anche da eminenti musicisti<sup>135</sup>.

---

<sup>132</sup>. LUALDI, Adriano. *Il rinnovamento musicale italiano*, op. cit. (vedi nota 89), pp. 80-81. Cfr. l'introduzione di Lualdi a MAZZINI, Giuseppe. *La filosofia della Musica*, op. cit. (vedi nota 122), pp. 94-95: «Non soltanto, dunque, Mazzini vuole che il Dramma musicale si arricchisca di un contenuto filosofico o etico che lo riallacci in qualche modo e lo renda in qualche modo partecipe della vita sociale e del moto progressivo della civiltà, non soltanto chiede, ad ogni dramma, la sua propria atmosfera, il suo proprio colore, il suo proprio accento; ma fissa anche, con rigore, i principii e i limiti e i modi entro i quali dovrà svolgersi la rivoluzione che e li bandisce nel campo ideale, e giunge fino a precisare per quali vie e per mezzo di quali innovazioni *formali* (sempre precedenti, però, dalla nuova spiritualità che egli auspica) tale rivoluzione potrà essere compiuta. Individualità — che vuol dire caratterizzazione — di luoghi, di tempi, di persone sceniche: una più ricca vita sinfonica a illustrare il dramma; ad ogni personaggio, entro l'atmosfera generale, il suo proprio accento; l'adozione del 'motivo conduttore'; il Coro, quale elemento di vita e di contrasto drammatico; una più alta ed estesa funzione al *recitativo obbligato* (oggi lo chiamiamo 'declamato'), elemento *essenziale* nel Dramma musicale italiano, la cui formula schematica perfetta [...] è Recitativo e Aria; un più largo e libero respiro all'Aria (pare quasi che preconizzi la 'melodia infinita').» Sulla tendenziosità dell'esegesi mazziniana in epoca fascista, cfr. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La rassegna musicale*, op. cit. (vedi nota 20), pp. clv-clvi e PARLATO, Giuseppe. 'Risorgimento', in: *Dizionario del fascismo*, op. cit. (vedi nota 67), vol. II (L-Z), p. 516.

<sup>133</sup>. Molto interessanti, per il raffronto che il poeta fa con l'opera verista, le note di Eugenio Montale sulla tragedia *La figlia del Re*: «Che cosa resta in questa sua tragedia degli accorgimenti, del colore e dell'enfasi vocale che furono cari ai veristi? Forse solo il taglio sicuro degli episodi, l'evidente senso della teatralità, una scrittura vocale che pur imponendo duri sforzi rispetta ancora le esigenze della gola umana. È assente però la ricerca del 'pezzo', della romanza, di tutto quello che può consentire al pigro ascoltatore di racchiudere il significato di un'opera intera in poche battute. Diciamo pure l'orrenda parola: la musica della *Figlia del re* è la musica di uno spiritualista come ne esisteva più di uno quando dal verismo si svilupparono i fermenti dell'*art nouveau*: una musica che respingendo l'emotività troppo scoperta e diretta, e rifiutando insieme l'oggettivismo di chi nega un significato ai suoni, cerca una sintesi diversa e chiede alla musica di sommuovere il mondo delle idee. In un solo brano, peraltro di larga impostazione: il sogno di Damara, vero e proprio interludio sinfonico che figurò più volte in programmi di concerti, Lualdi sembra tirare le somme e annodare i temi più scoperti dell'opera; ma in tutto il resto la musica scorre accanto all'azione, se ne nutre ma non fa mai dimenticare che all'azione scenica l'autore ha fervidamente creduto»; *Corriere d'informazione*, Milano, 20-21 luglio 1959, ripubblicato in: LUALDI, Adriano. *La bilancia di Euripide*, op. cit. (vedi nota 85), p. 505.

<sup>134</sup>. Toscanini, Serafin, Gui, Santini, Georges Sebastian ecc.

<sup>135</sup>. Cfr. per esempio l'opuscolo su Lualdi pubblicato da Ricordi nell'ottobre del 1939 (nella Collana di Autori Italiani Contemporanei), che contiene numerosi stralci di articoli di critici musicali italiani, tedeschi, inglesi, francesi e americani, ma soprattutto le pagine curate da Mario Morini, nella parte finale del volume

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

Il compositore Florent Schmitt e il critico musicale Émile Vuillermoz così si espressero sulla *Suite adriatica* (1926):

La *Suite adriatique* est une œuvre claire, solide, bien équilibrée, riche de substance, et qui, n'est-il que cela à son actif, classerait Adriano Lualdi parmi les plus remarquables musiciens de l'Italie présente<sup>136</sup>.

Ce compositeur vénitien possède une verve naturelle, une facilité d'élocution, une clarté et un équilibre de pensée qui constituent, de nos jours, des qualités aussi rares que précieuses. [...] Le *Finale* [...] montre les dons pittoresques d'un compositeur qui n'ignore aucune des ressources de son métier<sup>137</sup>.

La sua musica era conosciuta anche in America; sul *Chicago Tribune* del 10 marzo 1931 apparve il seguente giudizio:

Lualdi è uno dei più seri fra i moderni compositori italiani. I suoi lavori si sono affermati in Italia, in Germania, ecc. Il suo talento è essenzialmente melodico ed assecondato da un sicuro senso della forma, da un fine sentimento poetico e da una sicura potenza delle risorse orchestrali<sup>138</sup>.

Infine, in *The Musical Quarterly* del 1954, Reginald Smith Brindle scrisse le seguenti considerazioni sul *Diavolo nel campanile*:

L'estensione considerevole dello schizzo originale di Lualdi vale magistralmente Poe stesso. Egli esprime le personalità umane e riporta una sequenza di eventi intriganti che culminano nel magnifico finale. [...] Lo spartito di Lualdi è a prima vista una miscellanea sorprendente di stili e di epoche ma, come nei sonetti di Shakespeare, rivela significati inattesi, dopo attento studio. Lualdi usa molti stili, dal periodo polifonico fino all'epoca presente, con intenti ironici, e ricchezza di nascosti significati. [...] La sua musica è incisiva e colorita, ironica e grottesca e compie ogni cosa con mano sicura, cosicché il lavoro, nonostante una divergenza di stili, ha una omogeneità eccezionale, dovuta al magistrale senso della teatralità che il Lualdi possiede. I recenti mutamenti scenici e le aggiunte includono una parodia di musica dodecafonica (passacaglia del mondo alla rovescia) che illustra il mondo quando il diavolo fa tornare indietro il tempo<sup>139</sup>.

---

lualdiano *La bilancia di Euripide*, op. cit. (vedi nota 85), pp. 471 sgg., con recensioni di Confalonieri, Montale, Scaglia, Cogni, Abbiati, Della Corte, ecc.

<sup>136</sup>. *Le Temps*, Parigi, 25 aprile 1925; spezzone riprodotto nell'opuscolo Ricordi su Lualdi (vedi nota 135).

<sup>137</sup>. Émile Vuillermoz, *Excelsior*, Paris, 16 marzo 1936; spezzone riprodotto in *ibidem*.

<sup>138</sup>. Giudizio trascritto in *ibidem*.

<sup>139</sup>. SMITH BRINDLE, Reginald. 'Current Chronicle: Italy', in: *The Musical Quarterly*, XL/4 (ottobre 1954), pp. 580-587, ripubblicato in: LUALDI, Adriano. *La bilancia di Euripide*, op. cit. (vedi nota 85), pp. 546-547.



ILL. 3: Due battute autografe dell'opera *Il diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi. (Archivio privato L. Rodoni).

Nel 1926 (estate) e nel 1927 (estate-autunno) Lualdi uscì dai confini italiani per approfondire nel resto dell'Europa la conoscenza della musica contemporanea. Alla fine dei suoi viaggi trasse un bilancio delle sue esperienze d'ascolto. Espresse giudizi negativi sulle «tendenze estremiste, che contano i loro più accesi campioni nei paesi di lingua tedesca», ossia sull'oggettivismo in musica, sull'atonalità, sulla politonalità, sui quarti di tono:

[...] si tratta dunque, più che altro, di fenomeni di estetismo (antiestetico) e di intellettualismo spinti alle più estreme conseguenze [...] che hanno, come primo movente, la volontà di reazione contro l'arte del XIX secolo (musica programmatica, simbolismo, realismo, influenze letterarie) e, come corollario, la ricerca di nuovi mezzi di espressione o estensione degli antichi (arricchimento dell'armonia; sovvertimento nella gerarchia dei timbri orchestrali; abbandono del sistema temperato per sperimentare quello per 'quarti di tono'; abbandono della tonalità per le esperienze politonali e atonali; ricerca di un nuovo tipo di melos)<sup>140</sup>.

<sup>140</sup>. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, op. cit. (vedi nota 36), p. 20. Il discorso verrà ripreso qualche anno dopo ne ID. *Il rinnovamento musicale italiano*, op. cit. (vedi nota 89), pp. 47 sgg. (vedi nota 170). Lualdi espresse invece giudizi lusinghieri su Hindemith (p. 377: «senza dubbio uno dei più forti ingegni musicali tedeschi d'oggi»), Casella (pp. 54-55); Kodály (pp. 38-40); Busoni (pp. 140-151: recensione al *Doktor Faust*, Francoforte, giugno 1927).

Fu di nuovo inesorabile nei confronti della cosiddetta, e per lui famigerata, Internazionale dell'arte:

Sull'esempio dei capiscuola tedeschi e austriaci, si è formata, fra alcuni compositori belgi, francesi, russi, olandesi, inglesi, svizzeri, una vera e propria Internazionale dell'arte, che sembra ispirarsi ad ideali di bruttezza, di spiacevolezza e di maleducazione che non hanno esempi nel passato; e che, nel presente, trovano riscontro soltanto in certi pittori (anche questi appartenenti ad una Internazionale: tanto è impossibile, dai loro quadri, riconoscere l'olandese dal russo, dal francese, dal tedesco, dall'italiano) che, per dipingere un nudo di donna e per fare della pittura veramente 'nuova', 'moderna' e pura', si scelgono a modella una vecchia baldracca sdentata e stràbica, dalle tette che conversano con l'ombelico e deformate le braccia e le gambe dall'artrite; e la dipingono tutta in color verde bile, o grigio piombo o terra d'ombra e bitume<sup>141</sup>.

Nonostante i giudizi negativi, nei suoi viaggi Lualdi ebbe la possibilità di acquisire un bagaglio di conoscenze che seppe sfruttare, con acume ed equilibrio, come direttore artistico dei Festival veneziani degli anni Trenta:

Ho sentito, in cinquanta giorni di viaggio, molta bella, e anche molta brutta musica. Oh sì, molta. Ma nella trentina di rappresentazioni e di concerti ai quali ho assistito, soltanto musica nuova o nuovissima, di autori moderni: tanta musica moderna di tanti autori moderni in trenta sedute e in cinquanta giorni, quanta non se ne sente in Italia in cinquant'anni e in sedute trecento. Ascoltate così opere nuove, anche appartenenti alle tendenze più avanzate, in un'atmosfera e in una cornice di modernità, ho avuto non una, ma cento riprove che — come tutto è relativo — anche l'atmosfera e la cornice hanno la loro bella importanza nell'impressione che può produrre, sul grosso pubblico, un'opera: che è quanto dire sul suo destino e sulla sua fortuna<sup>142</sup>.

L'8 settembre 1943 Lualdi prese atto con profonda tristezza dell'armistizio:

Alle 19.30 il maresciallo Badoglio in persona ha dato l'annuncio. Il Governo italiano, riconosciuta l'impossibilità di continuare l'impari lotta contro la soverchiante potenza avversaria, nell'intento di risparmiare ulteriori e più gravi sciagure alla Nazione, ha chiesto un armistizio al generale Eisenhower comandante in capo delle forze alleate anglo-americane. La richiesta è stata accolta — conseguentemente ecc. ecc. Si chiude così, in modo che più inglorioso e triste non potrebbe essere, la più dura, tragica, ingloriosa, umiliante pagina di

---

<sup>141</sup>. ID. *Viaggio musicale in Europa, op. cit.* (vedi nota 36), pp. 21-22. Cfr. anche pp. 459, 466-467, 514 e nota 67. Dagli scritti di Anselmo Bucci riferiti a questo tipo di pittura, Lualdi ha mutuato il termine *Accademia del mezzo lutto* (il cui 'presidente' era il critico musicale Ferdinando Ballo): in questa fantomatica *Accademia* trovavano posto, secondo Lualdi, quei musicisti attratti da compositori 'degenerati'. Vedi nota 352.

<sup>142</sup>. *Ibidem*, pp. 14-15.

LAURETO RODONI



ILL. 4: Bozzetto di Adriano Lualdi per il II Festival internazionale di musica contemporanea a Venezia (1932). (Proprietà della Famiglia Lualdi, Roma.)

storia dell'Italia moderna. Cosa sarà adesso del nostro paese e di noi? Gli anglo-americani, sempre via radio, ci coprono da due ore di buone parole e di belle promesse: ma bisognerà attenderli ai fatti; e rimane soprattutto, il danno incalcolabile e lo scorno ineguagliabile di una impresa nella quale l'Italia non può vantare neppure un gesto intelligente, neppure un successo autentico, sia pure effimero; e in cui ha messo svergognatamente in mostra la nullità, l'incapacità, la leggerezza, la disonestà della sua classe dirigente, e la nessuna consistenza materiale e morale della Nazione. Quanti lutti, quante rovine, quante umiliazioni senza conforto, senza compenso alcuno: senza neanche poter dire in coscienza: abbiamo fatto tutto quello che potevamo fare.

Due settimane dopo, allo scoramento subentrarono l'afasia e la nausea: «Dopo il doloroso distacco dalla grande illusione che mi ero fatto e dalla sincera fede che avevo prestata all'uomo [Mussolini], non voglio più discutere, neppure in questo quaderno che

sta diventando il rifugio del mio spirito, argomenti, cose, uomini, fatti che ormai mi danno una profonda nausea»<sup>143</sup>.

Il 13 gennaio del 1945, venuto a conoscenza del contenuto del trattato di Yalta, si abbandonò a un altro lancinante sfogo:

Questa «dichiarazione congiunta» significa che non soltanto l'Italia — neppure menzionata nel documento, tanto è considerata, ormai quantità trascurabile — ma l'intera Europa ha perduto la propria indipendenza. Questo è l'evento che i vari Sforza, Croce, Omodeo, Arangio Ruiz ecc. ecc. auspicavano quando desideravano speravano affrettavano col pensiero e con la subdola attività di traditori la disfatta dell'Italia per veder cadere una fazione a loro avversa. Questa è la sorta di libertà che essi si ripromettevano e promettevano al loro Paese e alla intera Europa, l'abbattimento del «tiranno» di casa, addomesticato e sempre più addomesticabile, e la cui tirannia era in ogni caso limitata dalle leggi della natura = per cadere sotto la tirannia di due rivali dell'Europa — la Russia e l'America — e della più subdola e ipocrita nemica della grandezza e della potenza europea, l'Inghilterra. L'Italia dunque è caduta, è finita, ma nel suo crollo essa — la quantità «trascurabile» del convegno di Yalta — ha trascinato con sé tutto intero il nostro continente: non so con quanta convenienza della stessa Gran Bretagna. Questo pensiero non basterà certo a recare qualche conforto a quei pochi Italiani che ancora credono, e dicono, di amare la Patria: e che in ogni caso in nessun

---

<sup>143</sup>. Parole precedute da: «Il *Roma* d'iersera [...] reca il discorso di Mussolini pronunciato l'altro ieri alla radio. È un discorso che a me pare aggravi ancor di più la situazione di Mussolini verso il Paese; e questo sarebbe il minor male se il Paese potesse salvarsi, ciò che non è; e nel quale c'è ancora della retorica, ancora della vanità, ancora della malafede: quando dice che 'Germania e Giappone non capitoleranno mai', ciò che è da vedersi [...]». Su Duce scrisse ancora quel giorno: «Sarà dunque giusto giustissimo che Mussolini sia giudicato, sebbene non vi sia condanna ed espiazione che basti a risarcire la Nazione della rovina a cui è stata condotta e a risollevarla dall'abisso in cui è stata gettata; ma anche il Re e anche Badoglio dovranno esserlo. Essi non hanno che una attenuante: di essere molto ma molto meno intelligenti di Mussolini: il quale, se non altro, 1°, salvò l'Italia dal bolscevismo; 2°, ebbe la grande intuizione di ciò che può essere, e che forse deve essere, un grande Stato moderno; e, nei suoi primi quindici anni di governo, tentò veramente, e quasi gli riuscì, di realizzarla»; questa e le citazioni precedenti sono tratte dai diari inediti di proprietà della Famiglia Lualdi, Roma. Nonostante che nel 1943 nutrisse ancora simpatia per i tedeschi, Lualdi ospitò nella sua casa di Napoli un giovane antifascista, destinato a essere deportato in Germania, insieme alla sua famiglia. Ecco il documento che attesta l'azione umanitaria di Lualdi: «Io sottoscritto Roberto Procida, figlio di Antonino, antifascista, mai iscritto al partito fascista, sento il dovere di attestare che il Maestro Adriano Lualdi, conoscendo la difficile condizione nella quale si trovavano mio padre ed io a fine settembre 1943, nei tragici giorni della sgombero della 'fascia costiera', del BANDO per il SERVIZIO OBBLIGATORIO IN GERMANIA, e della spietata caccia che i tedeschi davano ai giovani, offrì a mio padre di ricoverarsi con tutta la famiglia in casa sua e di tenermi nascosto presso di sé, pur conoscendo bene i pericoli ai quali si esponeva. Sono rimasto a casa sua per l'intero periodo critico, dal 24.9 al 1.10, quando le case private erano perquisite e i giovani strappati alle loro famiglie; e non dimenticherò mai il conforto morale e materiale, e l'affettuosa cooperazione che ebbi dal Maestro Lualdi». Il documento è controfirmato da un notaio. (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.)

## LAURETO RODONI

modo hanno contribuito alla sua rovina: ma a rendere meno velenosamente amara l'amarezza, forse, sì<sup>144</sup>.

Crollato il fascismo, il 7 febbraio 1944 Lualdi fu rimosso da direttore del Conservatorio di Napoli, perché ritenuto fortemente compromesso col regime. Visse con profonda amarezza questa sanzione, difendendosi con vigore e rabbia dalle accuse di aver approfittato delle sue alte cariche per favorire i fascisti e impedire ai non fascisti e agli antifascisti l'esecuzione delle loro opere:

Ma forse che Lualdi si è servito della tessera e della carica per compiere atti di disonestà, di profittazione, di settarismo, di offesa al buon costume e alla giustizia? CITATEMI UN CASO. Forse che ha messo al bando, nelle sue organizzazioni gli antifascisti (Previtali e Gui), gli afascisti (Serafin), i comunisti (Scherchen) per ragioni politiche o faziose, COME VOI<sup>145</sup> ORA FATE CON LUI? CITATEMI UN CASO. Forse che, indetta la campagna razziale, si è messo in combutta con Preziosi e con Farinacci, o non piuttosto ha fatto tutto quanto gli era possibile di fare per difendere e proteggere, esponendosi anche personalmente, alcuni pericolanti o perseguitati? È forse avvenuto UNA VOLTA SOLA che egli abbia rifiutato un suo intervento A DIFESA in questa allor pericolosa materia? CITATEMI UN CASO. Allora, voi, che sareste i purissimi democratici antifascisti restauratori della giustizia e della libertà, dell'onestà, della correttezza, dei valori spirituali, della moralità, ecc. ecc. speculando ignobilmente e incoraggiando o fomentando l'ignobile speculazione di alcuni colleghi del Lualdi che, favoriti e beneficiati da lui più e più volte in passato, sarebbero oggi felicissimi di metterlo a tacere sotto tutti gli aspetti, VI DIMOSTRATE [...] SETTARI, DISONESTI, INGIUSTI, IMMORALI, ESOSI E CAFONI, come egli, l'ex fascista cons. naz., NON FU MAI. Fingete ignoranza o dimenticanza, fate mostra di non dare nessunissimo peso al molto che egli fece, in questi trent'anni, per l'arte e per gli artisti suoi colleghi; e, SOLO CON QUESTO, date prova del vostro complesso d'inferiorità. Oppure pretendete di giudicarlo, E VI FATE GIUDICARE»<sup>146</sup>.

Dopo oltre quaranta mesi di 'purgatorio', Lualdi poté riprendere la sua attività in campo musicale:

---

<sup>144</sup>. Dai diari inediti di proprietà della Famiglia Lualdi, Roma.

<sup>145</sup>. Ferdinando Ballo, Luigi Rognoni, Remigio Paone, organizzatori di concerti che non hanno incluso Lualdi nei loro programmi perché fascista. Nel 1937 Ballo fondò con Rognoni un'orchestra da camera per l'esecuzione di musica moderna. Con Paone, fondò nel 1945 i 'Pomeriggi musicali' di Milano, istituzione di concerti per musica da camera, che diresse fino al 1950 e che è tuttora attiva.

<sup>146</sup>. Da una lettera alla sua ex segretaria Ada Finzi al tempo dei Festival del 21 ottobre 1945, custodita nelle Carte della Famiglia Lualdi, a Roma. Su Roberto Farinacci, *cf.* DI NUCCI, Loreto. 'Farinacci, Roberto', in: *Dizionario del fascismo, op. cit.* (vedi nota 67), vol. I (A-K), pp. 506-509; su Giovanni Preziosi, *cf. ibidem*, vol. II (L-Z), pp. 422-423.

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

Sì, la edificante buffonata epurativa, apertasi il 7 febbraio 1944, si è conclusa il 3 luglio 1947, dopo soli quarantatrè mesi e rotti (quegli affari), con un *Galop finale* guidato dal Trio Ferraris, Zotta, Bubbico. E la quadriglia più uno dei ballerini togati, dopo molte più o meno belle figure di tarantella, moresca e monferrina, ha finito con l'imboccare, piroettando, il portone della GIUSTIZIA, con lo stesso caracollante entusiasmo che il 22 agosto 1946 la aveva condotta a far caròle e a prosternarsi davanti all'Ara dell'INGIUSTIZIA nel malo tempio della Fazione<sup>147</sup>.

Proprio nel 1947 fu nominato direttore del Conservatorio 'Luigi Cherubini' di Firenze<sup>148</sup>, dove rimase fino all'età della pensione, nel 1956.

Severi i giudizi verso Lualdi di alcuni studiosi del rapporto tra musica e fascismo. Per Antonio Trudu Lualdi fu, insieme a Giuseppe Mulè<sup>149</sup>, «il massimo esponente della politica musicale ufficiale del regime fascista»<sup>150</sup>. Harvey Sachs lo colloca, insieme a Mulè e ad Alceo Toni<sup>151</sup>, nella «burocrazia musicale sottoministeriale»<sup>152</sup>, Goffredo Petrassi considera semplicemente i tre musicisti dei «gerarchi fascisti che si occupavano di musica»<sup>153</sup>; Massimo

---

<sup>147</sup>. Lettera del 4 luglio 1947, indirizzata all'avvocato Pompeo Biondi. (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.) La votazione, dopo una discussione lunga e animata, fu di sette favorevoli, un astenuto e un contrario.

<sup>148</sup>. Così *Il Mattino* di Firenze ne diede la notizia il 3 dicembre del 1947: «Apprendiamo che alla direzione del Conservatorio Musicale Cherubini [...] è stato destinato il Maestro Adriano Lualdi, una delle più spiccate personalità del mondo musicale italiano e circondato dall'universale estimazione entro e fuori i confini della patria [...]». Nei diari inediti Lualdi suppone che l'autore del trafiletto fosse Renato Mariani e manifesta il proprio «grandissimo piacere» per il «saluto» del *Mattino*. Fu Giuseppe Mulè che prese il suo posto a Napoli. E a Roma, dove Lualdi desiderava ardentemente andare, fu nominato Bustini.

<sup>149</sup>. Su Mulè, commissario straordinario del sindacato fascista, *cf.* ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 554, nota 17 e p. 597, nota 12; vol. II, pp. 839 sgg.; NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), pp. 427-429 (dove sono pubblicate alcune lettere di Mulè a Mussolini); SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 36, 44 e 209; PARMENTOLA, Carlo. 'Mulè, Giuseppe', in: *DEUMM, op. cit.* (vedi nota 82), vol. V, pp. 294-295.

<sup>150</sup>. TRUDU, Antonio. 'Lualdi, Adriano', in: *DEUMM, op. cit.* (vedi nota 82), vol. IV, p. 508.

<sup>151</sup>. *Cfr.* 'Toni, Alceo', in: *ibidem*, vol. VIII, p. 66. Inoltre: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), pp. 465-467, dove sono pubblicate alcune lettere di Toni, tra cui due a Mussolini; SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 36, 44, 109-110, 182, 208, 209 e 264; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 88-89; Nella prefazione a *Studi di interpretazione*, Milano, Bottega di Poesia, 1925 (I Fascicoli Musicali), Toni, in evidente polemica con gli 'avanguardisti', scrisse: [Questo libretto si propone] «di schiarire [...] le idee intorno alle capacità espressive dell'antica musica ed alla natura ed all'importanza del suo dettato grafico, le quali idee troppi anno annebbiate e sono fondate, perciò, di errori ed equivoci, pei quali sembra pure che di detta musica siasi esaurito ogni originaria animazione e non serva se non agli ozi eruditi dei catalogatori di notizie storiche. E non giungerà inopportuna nemmeno ai musicisti moderni e modernissimi più spregiudicati, se è vero che la formazione di una nuova sensibilità artistica è uno sviluppo, non una deviazione, nel processo evolutivo dell'arte.» *Cfr.* infine la feroce stroncatura di Toni da parte di Casella nella nota 311 e il sarcasmo di Malipiero a p. 507, dove Toni viene definito un 'toni' (all'insegna del... *nomen omen*), cioè un pagliaccio.

<sup>152</sup>. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 34.

<sup>153</sup>. *Ibidem*, p. 182.

Mila lo riteneva ironicamente uno dei «gerarchetti musicanti [...] che bazzicavano intorno al regime»<sup>154</sup>. Ma le parole più dure furono scritte da Luigi Pestalozza: Lualdi era il «massimo esponente della più retriva e inquisitoriale politica musicale del regime», con «gravi responsabilità nella soppressione delle libertà artistiche e culturali»<sup>155</sup>; uno «dei musicisti più compromessi con la tendenza più reazionaria e forcaiola della musica fascista»<sup>156</sup>.

Alla luce dei nuovi documenti addotti e che addurrò, i giudizi più severi dovranno essere di molto attenuati e la questione-Lualdi rivisitata con meno superficialità.

«IO NON SO DOVE PIAZZARTI. CON GLI AMICI? CON GLI AVVERSARI?»<sup>157</sup>

Nel corso degli anni Venti l'atteggiamento ostile di Lualdi verso Malipiero si tramutò, sorprendentemente, in amicizia, come si evince dalle lettere pubblicate in questo saggio e da una serie di circostanze in cui Lualdi dimostra di essere affrancato dai musicisti più retrivi del regime (come Toni e Mulè) e, paradossalmente, almeno in parte, dalla sua stessa ideologia musicale. Non desta quindi eccessivo stupore la richiesta che, alla fine del 1928, Lualdi fece a Malipiero (e anche a un altro suo ex 'nemico', Alfredo Casella<sup>158</sup>) di una pagina pianistica da pubblicare sul *Secolo XX* e in seguito in una miscellanea musicale. Questa fu la risposta di Malipiero:

Caro Lualdi<sup>159</sup>,  
sarei felicissimo di mandare a te per il *Secolo XX*<sup>160</sup> una pagina di musica per pianoforte<sup>161</sup> che ho scritta qualche mese fa e che attende altre 'pagine' per

<sup>154</sup>. *Ibidem*, p. 74.

<sup>155</sup>. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', *op. cit.* (vedi nota 31), pp. x.

<sup>156</sup>. *Ibidem*, p. xii e PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), pp. 44-45: «[...] ora aspiravo al Festival di Venezia, ma in quel momento ne era direttore artistico Adriano Lualdi, nemico accanito della musica moderna e inoltre nemico personale di Casella, di Malipiero, di tutti gli amici che frequentavo e che non stavano in riga con i dettami nazionalistici fascisti di cui Lualdi era portatore. [...] Per la musica era Lualdi il difensore della sana tradizione italiana contro qualsiasi apertura verso l'estero [...]». Affermazioni a dir poco singolari alla luce dei documenti inediti addotti in questo saggio.

<sup>157</sup>. Dalla lettera di Malipiero a Lualdi del 20 gennaio 1929 (*cf. infra*, in questo paragrafo).

<sup>158</sup>. *Cfr.* la lettera del 23 novembre 1928, in: *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, 3 voll., Firenze, Olschki, 1992 (Studi di musica veneta, 18), vol. I: *I carteggi*, a cura di Francesca Romana Conti e Mila De Santis, 2 t., vol. 1/2, p. 502 (L. 3564).

<sup>159</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero.

<sup>160</sup>. Lualdi era critico musicale del *Secolo XX* fin dal 1923.

<sup>161</sup>. In quel periodo Malipiero non pubblicò brevi opere pianistiche raccolte sotto un solo titolo. Potrebbe trattarsi di una composizione confluita nella raccolta *Hortus Conclusus*, pubblicata da Ricordi nel 1946. L'unico pezzo di due pagine della raccolta è proprio il primo: 'Mosso'. *Cfr.* *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 259.

lo stesso strumento ch'io avrei in testa di scrivere. Credo corrisponderebbe e per le intenzioni e per la facilità a quello che tu vorresti, ma non posso disporre di quello che scrivo: tutto appartiene all'Universal Edition<sup>162</sup> di Vienna. Se si trattasse di pubblicarle soltanto sul Secolo xx°, scriverei io stesso all'editore, ma la tua intenzione di riunire le composizioni che pubblichino sul Secolo xx° in volume, complica la faccenda. Ecco quello che io ti pregherei di fare, e la mia proposta deve dimostrarti la mia buona volontà e la simpatia per il Secolo xx°. Scrivi all'Universal Edition, 6 Karlsplatz Wien I, chiedendo il permesso di pubblicare una mia pagina di musica per pianoforte inedita, ma che ormai è scritta e offri quello che vorrai o crederai offrire (o domanda all'editore le condizioni) per poterla pubblicare nel volume a fine d'anno. Per spiegare all'Editore 'le dimensioni' dell'opera puoi dire che è di due facciate come il mio *Preludio*<sup>163</sup> pubblicato dall'Universal-Edition nella raccolta di musica per pianoforte *Musik der Zeit*, volume III<sup>164</sup>, pag. 25-27. Puoi scrivere in francese. Ti prego caldamente di interpretare quello che ti ho detto come una prova di simpatia e mi rincresce se per così poca cosa devi purtroppo prenderti una noia *sproporzionata*. Io *NON* posso scrivere, e ciò per certi precedenti che non ti racconto onde evitarti una noia più grande<sup>165</sup>. Se scrivi tu o fai scrivere dal Secolo xx° credo che il permesso ti verrà accordato. Arrivederci a Milano (almeno così spero) in Gennaio. Cordiali saluti dal tuo

Francesco Malipiero  
Asolo (Treviso) 3-XII-1928

Il tono confidenziale, il tipo di richiesta (una composizione di uno degli aborriti 'avanguardisti fuoriusciti'), la risposta di Malipiero, presuppongono non soltanto che i due musicisti si conoscessero e si frequentassero, ma che il loro rapporto artistico e umano fosse anche improntato a reciproca stima. Difficile immaginare Alceo Toni o Giuseppe Mulè in una analoga situazione.

Di certo Lualdi non fu mai un entusiasta estimatore di Malipiero, nella cui opera intravedeva due notevoli caratteristiche: «l'amore allo stravagante e all'insolito, ereditato

---

<sup>162</sup>. La prima partitura pubblicata dalla prestigiosa casa editrice viennese furono *Le Pause del silenzio 1* nel 1919. Ma la Universal Edition era già in possesso del manoscritto della *Sinfonia del Mare* risalente al 1906.

<sup>163</sup>. Uno dei tre *Preludi a una fuga*, composti e pubblicati nel 1926, con dedica a Guido M. Gatti.

<sup>164</sup>. *Musik der Zeit. Eine Sammlung zeitgenössischer Werke*, III (pianoforte), Vienna, Universal-Edition, [1927]. La raccolta ospita composizioni di Béla Bartók, Rudolf Kattnigg, György Kósa, Gian Francesco Malipiero, Nicolai Miaskovsky, Vitezslav Novák, Leonid Polovinkin, Ottorino Respighi, Vittorio Rieti, Alexander Scriabin, e Pantcho Vladigerov.

<sup>165</sup>. Malipiero fa forse riferimento alle reiterate lettere di protesta per le mancate consegne a Gatti delle sue opere pubblicate dalla Universal Edition: «[...] sono adiratissimo contro l'Universal. Ho scritto e riscritto di mandarti *tutte* le mie opere che pubblicano. Che animali. Ritorno a scrivere per la 5ª volta e spero riceverai *Filomela e l'Infatuato*»: lettera a Gatti del 23 agosto 1926, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 197; «[...] hai ricevuto *Filomela e l'Infatuato*? Ho scritto 100 volte di mandartela»: lettera del 20 novembre 1926, in: *ibidem*, p. 203. Gatti la ricevette qualche giorno dopo (*ibidem*, p. 204).

dal nonno<sup>166</sup>; e quel che di maldestro e di poco equilibrato che si osserva nella sua tecnica orchestrale, che è dovuto quasi certamente alla scuola del Bossi (grandissimo organista [...], ma modesto orchestratore)<sup>167</sup>. Tuttavia non fu nemmeno un ostinato e inesorabile detrattore della sua musica, come risulta dal capitolo che gli dedica nel volume *Il rinnovamento italiano*<sup>168</sup>:

Per ciò che riguarda il contenuto spirituale dell'opera di G. F. Malipiero, e la sua effettiva importanza rispetto alla produzione moderna italiana e straniera, c'è da fare i conti, in ogni caso, con lo snobismo<sup>169</sup> imperante in alcuni circoli musicali internazionali che, confortando il Malipiero delle loro più calorose simpatie, hanno contribuito, più di una volta, a trascinarlo nelle paludi dei peggiori barbarismi; e c'è da fare i conti anche col misonismo tutto provinciale di altri circoli nostrani, che — vittime anche questi di cento pregiudizi — accolgono sistematicamente ogni opera del Malipiero, anche la più ortodossa, come se si trattasse di letteratura pornografica. Molta della produzione del Malipiero ha, senza dubbio, asperità e durezza e vacuità<sup>170</sup>. [...] Ma, d'altro canto, vi sono opere

<sup>166</sup>. Cfr. PIERI, Marzio. 'Prefazione', *op. cit.* (vedi nota 63), pp. 13-14.

<sup>167</sup>. LUALDI, Adriano. *Il rinnovamento musicale italiano*, *op. cit.* (vedi nota 89), p. 70. Su Bossi, *cf. ibidem*, p. 27.

<sup>168</sup>. *Ibidem*, pp. 70-71. Nel settembre del 1926, Lualdi definisce Malipiero, in contrapposizione a Wolf-Ferrari, «l'asso dei cosiddetti avanguardisti italiani»; ID. *Viaggio musicale in Italia*, *op. cit.* (vedi nota 91), p. 150. Su Monteverdi, vedi nota 182.

<sup>169</sup>. Vedi note 67, 96, 170 e 223 e pp. 444, 460, 462, 474, 487, 488, 506, 520, 521.

<sup>170</sup>. Allusione alle «degenerazioni dell'anti-impressionismo» su cui Lualdi discetta nelle pagine precedenti (48 sgg.) del volume citato: esse, secondo Lualdi, «portavano al fenomeno Schönberg e [alla] sua purtroppo numerosa scuola, con l'applicazione puramente scientifica, fredda, crudele, senz'anima, senza umana simpatia né umano calore, delle nuove teorie della dodecafonia, della atonalità, della politonalità. Cose diverse [...]. Ma nell'uno [atonalità] e nell'altro [politonalità] ogni senso di tonalità è distrutto; la sovrapposizione di accordi, la frattura di ogni linea, la brutale violenza di musiche tutte angoli e spigoli, il prevalere dei colori tetri, l'ossessione del nero (anche qui, come nel cubismo, riabilitato il nero), la spiacevolezza e la violenza dei contrasti (non è più il caso di parlare di impasti di armonie e di timbri) non conoscono limiti. Ma queste malattie propagate da un gruppo di artisti che abbandonatisi alle più arrischiate conseguenze del surrealismo tedesco e del teosofismo [allusione a Rudolf Steiner, vedi nota 361 e p. 521] aveva perduto ogni contatto con la realtà; queste mode lanciate, con gran suoni di cembali e buccine intorno, da Vienna, da Praga, da Berlino, non hanno avuto séguito. L'ambiente spirituale non dirò dei circoli che ospitavano i congiurati, ma di tutto il rimanente mondo musicale non era tale da poterne render fecondi gli sforzi. Fenomeno parallelo e sincrono a quello delle più feroci e inumane aberrazioni prodotte dalla guerra mondiale, non trovò il suo clima adatto negli spiriti di una umanità stanca di orrori, sazia di incubi, desiderosa solo di riconciliarsi con la vita e con sé medesima. Né i capiscuola mostrarono di possedere genio sufficiente per provocare — con opere che stessero al di sopra di ogni tendenza, di ogni filosofia, di ogni teoria, di ogni *ismo* — un profondo e sostanziale mutamento nel gusto collettivo». [...] Malattie contagiose, [...] snobismi più estremi d'oltr'Alpe, [...] che hanno, per noi, qualche cosa di anticristiano, di irreligioso, di ateo: e che sono infatti rappresentate, nei loro elementi più significativi e fanatici, da campioni e condottieri israeliti. [...] questo fenomeno di estremismo rivoluzionario artistico» può essere paragonato «all'altro, più grandioso assai, e anch'esso non soltanto politico, ma religioso, del bolscevismo russo» (p. 50). Vedi anche la nota 126 per Schönberg e, nella stessa, la testimonianza di Petrassi.

che — come *Pause del silenzio*, le *Impressioni dal vero*, le *Sette Canzoni*, il quartetto *Rispetti e Strambotti*, molte altre musiche strumentali, molte musiche vocali — possono e debbono, anzi, essere accolte da tutti come espressioni di un ingegno fervido e forte; e di uno spirito che, tormentato dalle più varie incertezze, trova talvolta la forza di liberarsi dalla zavorra dei riguardi dovuti allo snobismo e della singolarità raggiunta ad ogni costo, e dice allora le sue parole migliori, e le più eloquenti. Al Malipiero è da riconoscere altresì la vasta opera di esumatore e trascrittore di antiche musiche da lui compiuta (ora ha in corso la riedizione delle opere di Monteverdi) e la varia attività che svolge, con bella preparazione e con vivace spirito polemico, nel campo degli scritti d'arte e di critica.

Schiettezza, lealtà, parlare e scrivere senza mezzi termini erano doti di Lualdi che spesso venivano e vengono confuse con protervia e intolleranza. In una lettera a Casella pubblicata in APPENDICE II, Lualdi stesso è consapevole che un tale atteggiamento di onestà intellettuale, di sincerità verso se stesso e verso gli altri comporta dei rischi di fraintendimento, ai quali non si è mai sottratto, prima, durante e dopo il fascismo, pagando questa coerenza a caro, carissimo prezzo:

E se qualche volta ho dissentito dai suoi atteggiamenti e dalle sue musiche, è stato sempre con quella aperta lealtà che mi procura — questa sì — molti nemici; ma che tiene sempre tranquillissima la mia coscienza: e mi permette sempre di guardare fisso negli occhi le persone che mi parlano, e di rispondere con piena fermezza a quelle che mi scrivono.

Certe affermazioni contenute nel primo paragrafo dedicato a Malipiero, pur essendo una sequela di luoghi comuni della critica conservatrice, sono durissime non soltanto nei confronti dell'artista, ma anche dell'uomo, che non sarebbe stato in grado di liberarsi da pesanti condizionamenti esterni. Quel testo venne pubblicato nel 1931, in un periodo in cui l'amicizia tra i due musicisti era solidissima e Malipiero non se ne ebbe a male<sup>171</sup>.

Non è dato stabilire con precisione l'inizio del loro rapporto di amicizia e di collaborazione. Potrebbe risalire ai primi anni Venti o forse alla sera della prima rappresentazione italiana delle *Sette canzoni*, che ebbe luogo il 19 maggio 1926 a Torino e su cui Lualdi scrisse una equilibrata recensione<sup>172</sup>.

Quell'anno i due musicisti si rivolsero a Mussolini (*ad personam* Lualdi<sup>173</sup>, per lettera Malipiero): inaspettatamente le posizioni dei due musicisti sul ruolo-chiave del fascismo in

---

<sup>171</sup>. Alla fine degli anni Trenta, però, la schiettezza lualdiana supererà quel limite, oltre il quale, non solo per Malipiero, regnano la denigrazione e l'offesa personale (*cf.* pp. 518 sgg.).

<sup>172</sup>. Vedi nota 128.

<sup>173</sup>. Vedi nota 116 e p. 23. Secondo Lualdi Mussolini avrebbe dichiarato: «È necessario che il pubblico apprezzi ed impari ad amare anche la musica che non sa a memoria. Ma siccome, per ciò che riguarda la divulgazione, la musica da concerto non arriva alle grandi folle, e quella da teatro sì, è la musica da teatro che bisogna far rinascere, prima di tutto. Perché non ci sono teatri sperimentali d'opera, come di commedia?»

LAURETO RODONI



ILL. 5: Foto di Adriano Lualdi risalente al periodo del I Festival veneziano. Sul retro le due battute dell'opera *Il diavolo nel campanile*, pubblicate come ILL. 3. (Archivio privato L. Rodoni.)

ambito musicale avevano una base e alcuni tratti in comune; entrambi consideravano infatti come fonte di ispirazione per le loro proposte di riforma il *Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume* redatto nel 1920 da d'Annunzio<sup>174</sup> ed erano convinti che Mussolini avrebbe potuto rivestire un ruolo decisivo per la radicale ristrutturazione degli istituti musicali. Nell'aprile del 1926 Malipiero scrisse al Duce:

Sono un sincero ammiratore di quello che il fascismo ha fatto in Italia, ma mi preoccupo della sorte, che in mezzo allo straordinario rinnovamento spirituale italiano, è toccata a quella povera cenerentola che si chiama 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 imperversa la mediocrità<sup>175</sup> [...] Sarebbe una gioia per me di collaborare alla rinascita musicale fascista e la prego di tener presente che ho elaborato un piano completo che offro a lei quale testimonianza della mia grande ammirazione e con spirito francescanamente disinteressato. Perdoni il mio ardire, ma anche un musicista può essere coraggioso e desiderare che l'Italia sia veramente grande anche nel regno dei suoni<sup>176</sup>.

---

Questi hanno dato ottimi risultati. Ad ogni modo deve essere superata la mentalità ostile alla nuova musica italiana. Si continuano ad eseguire e a ripetere opere vecchie; piacciono anche a me, badate; ma sentiamo e ripetiamo le nuove! Può darsi che ve ne sia qualcuna che vale più di quelle. Se in una stagione si dessero cinquanta opere nuove, e quarantotto cadessero, sarebbero bene spesi le fatiche e il denaro per le due sopravvissute»; LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), pp. 206-207. Su quella visita al Duce, cfr. le valutazioni di PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', op. cit. (vedi nota 31), pp. cvi-cx.

<sup>174</sup>. Cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, op. cit. (vedi nota 91), p. 10 e la lettera di Malipiero a Mussolini del 19 aprile 1926, in: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 348-349. «Ma [...] a ben guardare fra il *Disegno* dannunziano improntato a vago misticismo collettivizzante e lo schema redatto da Malipiero — fatto salvo un certo alone estetizzante che nel musicista si manifesta però attraverso canali meno fumosi, — non sembrano molti»: *ibidem*, p. 218.

<sup>175</sup>. Malipiero si ispirerà al progetto formulato in questa lettera per redigere, 12 anni più tardi, la relazione per il Convegno musicale promosso dal Ministero dell'educazione musicale nel 1938 ('I conservatori musicali di oggi e dell'avvenire'). Già nel 1921 Malipiero scrisse: «[...] i conservatori musicali dovrebbero costituire un organismo sonoro, atto a formare dei musicisti capaci di estendere la loro comprensione anche oltre la musica. Difatti tutti gli allievi dovrebbero assistere a un corso di storia dell'arte e della letteratura, reso più vivo frequentando i teatri di prosa (quando ne vale la pena), le gallerie, i musei, le conferenze, sempre sotto la guida di artisti intelligenti che dovrebbero professare l'insegnamento non come degli stipendiati, ma quali apostoli di una grande idea»; MALIPIERO, Gian Francesco. 'I Conservatori', in: *La rassegna musicale*, op. cit. (vedi nota 20) p. 600. Cfr. SACHS, Harvey. Op. cit. (vedi nota 33), p. 174: «Malipiero aveva un carattere che lo rendeva inutile al regime se non come nome prestigioso da aggiungere alla lunghissima lista di entusiasti. I suoi progetti di riforma dell'educazione musicale in Italia non furono mai messi in pratica, e le sue composizioni vennero probabilmente eseguite né più né meno spesso sotto il fascismo di quanto lo sarebbero state in altre condizioni politiche.»

<sup>176</sup>. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 348-349. Sul progetto didattico-pedagogico di Malipiero, cfr. *ibidem*, pp. 218 sgg. Nella lettera a Mussolini, Malipiero asserisce di non ambire a un posto in un Conservatorio poiché «troppo bella è la libertà», e di non voler accettare onorificenze.

Malipiero, che voleva ottenere un appoggio da Mussolini in persona, approfitta di quest'occasione per informarlo che la sua produzione musicale è più apprezzata all'estero che in Italia, dove vige la 'congiura del silenzio' ordita da tutta la stampa<sup>177</sup>.

Nello stesso periodo Lualdi pubblicò il volume *Viaggio musicale in Italia*, in cui espresse, certo in toni più enfatici rispetto a Malipiero, il suo entusiasmo per ciò che Mussolini aveva e, soprattutto, avrebbe fatto in favore dell'arte e della musica in particolare:

Oggi, sotto il pungolo di quel superbo animatore e restauratore che è Benito Mussolini, molte sopite energie nazionali si ridestano, molti valori ideali riacquistano la loro giusta importanza, e possiamo sperare in nuove propizie fortune. L'arte è fra questi valori che Benito Mussolini ricollocherà sul giusto piedestallo; la musica — la più bisognosa fra tutte — è quella che più ha da attendere e da sperare<sup>178</sup>.

È dunque possibile che i due musicisti, preoccupati come tanti altri colleghi per il destino della musica in Italia, abbiano accantonato le profonde controversie in ambito filosofico-estetico-musicale e trovato convergenze sul piano didattico-pedagogico e sul ruolo che le istituzioni musicali<sup>179</sup> dovrebbero rivestire nella società.

Dalla prima lettera del dicembre 1928 si evince anche che la Universal Edition aveva tutti i diritti sulla musica di Malipiero: fu proprio grazie ai proventi della casa editrice viennese (ma anche della londinese Chester<sup>180</sup>) se Malipiero poté permettersi di abbandonare, nel 1924, l'insegnamento al Conservatorio di Parma per attendere con tranquillità alle sue composizioni<sup>181</sup> e alla monumentale edizione dell'opera di Monteverdi<sup>182</sup>. Questa lettera

L'allusione alla neonata Accademia d'Italia è evidente. Vedi nota 212. Malipiero fu sempre molto critico nei confronti della scuola e degli insegnanti. Cfr. la lettera a Goffredo (?) Bellonci pubblicata nell'APPENDICE I. In *Così va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), pp. 48-49, egli espresse il suo pensiero utopico sul ruolo della musica: «Se superando le difficoltà burocratiche si potesse riformare la scuola, la musica potrebbe diventare il centro di tutte le arti, ché i teatri, la danza, la scenografia abbracciano l'architettura, la scultura e la pittura. La poesia si fonde con la musica e insieme le fondono tutte». È noto che Mussolini fosse tutt'altro che sprovveduto in campo musicale: cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 22-29; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 15-70; BIGUZZI, Stefano. *L'orchestra del duce. Mussolini, la musica e il mito del capo*, Torino, UTET, 2003, pp. 3-32.

<sup>177</sup>. *Leitmotiv* epistolare: vedi per esempio la nota 193 e le pp. 478 e 480.

<sup>178</sup>. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, *op. cit.* (vedi nota 91), p. 12.

<sup>179</sup>. Soprattutto i teatri — un vero e proprio chiodo fisso lualdiano — connessi alle orchestre sinfoniche, ai cori, alle organizzazioni di musica da camera, e i Conservatori, «che vivono la vita senza sole di tutte le scuole musicali d'Italia»: *ibidem*, p. 145.

<sup>180</sup>. Le prime composizioni pubblicate da Chester furono *Poemi asolani* e *Barlumi* nel 1918.

<sup>181</sup>. «Io vivo solo ad Asolo da 8 anni e potevo farlo perché vivevo dei miei editori ESTERI, ché, all'estero le mie opere andavano sempre meglio...»: Lettera a Lualdi del 3 dicembre 1931, pubblicata alle pp. 496-497. Cfr., inoltre, 'Nota bio-bibliografica' in: MALIPIERO, Gian Francesco. *L'armonioso labirinto* [...], *op. cit.* (vedi nota 3), p. 542.

<sup>182</sup>. Cfr. BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...], *op. cit.* (vedi nota 1). Inoltre: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 273-275 e 331 sgg.; ID. 'Claudio Monteverdi. Commiato', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op.*

non pervenne in tempi rapidi<sup>183</sup> al destinatario, come si deduce dalla seconda, redatta e spedita nel gennaio del 1929.

Caro Lualdi<sup>184</sup>,

ho scelto quale dimora Asolo, onde evitare le ipocrisie e le vicende degli ambienti musicali, perché mi disgustano<sup>185</sup>. Tengo soltanto che gli editori pubblicino le mie opere (ed un grande editore è venuto in cerca di me ad Asolo<sup>186</sup>) perché così possono automaticamente seguire il loro cammino. Naturalmente ho conservato i miei rapporti cogli amici più fedeli, alcuni si sono dimenticati di me ecc. ecc. Posso parlarti con sincerità? Io non so dove piazzarti. Con gli amici? Con gli avversari? Mio fratello mi scrive di te e mi fa sapere della tua indignazione per l'imboscata romana<sup>187</sup>, il signor Ferrarin della Casa Alpes idem. E allora? Io ti scrivo tutto questo anche perché mio fratello mi dice che tu ti lagnavi perché non avevo risposto alla tua lettera nella quale mi chiedevi la mia collaborazione con un pezzo per pianoforte, nel Secolo xx°. Ebbene, non è vero, io risposi a te e all'amico Cavacchioli<sup>188</sup> pregandovi di chiedere il permesso al mio editore[, ] 'l'Universal Edition', di pubblicare il mio pezzo per pianoforte. Nel frattempo è accaduto che l'editore ha avuto delle notizie che gli han fatto piacere sul conto mio (non appartengono a lui le *Sette Canzoni*<sup>189</sup>) perciò io stesso gli chiederò il permesso per la rivista, ma come fare per la *raccolta* che intendi pubblicare? Dammi qualche schiarimento in proposito e credi a me: ti ho risposto. Forse che Cavacchioli non t'ha dato la lettera? Non t'ho scritto direttamente

---

cit. (vedi nota 12), pp. 96-111; ID. *Claudio Monteverdi*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930; ID. *Così parlò Claudio Monteverdi*, op. cit. (vedi nota 44); NICOLODI, Fiamma. *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, op. cit. (vedi nota 8), pp. 118-161; RAZZI, Fausto. 'Malipiero revisore di Monteverdi', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, op. cit. (vedi nota 10), pp. 83-90; PIRROTTA, Nino. 'Malipiero e il filo di Arianna', in: *Malipiero. Scrittura e critica*, op. cit. (vedi nota 16), pp. 5-19; GUARNIERI CORAZZOL, Adriana. *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000 (Saggi Sansoni), pp. 317-320; CETRANGOLO, Annibale. 'Bruno Maderna, Gian Francesco Malipiero e il divino Claudio', in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, op. cit. (vedi nota 16), pp. 207-228.

<sup>183</sup>. Se fa parte di un *corpus* di lettere omogeneo significa che è stata comunque recapitata. Sicuramente l'invio a una terza persona (Cavacchioli) contribuì a ritardarne la consegna.

<sup>184</sup>. Lettera manoscritta su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero.

<sup>185</sup>. Altro *Leitmotiv* epistolare malipieriano, spesso iniettato di dolente sarcasmo: vedi nota 33.

<sup>186</sup>. Potrebbe trattarsi dell'editore berlinese Bote & Bock che pubblicò il *Torneo notturno* nel 1930. Vedi nota 210 e 264. Tuttavia Malipiero aveva usato una frase analoga quattro anni prima, riferendosi alla Universal Edition. Potrebbe quindi darsi che egli avesse raccontato a Lualdi ciò che accadde nel 1925, quando ancora non immaginava che la crisi mondiale avrebbe imposto alla prestigiosa casa viennese di non stampare più le sue opere. Vedi nota 206.

<sup>187</sup>. Il fiasco delle *Sette canzoni* a Roma. Cfr. pp. 480 sgg.

<sup>188</sup>. Enrico Cavacchioli (Pozzallo 1885 - Milano 1954), giornalista, commediografo e poeta. Direttore della rivista *Il mondo*, del periodico teatrale *Comoedia*; redattore-capo de *La stampa* di Torino e direttore dell'*Illustrazione italiana*. Fu fra i primi seguaci di Marinetti e del movimento futurista. Malipiero ne parla diffusamente nella lettera a Gatti del 4 luglio 1917: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 16.

<sup>189</sup>. Tutta l'*Orfeide* è stata pubblicata da Chester.

## LAURETO RODONI

perché tu mi dai come indirizzo Via C. Godoni 32. È Godoni oppure Goldoni?  
Ecco tutto. Ti saluto cordialmente e credimi  
il tuo GFrancesco Malipiero.  
Asolo (Treviso) 20-1-1929

Il contrattempo, paradossalmente, permette di ribadire che i rapporti tra i due musicisti erano tutt'altro che superficiali. Con schiettezza e malcelata apprensione Malipiero volle sapere se poteva ancora annoverarlo tra gli amici. Il suo dubbio, come spesso capitava, era del tutto infondato: un banale episodio come quello non poteva certo incrinare un solido rapporto di amicizia<sup>190</sup>. Tuttavia si può capire lo stato d'animo di Malipiero, se si pensa all'importanza che egli attribuiva allo scambio epistolare: «Se uno non mi risponde [...] lo cancello. Ho perduto tante amicizie anche per questo»<sup>191</sup>.

### «L'IMBOSCATA ROMANA»<sup>192</sup>

Sul piano artistico il 1929 inizia nel peggiore dei modi: già crucciato per la «congiura del silenzio»<sup>193</sup> nei confronti dei suoi successi all'estero, l'8 gennaio Malipiero dovette prendere atto, con profonda amarezza, del fiasco delle *Sette Canzoni* all'Opera di Roma, aggravato dalla perfida decisione del sovrintendente di rimborsare il costo del biglietto agli spettatori e di togliere subito l'opera dal cartellone<sup>194</sup>. Malipiero si sforzò di non dare troppa importanza<sup>195</sup> al clamoroso insuccesso di un'opera cui era molto affeziona-

---

<sup>190</sup>. Infatti, nella lettera del 4 agosto 1930 Malipiero definisce Lualdi un «amico». Vedi nota 239.

<sup>191</sup>. PINZAUTI, Leonardo. *Variazioni su un tema. Ritratti di musicisti dal vivo e a memoria*, Firenze, Passigli, 1991 (Il tempo e le cose, II), p. 113.

<sup>192</sup>. Termine frequentemente usato da Malipiero per definire il fiasco de *Le Sette Canzoni* (cfr. la lettera a Lualdi pubblicata sopra). Non a caso l'attacco a Malipiero avvenne proprio nell'anno in cui il fascismo andava sempre più consolidandosi: l'11 febbraio vennero stipulati i Patti Lateranensi; il 24 marzo si votò per il plebiscito: i sì al fascismo furono più di 8 milioni, mentre i no 136mila. Votò il 90% degli aventi diritto; il 28 aprile nacque l'Opera Nazionale Balilla. Ovunque sorsero i campi DUX. Il plebiscito «rappresentò una tappa decisiva nella costruzione del regime, sia per i suoi riflessi interni, sia per quelli internazionali»: DAL LAGO PRESENTE, Paola. 'Plebiscito', in: *Dizionario del fascismo, op. cit.* (vedi nota 67), vol. II (L-Z), p. 391.

<sup>193</sup>. «Siccome c'è la congiura del silenzio, Le dirò che quest'anno ho avuto al di là delle Alpi parecchie esecuzioni interessanti e le mie opere sinfoniche 'girano' assai»: lettera a Gino Marinuzzi del 28 marzo 1928, in: MARINUZZI, Gino. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi e Valeria Gualerzi, Milano, Mondadori, 1995, p. 464; cfr. inoltre la lettera del 14 dicembre 1929 (*ibidem*, p. 525): «Per un'ultima volta le dirò che sempre più mi convinco della montatura e della 'preparazione', il tutto organizzato per scopi reconditi. E come si potrebbe considerare 'un fiasco' l'imboscata romana se nessuno ha udito la musica delle *Sette canzoni* a Roma?» Come detto, sulla congiura del silenzio, Malipiero informò Mussolini stesso nel 1926. Vedi p. 478.

<sup>194</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), p. 211.

<sup>195</sup>. Cfr. per esempio la lettera a Marinetti pubblicata in *Malipiero e le 'Sette Canzoni'*, Roma-Milano, Edizioni Augustea, 1929 (Quaderni d'attualità, 2), pp. 83-84; *ibidem*, 88-89: «Fortunatamente le *Sette Canzoni*

to<sup>196</sup>. Tuttavia questo 'incidente' ebbe nei mesi e negli anni seguenti non lievi ripercussioni sul suo umore, sulla sua *Kunst-* e *Weltanschauung*, anche perché del tutto inaspettato<sup>197</sup>, dopo il successo, tre anni prima, a Torino. Immaginando che qualcuno lo intervistasse nel «mondo di là», ucciso dall'inesorabile 'pollice verso' del pubblico e della critica, Malipiero scrisse:

Un musicista fischiato non ha più nulla da dire. Egli è liquidato, dunque sia pace all'anima sua. Per fortuna, o per sventura (dipende dal punto di vista da cui si parte) un musicista morto in Italia può vivere in ottima salute al di là dalle frontiere. È soltanto grazie a questa anomalia musicale che a un musicista italiano più che defunto non è vietato di uscire dalla tomba, che i suoi compatriotti gli hanno graziosamente donato, per parlare ancora di sé, anche se egli preferisce il silenzio alle polemiche. Però, per non spaventare gli amici, G. Francesco Malipiero, che ha cessato di esistere la sera dell'8 gennaio 1929 in seguito a un grave incidente occorsogli al Teatro Reale dell'Opera, in Roma, non ha voluto uscire dalle tenebre ov'è piombato<sup>198</sup>.

---

non si rappresentavano per la prima volta, perciò quei pochi capponi che si son messi a strillare perché non possono essere galli, han perduto il loro tempo. L'imboscata romana rimane un episodio e le *Sette Canzoni* rimangono quello che sono. [...] Questa avventura, come molte altre del genere, mi lasciano completamente indifferente, sono però rattristato dallo spettacolo miserando che offre oggi la nostra musica. Se mi condannassero, ma esaltassero dei musicisti non fabbricati con lo stampo del falso nazionalismo, e se questi fossero degni del nostro paese, nessuna tristezza potrebbe dominarmi nemmeno per cinque minuti. Amo il mio paese e mi devo accontentare di non denigrare il nome d'Italia al di là delle Alpi e oltre l'Oceano.» Sul 'falso nazionalismo', vedi nota 302.

<sup>196</sup>. Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Voce dal mondo di là', in: *ibidem*, pp. 15-40, testo ripubblicato in ID. *L'armonioso labirinto* [...], (vedi nota 3), pp. 519-526: «Il testo delle *Sette canzoni* è preso dall'antica poesia italiana, perché in essa si ritrova il ritmo della nostra musica, cioè quel ritmo veramente italiano che a poco a poco, durante tre secoli, è andato perdendosi nel melodramma». Le *Sette canzoni* costituiscono la seconda parte della trilogia l'*Orfeide*. Esse — scrisse il compositore stesso — «nacquero dalla lotta fra due sentimenti: il fascino per il teatro e la sazietà per l'*opera*, ma più che sazietà fu antipatia per quell'assurdo chiamato *recitativo*. Nelle *Sette canzoni* (sette drammi in cui della vita reale è stata colta la musicalità attraverso un processo diametralmente opposto a quello dell'*opera verista*) il *recitativo* è bandito»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 192.

<sup>197</sup>. Cfr. la lettera a Marinuzzi, scritta il 7 gennaio, il giorno precedente la première romana: «La mia gratitudine verso di Lei è immensa e sapere che le *Sette Canzoni* sono nelle sue mani, mi tranquillizza. [...] Mi dia notizie anche sul numero delle rappresentazioni e dell'epoca (cioè giorni) in cui avranno luogo. Qualunque sia l'esito io Le sono ugualmente grato [...]. Sarei lieto se il successo fosse buono, più per Lei e i suoi collaboratori che per me. Mi consoli con due righe e senza secondi fini, né vorrò 'altro' da Lei; sappia che la mia riconoscenza ha aumentato la mia amicizia per Lei»; MARINUZZI, Gino. *Op. cit.* (vedi nota 193), p. 490. Nel giugno del 1930, Malipiero scrisse a Gatti: «Lavoro ed assisto ad una continua e sistematica demolizione di quello che, mi pare, dovrebbe essere un ottimo edificio da me eretto con molto entusiasmo»: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 292.

<sup>198</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Voce dal mondo di là', *op. cit.* (vedi nota 196), pp. 15-16 e ID. *L'armonioso labirinto* [...], (vedi nota 3), p. 519. Sul motto *Vox populi, vox Dei*, cfr. le riflessioni di Casella nella nota 68.

A due mesi dal fiasco romano, prima anticipazione<sup>199</sup> di quella che sarebbe stata l'umiliazione più vile e infamante subita da Malipiero-artista durante il fascismo<sup>200</sup>, fu pubblicato un volumetto<sup>201</sup> in cui confluirono attestazioni di stima e di solidarietà sia da parte di suoi amici (Labroca, Casella, Marinetti, Rossi-Doria, Lualdi) sia di musicisti conservatori che vedevano Malipiero come il fumo negli occhi, per esempio Alceo Toni e Giuseppe Mulè (il loro testo è breve, frettoloso, redatto con malcelato fastidio). Mancavano Pizzetti e Respighi (assenze gravi, ma non certo sorprendenti alla luce di quel che sarebbe avvenuto nel dicembre di tre anni dopo<sup>202</sup>).

Il contributo di Lualdi è insolitamente lungo, rispetto agli altri. Egli non disquisisce sul valore artistico della composizione<sup>203</sup>, ma si scaglia con veemente sarcasmo<sup>204</sup> contro il sovrintendente-impresario dell'Opera di Roma che, per «sacro terrore del Dio Pubblico», non ha esitato — come precedentemente detto — a togliere subito dal cartellone le *Sette Canzoni* e, oltraggio ancora più grave e umiliante, ha restituito agli spettatori i soldi del biglietto. Lualdi si augura che «oggi senza indugio, e per puro spirito umanitario», vengano usati nei confronti del Direttore del Teatro «gli stessi delicati riguardi che esso ha usato al compositore liverato (= condannato)», togliendolo «delicatamente (e per umanità) dal posto che occupa attualmente e offrendogliene un altro, più tranquillo». E questo per evitargli «danno» e «sconquasso di pericolose emozioni del genere di quella patita per G. F. Malipiero»<sup>205</sup>. La sincera foga lualdiana è un'ulteriore attestazione di stima nei confronti di un ex 'nemico', che diverrà ben presto anche un prezioso collaboratore.

<sup>199</sup>. Cfr. il paragrafo 'L'ira degli dèi era nulla in confronto', pp. 508 sgg.

<sup>200</sup>. L'ignobile stroncatura della *Favola del figlio cambiato* su testo di Pirandello organizzata dai fascisti, complice lo stesso Mussolini presente allo spettacolo, sempre all'Opera di Roma, nel 1934.

<sup>201</sup>. *Malipiero e le 'Sette Canzoni'*, op. cit. (vedi nota 195). Dopo una 'Avvertenza' di Franco Ciarlantini e un amaro articolo di Malipiero ('Voce dal mondo di là'), seguono i capitoli 'L'inchiesta di Augustea' — con testi di lunghezza varia e disuguale spessore culturale di Alfano, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Cilea, Gui, Labroca, Lualdi, Mulè, Nordio, Balilla Pratella, Toni, Veretti e Zuelli — e 'Altre voci', con una lettera di Marinetti a Mario Carli (direttore dell'*Impero* e 'geniale' difensore dell'opera) e una lettera di Malipiero a Marinetti. La 'Conclusione' è di Gastone Rossi-Doria. Cfr. CATTELAN, Paolo. 'Il pavone e il principe degli scozzatori alla fiera degli indolenti. Da Pirandello a Ruttmann: le avventure di Malipiero musicista-cineasta', in: *Retrosceca di 'Acciaio'. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki, 1993 (Studi di musica veneta, 19), p. 137.

<sup>202</sup>. Cfr. il paragrafo 'Una pietosa filza di scemenze...', pp. 504 sgg.

<sup>203</sup>. Aveva già recensito l'opera dopo la prima italiana a Torino nel 1926: articolo equilibrato che riflette l'estetica di Lualdi compositore, allievo di Wolf-Ferrari. Vedi nota 128.

<sup>204</sup>. Malipiero invece lo giustificò in una lettera a Marinuzzi del 14 dicembre 1929, in MARINUZZI, Gino. Op. cit. (vedi nota 193), p. 525: «Per quanto inopportuno il gesto dell'impresario, io l'ho sempre giustificato né mai ho scritto contro il medesimo per una semplice ragione che l'impresario pensa a servire il suo pubblico; se questi ha dimostrato tanto dispiacere alla rappresentazione delle *Sette Canzoni* egli ha voluto riparare rifondendo le spese ai suoi clienti. Volete seminar cavoli e raccogliere alloro? Ciò non sarà mai possibile.»

<sup>205</sup>. *Malipiero e le 'Sette canzoni'*, op. cit. (vedi nota 195), pp. 56-60. Questo testo rivela come Lualdi avesse idee chiarissime sulla gestione di un teatro d'opera, di Stato per giunta: vedi pp. 462 sgg.

Ma i guai per Malipiero non erano ancora finiti: quell'infausto mese di gennaio fu solo l'inizio di un calvario esistenziale che durò fino al '32. La situazione finanziaria di Malipiero cominciò a vacillare, gettando il compositore nello sconforto: egli si rese drammaticamente conto che le sue entrate non gli permettevano più di mantenere il tenore di vita degli ultimi sei anni<sup>206</sup>, trascorsi in caparbia solitudine ad Asolo<sup>207</sup>, dopo l'abbandono volontario della cattedra di composizione al Conservatorio di Parma<sup>208</sup>. Le cause furono molteplici: la crisi finanziaria mondiale<sup>209</sup>, le difficoltà economiche del Terzo Reich che costrinsero la Universal Edition di Vienna a sospendere la pubblicazione delle sue opere<sup>210</sup>, le

---

<sup>206</sup>. La prima allusione a problemi finanziari si trova nella lettera a Gatti del 15 aprile 1929: «In questo momento sono seccatissimo finanziariamente: non perché mi manchi il necessario, ma perché non voglio mi manchi il necessario ed ora mi occorrono 'più mezzi' di una volta: sono meno giovane ed ho molto lavorato»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 278. «Sempre qualche santo mi ha aiutato, quando le condizioni materiali potevano compromettere la mia passione. Difatti, appena dimessomi da 'insegnante' [nel 1924] venne a battere alla mia porta un grande editore straniero [Universal Edition]. Egli volle accaparrarsi tutte le opere che avrei scritto fra il 1924 al 1930, e per poterle scrivere la vita nella casa di Asolo, lontano dalla rumorosa città, era la più propizia. Dipendere poi da un editore abile e accorto che aveva in mano le chiavi della musica internazionale, voleva dire non marcire e allo stesso tempo non subire il nostro ambiente musicale. Difatti fra il 1924 e il 1932 [in realtà 1929-1930: sconcertante l'errore autobiografico] vissi intensamente nel mondo della musica senza occuparmi di quelle 'pratiche' che distruggono la serenità e corrompono il musicista»: ID. *Così va lo mondo*, op. cit. (vedi nota 50), pp. 20-21.

<sup>207</sup>. Cfr. la lettera a d'Annunzio del 25 settembre 1929: «Se anche dovrò continuare una lotta snervante e risolvere problemi materiali molto difficili, che il mio calvario non debba avere una 'stazione' di più e la più dolorosa, cioè quella della tua 'perplexità'. Lo spirito ora si considera zero e la vita è difficile, chissà che lo spirito non riesca anche a risolvere i problemi materiali, e speriamo in un avvenire migliore. Partiamo giovedì mattina alle 11 e ritorniamo direttamente ad Asolo, ove intensificherò le mie opere di difesa per isolarmi il più possibile. Il mio isolamento però richiede qualche ora di vita al Vittoriale malgrado tutto e contro tutto. Sta in te di concedermela e ti ringrazio fin d'ora»; BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 136.

<sup>208</sup>. Vedi nota 181.

<sup>209</sup>. La grande crisi ebbe origine negli Stati Uniti nell'ottobre del 1929, ma arrivò in Italia con qualche ritardo (a partire dal secondo semestre del 1930) rispetto agli altri paesi europei, a causa della politica deflazionistica seguita dal governo fascista negli anni immediatamente precedenti. Questa crisi provocò una profonda depressione economica e sociale con un aumento vertiginoso della disoccupazione. In Italia la situazione volse al peggio nel 1931. Cfr. RAGIONIERI, Ernesto. 'Crisi economica e corporativismo', in: *Storia d'Italia*, coordinatori dell'opera Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, 6 voll., Torino, Einaudi, 1972-1976, vol. IV: *Dall'Unità ad oggi* (1975), t. III, pp. 2205 sgg. e FORSYTH, Douglas J. 'La crisi del 1929', in: *Dizionario del fascismo*, op. cit. (vedi nota 67), vol. I (A-K), pp. 369-373.

<sup>210</sup>. Nel corso del 1928 (dopo *Le Aquile di Aquileia* e *I Corvi di San Marco*) la casa editrice viennese interruppe la pubblicazione delle sue opere. Il *Torneo notturno*, concluso il 6 settembre 1929, fu infatti stampato da Bote & Bock di Berlino: cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 285 e *Le opere di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 4), p. 198-199. Ricordi, il cui reggente era a quel tempo Carlo Clausetti, pubblicò le altre composizioni, anche grazie all'interessamento di d'Annunzio. I rapporti con la Universal Edition furono ripresi solo nel 1959 con la *Serenata Mattutina*. Cfr. 'Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero', in: *Omaggio a Malipiero*, op. cit. (vedi nota 30), p. 216.

ingenti spese sostenute per l'edizione Monteverdi<sup>211</sup>, la mancata nomina all'Accademia d'Italia<sup>212</sup>.

Nonostante queste preoccupazioni, Malipiero riuscì a portare a termine felicemente il *Torneo notturno*<sup>213</sup>, considerato unanimemente il vertice nella sua produzione teatrale. Fu l'anno seguente il culmine della sua crisi artistica<sup>214</sup>: quell'anno compose infatti «un'opera

<sup>211</sup>. Nel 1929 non senza fatica d'Annunzio riuscì a convincere Carlo Clausetti a pubblicare alcune opere del musicista, ma vi fu rifiuto netto quando il discorso cadde sull'edizione Monteverdi. Cfr. BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 129. Anche Elisabeth Sprague Coolidge — «l'amica straniera» (vedi nota 222) di cui Malipiero parla in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 329-330 — diede un cospicuo aiuto, ma non fu sufficiente per coprire tutte le spese: «[...] troppo osai quando m'impegnai di pubblicare le opere del divino Claudio» (*ibidem*, p. 331). Cfr. inoltre la lettera del 7 novembre 1926, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 200; d'Annunzio dimostrò tale entusiasmo per l'impresa di Malipiero che, a partire dal III tomo, volle che uscisse 'all'insegna del Vittoriale degli Italiani'. Cfr. la lettera del poeta a Malipiero spedita il 9 gennaio 1927: «Vieni subito col nostro fratello Claudio che la tua arte ha resuscitato»; BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 99

<sup>212</sup>. Costituita con un decreto nel gennaio del 1926, fu, insieme all'obbligo dell'iscrizione al partito fascista, uno degli strumenti del regime per la propria conservazione. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 59 e 218. Gabriele d'Annunzio si adoperò invano per convincere Mussolini a nominarlo Accademico. Cfr. la lettera del 15 febbraio 1929: «Ma uomini come Ildebrando Pizzetti e Francesco Malipiero, costretti a lottare secondo la lor legge [...] certo meritano d'essere eletti, se è vero che all'ufficio è annesso un assegnamento». Un secondo tentativo di convincere il Duce fu fatto il 27 maggio 1929: «[...] poiché tu hai collocato nell'Accademia i buoni mercadanti Giordano e Mascagni, non puoi escludere due artisti ricchissimi d'ingegno e poveri di fortuna come il Pizzetti e il Malipiero. Basterebbe, per quest'ultimo, il titolo di aver intrapreso con tanto amore e tanta sapienza la stampa di *Tutte le opere* di Claudio Monteverdi il Divinissimo»: *ibidem*, pp. 349-350. Mussolini rispose ironicamente a d'Annunzio con un telegramma: «il genio est genio anche se deve attendere i riconoscimenti accademici et ufficiali». In quella occasione l'atteggiamento di Malipiero verso l'Accademia era improntato a ironico distacco. Il 25 settembre 1929 scrisse infatti a d'Annunzio: «In questi giorni assistiamo alla commedia accademica. Spero che tu sarai spettatore indifferente quanto lo sono io e non posso fare a meno di preoccuparmi, come già ebbi a dire a donna Luisa, per quello che tu penserai se la grande guerra che mi fanno accanitamente, darà i frutti non improbabili. Che nulla muti fra noi, ti prego»: BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 136. Sull'Accademia d'Italia, cfr. ID. «Caro Bas...» [...], op. cit. (vedi nota 1), p. 552; BIGUZZI, Stefano. *L'orchestra del duce*. [...], op. cit. (vedi nota 176), pp. 82-87; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 77-78 e TURI, Gabriele. 'L'Accademia d'Italia', in: *Dizionario del fascismo*, op. cit. (vedi nota 67), vol. I (A-K), pp. 3-6; CANNISTRARO, Philip V. - SULLIVAN, Brian R. *Op. cit.* (vedi nota 117), pp. 371-372.

<sup>213</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 214-216; WATERHOUSE, JOHN C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 95-102; *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, prefazione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Rizzoli, 1989, p. 146: «[...] c'è stata confermata in pieno l'antica impressione che questa sia, insieme a un paio di *Quartetti*, la più bella musica che Malipiero abbia mai composto, d'una ricchezza d'invenzioni, d'un perenne zampillare fantastico e d'una poesia timbrica che non hanno quasi mai sosta. [...] Le immagini musicali hanno una concretezza plastica e pastosa in tutte le dimensioni: melodia, ritmo, armonia, timbro strumentale. Qualche lieve abbandono alla rotondità melodica del canto non compromette la continuità della libera declamazione e la castità del contorno.»

<sup>214</sup>. Secondo WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 98, il «temporaneo calo di fecondità creativa è

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

di cui fu talmente scontento da decidere (almeno in parte) di sopprimerla», poiché la considerava «innominabile, una porcheria»<sup>215</sup>.

«OH CHE BEL FESTIVAL, OH CHE BEL FESTIVAL»<sup>216</sup>

In quel travagliato periodo furono senza dubbio di grande conforto l'alta stima e la vicinanza affettiva di Guido M. Gatti e di Gabriele d'Annunzio, ma anche Adriano Lualdi, che scelse Malipiero come consulente e collaboratore per l'allestimento del primo Festival internazionale di musica a Venezia, contribuì non poco ad alleviare le sue preoccupazioni, esacerbate dal suo pessimismo.

Questo Festival fu inaugurato nel 1930 e sorse per iniziativa appunto di Adriano Lualdi, che volle subito coinvolgere nell'ardita impresa Alfredo Casella e Mario Labroca. Illuminanti le parole di quest'ultimo sul senso profondo di quella manifestazione:

Non ricordo in chi nacque l'idea del festival [...]: fatto si è che un giorno ci ritrovammo in casa mia Casella, Lualdi ed io, ed il Festival nacque con il suo regolamento provvisorio e il suo programma. [...] nelle intenzioni di tutti e tre il Festival nasceva come il punto di incontro delle tendenze che fino a quel giorno avevano lottato per vivere o per sopravvivere, una specie di grande orto di pace al cui ingresso ciascuno deponeva le armi della polemica per prelevare gli strumenti atti alla coltivazione della difficile pianta dell'intesa. Io che non ho mai creduto nella infallibilità mia e degli altri, e tanto meno nella definitività del giudizio critico, vidi nel Festival di Venezia la dimostrazione che la convivenza è possibile [...]<sup>217</sup>.

---

probabilmente da ascrivere al tempo ed allo sforzo che gli richiedeva la sua edizione monteverdiana, che in quel periodo stava facendo rapidi progressi».

<sup>215</sup>. «Il declino (innegabile, seppure non catastrofico) delle opere teatrali di Malipiero composte durante gli anni Trenta venne adombrato, proprio nel 1930-31, dal fatto che in quegli anni egli compose un'opera di cui fu talmente scontento da decidere (almeno in parte) di sopprimerla. Nel parlare in vecchiaia di questo misterioso anello mancante nella catena della sua evoluzione operistica si dimostrò quasi altrettanto cauto ed evasivo quanto non fosse riguardo alla sua musica giovanile ripudiata. Nel maggio 1963 mi disse soltanto che aveva composto, tra *Torneo notturno* e *La favola del figlio cambiato*, 'un'opera innominabile, una porcheria' che meglio era passare sotto silenzio: accennò tuttavia al fatto che poteva esserci un rapporto diretto fra le manchevolezze di quest'opera e la sua successiva decisione di rinunciare, almeno per il momento, a servirsi ancora di eccentrici libretti di proprio pugno, e di volgersi invece verso testi dialogati più convenzionali»: *ibidem*, p. 113.

<sup>216</sup>. Dalla lettera di Malipiero a Lualdi del 18 agosto 1930, vedi pp. 491-492. Lualdi sapeva fare dell'ironia anche su ciò che allestiva con grande serietà. Ecco come definì un festival: «Costosa e complicata macchina che serve a muovere le onde del Mar Morto di Musica, e a fare andare in bestia i pianisti, i violinisti, i canterini, i critici e i direttori d'orchestra amanti del quieto vivere ed affezionati al repertorio *à succès*»; LUALDI, Adriano. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), p. 435.

<sup>217</sup>. LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 174-175.

Vi è, in questa testimonianza, una palese allusione alle aspre contese tra avanguardisti e conservatori-nazionalisti, rievocate nelle pagine precedenti. Lualdi, *in primis*, ma anche i suoi stretti collaboratori auspicavano «la fine di quella guerra, che oggi si chiamerebbe fredda, e che allora era forse più calda del necessario»<sup>218</sup>. Nella direzione collegiale Lualdi rappresentava l'ala conservatrice; Casella quella modernista, avanguardistica; Labroca, più vicino alle posizioni di Casella che a quelle di Lualdi, per la sua amabile pacatezza e per la sua saggezza, doveva fungere, agli esordi almeno, da mediatore tra le due 'correnti'. In realtà egli si defilò ben presto, con la modestia che sempre lo contraddistinse, confessando di non ritenere utili le direzioni collegiali<sup>219</sup>. Lualdi fu il vero direttore artistico e non ci fu bisogno di alcun mediatore, poiché egli stesso seppe interpretare questo ruolo, nell'ambito del comitato esecutivo, con un inaspettato senso della collegialità.

Labroca ci offre un'altra preziosa chiave di lettura del significato dei Festival veneziani. «Quale fu il primo festival musicale in Italia?» — si chiede. La sua risposta è quantomeno inaspettata:

Non v'è ombra di dubbio, quello di Venezia del 1925 dedicato alla musica contemporanea da camera: organizzato per conto della Società Internazionale per la Musica Contemporanea [SIMC] radunò un pubblico, dato l'avvenimento, imponente: oltre seicento persone erano venute appositamente da tutta Europa e dall'America. Era il momento, quello, nel quale la musica contemporanea, per farla fiorire, bisognava coltivarla nell'atmosfera calda e favorevole dei festivals ad essa dedicati; sicché cotesti festivals erano allora una cosa di mezzo tra la serra e la catacomba, anche se di tanto in tanto era possibile cogliere durante il rito dell'ascolto l'inopportuno soffio d'aria di qualche isolata disapprovazione, conseguenza della infiltrazione nella catacomba di elementi non associati alla religione della contemporaneità<sup>220</sup>.

I festival della SIMC, com'è noto, furono estremamente controversi. Casella ne diede un giudizio positivo: «Si può veramente affermare che tutto quanto la musica contemporanea ha prodotto di migliore è passato per quelle manifestazioni»<sup>221</sup>. Lualdi fu invece sempre durissimo:

[Essi] furono protetti e finanziati dalla Signora Coolidge, sorda come una campana fin dalla nascita; famosissimi per la musica orripilante e scacciacani che (accanto ai nomi stellari di quattro o cinque grandi compositori contempora-

---

<sup>218</sup>. *Ibidem*, p. 175.

<sup>219</sup>. *Ibidem*, pp. 175-176.

<sup>220</sup>. *Ibidem*, pp. 112-113. Sul Festival della SIMC del 1925, *cf.* NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 157-159 e ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 521-523. Vedi note 27 e 223.

<sup>221</sup>. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 223.

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

nei che fungevano da etichetta e da passaporto) occupava la massima parte dei Programmi<sup>222</sup>.

E a proposito del festival del 1925:

[...] di sconcezze se ne son sentite parecchie. [...] Insomma — e qui sta la morale melanconica di questa farsa — non è più di arte che si tratta: si tratta di moda e di snobismo. [...] È stata una gara a chi ha saputo scriver più brutto<sup>223</sup>.

Pacata ma ferma la posizione Labroca:

La scelta della musica per coteste manifestazioni era piuttosto generica: bastava non essere ossequienti seguaci degli insegnamenti accademici per essere presi in considerazione, e il metodo di scelta, assolutamente negativo, pesava in modo assai grave sui programmi: lunghe, aride composizioni si seguivano una all'altra creando una pesante, noiosa atmosfera, illuminata di tanto in tanto da qualche composizione geniale e viva che faceva dimenticare i lunghi ascolti asfissianti sopportati con rassegnazione. Ricordo il senso di clamorosa liberazione che certe musiche di Strawinsky, Hindemith, Malipiero, Casella, ecc. riuscivano a dare a tutti gli ascoltatori: erano le oasi preziose che giustificavano i lunghi viaggi nel deserto della aridità inutile. [...] Il festival del '25 presentò alcune opere il cui interesse era tutto nella stranezza degli aspetti esteriori: ri-

---

<sup>222</sup>. LUALDI, Adriano. 'Lettera aperta al Presidente della Biennale d'arte di Venezia', in: *Piazza delle Belle Arti*, op. cit. (vedi nota 13), vol. v, p. 198. Elisabeth Sprague Coolidge era una mecenate americana, venerata da Casella e da Malipiero. Quest'ultimo le dedicò tutti i suoi quartetti d'archi. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 215-218.

<sup>223</sup>. Ecco il testo completo: «Non tutta *pochade* è stata quella che si è svolta in cinque sere alla Fenice. In qualche momento era tragedia, in qualche momento commedia, in qualche altro idillio, in qualche altro asilo infantile. Ma di sconcezze se ne son sentite parecchie; e quando taluno dei collegati parlava in modo pulito, faceva quasi la figura di esser lui il *gaffeur* e l'impertinente. Turbare con qualche pagina di musica decente ed equilibrata la squisita armonia di musiche squisitamente disarmoniche e squilibrate! Era una vera stonatura. [...] Insomma — e qui sta la morale melanconica di questa farsa — non è più di arte che si tratta: si tratta di moda e di snobismo. E come i sartori e i figurinisti della compagnia sanno che le loro stoffe valgon poco e sono di pessima qualità, succede che ad ogni stagione sono costretti a mutar foggie e ad adornare di nuovi pennacchi o di nuovi elmi teste vuote e manichini senz'anima. E gli altri dietro, senza accorgersi di esser menati per il naso. Non un'idea che brilli di una sua luce, non un gesto di coraggio e di indipendenza, non — sopra tutto — una fede che si affermi in un qualunque modo in questa lunga accademia. È stata una gara a chi ha saputo scriver più brutto [...]» E cita composizioni di Samuel Feinberg, Zoltán Székely, Arthur Schnabel, Carl Ruggles, Arnold Schönberg, Karol Szymanowski, Gaspar C. Moreau Cassadó. Espresse giudizi positivi invece su Ervin Schulhoff, Paul Hindemith, Leos Janáček, Erich Wolfgang Korngold, Arthur Honegger, Mario Labroca e Ralph Vaughan Williams. «Chiuso il Festival o — per meglio dire — finita l'Accademia» continua Lualdi «al momento di tirar le somme, ci accorgiamo che c'è invece da fare la sottrazione e che il residuo si avvicina allo zero, e che l'odore che è rimasto nell'aria non è precisamente di fiori»: LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, op. cit. (vedi nota 49), pp. 192-194.

## LAURETO RODONI

cordo per esempio una sonata per pianoforte del pianista Schnabel che durava esattamente un'ora e cinque minuti senza interruzione di sorta [...]: le note piovevano dal pianoforte pigiate e fitte sicché a pensarle trasformate in gocce avevi la sensazione di un nuovo diluvio universale sulla testa dei mortali; e c'era chi con la coda dell'occhio tentava di scoprire se per caso non apparisse a salvarli la nuova arca di un nuovo Noé. Ricordo ancora come composizione per lo meno inconsueta il lavoro di un giovane americano, Raggels, per sei trombe dal titolo *Angels*. [...] L'opera ebbe inizio con pochi rabbiosi accordi, poi tutto tacque in una lunga pausa, e mentre ci preparavamo all'ascolto ulteriore, vedemmo il direttore inchinarsi al pubblico e andarsene [...] Cos'era successo? Niente di grave, il pezzo era già finito; era durato non più di cinque o sei secondi. Una grande risata salutò la curiosa esibizione e ricordo Toscanini che, in un palco, rideva anche lui senza sapersi frenare<sup>224</sup>.

In questa vicenda, l'insigne direttore d'orchestra fu personaggio-chiave suo malgrado; dopo aver ascoltato l'ultimo pezzo, esclamò disgustato (era notoriamente avverso alla musica contemporanea): 'Ed ora bisogna disinfettare il Teatro'. Lualdi lo sentì: «Da questo madrigale» — scrisse anni dopo — «nacque in me l'idea di un Festival italiano, che potei attuare solo cinque anni più tardi»<sup>225</sup>.

Questi festival erano rivolti

[...] non ad una cerchia ristretta di snob e di superuomini sedicenti 'iniziati' con Programmi estremisti riservati a sperimentatori anche immaturi purché artisticamente sinistrorsi o ad esponenti di determinate tendenze (lardellati magari di qualche minutaglia eterogenea, tanto per salvare le apparenze), o di interessi editoriali, o di cliques, o di claques; ma sorsero invece, con lo scopo preciso e pratico di informare onestamente il grande Pubblico pagante e la Critica indipendente di tutto ciò che nel campo della musica contemporanea si andava producendo, da parte di artisti qualificati, al di sopra e al di fuori di ogni preconcetto, o settarismo di tendenze, di personalismi o di poco rispettabili

---

<sup>224</sup>. LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 112-113 e 115-116. Infine, con garbata ironia, Labroca si augura che sulla testa dei «posteri musicologi seri e capaci» non debba cadere «la pioggia delle antiche opere inutili e noiose. Per il loro bene non vorrei che assistessero anch'essi, a secoli di distanza, allo stesso Festival di Venezia del 1925, al quale diedi tanta parte del mio entusiasmo giovanile»: *Ibidem*, p. 177.

<sup>225</sup>. LUALDI, Adriano. 'Lettera aperta al Presidente della Biennale d'arte di Venezia', *op. cit.* (vedi nota 222), pp. 198. «E [Toscanini] mi ha autorizzato a pubblicare questa sua modesta e igienica opinione»: ID. *Serate musicali*, *op. cit.* (vedi nota 49), p. 194. La viscerale avversione che Lualdi nutriva verso la SIMC, i giudizi al vetriolo sui concerti (vedi nota 27), definiti «Messe nere», la stroncatura toscaniniana citata in questo paragrafo e le parole inequivocabili di Lualdi dette subito dopo, consentono di dubitare della sincerità di Lualdi nel brano citato qui di seguito (*cf.* nota seguente). In origine, nella sua mente, il Festival veneziano era veramente una manifestazione-contraltare rispetto alla SIMC. La contrapposizione si è poi di molto attenuata, grazie alle sue sorprendenti, inaspettate aperture culturali. Sui cordiali rapporti tra Lualdi e Toscanini, *cf.* ID. 'Primo incontro con Toscanini', in: ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), pp. 109-122.

interessi privati. Dai ravvicinamenti e dagli urti, magari, di tendenze contrastanti, Pubblico e Critica avrebbero così avuto modo di... rassicurarsi sulla «socialità», sulla «umanità», sulla «accessibilità» sulla «potabilità» (la definizione è di Franco Abbiati) di almeno una parte della produzione contemporanea. E vedendo praticamente rispettato il proprio diritto alla conoscenza innanzi tutto, e poi alla facoltà di scelta e di giudizio [...] Pubblico e Critica avrebbero potuto formarsi un concetto meno genericamente negativo e pessimistico di ciò che oggi si fa; e si sarebbero forse interessati finalmente, come a cosa degna di attenzione, quale è, alla produzione musicale contemporanea. A questi ideali liberalissimi e italianamente equilibrati fu rigorosamente informata la organizzazione dei primi quattro Festival musicali veneziani, del 1930, 1932, 1934, 1936, che, perciò, si differenziarono profondamente da quelle della SIMC [...] E furono tenuti del tutto indipendenti da ogni influenza estranea: di tendenza, o politica, o burocratica<sup>226</sup>.

La posizione di Lualdi, se si smussa l'asperrimo suo modo di esprimersi, è sostanzialmente identica a quelle di Labroca e di Casella stesso, che pure non lesinò critiche alla SIMC, soprattutto dopo il 1928, quando, secondo lui, divenne «il feudo di una specie di congrega formata da compositori che si eseguono solamente in quella occasione e che poi si rivedono più su nessun programma»<sup>227</sup>. Dunque si trattò di una lodevole iniziativa per calmare gli animi esagitati e per dare modo ai compositori di tutte le correnti musicali, da Berg a... Mulè, di farsi conoscere. Una sorta di *pax lualdiana* in ambito musicale, voluta, paradossalmente, da uno dei più bellicosi contendenti nell'ambito della critica musicale nazionalistica e conservatrice. Ed è proprio alla luce delle inaspettate aperture lualdiane che si comprende appieno il coinvolgimento nell'impresa di Malipiero:

Carissimo Malipiero<sup>228</sup>,

mi occorre conoscere al più presto il libro e le caratteristiche della composizione che hai deciso di mandare al Festival di Venezia<sup>229</sup>, 7-14 sett. p.v. Come ti ha già scritto Casella, deve trattarsi di composizione nuovissima, o per lo meno mai eseguita in Italia. Ho il piacere di comunicarti che abbiamo incluso il tuo nome fra quelli del Comitato esecutivo. Ti abbraccio e attendo notizie

Adriano Lualdi

---

<sup>226</sup>. ID. 'Lettera aperta al Presidente della Biennale d'arte di Venezia', *op. cit.* (vedi nota 222), pp. 198-199. «I Festival musicali di Venezia, che vollero e seppi mantenere indipendenti [non asserviti a nessun editore straniero o a cricca alcuna internazionale] e aperti a tutte le tendenze dalla loro fondazione nel 1930 fino al 1936, furono — proprio per questa ragione — oggetto del solito attacco alla diligenza sotto gli auspici dei buròcrati di cui sopra [i disciplinatissimi seguaci dei figurini di moda oltremontani]; e da allora divennero, e sono oggi più che mai, feudo della gaia *Accademia del mezzo lutto*» [vedi note 141 e 357]: ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), pp. 270-271 (le precisazioni tra parentesi quadre sono a p. 264).

<sup>227</sup>. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 224.

<sup>228</sup>. Lettera autografa su 2 pagine del 18 marzo 1930, con intestazione «CAMERA DEI DEPUTATI» (Fondo Malipiero).

<sup>229</sup>. Malipiero risponde il 18 marzo proponendo il *Torneo Notturmo* (sicuramente non l'opera, tenendo conto delle caratteristiche del I Festival, ma dei brani strumentali sui quali, però, non ho trovato notizie; in un

LAURETO RODONI

Malipiero accettò subito, nonostante il suo scetticismo espresso in una lettera aperta a Casella nell'*Italia letteraria* del 5 gennaio 1930<sup>230</sup>.

Il 12 luglio Lualdi, che aveva scritto di suo pugno la lettera, fu costretto a dattiloscriverla e a usare la forma di cortesia, al posto della forma colloquiale, che però venne reintrodotta, ironicamente, a penna<sup>231</sup>. Evidentemente, per gli atti del Festival, erano necessarie richieste ufficiali con l'uso di un registro appropriato. Qualche settimana prima dell'inizio del Festival, Lualdi si rivolse di nuovo a Malipiero:

Caro Malipiero<sup>232</sup>,

Attendo dunque il tuo articolo, 'tendenze varie della musica moderna e straniera' che ti raccomando sia molto vivo e polemico, non più tardi del 12 corr. Vedrai che il numero unico verrà magnifico. 2° Ho già spedite tutte le circolari per i giornalisti stranieri che ti ringrazio d'avermi indicato. 3° Ho passato a Casella l'incarico (e i relativi indirizzi) per la ricerca di inserzionisti per il nostro programma ufficiale tra gli editori stranieri. Se la avessi fatta io, la cosa non avrebbe avuto effetto alcuno. Tu sai che all'estero sono completamente sconosciuto. I miei buoni amici e colleghi mi hanno tenuto sempre all'oscuro; ma neanche questo basta, come vedi, a farmi perdere la 'fede', né la volontà di lavorare nell'interesse comune quando lo debba; né quella di lavorare per me quando lo possa. Credo, tornando al Casella, che sarebbe molto opportuno che scrivessi anche tu — che godi di altrettanta notorietà e autorità presso gli editori stranieri — agli indirizzi che mi hai favoriti e allo stesso scopo inserzionistico. Estremi:

---

appunto scritto a mano sulla lettera di Lualdi si fa riferimento a una *Sinfonia per un Dramma*) e Lualdi in un primo momento si dimostra d'accordo: «Caro Malipiero, ho la tua lettera e ti ringrazio delle notizie, e metto in programma il *Torneo notturno*»: lettera del 22 marzo 1930 (Fondo Malipiero). L'anno non è indicato sulla lettera. Lo si può dedurre dalla frase seguente: «So che andrai presto a Liegi (o sei già in viaggio)»: a Liegi si tenne nel settembre di quell'anno un Festival della SIMC. Il *Torneo Notturmo* non verrà mai eseguito nei Festival veneziani diretti da Lualdi per problemi connessi all'organico orchestrale troppo vasto e non riducibile. Nel settembre del 1930 furono eseguite le *Pause del silenzio 1*, sotto la direzione di Bernardino Molinari. Vedi note 20 e 411.

<sup>230</sup>. In essa mise in questione l'ottimismo dell'amico per quanto riguarda la risoluzione dei problemi culturali della musica moderna italiana in armonia con il regime: «La musica è moribonda e né il danaro offerto dallo Stato né lo sviluppo delle organizzazioni possono sanare l'illustre inferma. [...] È gran torto il dimenticare che le leggi sulla vitalità delle opere d'arte sono le sole che non si possono imporre né con la propaganda né con la speculazione [...]. Il pericolo è uno solo: lo smarrimento spirituale della vita senza scopo che cerca di uccidere il tempo riconoscendo una sola realtà, quella meccanica.»

<sup>231</sup>. «Gentlmo Signore, Ho l'onore di chiederle [-le sostituito con la penna da -ti] il permesso d'includere il suo [tuo] riverito nome fra quelli delle personalità costituenti il comitato esecutivo, da me presieduto, del I Festival Internazionale di Musica che si terrà a Venezia, fra il 7 e il 14 settembre p.v. Sono sicuro che Ella [tu] vorrà [vorrà] darmi questa prova d'interessamento e di simpatia alla manifestazione d'arte che io organizzo, e non ricevendo suo [tuo] avviso in contrario inserirò senz'altro il suo [tuo] riverito\* nome nell'elenco suddetto. Con mille ringraziamenti ed ossequi suo devmo (Adriano Lualdi) \*non so se mi spiego [scritto a penna]: lettera dattiloscritta su 1 pagina con intestazione 'Primo Festival Internazionale di Musica Venezia 7-14 settembre (viii)' (Fondo Malipiero).

<sup>232</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina del 6 agosto 1930, con la stessa intestazione (Fondo Malipiero).

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

elegante opuscolo di 64 pagine; formato 17/25; tiratura enorme, prezzo lire 500 per pagina, versamento anticipato da inviare col testo dell'inserzione entro il 25 agosto all'amministrazione del Festival — Hotel Hungaria, Lido Venezia. T'invio carta da lettere e depliants [...].

La risposta di Malipiero, com'era sua abitudine, fu redatta e recapitata in tempi brevissimi (due giorni):

Caro Lualdi<sup>233</sup>

Ho scritto agli editori<sup>234</sup>. Speriamo bene. Quando si tratta di soldi tutti diventano più grandi di Beethoven. Spero avrai ricevuto l'articolo. Guarda che c'è un errore: dove parlo di Debussy (alla riga 21<sup>a</sup>) va così: 'se la sua sensibilità fosse stata meno *raffinatamente* eccezionale'. Prego correggere altrimenti c'è uno sproposito di più! Non ti lagnare se sei poco noto all'estero<sup>235</sup>. I tuoi editori, meno che Mascagni e Verdi, non hanno mai potuto far nulla all'estero per la musica italiana *non melodrammaticissima*. Nulla. Ora tu non sei un semplice melomane e da questo viene la tua difficoltà di esportazione. Io ho due Quartetti<sup>236</sup> (per citarti un esempio) uno da Ricordi uno da Chester. Quello pubblicato da Chester ha fatto il giro del mondo (non esagero, te l'assicuro) il secondo è stato

---

<sup>233</sup>. Lettera autografa su 2 pagine di G. F. Malipiero a Lualdi dell'8 agosto 1930, con la stessa intestazione (Archivio privato L. Rodoni); fotocopia nel Fondo Malipiero.

<sup>234</sup>. Vedi nota 264.

<sup>235</sup>. Cfr. ciò che Malipiero scrisse a Bas a questo proposito: «Da tre mesi egli [de' Paoli] non scrive. Credo che ciò sia un capriccio derivante dal fatto ch'io non sono riuscito ad ottenere la pubblicazione del suo *Abate Perù* presso l'Universal Edition. Egli non comprende che questo editore se ne infischia dei giovani italiani: io 'sono stampato' dall'Universal-Edizione perché così conviene alla casa editrice ma non ho nessuna influenza. Dove invece i giovani italiani *dovrebbero* trovare ospitalità è presso gli editori italiani, purtroppo le cose in questo campo vanno male assai ed è meglio non parlarne, tanto più che ella conosce la situazione. Io sono uno straniero per l'Italia. Credo la causa sia mia perché non voglio barattare dei favori. Ella mi comprende, spero. Certo che il de' Paoli, a Milano, si è guastato l'ambiente [...] dimostrandosi un po' troppo mio ammiratore. È per questo che deploro anche di non poterlo aiutare». La lettera è pubblicata integralmente in: BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...], *op. cit.* (vedi nota 1), pp. 557-558. Cfr. l'analoga posizione di Ferruccio Busoni in una lettera inedita a Boghen del 10 giugno 1916 (Archivio privato L. Rodoni): «[...] non si potrebbe smettere di citare Debussy e Strauss, e più specialmente di citarli sempre in un fiato? Quale relazione esiste fra di loro? Io non la vedo. Ultimamente sopraggiunge il cosacco danzante [Stravinskij], divenendo un'Autorità per l'Italia e va per terzo nel raggruppamento delle citazioni. Quando metteremo giudizio sul serio? [...] dovrebbe esser la prima cura di una casa editrice italiana d'occuparsi dei suoi Autori nazionali e di costruire loro un piedistallo con il mezzo di monumentali edizioni complete, come fece la Francia del Vittor Hugo, del Flaubert, del Voltaire; la Germania del Bach, del Beethoven, del Mozart; e come noi dovremmo fare del Palestrina, Alessandro Scarlatti, Cherubini e molti altri — ché ne abbiamo!!» Questa lettera anticipa i contenuti di quella, molto conosciuta, del 21 luglio 1923 spedita a Casella: cfr. SABLICH, Sergio. *Busoni, op. cit.* (vedi nota 6), pp. 69-70.

<sup>236</sup>. Il quartetto *Rispetti e strambotti* (n° 1), pubblicato da Chester, fu composto a Roma nel 1920. Cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 4) p. 243; il 2° quartetto (*Stornelli e ballate*) risale al periodo parmense (marzo 1923) ed è pubblicato da Ricordi. Cfr. *ibidem*, p. 244.

## LAURETO RODONI

eseguito soltanto quando *per caso* i quartettisti poterono scoprire la sua esistenza. È così. A presto spero. Labroca<sup>237</sup> è arrivato? Ti saluto e sono lieto che il Festival ci abbia riavvicinati<sup>238</sup>. Oh che bel festival, oh che bel Festival.

il tuo aff.mo GFrancesco Malipiero

Asolo (Treviso) 8-8-1930

Ho scritto anche all'editore *B. Schott's Söhne. Mainz.*

Anche da una lettera a un non identificato Cavaliere<sup>239</sup> si evince che durante il mese di agosto Malipiero si prodigò per aiutare l'«amico Lualdi», fornendo gli indirizzi dei «numi tutelari della musica moderna (Chester, Universal Edition, Durand Fils, Sénart, Lerolle)» e altri indirizzi per la propaganda a Padova e a Treviso<sup>240</sup>. «Mi pare di aver fatto tutto ciò che avevo promesso» conclude. «Speriamo che le borse si aprano. Non credo di possedere la chiave infallibile, ma ho voluto contribuire all'opera ammirabile di Adriano Lualdi. I tempi sono difficili»<sup>241</sup>.

Il Festival si svolse dal 7 al 14 settembre del 1930. La manifestazione si apriva anche alle nuove esperienze musicali europee, nonostante le precisazioni in chiave fascista e nazionalista di Lualdi nella presentazione del programma ufficiale; precisazioni di facciata, che avevano soprattutto lo scopo di non irritare le autorità e gli ambienti musicali più retrivi e che, almeno in parte, erano contrastanti con quanto venne effettivamente proposto ed eseguito:

I Festivals veneziani dunque, in onta al loro carattere e al loro ufficio internazionale, in onta alla larga ospitalità che offrono all'arte e agli artisti stranieri, sono una istituzione prettamente italiana e prettamente fascista. [...] Il carico dell'organizzazione e delle spese, in vece di esser diviso fra sei o sette Nazioni, è tutto nostro, e non è carico lieve. Ma nostro rimane anche il diritto di scelta. Il diritto, cioè, di promuovere o aiutare la diffusione delle opere e degli artisti, che ci sembrano più degni; il diritto di non lasciare entrare merci di contrabbando, e di non farci complici della importazione di certi veleni e stupefacenti artistici,

---

<sup>237</sup>. Su Mario Labroca (1896-1973), *cf.* SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 40-41 e 84-86; ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 509, nota 28 (breve biografia); vol. II, pp. 934-936; TRUDU, Antonio. 'Labroca, Mario', in: *DEUMM, op. cit.* (vedi nota 81), vol. IV, p. 238.

<sup>238</sup>. Dal gennaio 1929 al marzo 1930, Malipiero attraversò un difficile periodo e fu afflitto da molte preoccupazioni, artistiche e materiali. È probabile che per questi motivi non ci siano stati scambi epistolari o incontri con Lualdi.

<sup>239</sup>. Del 4 agosto 1930 (Archivio privato L. Rodoni). Si tratta probabilmente di un rappresentante di Casa Ricordi.

<sup>240</sup>. «Per la propaganda a Padova ho scritto alla signorina Emy Zuccari [...] e all'Avvocato Sergio Leoni [...]. Scrivano anche *direttamente* a queste persone. [...] Agli editori scrivano *a mio nome*. Ho scritto al Conte Steno Bolasco, Segretario federale, Palazzo del Littorio, Treviso. Il Conte Bolasco è persona intelligente assai e cortesissima. Si mettano in contatto con lui per la propaganda a Treviso» (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>241</sup>. Dalla lettera autografa su 2 pagine di G. F. Malipiero (del 4 agosto 1930) a un Cavaliere, probabilmente un rappresentante di Casa Ricordi (Archivio privato L. Rodoni).

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

che hanno fatto strage oltr'Alpe. Noi pensiamo di ricondurre in tal modo l'Italia al suo classico ufficio di eccitare ed esaltare gli ingegni, e di difendere l'arte dagli assalti più brutali<sup>242</sup>.

Lualdi valorizza l'apporto dato da Casella e Labroca all'organizzazione del Festival: «Per la realtà di oggi, debbo dire intanto che ho avuto la fortuna di trovare in Alfredo Casella il mio buon compagno di iniziativa e di fede; in Mario Labroca uno dei primi e più pronti zelatori dell'idea»<sup>243</sup>. Di Malipiero vennero eseguite le *Pause del silenzio*<sup>244</sup>; di Lualdi *Sire Halewyn*, canzone romanesca per canto e orchestra da camera<sup>245</sup>; di Casella la *Serenata per orchestra* Op. 36 e di Busoni la *Berceuse élégiaque*<sup>246</sup>. La manifestazione riscosse un successo enorme ed ebbe risonanza europea. L'inviato de *La rassegna musicale*, il giovane Massimo Mila, ne fu entusiasta:

---

<sup>242</sup>. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, p. 1621.

<sup>243</sup>. *Ibidem*. Casella era vice-presidente. Malipiero era un membro del Comitato esecutivo: per gli altri membri, *cf.* NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 161. Labroca (segretario generale con M. Giuranna) riferisce, modestamente, di aver dato poco di sé «a quella organizzazione perché a dirigerla furono Lualdi e Casella, i quali riuscirono a redigere un programma che risultò interessante anche se forse troppo variato. Un terzo organizzatore avrebbe complicato la situazione di per sé già delicata sicché finii per interessarmi di problemi marginali, per poi abbandonare del tutto l'iniziativa [...]». Non credo utili le direzioni collegiali. Largo il consiglio, unica la direzione: e qui avevamo un consiglio bifronte: Casella per quanto ottimista e tollerante non arrivava fino al fondo delle preferenze di Lualdi, così come Lualdi non arrivava sempre fino al fondo delle preferenze di Casella»: LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), p. 175. «L'idea di inaugurare una sezione musicale della Biennale» — scrisse Casella ne *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 248 — «dopo un lavoro preparatorio da me compiuto col prezioso concorso di Mario Labroca, venne poi realizzata da Adriano Lualdi, il quale ne resse le sorti per parecchi anni».

<sup>244</sup>. Vedi nota 20 e il commento di Malipiero stesso su questa importante composizione: «*Le Pause del silenzio* non rappresentano nessuna tendenza, nessuna intenzione, che non sia puramente musicale. Vennero concepite durante la guerra (1917) quando era più difficile trovare il silenzio e quando, se si trovava, molto si temeva d'interromperlo, sia pure musicalmente. Appunto per la loro origine tumultuosa, in esse non si riscontrano né sviluppi tematici, né altri artifici ai quali il musicista volentieri s'abbandona quando, rinchiuso nella sua officina, ama imitare l'opera del cesellatore. [...] Lo squillo col quale s'iniziano le *Pause del silenzio*, e che ritorna sette volte, è il solo legame tematico che esiste fra le 'sette espressioni sinfoniche' ed è un po' eroico, perché una voce timida non oserebbe interrompere il silenzio»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 224-225.

<sup>245</sup>. «La musique, par son jaillissement naturel, par l'élégante souplesse de ses inflexions, restitue à cette épithète l'italienne vertu, celle d'un Scarlatti par exemple [...]. Le début et la conclusion se déroulent dans une sorte de recueillement grégorien dans une clarté d'une grâce purement latines»: *Le Petit Journal*, Parigi, 9 marzo 1931. «Tutta la bellezza del poema balza viva e potente dalla solida costruzione musicale, per la incisività dei temi, l'abilità onde sono suddivisi gli elementi narrativi da quelli descrittivi, l'efficacia ond'è trattata la voce, la emotività del disegno melodico di rara incisività nei momenti salienti. Di delicatissima poesia è soffusa tutta la fine della canzone»: *Mattino*, Napoli, 15 settembre 1930.

<sup>246</sup>. *Cf.* ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 537-545 (il programma del Festival è alle pp. 540-545); NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 161-165 (il programma è a p. 163, nota 62).

## LAURETO RODONI

Nella cornice incantevole dell'autunno veneziano si è svolta felicemente la prima manifestazione di questa istituzione. [...] Il largo consenso di pubblico e l'appassionata attenzione con cui furono eseguite le novità presentate costituirono certo la più bella ricompensa per gli organizzatori. [...] E veramente appariva necessaria tale iniziativa, quando si pensi al gusto pacificamente accademico e arretrato di grandissima parte del pubblico italiano. [...] con una buona organizzazione è possibile anche in Italia radunare un pubblico intelligente, capace di assistere con interesse e partecipazione a sei concerti di musica moderna senza troppo mostrarsi disorientato<sup>247</sup>.

«CREDO CHE LA MIA SITUAZIONE SI AGGRAVI SEMPRE DI PIÙ»<sup>248</sup>

Se da una parte il coinvolgimento in una manifestazione internazionale di grande prestigio (pur se in parte ignorata — del tutto inaspettatamente — dal regime<sup>249</sup>) infuse fiducia ed entusiasmo a Malipiero, dall'altra la situazione finanziaria, che precipitò proprio nell'estate del 1930, lo rese molto inquieto. Il 5 giugno, grazie all'intervento di d'Annunzio, Malipiero aveva avuto un colloquio con Mussolini, ricavando dall'incontro soltanto una buona impressione<sup>250</sup>, senza spiraglio alcuno per un aiuto concreto, come si deduce da una lettera scritta l'8 giugno e indirizzata al Vate: «Credo che la mia situazione si aggravi sempre più soprattutto causa la crisi tedesca. La Germania era il solo paese dove il mio teatro si eseguiva. Come fare? Ricevo ora il conto dalla società degli autori per il 1929: Italia 76 lire, all'Estero 73 lire! Non sono lungi dal credere alla necessità di riprendere un posto in qualche conservatorio! Ma sono fuori e non so che cercare. In ogni modo è in autunno che si delinearà la mia situazione»<sup>251</sup>.

Pochi giorni dopo la conclusione del Festival veneziano, Malipiero chiese di nuovo di essere ricevuto dal Duce. L'incontro avvenne il 22 settembre; il giorno dopo d'Annunzio ringraziò Mussolini<sup>252</sup> e gli rinnovò la richiesta di aiutare concretamente Malipiero, poiché ora<sup>253</sup> «è disposto a rimettersi nell'ufficio faticoso ch'egli aveva tralasciato per dedicarsi intiero alle sue opere»<sup>254</sup>.

---

<sup>247</sup>. Cfr. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 543-544.

<sup>248</sup>. Da una lettera di Malipiero a d'Annunzio, vedi nota 251.

<sup>249</sup>. NICOLodi, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 161-162.

<sup>250</sup>. BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 13), p. 141.

<sup>251</sup>. *Ibidem*, p. 142.

<sup>252</sup>. NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 353-354: «Gian Francesco Malipiero mi disse con quanta grazia musicale tu l'abbia ricevuto, e sanato di tante ingiustizie italiane. Anche so il tuo gesto signorile nell'invitarlo a casa tua, e so che l'invito gli varrà come un'alta testimonianza contro gli sciocchi e i perfidi collegati. Ti sono gratissimo.»

<sup>253</sup>. Cfr. *supra* la lettera di Malipiero a Mussolini del 1926, p. 478.

<sup>254</sup>. «Conosco Gian Francesco Malipiero da molti e molti anni ed ho sperimentato la schietta dirittura

Il prefetto Rizzo il 9 novembre 1930 informa Mussolini che la situazione finanziaria di Malipiero è veramente preoccupante, che il compositore ha accettato l'ospitalità di d'Annunzio a Villa Mirabella<sup>255</sup> e che il poeta, per permettere al musicista di uscire dalla crisi, propone una cattedra al Conservatorio di Venezia: «si potrebbe istituire colà, a somiglianza di quanto è stato fatto a Roma [...] una cattedra di perfezionamento anche per la scuola di composizione — per italiani e stranieri»<sup>256</sup>. È probabile che Mussolini temporeggiasse, in attesa che Malipiero facesse un passo (la richiesta della tessera del PNF) che, eticamente, non si sentiva ancora di fare. Nel 1931 Malipiero nutriva ancora la speranza che d'Annunzio lo potesse aiutare a trovare una soluzione<sup>257</sup>; per questo motivo il 5 agosto gli scrisse il seguente telegramma: «Addolorato non averti veduto questa primavera stop editori esteri perduti urge provvedere cattedra corso perfezionamento venezia stop mi dibattito ma soltanto S.E. Giuriati potrebbe decidere podestà venezia potresti subito telegrafargli pregando intervenire molto grato ti sarei»<sup>258</sup>.

Giovanni Giuriati<sup>259</sup> non ebbe un ruolo decisivo in quella penosa vicenda. Infatti, non avendo ancora ottenuto nulla di concreto, alla fine del 1931 Malipiero fu costretto a cam-

---

del suo animo come ogni giorno più ammiro il suo sforzo nella ricerca del nuovo, e il puro amore dell'arte sua. Tu puoi, certo, aggiungere alla bella cortesia il modo di toglierlo alle sopravvenute angustie per la 'crisi' germanica e per quella d'America. Egli è disposto a rimettersi nell'ufficio faticoso ch'egli aveva tralasciato per il dedicarsi intiero alle sue opere. Aiutalo»: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 353-354.

<sup>255</sup>. *Ibidem*, p. 355.

<sup>256</sup>. *Ibidem*.

<sup>257</sup>. Cfr. BIANCHI, Chiara. '«Caro Bas...» [...]», op. cit. (vedi nota 1), p. 552. Malipiero scrisse a Gatti: «[...] la crisi mondiale mi prepara delle complicazioni materiali, ché l'Italia mi dà 150 lire all'anno di diritti d'autore!! Devo pensare a' casi miei»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti*, op. cit. (vedi nota 23), lettera del 19 gennaio 1931, p. 297. «[...] dopo aver lavorato parecchio non ho influenza alcuna, sono io stesso in balia delle onde e le procelle che spesso minacciano la mia nave, sono provocate da certi venticelli traditori che vorrebbero apparire 'aurette' deliziose e benigne mentre sono insidiosissimi. [...] Ti confesso che anch'io sono un po' in alto mare e se non avessi una casa con orto, galline e tante altre cose che rendono la vita poco costosa, non so cosa sarebbe accaduto di me»: *ibidem*, lettera dell'8 maggio 1931, p. 299. Il 17 giugno 1931 scrive un P. S. a Gatti (*ibidem*, p. 304): «Ho provato molta pena vedendoti preoccupato a Milano. Io non lo sembro mai, ma sappi che anch'io navigo in acque difficili!! Ricordatelo». Il 26 settembre 1931 parla esplicitamente di «grandi angustie» e di «disastro finanziario completo»; e subito dopo: «Che accadrà? Non lo so. Devo cercarmi un posto. Dove? Quale? Mi vorranno? Non sono né [segue il disegno di un fantasma, nel significato forse di 'imboscato'] né [segue il disegno di un braccio che fa il saluto romano (con una penna in mano) nel senso di 'fascista' che deve scrivere o comporre in favore del regime] e allora?»; *ibidem*, p. 309.

<sup>258</sup>. Telegramma del 5 agosto 1931, in: BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 149.

<sup>259</sup>. Nato nel 1876, fu capo di gabinetto di d'Annunzio a Fiume, poi deputato, ministro, presidente della Camera. Dall'ottobre del 1930 al dicembre dell'anno seguente fu segretario del partito fascista. Al Vittoriale è conservato un telegramma di d'Annunzio a Giuriati, dell'agosto 1931, nel quale propone Malipiero per il posto al Conservatorio di Venezia: cfr. *ibidem* e RAGIONIERI, Ernesto. *Op. cit.* (vedi nota 209), p. 2223. Giuriati fu sostituito dal rozzo Starace, autore, in ambito culturale, di direttive ai federali del partito cupamente esilaranti. Cfr. LUPO, Salvatore. 'Partito Nazionale Fascista', in: *Dizionario del fascismo*, op. cit. (vedi nota 67), vol. II (L-Z), pp. 327-328 e VITTORIA, Albertina. 'Giuriati, Giovanni', in: *ibidem*, vol. I (A-K), pp. 610-611.

biare interlocutore, rivolgendosi a Lualdi con tono da *extrema ratio*. L'8 ottobre dello stesso anno la Gazzetta Ufficiale aveva pubblicato il decreto che imponeva ai docenti universitari fedeltà al fascismo: 1.200 professori giurarono, 13 si rifiutarono e persero la cattedra. Successivamente tutti gli insegnanti furono obbligati a richiedere la tessera del PNF<sup>260</sup>.

Caro Lualdi<sup>261</sup>,

ho inviato l'articolo all'Italia letteraria<sup>262</sup>. Spero sia arrivato a tempo e che ti soddisfi. Non sapevo come intavolare una questione apparentemente materiale, ma in sostanza spirituale. Speriamo bene. Credo che a Venezia io possa fra qualche giorno rivedere tutti gli influenti. Ed ora per la prima volta vorrei chiederti un favore e, spero, in avvenire di non annoiarti una seconda volta. — Io vivo solo ad Asolo da 8 anni<sup>263</sup> e potevo farlo perché vivevo dei miei editori ESTERI<sup>264</sup>, ché, all'estero le mie opere andavano sempre meglio...<sup>265</sup> — La crisi mondiale<sup>266</sup> cambiò la mia situazione e siccome anche ad Asolo si deve «mangiare», «vestire» e «pagar le tasse» (quest'ultime me le hanno affibbate in modo indecente) ho dovuto escogitare un modo per «salvarmi». Pensai che il Conservatorio di Venezia era in decadenza<sup>267</sup>, pensai che qui ad Asolo subivo un continuo pellegrinaggio di giovani che (gratuitamente) venivano in cerca di miei consigli<sup>268</sup>, pensai che una cattedra di perfezionamento al Conservatorio di

<sup>260</sup>. LUPO, Salvatore. 'Partito Nazionale Fascista', in: *Dizionario del fascismo*, *op. cit.* (vedi nota 67), vol. II (L-Z), pp. 328-329; GERBI, Sandro. 'Giuramento di fedeltà', in: *ibidem*, vol. I (A-K), pp. 608-610; SANTOMASSIMO, Gianpasquale. 'Iscrizione al partito', in: *ibidem*, vol. I (A-K), pp. 679-680.

<sup>261</sup>. Lettera autografa su 3 pagine di G. F. Malipiero a Lualdi del 3 dicembre 1931 (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero.

<sup>262</sup>. Su *L'Italia letteraria* non uscì alcun articolo di Malipiero nel 1932 e nel 1933. Il riferimento a un articolo del '33 in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 279, intitolato 'Svecchiare nel campo musicale' è quindi errato. Potrebbe essere uscito su un'altra rivista, ma le ricerche sono state finora infruttuose. Dalle righe successive («[...] questione apparentemente materiale, ma in sostanza spirituale [...]»); «[...] rivedere tutti gli influenti [...]») si evince che potrebbe trattarsi di un articolo in cui si sollecitano aiuti finanziari per il II Festival veneziano, in programma nel settembre 1932, dopo lo scarno aiuto fornito dallo Stato in occasione del I Festival. Cfr. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 161-162 e ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 538-539.

<sup>263</sup>. Come affermato in precedenza, si tratta di un vero e proprio *Leitmotiv* epistolare.

<sup>264</sup>. Il riferimento è in primo luogo all'Universal di Vienna; gli altri editori esteri fino a quell'epoca furono Chester (Londra), Eulenburg (Lipsia), Ernst Eulenburg (Vienna), Bote & Bock (Berlino, per il *Torneo notturno*), Birchard (Boston), Sénart (Parigi), Rouart Lerolle (Parigi), De la Sirène (Parigi), Rahter (Lipsia).

<sup>265</sup>. Cfr. le due lettere precedenti.

<sup>266</sup>. Anche in una lettera a Casella scritta nel giugno dello stesso anno manifesta preoccupazioni per la sua situazione economica. Cfr. *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, vol. I: *I carteggi*, *op. cit.* (vedi nota 158), vol. I/2, p. 512 (L. 3647) e MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), pp. 20-21: il testo è trascritto alla nota 206. Vedi anche nota 209.

<sup>267</sup>. Come detto, Malipiero fu sempre molto esigente nei confronti della scuola e degli insegnanti. Vedi nota 176.

<sup>268</sup>. «Non ho mai cercato l'insegnamento, e se mi sono circondato di discepoli l'ho fatto perché volevo essere ad ogni costo ottimista. Essi han sempre cercato il mio aiuto, come correttore e revisore dei loro lavori,

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

Venezia<sup>269</sup> avrebbe potuto dar vita al Conservatorio e un utile materiale a me, pensai infine che avendo sempre tenuto molto, molto alto il nome del mio paese all'estero<sup>270</sup> e avendo avuto dalla mia patria soltanto delle «cose ignobili», era venuto il momento di fare qualche cosa per me. — Me ne interessai. Col Podestà di Venezia tutto andava a gonfie vele, pareva quasi combinato, ma oggi vengo a sapere che il Podestà è stato preso da scrupoli, teme il mio modernismo<sup>271</sup> e un mio amico mi scrive che dubita di qualche pulce messa nell'orecchio del Podestà da amico mio, musicista. Se tu non sei del parere dell'amico seminatore di pulci (e se non lo sei, ti dirò che io ho guidato parecchi giovani appoggiandoli sugli antichi, mettendoli in guardia contro la faciloneria e contro le strambellerie cosiddette moderne<sup>272</sup>, ma ormai vecchie assai) vorrei pregarti di scrivere due righe al Podestà di Venezia consigliandolo di non ascoltare gli imbecilli e dicendogli come ho guidato certi giovani. Labroca<sup>273</sup>, che ha studiato con me, te lo può dire. Perdona la noia che ti reco e usami la cortesia di dirmi sinceramente quello che hai scritto o che non hai voluto scrivere (onde io possa regolarmi) qualora tu non volessi scrivere. Capirai bene, contro le opinioni e contro le proprie convinzioni non si può andare. In ogni modo grazie e non è il caso di guastare la nostra amicizia qualora tu non ti sentissi di accontentarmi. È vero che parti per l'America<sup>274</sup>? Dimmene qualche cosa.

Cordiali saluti e ossequi a tua moglie.

Il tuo aff.mo G. Francesco Malipiero

Asolo (Treviso)

3-XII-1931

---

inchinandosi alle mie osservazioni di ordine tecnico; mai hanno ascoltato i miei consigli sulla educazione spirituale e sulla vita che la riflette. Quasi tutti si son messi a posto materialmente, ma il loro spirito è rimasto imprigionato fra la cucina e la camera da pranzo»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 301.

<sup>269</sup>. Qualche giorno dopo aver scritto questa lettera, il 14 dicembre 1931, espresse a Casella incertezza circa le sorti del corso di perfezionamento a Venezia: *cf.* *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, vol. 1: *I carteggi, op. cit.* (vedi nota 158), vol. 1/2, p. 513 (L. 3556).

<sup>270</sup>. La musica di Malipiero era infatti più eseguita all'estero che in Italia (vedi note 69 e 181). Per esempio, la prima rappresentazione dell'opera *La favola del figlio cambiato* ebbe luogo a Braunschweig nel marzo del '34, due mesi prima della catastrofica *première* romana.

<sup>271</sup>. La goccia che fece traboccare il vaso fu la rappresentazione a Roma dell'opera citata, su testo di Luigi Pirandello. Vedi pp. 508 sgg.

<sup>272</sup>. Quasi sicuramente Malipiero fa riferimento anche a Schönberg e alla sua scuola: «L'idillio fra me e i giovani è durato poco. La nuovissima generazione non è ancora classificabile. Un esempio: mi si presentava nel gennaio del 1942 un giovane, non ancora ventenne, refrattario alla scuola. Egli aveva però al suo attivo alcune opere interessanti, sia per il contrappunto che per l'armonia e la forma. *Purtroppo erano dominate da quello spirito schönbergiano che straziò la musica fra il 1920 e il 1932*. Lo considerai un fenomeno (non certo un innovatore, caso mai un ritardatario), e gli dedicai tutta la mia attenzione. Forse, per innato ottimismo, mi son lasciato ingannare da un volgare plagiatario, che si rivoltò contro di me il giorno che gli accordai un immeritato diploma. L'importanza di questa dolorosa e miserabile vicenda, sta solo nel fatto che quasi tutti i musicisti giovanissimi son privi di idealità»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 300 (il corsivo è mio).

<sup>273</sup>. Vedi nota 237.

<sup>274</sup>. Vedi nota 283.

Contro le proprie convinzioni non si può andare, scrive Malipiero, sottintendendo che non può, per motivi etici, iscriversi al partito fascista<sup>275</sup>. Ma ormai la situazione è così grave che qualche mese dopo deve cedere. L'*extrema ratio* divenne allora proprio l'iscrizione al PNF<sup>276</sup>, forse consigliatagli da Lualdi stesso. Di significato marginale, invece, la dedica a Mussolini degli *Inni* per orchestra, composti nella primavera del 1932, perché Malipiero non modifica il suo stile per venire incontro ai gerarchi che consideravano elitaria la sua musica<sup>277</sup>.

«HO VOLUTO CONTRIBUIRE ALL'OPERA AMMIRABILE DI ADRIANO LUALDI»<sup>278</sup>

Il 12 febbraio 1932, mentre fervono i preparativi per allestire il secondo Festival veneziano, Lualdi scrive a Malipiero: «È mio desiderio invitarti a far parte del Comitato Esecutivo per avere un attivo e sicuro collaboratore. Conto perciò sulla tua adesione»<sup>279</sup>. Malipiero accetta senza tentennamenti. Il 18 Lualdi si dimostra «contento contentone» per

---

<sup>275</sup>. «Io sono uno straniero per l'Italia. Credo la causa sia mia perché non voglio barattare dei favori»: lettera del 27 marzo 1927 (Archivio privato L. Rodoni), trascritta integralmente in BIANCHI, Chiara. '«Caro Bas...» [...]», *op. cit.* (vedi nota 1), pp. 557-558 e parzialmente *supra* alla nota 235; pensiero ripreso nel 1968 in MALIPIERO, Gian Francesco. *Da Venezia lontan...*, *op. cit.* (vedi nota 30), p. 9: «La libertà, per quanto universalmente proclamata indispensabile alla dignità dell'uomo, si deve pagar cara se si vuole conservarla intatta e il rifiuto di barattarla contro vile moneta, provoca strane e pericolose reazioni.»

<sup>276</sup>. *Cfr.* STILLE, Alexander. *Op. cit.* (vedi nota 67): «[...] il potere assoluto della dittatura fascista costrinse milioni di italiani, dai grandi artisti e studiosi ai semplici lavoratori, ad atti umilianti di servile sottomissione per salvaguardare il proprio lavoro, la propria famiglia e la libertà personale. [...] Il fatto che alcuni non abbiano voluto o potuto opporre resistenza ha significato per la vita dei singoli individui ed è rivelatore delle pressioni cui erano sottoposti, ma non costituisce una ragione per liquidare un'intera classe di persone.»

<sup>277</sup>. Secondo Malipiero «questi *Inni* avrebbero dovuto significare una reazione contro la volgarità di certa musica alla quale si attribuisce un significato patriottico, ma essi ottennero lo stesso risultato di una fucilata sparata contro le muraglie della Cina. Solo per il loro autore hanno, indirettamente, una grande importanza perché rappresentano l'inizio di quello stile lineare e antirettorico che nelle sinfonie si è poi manifestato in piena libertà (1934)»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 227-228. Sugli *Inni* così si espresse Colacicchi nel 1933: «Ed ecco, per finire, Malipiero con i suoi *Inni* di pace, di guerra, di gloria. È il Malipiero migliore, il Malipiero che ha rinunciato a tutto ciò che non sia essenziale e necessario. È un Malipiero d'una purezza polifonica straordinaria, e per il carattere particolare dei temi, d'una nudità gregoriana; vorremmo qualificare questa polifonia come un gregoriano polifonizzato. Gli *Inni* ricordano la musicalità umbra, verde e calda del lontano S. Francesco e del recente *Acciaio* (vedi note 201 e 321); due limiti nei quali è da cercarsi il Malipiero più vero. Che è un Malipiero davvero italiano, intriso di autentica italiana musicalità, anche se dispersa e, purtroppo, morta. L'antica musicalità sei-settecentesca distrutta dall'opera dell'Ottocento. E italiano ancora perché umano e terrestre, quanto, per intenderci, Stravinskij di *Apollo musagete* è mitologico e astrale»: *La rassegna musicale*, *op. cit.* (vedi nota 20), p. 222.

<sup>278</sup>. Vedi nota 241.

<sup>279</sup>. Fondo Malipiero. Il seguito della lettera mostra come a Lualdi stesse a cuore il contributo di Malipiero: «Vorrei [...] riunire qui a Milano alcuni fra i membri del Comitato, e pregherei te di non mancare». *Cfr.*

il fatto che l'amico acconsente a far rappresentare il balletto *Pantea*<sup>280</sup>, «che si adatta benissimo a quello che volevo fare io, se troverò i denari necessari per il Teatro»<sup>281</sup>. Le lettere di Lualdi<sup>282</sup> documentano chiaramente il rapporto di amicizia, di fertile, entusiastica, leale collaborazione con Malipiero.

Su invito dell'Istituto Argentino de Cultura Italica di Buenos Aires, il 21 aprile 1932 Lualdi partì per l'America del Sud, dove diresse 5 concerti sinfonici, 6 concerti di musica da camera<sup>283</sup> (musica sinfonica e da camera italiana contemporanea e un pezzo di musica suda-

---

anche la lettera del 31 luglio 1932: «Ti prego di trovarti domenica 7 agosto [...] a Venezia - Palazzo Ducale, per chiudere, insieme con gli altri Commissari, i lavori del concorso Radiogenico. Raccomandandoti vivamente di non mancare, ti prego di confermarmi, qui a Milano, la tua venuta». Inoltre la lettera del 15 aprile 1932: «[...] Per gli strumenti occorrenti alla tua partitura sia fatto come tu vuoi. Ma perché fai il cattivo? Io ti avevo chiesto una cosa che non mi pareva dovesse tanto dispiacerti [...]. Comunque, ripeto, sia fatta la tua volontà perché non permetterò certo che un ottavino e un corno inglese creino malumore fra di noi». Vedi pp. 538-539. Cfr. infine la lettera del 13 luglio 1932: «Ti prego caro Amico, di voler accettare di far parte della Commissione Giudicatrice [del Concorso Radiogenico], e ringraziandoti fin d'ora, attendo un tuo cenno di conferma». Tutte queste lettere sono pubblicate integralmente in APPENDICE II.

<sup>280</sup>. «Spero non ti impressionerà sfavorevolmente per la sua tristezza, né per i mezzi di espressione. Ti assicuro che non sarà aggressiva anche perché (e questa è la parte che garantisco) suona bene»: Malipiero a Lualdi, cit. in NICOLodi, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 166. Sul balletto *Pantea*, cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 207-208: «Questo dramma sinfonico è stato scritto per amore del teatro musicale e per evitare il melodramma. Le vicende belliche dell'autunno 1917 hanno quasi suggerito le allucinazioni di una donna prigioniera mentre 'fuori' infuria la battaglia. (La difficoltà di trovare una danzatrice capace di sostenere da sola tutta l'azione, hanno impedito che Pantea si rappresentasse spesso; tuttavia è stata inserita nel 'repertorio' di molte ballerine. Purtroppo i coreografi vogliono inventare i soggetti e per tale ragione si impedisce al 'balletto' di seguire una evoluzione che corrisponda a quella di tutto il teatro musicale).» Cfr. inoltre: WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 53 sgg.; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', *op. cit.* (vedi nota 16), pp. 35-41; PIERI, Marzio. 'Prefazione', *op. cit.* (vedi nota 63), pp. 41-42; NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 206-208; LANFRANCHI, Ariella. 'La musica italiana di balletto del primo Novecento', in: *Musica italiana del primo Novecento [...]*, *op. cit.* (vedi nota 13), pp. 348-350.

<sup>281</sup>. Lettera del 18 febbraio 1932 (Fondo Malipiero), pubblicata integralmente in APPENDICE II.

<sup>282</sup>. Lettere di Lualdi a Malipiero (Fondo Malipiero): Milano, 22 marzo 30; 16 febbraio 1932; 18 febbraio 1932; 15 aprile 1932; 16 aprile 1932; 30 marzo 1932; 13 luglio 1932; 16 luglio 1932; 28 luglio 1932; 31 luglio 1932; 8 ottobre 1934. Tranne la prima e l'ultima (generiche), sono pubblicate in APPENDICE II.

<sup>283</sup>. LUALDI, Adriano. *L'arte di dirigere l'orchestra*, *op. cit.* (vedi nota 67), pp. 35-36; ID. *Viaggio musicale nel Sud-America*, *op. cit.* (vedi nota 91), pp. 9-11 e 27-28: «Per invito dell'Istituto Argentino de Cultura Italica di Buenos Aires, [...] mi sono recato due anni fa [nel 1932] nell'America del Sud per tenervi un ciclo di concerti e uno di conferenze. Partito da Genova il 21 aprile 1932, ritornato il 6 luglio, sono rimasto nel nuovo Continente quarantanove giorni esatti [...]. Ho tenuto cinque concerti sinfonici [...], sei concerti di musica da camera e quindici conferenze [vedi nota seguente]. [...] In tutto, fra concerti e conferenze, ventisei manifestazioni. I programmi dei concerti comprendevano esclusivamente musica sinfonica e da camera italiana contemporanea (meno un numero riservato, in ogni programma, a musiche, del Paese) e, nei limiti del possibile, e a seconda delle circostanze, assolvevano l'ufficio di documentare alcune delle conferenze che nelle varie città andavo tenendo. È stata mia cura di eseguire, in questi concerti, musiche di autori meno noti e del tutto ignoti nel Sud-America e di porre in evidenza la grande varietà di indirizzi e di modi di fare che, pur nell'ambito di

LAURETO RODONI

mericana in ogni concerto) e tenne 15 conferenze<sup>284</sup>. Tornato in Italia il 6 luglio, si dedicò di nuovo all'allestimento del secondo Festival veneziano e una settimana dopo ricevette una lettera di benvenuto da Malipiero.

Caro Lualdi<sup>285</sup>,

Bentornato. Sono lieto che tu abbia diretto le mie *Variazioni senza tema*<sup>286</sup>. Grazie per la pena che ti sei dato. L'Universal Edition mi scrive che desidera sapere chi paga (e quanto) il noleggio per la *Création* di Grünberg<sup>287</sup> che eseguirete nel festival di Venezia. Io ho scritto dicendo che avete poco denaro, ma 'gratis' non l'avrete. Consiglioti scrivere direttamente in proposito.

Spero vederti presto. Saluti cordiali Tuo

GFrancesco Malipiero

Asolo (Treviso) 12.7.1932

---

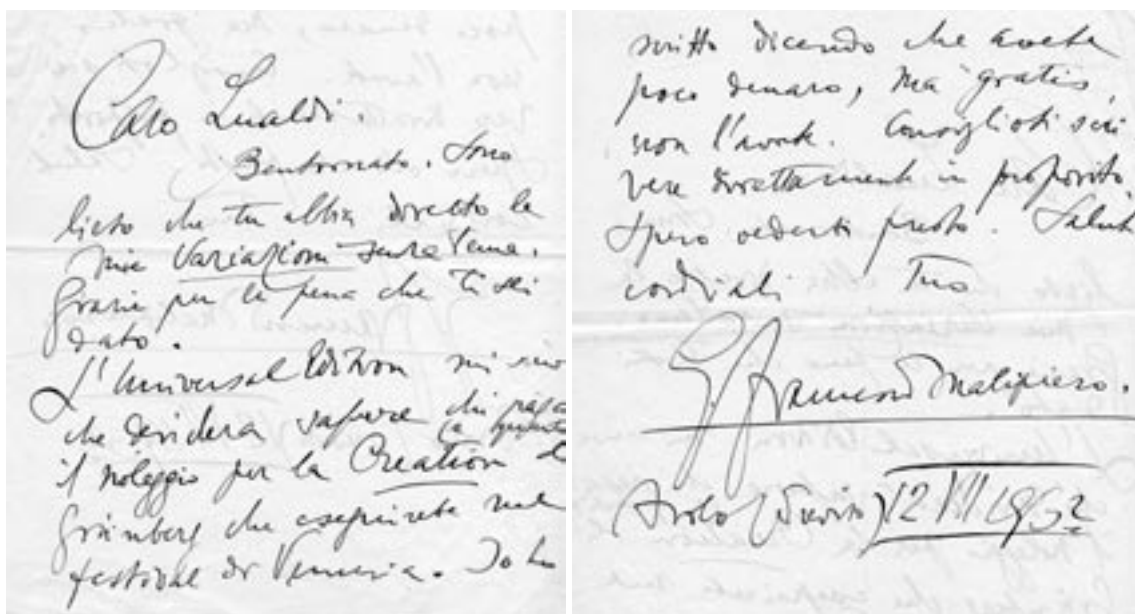
uno schietto carattere nazionale, si osserva nei moderni compositori italiani, e che costituisce una ragion di forza per l'arte nostra attuale, e di superiorità indiscutibile su quelle degli altri Paesi guardati panoramicamente. [...] Per ciò che riguarda l'attività svolta e da svolgere allo scopo di raggiungere una migliore conoscenza, da parte nostra, del mondo musicale sud-americano, mi sarà concesso rivendicare la priorità dell'iniziativa al II Festival Internazionale di Musica di Venezia, organizzato e gestito dalla Biennale d'Arte; che nel settembre del 1932 — ponendo immediatamente in atto quella politica di maggiore attenzione alle voci artistiche del Sud intorno alla cui opportunità mi si era tanto, e da tante parti, intrattenuto — dedicava un intero concerto alle musiche sud-americane. Il concerto [...] è stato tenuto la sera del 9 settembre nel Teatro La Fenice [...]. Era la prima volta, quella, che un gruppo compatto di compositori americani formava oggetto di un programma di un concerto europeo interamente dedicato ad essi.»

<sup>284</sup>. Sui temi seguenti: 1) la musica profana durante il Rinascimento italiano; 2) il melodramma durante il Risorgimento italiano; 3) la musica italiana contemporanea; 4) panorama della musica europea contemporanea; 5) due nuove vie per la musica: radio e film sonoro; 6) l'arte e il regime fascista; 7) rapporti fra le arti figurative e la musica, dall'impressionismo ad oggi.

<sup>285</sup>. Lettera autografa su 2 pagine di Malipiero a Lualdi (Archivio privato L. Rodoni); fotocopia nel Fondo Malipiero.

<sup>286</sup>. Altra significativa attestazione di stima e di amicizia da parte di Lualdi. Le *Variazioni senza tema* furono concluse ad Asolo il 29 luglio 1923. Si tratta di una composizione per pianoforte e orchestra. «Il titolo» — annota Malipiero — «non è stato scelto per simpatia del paradosso: le varie parti di quest'opera sinfonica hanno veramente carattere di variazioni ed un tema che non c'è»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 226-227.

<sup>287</sup>. Per il Secondo Festival Internazionale di Musica veneziano. Louis Gruenberg (1884-1964), compositore e pianista americano di origine polacca, fu allievo di Busoni. Con altri musicisti statunitensi, negli anni Venti, sollevò notevole interesse di critica e pubblico per aver tratto ispirazione ritmica e tematica dal linguaggio del jazz e più tardi dal folklore afro-americano. La *Création* non venne mai eseguita durante il Festival, come si evince dalla seguente lettera di Lualdi a Malipiero (Milano, 13 luglio 1932, Fondo Malipiero): «La 'Création' di Gruenberg non si fa più, perché non si è potuto combinare la venuta del baritono Robeson, che era stato indicato dal M° Reiner come interprete ideale».



ILL. 6: Lettera autografa su due pagine di G. F. Malipiero ad A. Lualdi, scritta poco prima dell'inizio del II Festival veneziano, al ritorno di Lualdi dalla *tournee* in Sud America. (Proprietà privata L. Rodoni.)

La seconda edizione del Festival<sup>288</sup>, che si svolse tra il 3 e il 15 settembre del 1932, fu «più omogenea e ricca di sollecitazioni, limitata a musica per organici ridotti (di circa 25 strumenti) con un numero ristretto di interpreti vocali e l'abolizione del coro»<sup>289</sup>.

<sup>288</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 165 segg.; ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 614 segg. (il programma integrale del Festival si trova alle pp. 615-617); SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 117-118.

<sup>289</sup>. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 165. Sulla presenza della musica da camera nei festival veneziani, cfr. le osservazioni di Lualdi: «Ai Festival Internazionali di Musica di Venezia, di cui io sono stato fondatore nel 1930 [...] e Direttore artistico dal 1930 al 1936, cioè dei primi quattro; e che costituiscono e costituiranno, se si saprà mantenerli inviti, la prima e più... antica istituzione italiana del genere, spetta prima che ad ogni altra iniziativa il merito di avere promosso e divulgato sistematicamente e intenzionalmente il gusto l'amore il culto tra noi, dei piccoli complessi sinfonici e teatrali — della forma d'arte musicale d'insieme, cioè a dire, la più eletta, la più raffinata e aristocratica. Quella che, reagendo in certo modo, nel campo del 'numero', alla mania dell'elefantesco e del colossale [...] non soltanto permetteva, ma imponeva l'abbandono, di tante vecchie abitudini: pesanti e costosissime nel campo pratico, controproducenti in quello, essenziale e delicatissimo, della vita e dell'evolversi dell'arte. Infatti, nei primi quattro festival veneziani — del 1930, 32, 34, 36 — su trentatré manifestazioni complessive, fra grandi concerti sinfonici, sinfonico-vocali, spettacoli teatrali, concerti solistici e di piccoli complessi, tredici furono di Orchestra da Camera, e in questi furono eseguite complessivamente sessantasei opere, quasi tutte nuovissime e composte per tali manifestazioni; e cinque furono di *Teatro dell'Opera da Camera*, e in questi spettacoli vennero rappresentate tredici opere, e precisamente: *L'alba di Don Giovanni*, *Pantèa*, *La favola di Orfeo*, *El retablo de Maese*

## LAURETO RODONI

Il balletto *Pantea* fu eseguito in prima assoluta il 6 settembre 1932, sotto la prestigiosa direzione di Fritz Reiner, elogiato unanimemente dalla critica, e con Attilia Radice come danzatrice<sup>290</sup>.

Il significato musicale e umano di *Pantea* fu forse quanto colpì maggiormente pubblico e critica: e dunque la più autentica affermazione dell'intero Festival. In subordine senz'altro la piacevolezza della *Favola d'Orfeo* [di Casella], il misticismo di *Maria Egiziaca* [di Respighi], la comicità popolaresca della *Grancéola*<sup>291</sup> [di Lualdi] (confezionata secondo le tradizionali forme chiuse settecentesche). Nel complesso dunque un indubitabile successo e, soprattutto, un risultato cospicuo del genere del teatro da camera<sup>292</sup>.

---

*Pedro, Maria Egiziaca, La grancéola, Il caffè, La Passione di Cristo, Il combattimento di Tancredi e Clorinda, Così fan tutte, Teresa nel bosco, Una favola di Andersen, Cefalo e Procri*: LUALDI, Adriano. *L'arte di dirigere l'orchestra*, op. cit. (vedi nota 67), pp. 61-62.

<sup>290</sup>. Cfr. la lettera di Lualdi a Malipiero del 16 agosto 1932 (Fondo Malipiero) e *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 207-208. Fritz Reiner (Budapest 1888 – New York 1963), dopo l'esordio nella sua città natale, diresse in vari paesi europei. Dal 1922 svolse la sua attività direttoriale negli Stati Uniti, dove fu a capo delle orchestre di Cincinnati, Pittsburgh, del Metropolitan di New York e di Chicago. Attilia Radice (Taranto 8 gennaio 1914 – Capranica 14 settembre 1980) compì gli studi presso la scuola della Scala dove si diplomò (1932), ultima allieva di E. Cecchetti. Alla morte di lui (1928) proseguì gli studi con C. Fornaroli. Fece parte del Balletto della Scala divenendone ben presto prima ballerina. Presso il Teatro dell'Opera di Roma interpretò ruoli principali in balletti di Milloss. Dopo essersi ritirata (1957) divenne direttrice della scuola di ballo dell'Opera di Roma fino al 1974.

<sup>291</sup>. Di Lualdi venne rappresentata l'opera in un atto *La Grancéola* su libretto del compositore stesso, da un soggetto di Riccardo Bacchelli. Andrea Della Corte così giudicò l'opera: «Il Lualdi ha scritto una musica lieve e ridente, la quale rientra nella tradizione dell'opera comica italiana. Infatti non solo egli ha sempre chiuso le arie, i duetti e i terzetti, ma anche nell'uso del recitativo, limitato allo stretto necessario e in genere tendente alla naturalezza della espressione, ha ricordato, sia pure caricaturalmente, il recitativo italiano, quello delle opere del Settecento, come quello del *Falstaff*. La caricatura senza malizia, è in qualche punto come la parodia in miniatura di analoghe scene del vecchio melodramma romantico. Precede l'opera una breve ouverture, agile e fresca, sorretta da un tema caratteristico molto vivace e ben contrappuntato [...] Pur serbandosi indipendente dalle voci, l'orchestra le segue docilmente e non le soverchia mai; da sola, riesce descrittiva, efficace, benché si noti qua e là qualche stasi o lacuna [...]. Nel complesso un'opera equilibrata, proporzionata, rispondente alle esigenze del teatro»; *La stampa*, Torino, 11 settembre 1932.

<sup>292</sup>. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 619. 'Teatro da camera' fu un'etichetta introdotta nella critica musicale, in riferimento alle *Sette Canzoni* di Malipiero, da BASTIANELLI, Giannotto. *Op. cit.* p. 145: «[Malipiero] è il primo in tutta Europa che ha osato concepire un teatro che — antiottocentescamente — non sia davvero teatro. Quello che ho chiamato 'teatro da camera'. Cfr. anche Domenico de' Paoli, cit. in ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 619: «Il teatro da camera vuol essere anzitutto un mezzo di comunicazione semplice ed immediato fra l'autore e lo spettatore: vuol richiamare questo a sé dicendogli cose nuove nel modo più semplice e naturale: e l'attenzione, quindi la simpatia dello spettatore, vogliono essere stimolate dalle cose stesse, e non dal modo con cui vengono esposte». Cfr. anche ALBERTI, Carmelo. 'Tradizione, innovazione e trascrizione nella messinscena delle opere liriche italiane del Novecento eclettico', in: *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988 (Studi di musica veneta, 13), pp. 332-333. Vedi infine nota 289, in cui Lualdi elenca tutte le opere da camera rappresentate nei Festival da lui diretti.

Questa seconda edizione ebbe anche il merito di promuovere un concorso di musica radiogenica, il primo del genere in Italia. Nel novembre del 1931, a questo proposito, Lualdi tenne un applaudito discorso alla Camera, probabilmente redatto insieme a Malipiero:

[...] per attrarre a migliaia, a decine di migliaia i nuovi abbonati, non basta preoccuparsi delle macchine; non dei mezzi finanziari; ma occorre tenere nel massimo conto — e specialmente nel nostro Paese, e specialmente nel momento storico che attraversiamo — quella cosa impalpabile, imponderabile ma decisiva che è lo spirito vivo, ardente, curioso dell'inedito, vibrante, ardito, innovatore che deve informare come ogni altra branca dell'attività nazionale, anche le manifestazioni dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche. [...] Certo, l'Italia con il grandioso patrimonio artistico che possiede nel melodramma, specie ottocentesco, può e deve sfruttarlo largamente. Non deve, però, l'Italia radiofonica, ripetere l'errore già commesso — e che oggi si sconta duramente — dai teatri lirici grandi e minori: non deve spremere fino all'ultima goccia questo glorioso repertorio, per non inaridire una fonte, prima di averne scoperta ed attivata un'altra<sup>293</sup>.

Al bando, compilato da Lualdi e Malipiero, risposero ben 96 compositori<sup>294</sup>, valutati da una giuria presieduta da Lualdi stesso e composta da Malipiero, Respighi, Casella, Guido Farinelli, Alberto Gasco e Attilio Parelli<sup>295</sup>. Nel marzo del 1932 si tenne una riunione del comitato esecutivo nella sede della Biennale d'arte a Venezia, presieduta da Lualdi. Malipiero, con apprezzata lungimiranza, propose di escludere dal bando di concorso

[...] le musiche scritte per la voce umana o per pianoforte e questo in considerazione del fatto che tanto la voce umana quanto i suoni del pianoforte sono notoriamente radiogenici. I problemi, allo studio dei quali tende la gara, sono tutti di carattere strumentale e si tratta di sperimentare i timbri e gli impasti più adatti ad essere percepiti e riprodotti dal microfono. Il Maestro Bianchini<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup>. *L'undicesima Musa* [...], *op. cit.* (vedi nota 93), p. 200-202. Già nel 1926 Lualdi si occupava della diffusione della radio: *cf.* BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), pp. 41-42. Per una visione complessiva del problema, *cf.* ORTOLEVA, Peppino. 'Radio', in: *Dizionario del fascismo*, *op. cit.* (vedi nota 67), vol. II (L-Z), pp. 459-464.

<sup>294</sup>. Il bando è pubblicato in: *L'undicesima Musa* [...], *op. cit.* (vedi nota 93), pp. 210-213. I 96 compositori erano tutti italiani, per esplicita volontà dei promotori, poiché il Festival comprendeva intere manifestazioni dedicate esclusivamente ad altre nazioni. Altri documenti su questa manifestazione in: *ibidem*, pp. 199-243. In particolare, su analoghe esperienze in Germania, *cf.* p. 215 (articolo di Mario Giuranna).

<sup>295</sup>. *Cf.* NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 168-169; ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 616-617. *Cf.* inoltre l'entusiastico e interessante 'Discorso di Adriano Lualdi alla Camera dei Deputati, 16 novembre 1931', in: *L'undicesima Musa* [...], *op. cit.* (vedi nota 93), pp. 199-204. Su Gasco, vedi nota 303.

<sup>296</sup>. Guido Bianchini (1885-1971) che dal 1922 nutriva «un sotterraneo rancore verso Malipiero»; *cf.* BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...], *op. cit.* (vedi nota 1), pp. 553-554.

## LAURETO RODONI

dichiara di non trovarsi d'accordo col Maestro Malipiero circa l'esclusione e solleva una disputa [...]. In seguito alla discussione viene deliberato di ammettere alla gara per il premio solo le opere di carattere strumentale nelle quali la voce umana od il pianoforte potranno entrare come parti dell'assieme e non mai come funzioni preponderanti. Le composizioni pertanto per pianoforte, per canto o per canto e piano verranno ammesse fuori concorso<sup>297</sup>.

La manifestazione<sup>298</sup> fu recensita, tra gli altri, anche da Andrea Della Corte<sup>299</sup> e da Alfredo Parente<sup>300</sup>.

### «UNA PIETOSA FILZA DI SCEMENZE...»<sup>301</sup>

Nell'autunno del 1932, Malipiero ottenne finalmente l'agognata cattedra di specializzazione in composizione presso il Conservatorio di Venezia. Ma il regime, se da una parte risolse i suoi problemi finanziari, dall'altra continuò a ordire subdole trame per deprimere e denigrare lo scomodo e poco amato compositore, troppo conosciuto e stimato all'estero per essere stroncato ufficialmente<sup>302</sup>.

Il 17 dicembre 1932 apparve infatti su *Il popolo d'Italia* (Roma), il *Corriere della sera* (Milano) e *La stampa* (Torino) un «manifesto» firmato da Respighi, Mulè, Pizzetti, Zandonai,

---

<sup>297</sup>. *L'undicesima Musa* [...], *op. cit.* (vedi nota 93), p. 208.

<sup>298</sup>. Tra gli 8 vincitori vi furono Luigi Dallapiccola (con i *Tre studi* per soprano e piccola orchestra) e Nino Rota (con *Balli*). *Cfr. ibidem*, p. 237.

<sup>299</sup>. *Ibidem*, pp. 232-236.

<sup>300</sup>. *Ibidem*, pp. 237-238.

<sup>301</sup>. Da una lettera di Casella a Pizzetti, in: *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980 (Materiali, 1), p. 236.

<sup>302</sup>. Mario Labroca era convinto che i bersagli dei conservatori fossero anche Petrassi e Dallapiccola: «Tornavo dall'America nel dicembre 1932 e allo sbarco appresi che era stato lanciato un manifesto, firmato da oscuri e purtroppo anche da illustrissimi musicisti, che tendeva mettere al bando Casella, Malipiero e i giovanissimi di allora, Dallapiccola e Petrassi. Fu un triste episodio: il manifesto carezzava il nazionalismo più equivoco, quello cui si vuole attribuire una etichetta estetica, e poneva sotto cattiva luce politica i musicisti che non lo avevano firmato. Fatto gravissimo fu considerata la sua pubblicazione sul *Popolo d'Italia*, che indusse quasi tutti i coraggiosissimi critici di allora ad associarsi ad esso con un entusiasmo tanto frenetico quanto servile. Fummo in pochi a reagire ma reagimmo con tanta violenza da indurre i principali firmatari di quel documento a chiarimenti opportuni che valsero a svuotarlo di qualsiasi importanza»: LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), p. 159. Malipiero puntualizzò: al «famoso» manifesto del 1932, «tu, ai nomi di Casella e mio contro i quali mirava l'imboscata, aggiungi quelli di Dallapiccola e Petrassi. Questi due musicisti nel 1932 non rappresentavano ancora un pericolo per i sedentari, perciò erano fuori questione. Molto interessante per me è constatare che spuntatesi nel 1932 le frecce avvelenate, non ci furono più manifesti; ora, certi scarabei continuano a rotolare i loro viveri e ronzano in sul tramonto sopra i campi arati di fresco, senza recar danno»: MALIPIERO, Gian Francesco. 'La Cornacchia di Asolo (a Mario Labroca)', in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 149.

Gasco<sup>303</sup>, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli e Zuffellato<sup>304</sup>. Franco Alfano<sup>305</sup> e Mario Castelnuovo-Tedesco si rifiutarono di firmarlo. Il documento esprimeva la *Musikanschauung* dei compositori più conservatori del tempo, rispecchiava un modo di pensare xenofobo e provinciale, ed era chiaramente un'accusa nei confronti dei due 'sovversivi' in ambito musicale: Malipiero e Casella<sup>306</sup>. Eccone alcuni stralci:

Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati. Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica [...]. Cosa ne abbiamo ricavato? Delle strombazzature atonali e pluritonalità [...]. Siamo ancora alle 'tendenze' e agli 'esperimenti', e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre. Il pubblico [...] non sa più qual voce ascoltare né qual via seguire, [...] s'è infiltrato nello spirito dei giovani musicisti 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 [...]. Qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Tutto ciò è un errore per i giovani musicisti e non fa bene al pubblico. È il passato artistico, da Gabrieli a Verdi e fino a Puccini, che ha valore. Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sé, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano<sup>307</sup>.

---

<sup>303</sup>. Critico musicale e compositore molto influente, di stretta osservanza fascista e, come Toni e Mulè, su posizioni antimoderniste e quindi antimalipieriane. Stimava molto Lualdi compositore: *cf.* a esempio la recensione a *Le furie di Arlecchino*, in: LUALDI, Adriano. *La bilancia di Euripide*, *op. cit.* (vedi nota 85), p. 587. A sua volta Lualdi ne traccia un benevolo ritratto in: ID. *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), p. 227: «[...] Uno spirito di cavaliere del buon tempo antico [...] lo rende caro agli amici e amabile anche agli avversarii; [...] un fervore d'ingegno [...] lo tiene sempre lontano dalla pedanteria; della Roma patria d'elezione, ha l'ottimismo accomodante». Ben diverso l'atteggiamento di M. E. Bossi in una lettera a Tebaldini del 18 dicembre 1923: «Leggendo le schifosissime parole colle quali il Sig. Dr. Alberto Gasco ha messo alla gogna l'Ouverture Accademica di Brahms diretta da De Sabata vien fatto di chiedersi se chi si dà alla nobile fatica del compositore dev'esser considerato alla stregua di un barattiere, di un volgare malfattore o giù di lì!!» (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>304</sup>. Su Mulè e Toni *cf.* le note 149 e 151; per Riccardo Pick-Mangiagalli, *cf.* ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 254-255; Guido Guerrini (1890-1965) fu allievo di Busoni, *cf. ibidem*, vol. II, p. 906, nota 79; per Gennaro Napoli, *cf. ibidem*, vol. I, p. 137, nota 16. Infine l'«oscuro» Guido Zuffellato (1888-?) fu membro della sezione veneta del Sindacato dei musicisti e critico musicale della *Gazzetta di Venezia*.

<sup>305</sup>. *Cfr.* ID. 'La musica strumentale sinfonica e da camera', in: Franco Alfano. *Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, a cura di Rino Maione, Milano, Rugginenti, 1999 (De Musica, 4), pp. 279-283.

<sup>306</sup>. Perfido e cinico l'atteggiamento Mussolini a questo proposito, secondo la testimonianza di Malipiero stesso: «Dispiacque a Mussolini la riproduzione sulla stampa estera di questo balordo documento e mi invitò a Roma per dirmi che non dovevo reagire»: 'Né con il duce né contro il duce', *op. cit.* (vedi nota 73).

<sup>307</sup>. Pubblicato integralmente nell'appendice a ZANETTI Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, pp. 1623-1624 e in NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 140-143 (con commento alle pp. 140-141 e 143-149). Sul documento *cf.* anche SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 36-40.

Casella così commentò questo goffo documento, definito «una pietosa filza di scemenze e di luoghi comuni ormai tramontati da non pochi anni»<sup>308</sup>:

In questo lungo e singolare documento si sfoderavano uno dopo l'altro i soliti luoghi comuni contro l'arte moderna: cerebralità, snobismo, internazionalismo, confusionismo<sup>309</sup>, anti-romanticismo<sup>310</sup>, ecc., ecc., e si invocava nel 'concertato' finale un rapido ritorno al romanticismo come l'unico mezzo per salvare la musica pericolante. A dire il vero, avevo già sentito parlare da un pezzo della confezione di questo manifesto, che era stato in gran parte elaborato durante continui e misteriosi abboccamenti tra Toni e gli altri 'cospiratori' durante l'ultimo festival veneziano<sup>311</sup>, e molti amici mi avevano avvertito che si stava preparando un 'fiero colpo' per porre tanto me quanto Malipiero fuori combattimento. Era così nato il documento e si erano raccolte quelle dieci firme, che andavano dalla celebrità mondiale di un Respighi sino alla totale oscurità di un Zuffellato. Non mi meravigliò dunque il vedere pubblicato su tutti i giornali della penisola quel documento reazionario e provinciale, che probabilmente parecchi dei firmatari non dovevano avere letto prima di firmarlo. L'unica novità di questo manifesto risiedeva nel fatto che tutti i precedenti documenti artistici del genere [...] erano sempre stati dei veri e propri appelli insurrezionali, animati da uno spirito rivoluzionario e semmai iconoclastico. [...] In questo senso, quel manifesto era davvero senza precedenti ed è augurabile — per il buon nome della terra nostra — che rimanga senza indomani<sup>312</sup>.

E un anno dopo concluse il suo importante saggio 'Musica italiana di ieri e di oggi', alludendo in chiave genuinamente fascista a questo manifesto:

[...] la lotta tra Italiani nuovi e vecchi è oggi più intensa che mai. Ma non è dubbia la vittoria. La pretesa, della quale sono recenti documenti il famoso manifesto musicale e la gazzarra inscenata a proposito della stazione di Firenze, di voler istituire un processo in piena regola all'arte del secolo, è semplicemente ridicola. Nessuno ha mai potuto fermare il corso degli avvenimenti. Né tanto meno lo si potrebbe in Italia, dove viviamo in un clima rivoluzionario ed audace, il quale deve fatalmente recare con sé un'arte consona ai tempi nuovi. Come

<sup>308</sup>. Cfr. la lettera di Casella a Pizzetti, in: *Ildebrando Pizzetti*. [...], *op. cit.* (vedi nota 301) p. 236.

<sup>309</sup>. Serie di vocaboli con valore spregiativo che ricorrono spesso negli scritti dei musicisti conservatori.

<sup>310</sup>. Cfr. la lettera di Papini a Pizzetti, in: *Ildebrando Pizzetti*. [...], *op. cit.* (vedi nota 301), pp. 235-236.

<sup>311</sup>. In questi termini Casella scrisse anche a Pizzetti. Inoltre: «Che le bestialità dell'energumeno Toni avessero a trovare un consenso pubblico proprio nella tua persona, questo non avrei mai sognato»; *ibidem*, p. 237. Cfr. la risposta di Pizzetti in: *ibidem*, pp. 237-239.

<sup>312</sup>. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12) pp. 258-259. Amara la conclusione di Casella: «Fu [...] per me un vivo dolore il vedere — accanto alle firme di alcuni miei nemici — anche quelle di certi compagni che, in anni già ricordati, avevano lottato accanto a me per la resurrezione della nostra arte, compagni che avevo sempre aiutato colla mia opera di musicista-interprete, e dai quali non mi sarei mai atteso un simile gesto»; *ibidem*, p. 258. Cfr. in merito SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 37.

disse il Duce nello scorso ottobre nell'adunata degli intellettuali all'Augusteo: «L'epoca nella quale viviamo è difficile, e soli ci stanno bene gli individui di tempera eroica; ma dobbiamo essere fieri di aver vissuto quell'epoca che prenderà il nome di Mussolini». Non vi è quindi dubbio che la vittoria finale apparterrà a coloro che hanno veramente vissuto eroicamente quest'epoca, vale a dire rischiando ogni cosa, e che non potrà mai arridere invece a quelli che hanno creduto di poter fermare o deviare il corso della storia e dell'arte mediante espedienti, armi e complotti dei quali la parte migliore della nazione ha già proferito solenne e severa condanna. Auguriamo dunque prossimo il giorno ove la musica italiana risorta a nuova fortuna, possa irradiare per il mondo il canto possente della gioventù fascista e la voce rinnovata della stirpe romana<sup>313</sup>.

Anche Malipiero reagì con una lettera aperta<sup>314</sup> a Respighi, il quale rispose privatamente dichiarandosi in buona fede<sup>315</sup>. Malipiero gli credette poiché il collega non poteva essere a conoscenza dello «scopo vero del manifesto ideato dal buon Toni, che farà il Toni [cioè il pagliaccio] finché vivrà»; questo «scopo vero» glielo avrebbe rivelato a voce<sup>316</sup>.

Nessuno ha messo in rilievo l'assenza, tra i dieci musicisti conservatori, di un nome che in quel contesto storico-culturale sarebbe dovuto comparire in testa alla lista, quello di Adriano Lualdi. Il fatto è sorprendente se si pensa che il testo, almeno in parte, potrebbe esser stato da lui redatto. Per motivi connessi al suo carattere leale, escludo però che facesse parte della cricca dei conservatori o che ne fosse l'ispiratore. Il presente saggio, indirettamente, dà una spiegazione plausibile di quest'assenza e le lettere pubblicate mi pare possano dimostrare che non si trattò di una mossa strategica connessa ai Festival e quindi dettata da gretto opportunismo.

---

<sup>313</sup>. CASELLA, Alfredo. 'Musica italiana di ieri e di oggi', *op. cit.* (vedi nota 68), p. 95.

<sup>314</sup>. Pubblicata ne *L'Italia letteraria* del 25 dicembre 1932: ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 621. Così Malipiero raccontò l'episodio: «Alla stazione di Vicenza acquistai un giornale e per prima cosa mi cadde sott'occhio 'un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800'! Non si faceva il mio nome ma nella nota del redattore era detto chiaramente che il manifesto era diretto contro di me e Alfredo Casella, e non potevano esserci dubbi sulle intenzioni di colui che l'aveva concepito: il critico musicale del *Popolo d'Italia*. Due sole fra le firme raccolte mi stupirono perché nel manifesto fra le molte balordaggini si dichiarava che 'con una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalorà ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria.' [...] Il manifesto non ebbe alcun seguito [...]. Tante furono le convulsioni che non riesco a stabilire l'ordine dei molti atti di questa brutta commedia»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Così va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), pp. 29 sgg.

<sup>315</sup>. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 621. *Cfr.*, inoltre, SPINI, Daniele. 'Ottorino Respighi (1879-1936). Profilo biografico', in: *Ottorino Respighi*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1985, pp. 7-84: 80-81 — «La risposta di Respighi dimostra abbastanza chiaramente che la firma era stata apposta, sì, per concordanza con le idee espresse nel manifesto; ma senza che lui si fosse reso troppo conto di dove andava a parare il manifesto [...]» — e *Ildebrando Pizzetti*. [...], *op. cit.* (vedi nota 301), pp. 235-239.

<sup>316</sup>. *Cfr.* ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 621-622.

«Quella del manifesto» — scrive Fiamma Nicolodi — «sarà una delle ultime occasioni di scontro fra le opposte tendenze di un gruppo, la cui distanza verrà sensibilmente riducendosi nel corso degli anni, in concomitanza con più seriosi e ‘impegnati’ servigi, direttamente o indirettamente richiesti ai propri musicisti dal regime»<sup>317</sup>.

«L’IRA DEGLI DÈI ERA NULLA IN CONFRONTO...»<sup>318</sup>

Il «Manifesto dei Conservatori», o «del Tritume»<sup>319</sup> come lo definì sarcasticamente Fedele D’Amico, fu, dopo il fiasco pilotato delle *Sette Canzoni*, la prova generale del regime per inscenare la stroncatura definitiva, o, per meglio dire, la morte artistica di Malipiero, che verrà vergognosamente umiliato e vilipeso alla prima rappresentazione de *La favola del figlio cambiato*, su libretto di Pirandello<sup>320</sup>, nel 1934. L’esito della serata<sup>321</sup> fu infatti disastroso:

<sup>317</sup>. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), p. 149.

<sup>318</sup>. Vedi nota 322.

<sup>319</sup>. Cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 39.

<sup>320</sup>. «Il meraviglioso primo atto, lettomi dall’autore in persona, vinse la mia riluttanza contro i libretti altrui e riuscì pure a farmi assimilare gli altri due atti, che tendono a risolvere logicamente una situazione paradossale e mi trasportarono in un mondo diverso da quello del primo»: appunto di Malipiero stesso, in: *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 200. L’incontro con Pirandello è narrato in: *ibidem*, pp. 297-298. Cfr. anche ZANELLA, Laura. *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Olschki, 2002 (Studi di musica veneta. Archivio G.F. Malipiero, 1).

<sup>321</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 203 e 222-229. Così Malipiero raccontò la serata, in: *Da Venezia lontan...*, op. cit. (vedi nota 30), pp. 24-25: «Ci vuole una errata [sic] notizia giornalistica per ricordarmi un’altra brutta avventura, ma romana questa volta. La sera della prima rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* al teatro Reale dell’opera a Roma (24 marzo 1934) io non abbandonai per un solo istante Pirandello. Scendendo le scale, alla fine dello spettacolo, incontrammo Mussolini; con una mia logica personale proposi a Pirandello di salutarlo, ma egli non volle e affrettò il passo verso l’uscita. Non capisco come un giornale rispettabile osi scrivere che affacciandosi alla porta spalancata del palco ‘forse con l’intento di attenuare (nel Duce) il significato sgradevole del giudizio espresso da parte del pubblico, di colpo la porta venne chiusa, direi addirittura sbattuta sul viso di Pirandello’. Colui che racconta questo episodio afferma di essere stato ‘presente in teatro per motivi professionali’ e non s’accorge che offende la dignità di Pirandello, il quale mai si sarebbe umiliato correndo a non necessari ripari.» Narra Vittore Branca, presente alla rappresentazione, che un gerarca (forse Starace) si rivolse in modo supponente a Malipiero con queste parole: «Da Lei mi sarei aspettato di meglio». «Ed io da Lei no, nel giudicare di musica e di arte», rispose pronto ed impavido Malipiero (*Il sole 24 ore*, 4 marzo 2001). In *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 298, Malipiero riportò una scorata confessione di Pirandello: «L’offesa gratuita e brutale che c’è stata fatta mi tiene lontano perfino dai *Giganti della Montagna*. Quella ch’è forse la mia opera maggiore di teatro m’è restata lì da allora’. Così egli mi scriveva quattro mesi dopo la serata ingloriosa. E i *Giganti della montagna* non furono mai condotti a termine.» Su questo evento sono state scritte pagine memorabili da Fedele D’Amico, pure presente alla prima rappresentazione dell’opera: ‘La Farsa degli equivoci nella *Favola del figlio cambiato*’, in: ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, pp. 1627-1630. Dopo quel triste episodio, lo scrittore siciliano si rifiutò di collaborare con dei compositori. Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. ‘Luigi Pirandello mio librettista’,

«L'ira degli dèi era nulla in confronto di quella scatenatasi sul mio capo la sera del 24 marzo 1934», scrisse Malipiero stesso<sup>322</sup>. Il fiasco fu subdolamente anticipato da interventi censori sul libretto<sup>323</sup> e fomentato da un gruppo di fascisti. Mussolini, presente alla serata, vietò furibondo le repliche dell'opera. Del resto, come poteva Mussolini avallare la *Weltanschauung* del Figlio, sempre tormentato dal dubbio? Come poteva permettere la diffusione di versi come:

Ma niente è vero  
e vero può essere tutto;  
basta crederlo per un momento,  
e poi non più, e poi di nuovo,  
e poi sempre, o per sempre mai più.

La stampa fu ferocissima nello stroncare l'opera, poiché essa «non rispondeva alle esigenze e ai caratteri del tempo fascista, era una diffamazione di tutte le spiritualità che il fascismo si sforzava di imprimere nel popolo italiano, era decadente, pessimista, deleteria, antimorale, contrastava in pieno con lo spirito dell'etica fascista, era diarrea musicale»<sup>324</sup>. In prima linea, ovviamente, Alberto Gasco «che dalle colonne della *Tribuna* diede prova della sua ottusità di fronte al testo pirandelliano e alla musica malipieriana insieme, lamentando che 'tutto ciò è fuori della realtà' in quanto 'sarebbe stata necessaria una musica alata e veramente piena di sole per ravvivare e trasfigurare le scene'»<sup>325</sup>.

Il vile sabotaggio dell'opera ebbe come conseguenza immediata per Malipiero un malinteso 'ritorno all'ordine'<sup>326</sup>: egli definirà questa fase artistica «una parentesi lirica [...]

---

in: ID. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), pp. 156-158 e ID. 'Favoleggiando con Luigi Pirandello', in: BONTEMPELLI, Massimo. *Op. cit.* (vedi nota 18), pp. 190-193. Su Pirandello e la musica, *cf.* LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 70-73. Per la colonna sonora di un film su soggetto pirandelliano (*Acciaio*), Malipiero adattò le *Sette invenzioni* per orchestra del 1933: *Cfr.* *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 228 e *Retrosceca di 'Acciaio'*. *Op. cit.* (vedi nota 201).

<sup>322</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), p. 31.

<sup>323</sup>. I versi espunti dal censore Leopoldo Zurlo erano i seguenti: «Non importa che sia | questa o quella persona: | importa la corona! | Cangiare questa di carta e vetraglia | in una d'oro e di gemme di vaglia, | il mantelletto in un manto | e il re da burla diventa sul serio | a cui voi vi inchinate». *Cfr.* NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), p. 228 e LIVIO, Gigi. 'I testi e le forme del teatro malipieriano. *La favola del figlio cambiato*', in: G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, *op. cit.* (vedi nota 10), pp. 129-135.

<sup>324</sup>. Malipiero trascrisse le accuse in *Esalazioni epurative* (vedi nota 73). Vittore Branca in 'Malipiero: musicista da grandi battute', *op. cit.* (vedi nota 4) scrisse che i fascisti «davano così una patente di indiscutibile nobiltà artistica e umana al nostro musicista più felice e già di fama mondiale». *Cfr.* MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, *op. cit.* (vedi nota 50), pp. 31-32.

<sup>325</sup>. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', *op. cit.* (vedi nota 31), p. cxliii. Per altre recensioni e valutazioni, *cf.* anche le pregnanti pagine successive. *Cfr.* inoltre LIVIO, Gigi. 'I testi e le forme del teatro malipieriano. *La favola del figlio cambiato*', in: G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, *op. cit.* (vedi nota 10), pp. 130 sgg.

<sup>326</sup>. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 231-232. ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. 1, pp. 581-582.

che non provoca in me reazioni negative, né la ripudio»: compose infatti quattro opere basate su testi teatrali di Shakespeare (*Giulio Cesare*<sup>327</sup>, dedicata a Mussolini, e *Antonio e Cleopatra*<sup>328</sup>), di Euripide (*Ecuba*) e di Calderon de la Barca (*La vita è sogno*).

Lualdi non si espresse neppure sulla vicenda triste della *Favola*, forse perché non ebbe l'occasione di ascoltarla, essendo in altre faccende affaccendato: l'allestimento del terzo Festival veneziano<sup>329</sup>, reso estremamente laborioso dall'*affaire* Berg.

«È IL PIÙ GRANDE DEI MUSICISTI DELLA SUA SCUOLA...»

Fu forse una lettera di Malipiero del luglio del 1934 che convinse Lualdi a inserire un'opera del compositore austriaco nel programma: Berg «è il più grande dei musicisti della sua scuola e vorrei anche dire l'unico, ed il danno che ne avrebbe (dato che in Germania gli impotenti han fatto lega e cercano di colpirlo più degli altri essendo egli colpevole di essere un musicista di genio) sarebbe enorme»<sup>330</sup>. Il 3 settembre Lualdi cedette alle pressioni: «Per aderire alle vive premure rivoltemi da Casella e Malipiero in favore di Alban Berg corroborate dal voto personale di Alfano, Maraini, Bazzoni e mio [!], ho faticosissimamente trovato posto [nel] programma degli autori-direttori, alla cantata *Der Wein*<sup>331</sup> [...]». E su un appunto

---

<sup>327</sup>. «[...] opera tutt'altro che celebrativa, o di regime, come talvolta è stato affermato; e scaltrita proprio in una rappresentazione critica (al limite del satirico) della romanità»: SALVETTI, Guido. 'Händel contro Wagner nel teatro musicale del Novecento', in: *Metamorfosi nella musica del Novecento. Bach, Händel, Scarlatti*, a cura di Antonio Trudu, Milano, Edizioni Unicopli, 1987 (Quaderni di Musica/Realtà, 13), p. 63. Cfr. a questo proposito *Storia della musica*, a cura di Roberto Favaro e Luigi Pestalozza, Milano, Nuova Carish, 1999, p. 234: l'opera *Giulio Cesare* (1935) «troppo superficialmente accusata di cedere, dopo la condanna della *Favola*, alle pretese di elogio del regime», è «invece segnata anch'essa da quell'angoscioso senso dell'illusione, dell'ironica derisione dei grandi gesti, che nei *Capricci di Callot*, commedia del 1942, si manifesta nella maniera più provocatoriamente vera». Cfr. infine WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 127-130 e ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, p. 581-582.

<sup>328</sup>. WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 130-133.

<sup>329</sup>. Cfr. LUALDI, Adriano. 'Mussolini e i Festival di Musica Veneziani', in: ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. III, pp. 1630-1632.

<sup>330</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 173.

<sup>331</sup>. Il pubblico più preparato e aperto accolse quest'opera come un capolavoro. Gatti la definì un'opera dalle «vibrazioni sommesse e di una commozione irresistibile»; Dallapiccola fu colpito dalla sua «tristezza senza nome e senza fine»: da una lettera alla moglie Laura del 13 settembre 1974, in: *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975, p. 118. Non mancarono le stroncature da parte dei critici conservatori, il cui portavoce era il giovane critico Mario Rinaldi. Berg assistette all'esecuzione con la moglie Hélène, ma declinò l'invito a dirigere la sua composizione. Scrisse a Lualdi: «[...] con mio grande rammarico [...] mi è assolutamente impossibile dirigere la mia aria. Non ho mai diretto in vita mia e ciò che per un direttore professionista sarebbe una cosa semplice, se io salissi sul podio si trasformerebbe in un disastro»: cit. in NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 202.

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

scrisse: «Ho letto l'opera e, sebbene molto ardita e anche pericolosa, posso assicurare che è di altissimo interesse»<sup>332</sup>.

Nel 1934 il Festival raggiunse fama mondiale: enorme fu l'affluenza di pubblico internazionale e ottanta critici musicali stranieri inviati speciali di quotidiani e di periodici assisterono alle manifestazioni.

«BEN APPREZZO QUANTA ENERGIA E QUANTO LAVORO  
HAI DOVUTO SPENDERE PER QUESTA MANIFESTAZIONE»

Alla fine di settembre, una lettera di Casella, indirizzata a Lualdi, mette in luce l'enorme lavoro svolto dal direttore artistico e implicitamente la capacità decisionale del comitato esecutivo che, nonostante l'eterogeneità e le polemiche<sup>333</sup>, ha offerto una manifestazione, ricca, composita e stimolante:

Ho ricevuto ottime notizie sul festival. Mi pare che sia andato bene assai. Ne sono ben lieto, soprattutto per tutte le fatiche tue che non sono state spese invano. So per vecchia esperienza che cosa rappresenti una simile organizzazione, e ben apprezzo quanta energia e quanto lavoro hai dovuto spendere per questa manifestazione. Sono dunque ben felice che sia riuscita così bene<sup>334</sup>.

La collaborazione tra Lualdi e Malipiero si concluse con il Festival del '34. Lualdi disse ancora quello del 1936, sicuramente il meno interessante, anche a causa delle sanzioni

---

<sup>332</sup>. *Ibidem*; nell'appendice a questo saggio, la studiosa pubblica in versione originale tedesca e in traduzione italiana le cinque lettere che Alban Berg scrisse a Lualdi (pp. 186-190; 193-195; 201-202), intercalate da quelle indirizzate a Malipiero. *Cfr.* in particolare l'ultima del 28 agosto 1934, pp. 201-202. Alban Berg, in una lettera a Malipiero del 17 luglio 1934, scrisse: «Siccome Lei, caro amico, e il Maestro Casella parlate con tanta cortesia e in modo che mi onora dei 'successi' che le mie opere hanno ottenuto al loro primo apparire in Italia [...], la soppressione del mio nome risulta inspiegabile al pubblico e può venire pertanto interpretata in vari modi. (Detto tra noi, mi è stata suggerita l'idea che l'eliminazione del mio lavoro dal programma potrebbe essere collegata al Festival musicale tedesco di Wiesbaden che è stato di recente creato: il 'Conseil permanent des Componistes international' [*sic*] (questo all'incirca il nome dell'iniziativa presa in concorrenza con la SIMC), la cui prima manifestazione coincide ora anche con il Festival veneziano e i cui rappresentanti, tedeschi e austriaci, sono nostri nemici». Lualdi ne era vicepresidente; vedi note 332 e 352. Questo brano della lettera di Berg è pubblicato a p. 198 del saggio di F. Nicolodi. Secondo la studiosa «esistevano in effetti mire anti SIMC delineatesi ancor più chiaramente nel 1935, dopo la soppressione da parte di Goebbels della sezione tedesca della Società internazionale. Da ricordare il contro-festival organizzato dal 'Conseil permanent a Vichy' nel settembre 1935, contemporaneamente a quello della SIMC a Praga, e ormai completamente assorbito nell'orbita nazista (la sede era in Germania)».

<sup>333</sup>. Soprattutto riguardo all'*affaire* Berg e proprio tra Casella e Lualdi, *cfr.* NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 172-173.

<sup>334</sup>. Spedita dall'America, pubblicata integralmente in APPENDICE II.

che la Società delle nazioni decretò e applicò contro l'Italia per sua espansione imperiale<sup>335</sup>. Dal 1937 il Festival si svolse annualmente e la direzione fu affidata ad Alfredo Casella, che si avvale della collaborazione del violinista Mario Corti<sup>336</sup>.

Le valutazioni degli studiosi sui primi Festival veneziani sono discordi. Molto critiche, per esempio, quelle di Luigi Pestalozza: «[...] i programmi elaborati dalla gestione Lualdi-Casella [...] riuscirono di un eclettismo [...] poco concludente, poiché nel mare di mediocrità nostrane si faceva scarso posto ai grandi nomi internazionali [...]»<sup>337</sup>. Per Lamberto Trezzini invece

[...] il Festival, apertosi fin dall'inizio (1930) alle nuove esperienze musicali che germinavano in Italia, in Europa (e in seguito anche oltre questi confini), è stato — come si sa — un'iniziativa che contribuì non poco alla crescita musicale non solo italiana. [...] 1934: terzo Festival. [...] Diciamolo e riconosciamolo subito, col distacco antico e lo straniamento che non può non derivare a cinquant'anni di distanza da quegli avvenimenti: sulle direttive impartite dall'ideologia del regime in fatto di cultura musicale, pur improntate al nazionalismo e a un populismo di maniera, non sarebbe corretto tacciarle di scelte oscurantiste e di taglio autarchico [...]»<sup>338</sup>.

Infine Fedele D'Amico, tra i più perspicaci testimoni di quei tempi difficili, allargando il discorso al rapporto musica-fascismo, scrisse che il regime

[...] non aveva alcuna possibilità di individuare quel che il nazismo fiutava nella Scuola di Vienna, e in Stravinsky, in Bartók, e con eccesso di zelo addirittura in Hindemith. Il concetto di 'arte degenerata' gli rimase sempre incomprensibile. [...] Così dal fascismo la musica contemporanea non fu mai osteggiata ma piuttosto protetta [...] E in conclusione i compositori italiani 'moderni' furono costantemente eseguiti, giovani compresi: precocemente i Petrassi, Dallapiccola, Salviucci si videro esposti nelle vetrine più illuminate. E lo furono più o meno, torniamo a ripeterlo, a seconda del peso che rispettivamente possedevano nell'opinione pubblica, 'elitaria' o 'popolare' o che altro fosse secondo i casi. E altrettanto avvenne, checché se ne sia detto o si dica ancora, degli stranieri, e secondo lo stesso criterio: cioè, di norma, secondo che l'uno o l'altro tipo di opinione pubblica ne sollecitasse la presenza. [...] Risultato, l'Italia musicale si mantenne benissimo al corrente di quanto accadeva in Europa, e immaginarsi che nel ventennio si tendesse ad un'autarchia qual era quella che effettivamente si seguì sul terreno della produzione industriale o agricola, è ab-

<sup>335</sup>. Per il programma dettagliato, *cf.* ZANETTI, Roberto. *Op. cit.* (vedi nota 82), vol. I, pp. 627-630.

<sup>336</sup>. *Ibidem*, pp. 630 sgg.

<sup>337</sup>. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', *op. cit.* (vedi nota 31), pp. cxvii-cxix. Negli anni Sessanta, Malipiero esprimeva giudizi negativi sui festival veneziani, e quindi sulla gestione Casella-Lualdi, nei frequenti colloqui con Luigi Pestalozza, che ringrazio per la preziosa testimonianza.

<sup>338</sup>. TREZZINI, Lamberto. *Op. cit.* (vedi nota 124), p. 301-302.

bandonarsi alla fantasia. [...] È ben vero che certe musiche apparvero soltanto di rado; questo però non dipendeva da autoritarie chiusure ideologiche, ma da difficoltà pratiche e soprattutto da ritardi del gusto [...] E ospitammo tre festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, e nell'ambito della Biennale s'inventò il Festival di Musica Contemporanea di Venezia, riservato a prime assolute o almeno per l'Italia, con larga partecipazione straniera. [...] E quale altra nazione, in quell'epoca, organizzò una tournée all'estero dedicata a musiche contemporanee *straniere*, come fu il caso, nel '28, di quella spagnola di Casella con *Les Noces* di Stravinsky? E c'era, su questa linea, la cultura musicale: basti citare, simbolicamente, la *Rassegna musicale* di Gatti. [...] Davvero, l'idea che l'Italia musicale fosse tagliata fuori dal resto dell'Europa non ha alcun fondamento nei fatti<sup>339</sup>.

Dunque l'Italia, a differenza della Germania hitleriana, riuscì a stare al passo delle altre nazioni. Tutto sommato, le manifestazioni musicali veneziane poterono crescere rigogliose e robuste, nonostante il terreno brullo e accidentato. E questo non solo grazie alla impacciata tolleranza del regime, alle iniziative degli 'avanguardisti' Casella e Malipiero, alla pacatezza sapiente e conciliante di Labroca, ma anche grazie all'arguto, sottile, audace contributo di mediazione di un musicista ligio al fascismo, nazionalista e conservatore, ma colto e a suo modo illuminato, come Adriano Lualdi. Egli seppe dirigere i Festival veneziani nel rispetto della collegialità, con lealtà, intelligenza, equilibrio e autonomia rispetto al regime<sup>340</sup>, evitando quindi che diventassero una manifestazione del suo pensiero estetico o di quello dell'ala più retriva della musica italiana.

In quel contesto storico-culturale, la sua direzione artistica era, paradossalmente, la migliore possibile. L'alta posizione ufficiale che occupava nella gerarchia fascista e un comitato esecutivo da lui diretto mettevano al riparo i Festival dalle stentoree, ottuse, insulse pretese dei Mulè, dei Toni, dei Gasco, degli Zuffellato... e «da quella giungla di raccomandazioni, proteste, ricatti, gesti di sfida che riempiono buona parte dei dossier dell'ASAC»<sup>341</sup>.

Se Casella o Malipiero fossero stati in prima linea e avessero scelto le composizioni da far eseguire, secondo la *loro* visione della musica, sarebbero stati annientati in tempi brevissimi dagli attacchi micidiali dei conservatori, sempre appostati come cecchini con il colpo in canna. «Il Manifesto del Tritume» è un esempio eloquente e deprimente delle loro trame ordite per screditare i due musicisti.

Lualdi comprese il delicatissimo ruolo-chiave che poteva rivestire nell'ambito dei Festival, e, come detto, esercitò il suo notevole potere con inaspettata disponibilità anche

---

<sup>339</sup>. D'AMICO, Fedele. 'La musica sotto il fascismo', in: *Un ragazzino all'Augusteo*, op. cit. (vedi nota 126), pp. 230-233.

<sup>340</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', op. cit. (vedi nota 17), p. 168.

<sup>341</sup>. L'ASAC è l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia. Cfr. *ibidem*, p. 168 e nota 83.

verso chi aveva idee (politiche, estetiche, musicali) opposte alle sue. Occorre ribadire con forza che la collaborazione di Malipiero fu da lui *tenacemente voluta e subito molto apprezzata*, come risulta in modo inequivocabile dai documenti inediti adottati. A Lualdi certo tornava comodo avere al suo fianco Malipiero, poiché gli rendeva più facili i contatti con i compositori e le case editrici estere; ma non fu questo motivo opportunistico che lo spinse senza tentennamenti e con entusiasmo verso l'ex 'nemico'. Fu invece il desiderio, condiviso da Labroca e da Casella, di trovare finalmente un terreno comune su cui far coesistere esperienze diverse, persino antitetiche, all'insegna di una informazione musicale ampia e obiettiva, complementare a quella della SIMC, istituzione più orientata verso la sperimentazione e gli aborriti (non sempre a torto) «estremismi».

Se da una parte si possono sottoscrivere i giudizi negativi su Lualdi grottesco adulatore di Mussolini, acritico sostenitore del fascismo e inquietante autore di testi xenofobi (che spesso avevano lo scopo di tranquillizzare le alte gerarchie, di certo allibite vedendo tra gli invitati musicisti come Scherchen, Berg, Hindemith...), dall'altra è doveroso tener conto in modo obiettivo del suo importante ruolo come operatore musicale, in un contesto storico-politico in cui i margini di manovra erano limitati. Occorre, cioè, distinguere tra ciò che Lualdi disse o scrisse e ciò che attuò concretamente. Egli fu autore, come ricordato, di pagine esecrabili (e molte sono ripubblicate in questo saggio) su quella che egli chiamava «internazionale dell'arte», sugli ebrei, su Schönberg; non si dimentichi tuttavia che spesso le sue crociate erano rivolte contro musiche inconsistenti, subito travolte dall'oblio e mai più riproposte. Denigrare Lualdi solo sulla base dei suoi scritti e non su ciò che ha compiuto, oppure valutarlo obnubilati da ammuffiti pregiudizi politici, non è corretto sul piano della ricerca scientifica.

L'esecuzione, nel 1934, della cantata *Der Wein*<sup>342</sup> di Alban Berg alla presenza del compositore e sotto la direzione di Scherchen è certamente l'esempio più clamoroso delle aperture, pur sofferte e faticate, di Lualdi. E la lettera di Casella sopra citata («Ben apprezzo quanta energia e quanto lavoro hai dovuto spendere per questa manifestazione») rappresenta un plauso alla sua laboriosità e correttezza. Mettere sullo stesso piano Lualdi, Toni e Mulè, come han fatto alcuni studiosi, è veramente una forzatura. La distanza tra il primo e gli altri due, soprattutto Toni, è — per usare un'iperbole lualdiana — «astrale». Gavazzeni se ne era ben reso conto quando dichiarò: «Il più aperto di loro era Lualdi. Era indubbiamente intelligente, di buona cultura, scrittore, e avrebbe potuto riuscire come musicista anche senza il fascismo, se avesse mantenuto un dialogo con altre tendenze e culture»<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup>. Vedi note 331-332.

<sup>343</sup>. Dialogo che in realtà mantenne. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 208.

La critica che più ferì Lualdi dopo il crollo del fascismo fu quella di Massimo Mila che, nella *Breve storia della musica*<sup>345</sup>, ebbe a scrivere:

Prima ancora dei veri e propri discepoli s'incontrano musicisti di formazione indipendente, magari coetanei di quelli già nominati, o di poco più giovani, che svolsero per proprio conto un'opera analoga di liberazione dalle convenzioni teatrali. [...] Adriano Lualdi ha colto in alcune sue opere un raggio della freschezza comica del *Falstaff*, cui non corrisponde altrettanta schiettezza nell'espressione sentimentale ed affettuosa. Ricercatore instancabile e divulgatore benemerito di musiche italiane settecentesche, si è sempre chiuso in un'ombrosa xenofobia di fronte alle correnti più vive della musica contemporanea, volutamente ignorando la necessità di inserire l'arte italiana nella circolazione della cultura europea; e con Mulè<sup>346</sup> si è fatto capo di una tendenza reazionaria che ha svolto un'opera nefasta durante il passato regime, facendo artatamente scivolare la polemica da un piano artistico ad un piano politico, insinuando accuse di disfattismo antipatriottico contro chi si sforzava di ringiovanire e sprovincializzare l'arte nazionale, ed invocando ingenerosamente l'intervento del braccio secolare là dove l'insufficienza dei loro argomenti si provava manifesta.

Lualdi rispose a queste accuse in una lunga, piccatissima lettera aperta<sup>347</sup>:

[...] poiché egli [Mila] appoggia la accusa risibile che si legge nelle ultime righe sulla affermazione che io ho *volutamente ignorato la necessità di inserire l'arte italiana nella circolazione della cultura europea*, e sulla mia *ombrosa xenofobia di sempre* ecco, senza perder tempo in chiacchiere, qualche fatto. Un elenco di *azioni* da me *compiute* in senso diametralmente opposto a quello asserito dal dott. Mila; le quali sono costretto mio malgrado a ricordare, e che, in un clima di onesta normalità, potrebbero essere ritenute meritorie; mentre per me non furono che l'adempimento di una *spontaneamente* elettami e gradita missione. Fra il 1929 e il 1943, in concerti sinfonici da me diretti in Austria, Francia, Germania, Jugoslavia, Spagna, Repubblica Argentina, Brasile, Uruguay, Repubblica Sovietica Russa, ho presentato a quei pubblici *in prima esecuzione* e ho portato al successo opere sinfoniche dei seguenti Compositori italiani contemporanei *di tutte le tendenze*: Alfano (*Sinfonia*); Bettinelli (*Invenzioni per archi*), Busoni (*Berceuse élégiaque*); Casella (*Giara*); Castagnone (*Overture*); De Sabata (*La notte di Platon*); Giuranna (*Scherzo*), Malipiero (*Variazioni senza tema, Sinfonia n° 2, Trascrizioni per orch. d'archi di G. B. Bassani*); Mulè (*Dafne*); Napoli (*Overture*); Parodi (*Pastorale*

<sup>344</sup>. Accuse di Massimo Mila ad Adriano Lualdi; vedi nota seguente e *infra*.

<sup>345</sup>. MILA, Massimo. *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977 (PBE, 31), seconda edizione riveduta, p. 434.

<sup>346</sup>. Trascrivendo nella lettera aperta il paragrafo a lui dedicato nella *Breve Storia della Musica*, Lualdi omette il nome di Giuseppe Mulè inserendo i puntini di sospensione.

<sup>347</sup>. LUALDI, Adriano. *L'arte di dirigere l'orchestra, op. cit.* (vedi nota 67), pp. 34-38.

## LAURETO RODONI

*e Scherzo*); Pick-Mangiagalli (*Preludio e Fuga*); Pilati (*Suite*); Pizzetti (*Concerto per pianoforte e orchestra; Concerto dell'Estate, Pisanella*); Porrino (*Sardegna - Ouverture*); Respighi (*Fontane di Roma, Arie antiche I*); Rossellini (*Stampe della vecchia Roma*); Sinigaglia (*Baruffe Chiozzotte*); G. C. Sonzogno (*Tango*); Veretti (*Sinfonia italiana*); Wolf-Ferrari (*L'Amore medico*); Zandonai (*Flauto notturno*). Nello stesso periodo di tempo in concerti sinfonici da me diretti in Italia, ho presentato ai nostri pubblici in prima esecuzione e ho portato al successo opere sinfoniche dei seguenti Compositori stranieri contemporanei, di ogni paese e di ogni tendenza: Albeniz (Spagna); Andrè (Argentina); Bartok (Ungheria); Bloch (Svizzera); De Falla (Spagna); Dukas (Francia); Gotovak (Jugoslavia); Graener (Germania); Lopez-Buchardo (Argentina), Palmas (Uruguay); Ravel (Francia); Prokofieff (Russia sovietica); Rogalski (Romania); Sciostakowich (Russia sovietica); Strawinsky (Russia bianca); Tansman (Polonia); Ugarte (Uruguay); Villa Lobos (Brasile); Walton (Inghilterra)<sup>348</sup>.

Commenta Lualdi alla fine di questo primo elenco:

[...] questo poco che potei fare basta a documentare, se non altro, la mia buona volontà, il mio spirito di affettuosa colleganza verso i colleghi compositori di tutte le tendenze, e l'opera da me personalmente e praticamente svolta per inserire l'arte italiana contemporanea nella cultura non soltanto europea, ma anche sud-americana e russo-sovietica; e il mio sempre desto e simpatizzante interesse per ciò che si faceva all'estero, e il mio desiderio operante per informarne i miei concittadini. Che è *precisamente l'opposto* di quella «voluta ignoranza», ecc. e di quella «ombrosa xenofobia», di cui il critico e storiografo serenissimo dott. Massimo Mila mi accusa gratuitamente e forse non in perfetta buona fede attribuendo a me gli spiriti faziosi e ottenebrati dalla passione di parte ond'è, egli, avvelenato.

Dopo aver elencato un'altra nutrita serie di concerti<sup>349</sup>, Lualdi trae amare conclusioni:

---

<sup>348</sup>. *Ibidem*, pp. 35-36. Lualdi abbrevia il nome delle opere dei compositori italiani. Essendo alcuni compositori scomparsi dal repertorio, ho preferito, per chiarezza e omogeneità, sciogliere tutte le abbreviazioni.

<sup>349</sup>. «Ma se ancora non gli basta, procediamo. Nello stesso periodo di tempo, in manifestazioni d'arte da me organizzate e dirette, dalle quali io, assistito da qualche collega, curavo la compilazione dei Programmi e assumevo la responsabilità, furono eseguite in Italia da complessi e interpreti vari, e davanti a pubblici internazionali (esponenti dunque della «cultura europea» e mondiale) musiche da camera, sinfoniche e di teatro dei seguenti compositori italiani contemporanei di tutte le tendenze: Alderighi, Alfano, Alaleona, Bianchi G., Bianchini, Busoni, Casavola, Casella, Castelnuovo Tedesco, Dalla Piccola, Davico, Ferro, Giuranna, Gorini, Guarini, Labroca, Liviabella, Longo Ach., Malipiero G. F., Margola, Marzollo, Massarani, Montemezzi, Mortari, Mulè, Nielsen, Petrassi, Pick-Mangiagalli, Pilati, Pizzetti, Porrino, Respighi, Rieti, Rocca, Rosi, Rossellini, Rota, Santoliquido, Sinigaglia, Sonzogno, Tommasini, Veretti, Wolf-Ferrari, Zandonai; e musiche da camera, sinfoniche e di teatro dei seguenti compositori stranieri contemporanei di tutte le tendenze: Achron, Albeniz, Bartok, Berg, Bloch, Brustad, Debussy, De Falla, Delannoy, Dukas, Eicheim, Fernandez, Ferroud, Gershwin,

So bene che è proprio questa mia costante e mal abdicata spregiudicatezza, e istintiva e irrimediabile, aperta e dichiarata avversione contro tutto che sapesse di *clique* o di camorra (anche e specialmente se protetta dalle superiori autorità) che più ha dato e dà fastidio al dott. Mila e a quanti la pensano come lui; so bene che i Festival Internazionali di Musica di Venezia di cui proprio io fui il fondatore nel 1930 e che diressi fino al 1936, avendo a collaboratori Casella e Labroca (ed era quella l'unica istituzione italiana che avesse per programma la conoscenza e la divulgazione della musica contemporanea italiana e straniera all'infuori e al di sopra di qualunque tendenza) hanno molto disturbato i capi e i gregari di alcune sette e fazioni artistiche, appunto perché ispirati al criterio di far conoscere al grande pubblico la musica contemporanea in tutte le sue tendenze, e non soltanto in quelle avanzate e ultramoderne, o di centro, o di retroguardia; so bene che oggi può esser considerata colpa l'aver difeso — come ho sempre fatto — lo spirito e la cultura nostra, nazionale e latina, e gli ideali confini del nostro patrimonio artistico e culturale da possibili imbarbarimenti o disorientamenti; ma vorrà convenire il dott. Mila che un artista, che egli riconosce «indipendente», nelle sue opere musicali — cioè nell'espressione preminente e autentica del proprio temperamento — non poteva e non doveva poi, in sede di critica musicale e di organizzazione, rinunciare a questa sua indipendenza, per mettersi al servizio del gruppetto artistico X, o dell'Editore di musica Y di Vienna, o Z di Berlino, o W di Londra o Parigi. Questi fatti che sono stato costretto a ricordare bastano certamente a dimostrare del tutto mendaci le premesse dello scritto del dott. Mila («voluta ignoranza», «ombrosa xenofobia» ecc.). Per conseguenza, anche le tendenziose e calunniose deduzioni che da quelle egli trae cadono fragorosamente nel ridicolo della cannonata a salve<sup>350</sup>.

---

Gotovac, Graener, Harsanji, Hindemith, Honneger, Ibert, Ienesen, Jongen, Kadosa, Kilpinen, Kodaly, Knippen, Krenek, Lambert, Lopez-Buchardo, Martinu, Milhaud, Muller, Prokofieff, Poulenc, Ravel, Rogalski, Roussel, Saminsky, Schostakovich, Scriabine, Sowerby, Strawinsky, Strauss, Szimanowski, Tansman, Toch, Turina, Villa Lobos, Vogel, Walton. Vorrei qui chiedere all'informatissimo dott. Mila quale è, in questi quattro elenchi, la tendenza artistica italiana e straniera — anche la più modernista, anche la più avanzata — che non sia degnamente e obbiettivamente rappresentata. Ma non è tutto, ancora. Se anche questo al dott. Mila *non sufficit*, conceda un po' di tempo per cercare i programmi della serie di concerti da me organizzata per la Fiera di Milano 1928, e quelli dei dodici concerti sinfonici che io organizzai nel 1933 a Milano (gratuitamente, come sempre) a beneficio dell'Opera Maternità e Infanzia, e per sollevare dalla disoccupazione almeno una parte della massa orchestrale di quella città non scritturata alla Scala (senza per altro dirigerne neanche uno, né porre in programma neanche cinque minuti di musica mia); o di quelli che organizzai per le stagioni sinfoniche del Conservatorio di S. Pietro a Majella dal 1937 a 1943 (dirigendone, su una cinquantina, due o tre); e gli dimostrerò con altri documenti con quanta larghezza e modernità di criteri, e con quanta spregiudicatezza e libertà di intenti; e sopra tutto (attraverso anche i nomi dei *direttori d'orchestra italiani e stranieri* invitati) con quanto profondo e direi ostentato disprezzo per le convenienze e gli opportunismi della politica, e contro le interferenze della politica nelle cose musicali io abbia sempre regolato il mio modo di agire: di artista militante, di scrittore d'arte e di organizzatore di manifestazioni artistiche.» (Quanto al nome dei compositori si è mantenuta la grafia, a volte errata, di Lualdi.)

<sup>350</sup>. *Ibidem*, pp. 37-38.

Nonostante la risposta copiosamente esemplificata e argomentata di Lualdi, Mila, nelle edizioni successive della sua *Breve storia della musica*, non cambiò una virgola di quel che scrisse nella prima edizione.

«DIFFICILE È CONSERVARE LE AMICIZIE A DISTANZA...»<sup>351</sup>

Negli anni seguenti, i rapporti tra Malipiero e Lualdi si diradarono. Nel 1935 Lualdi fece includere nel Festival Vichy<sup>352</sup> la *Prima Sinfonia* di Malipiero e nel maggio del '37 ne diresse a Dresda la *Seconda*. In quella occasione fu sua premura informare il compositore dell'esito felice della serata<sup>353</sup>.

Nel nome di d'Annunzio avvenne forse la rottura dell'amicizia tra i due musicisti. Il 20 dicembre 1938, Lualdi recensì<sup>354</sup> molto negativamente la *Missa pro mortuis*<sup>355</sup> di Malipiero dedicata appunto alla memoria del poeta, scomparso pochi mesi prima, il 1° marzo. Si trattò di una vera e propria stroncatura, spietatamente costruita, centellinata, rifinita nei minimi dettagli, che investì sia la composizione, sia Malipiero stesso:

Questa *Missa pro mortuis* di G. F. Malipiero, una «novità assoluta, che l'Autore Accademico di Santa Cecilia, rifiutando altre offerte pervenutegli anche

---

<sup>351</sup>. Lettera del 25 gennaio 1950: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 438. Vedi *infra*.

<sup>352</sup>. Nel 1935, Goebbels impose l'uscita della Germania dalla SIMC (vedi nota 27) considerata il covo della *Entartete Musik* (musica degenerata) e i nazisti organizzarono un contro-festival a Vichy, promosso dal 'Conseil Permanent pour la coopération internationale des Compositeurs de Musique', presieduto da Richard Strauss e di cui Lualdi fu vicepresidente, con Roussel e Sibelius, dal 1934 al 1942. Scrisse Alban Berg a Malipiero, il 17 luglio 1934, che «i rappresentanti, tedeschi e austriaci, sono nostri nemici». Cfr. NICOLÒDI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), pp. 197-198. Vedi nota 332.

<sup>353</sup>. Lettera del 30 maggio 1937. Significativo il fatto che Malipiero non abbia menzionato queste due esecuzioni nel 'Catalogo annotato', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5).

<sup>354</sup>. Sul *Giornale d'Italia*. La prima ebbe luogo il 18 dicembre, direttore d'orchestra Bernardino Molinari (vedi nota 411).

<sup>355</sup>. Finita di comporre in Asolo il 12 giugno 1938, «In memoriam Ariel Musici», cioè di d'Annunzio. Su questa composizione scrisse Malipiero nel 1938: «Mentre stavo scrivendo la *Missa pro mortuis* sentivo che qualcosa a me molto cara stava per scomparire. Difatti il giorno che virtualmente la messa era finita, moriva Gabriele d'Annunzio. Dovevo dedicarla al ricordo della nostra amicizia. Il misticismo si manifesta in noi se siamo in uno stato di grazia. Il silenzio e la solitudine possono farci riflettere anche sul grande mistero dell'ufficio divino. Questa *Missa pro mortuis*, pur rispettando le regole stabilite, è un'elegia funebre che esprime quei sentimenti che non osiamo confessare od esprimere con parole profane. Il *Dies irae* rappresenta una parentesi pittorica, ché non riuscii a liberarmi dalla visione del Giudizio universale del Tintoretto, quella che tanto spesso ammirai alla *Madonna dell'orto* a Venezia. Non posso concepire una espressione musicale mistica senza pensare e sentire il dolore umano. Solo questo avvicina o può avvicinare veramente a Dio»; *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 213-214.

dall'estero — così asserisce il programma — ha voluto appositamente riservare per la prima esecuzione ai concerti dell'Istituzione» (l'Eccellentissimo Consiglio Accademico deciderà se sia proprio il caso di un voto di gratitudine) è una modesta e povera cosa.

Nella costruzione del primo paragrafo, Lualdi crea una sorta di *suspence* collocando agli estremi (a notevole distanza sintattica) il soggetto — la Messa — e il predicato, che contiene un giudizio di valore inequivocabilmente negativo: «è una modesta e povera cosa». Nel mezzo un lungo inciso ironico, che diviene sarcastico nella parentesi che anticipa la stroncatura. Le righe successive alludono, sempre nel registro sarcastico, alle aperture internazionali dell'artista, *Leitmotiv* lualdiano, e alle sue amicizie «pericolose» (e non è difficile ravvisare un primo indiretto attacco a due sodali di Malipiero, Guido M. Gatti, e Henri Prunières, entrambi direttori di riviste ritenute 'sovversive' da Lualdi: *La rassegna musicale italiana* e *La revue musicale*):

Il diavolo, vista la mala parata, si fa frate; ma allontanandosi dai salotti internazionali e dalle amicizie pericolose per natura per ridursi all'altare del villaggio a dir compiata, diventa grigio di fuori e di dentro; e non gli basta riflettere un momento 'sul grande mistero dell'uffizio divino' per improvvisarsi e l'anima mistica, e lo stato di grazia, e quel lume divino che si chiama 'ispirazione': la sola didascalia convincente in fatto d'arte.

Questi due paragrafi possono essere considerati un'introduzione. A partire dal terzo Lualdi sviluppa il concetto espresso nel titolo dell'articolo, *Infelice coincidenza*:

Poi quel dichiarare, come è fatto nel Programma, quella specie di macabro e glaciale e irriverente spirito utilitario che induce l'autore a dedicare a Gabriele d'Annunzio<sup>356</sup>, morto oggi, una Messa quasi interamente composta ieri, francamente, nettamente mi dispiace. Sarà, anche questo, un versetto del *Confiteor* di un aspirante Converso; ma a conoscere questa brutta specie di 'felice coincidenza' credo che tutti avremmo volentieri rinunciato: anche gli Accademici del mezzo lutto<sup>357</sup> ieri riuniti in assemblea plenaria all'Adriano; e credo che tutti, a una *Missa pro Mortuis* inutilizzata, avremmo preferito un d'Annunzio vivo.

---

<sup>356</sup>. Lualdi era un profondo estimatore di d'Annunzio, ma non ha mai instaurato con lui rapporti di amicizia. Cfr. LUALDI, Adriano. *D'Annunzio e la musica*, op. cit. (vedi nota 13), pp. 146 e 151: «Prima, ancora [...] della Musica vera e propria, il mondo sonoro è per d'Annunzio non soltanto una realtà, ma un incanto. Come del mondo delle forme e dei colori, egli ne fa il suo proprio regno. Lo anima e lo domina. Vi s'immerge, vi si abbandona, ne gioisce: e, come di ogni cosa che ami, con un ardore e con una voluttà che può arrivare fino alla frenesia. [...] Non profondamente connaturato né rivelatosi col primo risvegliarsi del genio come l'imperativo della Poesia; non improvviso e totale come una folgorazione, ma pur nella sana precocità graduale e sempre più affascinante dovette apparire a d'Annunzio il richiamo alla musica. Sua vera seconda natura la musica: carattere distintivo eminente, appunto per la sua rarità in un grande uomo di lettere italiano.»

<sup>357</sup>. Termine molto usato da Lualdi, mutuato da scritti del pittore Anselmo Bucci. Cfr. LUALDI, Adriano.

Nel culmine della stroncatura, Lualdi colloca i due artisti a distanze «astrali» e ribadisce lo scarso valore della Messa di Malipiero mettendola a confronto con quella di Verdi; affibbia a Malipiero due *Leitmotiv* del suo pensiero critico (lo snobismo e il cinico arrivismo), ma soprattutto mette in dubbio un sentimento di amicizia («la non comprovata amicizia»), che per Malipiero era invece, lo prova il loro carteggio, profondo e fraterno. A questo punto possiamo facilmente immaginare che per l'umorale musicista veneziano, il vaso fosse ormai traboccato:

A Gabriele d'Annunzio non si può non si deve dedicare casualmente un'opera: né in vita, né in morte. Se non lo vietino il sentimento, il rispetto, la decantata ma non comprovata amicizia, la venerazione, l'astrale distanza, deve almeno vietarlo il buon gusto, deve almeno impedirlo l'intimo pudore. Per un Gabriele d'Annunzio, un artista che si senta da tanto può e deve pregare, in morte 'per Lui', sotto l'impeto della commozione suscitata dalla morte 'di Lui' nello smarrimento prodotto dallo spegnersi di tanta luce nel cielo della Patria. Anche per artisti di genio queste sono sempre state le condizioni necessarie alla creazione di opere degne; così, per Alessandro Manzoni, fece — mi si scusi la citazione sproporzionata: ma è per esemplificare — fin l'antireligioso Giuseppe Verdi, lasciandoci uno stupendo documento del suo acerbo drammatico disperato dolore di uomo. E questa — da contrapporre alla cinica speculazione arrivistica e *snob* — è la autentica pura gentilezza della sensibile anima latina; e questa — da contrapporre a questo moderno e non riuscito tentativo di accaparrarsi il 'grande scomparso' — è la buona tradizione universale del tre, quattro, cinque, sei, sette, ottocento, che sarà molto opportuno conservare e prolungare nel novecento e nel mille.

In questo caso, anche per le peculiarità del carattere di Lualdi, è difficile tracciare una linea di confine tra schiettezza e onestà / malanimo e offesa: sono propenso a credere nella buona fede di Lualdi, e non ritengo che questa recensione sia una goccia di un subdolamente dosato, caustico stillicidio del regime contro un compositore poco gradito. Tenendo conto della durezza con cui Lualdi iniziò il medaglione dedicato a Malipiero ne *Il rinnovamento italiano*, è probabile che se non ci fosse stato il sacrilego dubbio sui rapporti di amicizia con d'Annunzio, Malipiero non avrebbe dato peso alla recensione<sup>358</sup>.

---

*Per il primato spirituale di Roma, op. cit.* (vedi nota 93), p. 30: «Ricordate come Anselmo Bucci illustra i risultati di questa, e di altre tendenze catastrofiche [allusione a forme 'estreme' di impressionismo, futurismo e cubismo], che egli chiama *Accademia del mezzo lutto*, (ed io più di una volta gli ho tolto a prestito la definizione graziosa ed eloquente per parlare delle nostre, di noi musicisti, *Accademie del mezzo lutto*) nel *Secondo e Terzo Corso* della medesima [...]». Il termine è usato anche in *Id. Tutti vivi, op. cit.* (vedi nota 51), pp. 270-271: vedi note 141 e 226.

<sup>358</sup>. Il medaglione è pubblicato a p. 35 (vedi nota 89). Basti la seguente citazione dannunziana per comprendere la profondità del rapporto tra Malipiero («fratello d'arte») e il Vate: «Tu fosti sempre l'esemplare dell'amicizia, e tuttora sei, in un tempo di frode, di vanagloria e di mangieria. [...] Alcune delle tue musiche sono le aure del mio silenzio»: lettera di d'Annunzio a Malipiero del 4 ottobre 1933, in: *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 13), pp. 157-158.

Il raffreddamento, la rottura dei loro rapporti sono poi anche per così dire suggellati dalla pubblicazione, nel 1940, del volume *L'arte di dirigere l'orchestra*<sup>359</sup>, dove Lualdi rispolvera i toni bellicosi, sarcastici del periodo prefascista e dei primi anni Venti. Nelle pagine introduttive del volume si scaglia infatti con astiosa veemenza contro la

[...] cábala musicale italiana e internazionale 1918-1938: quella che poggiò fino a ieri il suo piano di aggressione sui tre capisaldi *Vienna* (Universal-Hertzka<sup>360</sup>), *Berlino* (Rudolf Steiner<sup>361</sup> e suoi riflessi musicali: Schönberg in primo luogo), *Parigi* con agenzia di propaganda e succursale italiana a Torino, all'insegna de *Il Pianoforte*, la compiacente rivista intorno alla quale si raggrupparono tutti i tifosi delle brutte musiche, e i soci e i simpatizzanti nostrani dell'Internazionale atea e bolscevica della musica; il 'centro' dal quale si tentò inutilmente, per venti anni, di fuorviare e avvelenare il gusto nostro e la nostra coscienza artistica nazionale, e le nuove generazioni di artisti: quelle di primo, e quelle di secondo pelo; l'interprete autorizzato, il falso profeta di una caterva di nuovi Messia forestieri e paesani, dei quali oggi nessuno più parla, o che sono ridotti alle loro giuste, modeste proporzioni, o che — in così breve spazio di tempo, essi che scrivevano 'soltanto per l'avvenire' — già sono condannati a sopravvivere a se stessi e ai loro effimeri momenti di 'voga' mondana; l'alfiere di tutti i peggiori snobismi salottieri e decadenti. Tutto ciò, adesso, è un po' traballante perché perdute le due piazzeforti di Vienna e di Berlino, si trova a dover gravitare intorno ad un'unica ridotta superstita: quella di Henri Prunières<sup>362</sup> e della sua *Revue Musicale*<sup>363</sup>.

---

<sup>359</sup>. Vedi nota 67. Cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 245-346.

<sup>360</sup>. Emil Hertzka (1869-1932), direttore della Universal Edition di Vienna dal 1907 fino alla morte. Diede un cospicuo contributo alla diffusione della musica di Schönberg e della sua scuola. Com'è noto, fu anche uno degli editori di Malipiero.

<sup>361</sup>. Rudolf Steiner (1861-1925), filosofo austriaco, di cui forse Schönberg studiò le dottrine teosofiche. Cfr. STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*, trad. francese di H. Hildenbrand, Parigi, Fayard, 1993, p. 261: «La perte de ses illusions provoqua chez Schönberg une souffrance aiguë. L'effondrement de toutes les valeurs durant la guerre lui montra l'impuissance de la pensée, de l'invention et de l'énergie. Pendant ces années [...] la religion fut son seul soutien. [...] Pourtant, dans son article *L'élément théosophique dans la vision du monde de Schönberg* [...] Walter Klein déclarait que ce sont les convictions qui font le théosophe. La croyance que le chemin de l'homme conduit, à travers d'innombrables renaissances, à des formes de plus en plus élevées de l'existence». In *Tutti vivi*, *op. cit.* (vedi nota 51), pp. 267-268, Lualdi ribadì ciò che scrisse nel 1939: «I rivali e gli odiatori di Apollo e dell'arte apollinea [...] passando, dal triangolo fatale di Berlino - Rudolf Steiner; Vienna - Universal Edition; Parigi - Picabia o Max Jacob, a Roma credettero [...] di essere portatori di un nuovo Verbo, e alfieri di libertà. E non erano invece [...] che gli alfieri dell'arbitrio e dell'anarchia, e gli annunciatori e gli zelatori di una farmacopèa di ricette e di formulari artistici oltremontani i quali sono serviti ottimamente, sì, a imbastardire tanta parte della produzione avutasi in Italia (non si può neanche dire italiana) in questi quaranta anni; ma non sono valsi affatto ad arricchire di una sola opera vitale, in questi quarant'anni, il nostro patrimonio artistico. Non è e non sarà mai dalla schiavitù allo straniero — specie, poi, spirituale — e dalla rinuncia ai suoi ideali di sempre, al culto della bellezza, ai caratteri nativi e permanenti del suo modo di esprimersi in arte, che l'Italia potrà aspettarsi buoni e durevoli frutti.»

<sup>362</sup>. Vedi nota 428.

<sup>363</sup>. LUALDI, Adriano. *L'arte di dirigere l'orchestra*, *op. cit.* (vedi nota 67), pp. 34-39. «Non un'opera [...]

L'attacco ferocissimo alla rivista *Il pianoforte* di Guido M. Gatti, che ebbe vita ventennale<sup>364</sup> solo se la si considera tutt'uno con il suo seguito *La rassegna musicale*, era rivolto senza possibilità di equivoco a quest'ultima e al suo direttore. Del resto Mila, in un'intervista a Harvey Sachs, riferendosi al volume di Lualdi dichiarò senza mezzi termini che l'autore fece «un violentissimo attacco alla *Rassegna musicale* — proprio un attacco che sembrava invocare l'intervento della giustizia. Diceva: questi bisogna farli tacere»<sup>365</sup>. Inoltre, nelle pagine successive, Lualdi accusava esplicitamente gli scrittori di giornali, di riviste, di libri che erano «sulle orme del già lodato periodico *Il pianoforte*» di aver «tanto lodevolmente» contribuito, e di contribuire ancora (quindi sulle pagine della *Rassegna musicale*) «al confusionismo attuale». Ora il riferimento a Gatti è veramente palese e ulteriormente ribadito nell'attacco al Congresso di Firenze di cui il musicologo torinese fu l'organizzatore<sup>366</sup>.

Scagliandosi contro l'Universal Edition (il più importante editore di Malipiero) e *La revue musicale* di Prunières (uno dei pochi amici veramente fraterni di Malipiero) Lualdi si scagliava con le sue frecce avvelenate anche contro Malipiero stesso.

Per Harvey Sachs l'atteggiamento arrogante di Lualdi era dovuto al fatto che

[...] in quel momento era così felice di vedere la propria stella in ascesa — di vedere la fazione conservatrice ed etnocentrica della gerarchia musicale italiana sul punto, a quanto sembrava, di ottenere una vittoria decisiva sull'elemento radicale e cosmopolita — da non riuscire a trattenersi dal saltare di gioia. Una volta iniziato a parlare di direzione d'orchestra, lasciava perdere le polemiche politiche, salvo una stoccata a Toscanini, che accusava di essersi lasciato condurre lontano dalla retta via (si legga: lontano dall'ovile fascista) per l'infelice carattere e le amicizie pericolose<sup>367</sup>.

L'affermazione di Mila è in parte inficiata dal fatto che, crollato il fascismo, nella seconda edizione del volume, Lualdi non cambiò una virgola del suo testo. E chi poteva invocare Lualdi nel 1948-1949?

---

è rimasta. [...]» Sono rimasti, «purtroppo: il disorientamento e il ben giustificato terrore del pubblico verso tutto ciò che si chiama «nuova musica»; diffidenza, disorientamento, terrore che colpiscono ingiustamente in un'unica condanna aprioristica e sommaria tutti gli artisti moderni: i reprobati e i saggi, quelli che hanno ingegno e quelli che non ne hanno, gli internazionalisti e gli strapaesani, gli ammalati e i sani, gli azzurri e i rossi, i bianchi e i neri. Continuare in queste ormai sperimentatissime esperienze vorrebbe dunque dire volere perpetuare il confusionismo, volere ritardare la necessaria urgente decantazione di queste acque oggi più torbide che mai: e questa sarebbe grave colpa»: *ibidem*, p. 55.

<sup>364</sup>. *Il pianoforte* fu fondato da Guido M. Gatti nel 1928. Quell'anno la rivista fu trasformata in *La rassegna musicale*, pubblicata fino al 1962. Ai tempi del fascismo era all'avanguardia, pubblicava articoli sui compositori più importanti del momento, italiani e stranieri, molti dei quali invisi al regime.

<sup>365</sup>. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 69.

<sup>366</sup>. Cfr. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', *op. cit.* (vedi nota 31), pp. cxiv (in particolare la nota 166) sgg. Non sfugga la ricomparsa del vocabolo «confusionismo» che già Lualdi usò vent'anni prima nella lettera al Tebaldini. Cfr. p. 455 e nota 363.

<sup>367</sup>. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 246.

Gian Francesco Malipiero non poteva certo tollerare le contumelie rivolte a due suoi intimi amici e gli attacchi subdoli alla sua persona; così, senza far troppo chiasso, si staccò da Lualdi, fino a ignorarlo del tutto. Un accenno al raffreddamento dei loro rapporti compare in una lettera di Malipiero a Gatti: «[...] i miei cari concittadini [...] mi credevano una creatura della Camicia nera, tipo Zualdi<sup>368</sup> [sic] e Mulè. Cose dell'altro mondo»<sup>369</sup>.

Il carteggio tra i due musicisti si conclude nel 1949 con un rapido scambio epistolare, in tono piuttosto formale rispetto ai primi anni Trenta<sup>370</sup>. In seguito è probabile che i loro rapporti si siano definitivamente interrotti: infatti Malipiero non nominò mai Lualdi nei suoi scritti dopo il 1950 e il suo nome non comparve mai nelle conversazioni con Vittore

---

<sup>368</sup>. Potrebbe essere un involontario incrocio del nome di due musicisti, Lualdi e Zuelli, un *lapsus calami* freudiano che può essere sintomo di un processo di rimozione in atto di un nome divenuto fastidioso, se inconsapevole; fortemente ironico, se consapevole.

<sup>369</sup>. Lettera del 20 dicembre 1948, in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 430.

<sup>370</sup>. Quell'anno Adriano Lualdi, direttore del Conservatorio 'Luigi Cherubini' di Firenze, spedì a Malipiero, direttore del Conservatorio 'Benedetto Marcello' di Venezia, la seguente lettera (Fondo Malipiero): «Caro Collega, Ti mando l'unito esposto che è mia intenzione far pervenire al Ministero, dato che si sono avute verbali promesse di un miglioramento della nostra carriera che però deve essere provocato da una nostra richiesta. Ti sarò grato, naturalmente se sei d'accordo, se vorrai rimandarmi il foglio firmato con la massima possibile sollecitudine. Saluti cordiali (Adriano Lualdi)». L'8 maggio Malipiero rispose di essere disposto a firmare, ma per ultimo. L'esposto di cui parla Lualdi è forse da mettere in relazione con i problemi finanziari che i due musicisti avrebbero potuto incontrare dopo il pensionamento. A Malipiero, infatti, fu negata la pensione, anche se gli mancavano solo tre mesi per completare il curriculum. *Il sole 24 ore*, il 1° agosto 1993, a 20 anni dalla morte del musicista, pubblicò uno splendido articolo a tre mani (vedi nota 54), preceduto dal seguente cappello introduttivo: «Il 1° agosto 1973 in un ospedale di Treviso moriva Gian Francesco Malipiero, uno dei più grandi musicisti contemporanei. Lo Stato italiano non gli concesse nemmeno una pensione, anzi la proposta dei senatori veneziani Gatto e Premoli venne affossata dal ministero del Tesoro, dal Governo e anche dal Senato. Eppure si trattava di 65mila lire al mese. In questa pagina ricordiamo l'uomo e il maestro con tre interventi di persone che gli furono vicine e amiche: il poeta Andrea Zanzotto, Vittore Branca e il musicologo Giovanni Morelli. [...] A essi abbiamo aggiunto due lettere con non poche venature di rabbia, inviate dal musicista a Vittorio Cini. Dovremmo anche pubblicare le varie fasi del dibattito che hanno accompagnato la bocciatura della pensione. Ma abbiamo deciso di risparmiare al lettore questa vergogna squisitamente italiana. In tempi come i nostri il silenzio vale di più di ogni possibile condanna». Amarissime furono le reazioni di Malipiero: *cf.* a esempio la lettera a Gatti del 4 luglio 1948, in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 430. «[...] dovrò andarmene fra 3 mesi (naturalmente senza pensione), però sono lieto di nulla dovere a questo paese»; e quella del 12 ottobre 1952 (*ibidem*, p. 456): «Caro Gatti, sono qui e, dopo il nostro ultimo incontro a Venezia, ho potuto constatare che certi vocaboli (farabutto, delinquente, canaglia, ricattatore, ladro) sono una espressione gentile, se confrontati con la realtà, cioè con quello che è stato fatto. Eccomi ad Asolo, come nel 1937, ma con 15 anni di più sulle spalle e con una casa che può un giorno precipitare sul mio capo, non perché sia in rovina staticamente, ma rispetto ai miei mezzi e all'affamamento che si tenta. Perché? Vivere isolato è forse un errore, ma il pericolo proviene dal non poter reagire, ché nessuno mi protegge. Pare che non essere privi d'ingegno sia una disgrazia. Questo essere combattuti in patria ora è una rovina, ché una volta si eseguivano all'estero molte opere mie per il fatto che mi sapevano mal visto, ma ora? Inutile tormentarsi, forse una rivoluzione metterà a posto tutto. Le camicie nere sono state sostituite con le anime nere. Ma basta con queste malinconie, ché del rosso ce n'è in vista». Molte altre lettere del dopoguerra contengono analoghe parole di titanico scoramento.

Branca e con Luigi Pestalozza<sup>371</sup>, se non in relazione ai Festival, da lui giudicati, col senno di poi, in modo negativo.

A sua volta Lualdi, negli sterminati diari inediti (migliaia di pagine), nomina solo due volte Malipiero: per affossare le *Sette Canzoni*<sup>372</sup> e per raccontare un piccante aneddoto riferitogli da Guido Piamonte. Titolo dell'appunto in stampatello maiuscolo sottolineato: «Malipiero, incazzatissimo e offesissimo, si è ritirato sull'Aventino di Asolo; e al parallelo di Guido Piamonte [con Wolf-Ferrari] ha risposto sdegnato: 'io non ho scritto i quattro rusteghi'»<sup>373</sup>.

In conclusione è lecito supporre che il sodalizio con Malipiero si sia concluso soprattutto a causa dell'irrigidimento ideologico e culturale di Lualdi alla fine degli anni Trenta; irrigidimento che rese incolmabili le divergenze tra i due musicisti e compromise i loro rapporti anche sul piano umano. Senza dimenticare che la severità verso se stesso fu per Malipiero sempre tiranna, perciò tutto lo offendeva se gli suonava dubbio: «difficile è conservare le amicizie a distanza e ascoltando quello che 'si dice'»<sup>374</sup>.

«PREPARANO L'APOCALISSE»

Lontani e divisi, Gian Francesco Malipiero e Adriano Lualdi, ma, paradossalmente, con la stessa scorata *Weltanschauung* dopo il crollo del fascismo e la fine della guerra. Scrisse Gian Francesco Malipiero a Guido Gatti, che gli chiedeva i suoi appunti sull'opera *l'Allegra Brigata*:

Ho cercato invano i miei appunti sull'Allegra Brigata[;] devono essere a Venezia almeno ch'io non li abbia distrutti insieme a tutto ciò che ricorda gli orribili anni di guerra con quello che è avvenuto dopo cessati gli allarmi aerei, ché *la guerra non è finita*. Ogni contatto con questo mondo mi ripugna perciò

<sup>371</sup>. Ringrazio Vittore Branca e Luigi Pestalozza per avermi gentilmente fornito queste testimonianze.

<sup>372</sup> Le *Sette Canzoni* di Malipiero, che una ventina di anni or sono non mi erano affatto dispiaciute, hanno rivelato — anche a causa della scena unica e per la esecuzione scialba — il loro difetto capitale, che è la UNICITÀ DI ATMOSFERA e la monotonia dei mezzi espressivi e degli accenti. Queste sette canzoni, così diverse una dall'altra nei testi, CANTANO TUTTE UGUALI: e alla terza, già non interessano più. Sono un'altra dimostrazione della IMPOTENZA DI MALIPIERO AL TEATRO. Sono ANTITEATRO. Hanno avuto un successo faticoso e pallido»: appunto dei diari inediti, 15 maggio 1948. (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.)

<sup>373</sup>. «La ritirata di Malipiero ha avuto due determinanti: la nomina di NINO CATTOZZO a sovrintendente della FENICE, e il raggrupparsi della destra musicale intorno ad ERMANNO WOLF FERRARI, il quale, rappresentando una vera autorità, ha tolto al Malipiero il primato cittadino, e lo scettro del potere nelle cose della musica. Sdegnatissimo, da allora, Gian Francesco si è ritirato nella sua villa di Asolo, e non si è fatto più vedere a Venezia neanche per l'inaugurazione del Festival. Piamonte, che si mantiene neutrale, ha scritto un articolo parlando di questa rivalità e attribuendola a circostanze che ai due sono comuni: entrambi veneziani, entrambi innamorati di Venezia ecc. Malipiero è RIMASTO OFFESO (!) da questo parallelo. Ha precisato al Piamonte, con sussiego: 'Ma io non ho scritto i quattro rusteghi': lo è che — purtroppo per lui — storicamente esatto; e poi gli ha tolto il saluto: così ho appreso da Guido Piamonte.» (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.)

<sup>374</sup>. Lettera del 25 gennaio 1950, in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 438.

non so che cosa dirti sull'Allegra brigata. [...] ognuno segue il proprio destino pure quando crea o s'illude di creare. Le sue creature esistono e più si cerca di sopprimerle più dimostrano vitalità, se sanno resistere alle ingiurie del tempo e degli uomini. È però ottima cosa non lasciarle imputridire in fondo a un cassetto, ma nel momento attuale, non essendo bagascie, né meretrici sono condannate al disprezzo degli impotenti frequentatori dei postriboli... In parole povere, nonostante tutto ciò che ti dico, mi dimostro piuttosto ottimista ché la realtà è molto più nera. Tutto questo non ha nessuna importanza. *L'Apocalisse è in atto*. I vili si ubriacano perché han paura e per avarizia preferiscono al vino, il fiele che hanno nel loro corpo immondo, putrefatto insieme all'anima, prima di morire. Per morire è necessario essere nati. Credimi, sono ottimista<sup>375</sup>.

E Adriano Lualdi poco prima di essere riabilitato e reintegrato nell'insegnamento, il 10 settembre 1947 concluse e diede alle stampe una lunga, drammatica lettera aperta indirizzata a Shostakovich, Gotovak, Mitropulos, Jean Durand e «agli artisti svegli». Riferendosi al pensiero di Romain Rolland, egli esprime il proprio sgomento per il massacro e la devastazione della guerra da poco conclusa, per il fatto che l'Europa ha perduto la propria indipendenza, la propria autonomia spirituale, politica ed economica, e prefigura per il mondo, come Malipiero, scenari apocalittici:

Da cinque anni a questa parte è nel santo nome della Democrazia che i così detti blocchi dell'occidente e dell'oriente — d'accordo soltanto sul nome della bandiera che sbandierano non certo sul suo colore e sui suoi emblemi — commettono tanti delitti e offese contro la civiltà, e — invece di sanare gli immensi mali — *preparano nuove catastrofi al mondo. Preparano una nuova guerra*. [...] Sappiamo [...] quale orrendo collasso morale tenga dietro a questi conflitti non più di eserciti e di cervelli umani, ma di macchine infernali, ma di satanici genii che votano le loro conquiste al trionfo del male. [...] e dobbiamo dire che le rovine morali e la disfatta dello Spirito sono, al nostro criterio, catastrofe di gran lunga maggiore e più vera e irreparabile della disfatta delle armi e delle rovine materiali. [...] Chi dunque ha ucciso lo Spirito? È orribile dirlo; proprio coloro che, bandendo la grande Crociata contro i due grandi colpevoli, avevano promesso all'intero mondo, se avesse saputo liberarsene, la Redenzione, la Giustizia, la Verità, la Liberazione dalla Paura e dalla Fame, dalla Violenza e dall'Intrigo, dalla Tirannia e dal Male, dall'Ipocrisia e dall'imperio della Materia. E il trionfo dello Spirito, e la rivendicazione della Dignità umana. Avevano promesso un Assoluto di Bene e non hanno tenuto fede a nessuno dei loro impegni. Ci hanno ancora abbeverato di lagrime, di sangue, di fiele; e oggi, caduta la maschera, ancora ci minacciano lacrime, sangue, fiele. *Preparano l'Apocalisse*<sup>376</sup>.

---

<sup>375</sup>. *Ibidem*, pp. 433-434.

<sup>376</sup>. LUALDI, Adriano. *Oggi non domani*, Roma, Editrice *Il giornale d'Italia*, 1947, pp. 19, 22 e 39.

LAURETO RODONI

FLORILEGIO EPISTOLARE INEDITO<sup>377</sup>

APPENDICE I

I: G. F. MALIPIERO AD ALFREDO CASELLA<sup>378</sup>

Venezia 15.9.1915  
presso Luigi Rosa<sup>379</sup>,  
Carmini 2898

Carissimo amico.

Vi ho spedito una cartolina a Prascorsano, nella quale vi ringraziavo per i pezzi per pianoforte<sup>380</sup>, per la dedica gentile e ripetevo la mia ammirazione per questa vostra opera. — Vi pregavo pure di farmi avere la ‘notte di maggio’<sup>381</sup> possibilmente in partitura perché vorrei scrivere per due giornali la recensione, o qualche cosa di più dell’opera vostra. — Arrivato a Venezia ho trovato la vostra cartolina ed ho ricevuto l’opuscolo<sup>382</sup>. Grazie infinite. Condivido le vostre impressioni sull’opuscolo. Ora preparerò altro. Ho piacere che voi mi abbiate dato tutto l’itinerario dei vostri viaggi onde potermi regolare. — Non ho notizie da Milano e non so quando ci andrò. Certo verso dicembre<sup>383</sup>, è in dubbio la mia andata per ora. Mi avrebbe interessato essere a Milano ai *primi* di ottobre per vedervi, parlare di progetti etc. etc., nonché darvi la partitura delle tre impressioni<sup>384</sup> che vi ho dedicate. Ci avrei tenuto di presentarvi un po’ estesamente

---

<sup>377</sup>. Tutte le lettere di questo Florilegio epistolare sono trascritte rispettando la grafia delle stesse, con le seguenti eccezioni: gli accenti acuti e gravi sono stati trascritti secondo l’uso corrente, tutti i sottolineati sono stati trascritti come corsivi e le virgolette doppie alte come virgolette semplici o caporali (quest’ultime per indicare titoli di composizioni).

<sup>378</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero. La prima lettera di Malipiero a Casella depositata nel Fondo Casella presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia è datata 22 settembre 1921: *cf.* *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, vol. I: *I carteggi*, *op. cit.* (vedi nota 158), vol. I/2, p. 507 (L. 3605). La prima di Casella a Malipiero risale invece al 21 febbraio 1915 (L. 1140); la seconda al marzo del 1916: *cf. ibidem*, vol. I/1, p. 194 (L. 1141).

<sup>379</sup>. Pittore paesaggista e di genere, nato nel 1850. Suocero di Malipiero che sposò la di lui figlia Maria nel 1910. Durante il viaggio di nozze il musicista fece la scoperta di Asolo, che sarebbe diventato eremo autunnale negli anni successivi. Luigi Rosa morì il 13 febbraio 1919: in un biglietto del 14 febbraio 1919 indirizzato a un Commendatore, probabilmente Tito Ricordi («so dell’amicizia che la legava al pittore Luigi Rosa [...]») ne annunciò la morte avvenuta la sera prima (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>380</sup>. Si tratta dei *Nove pezzi* per pianoforte, Op. 24, composti nell’estate del 1914 e pubblicati nel 1915 da Ricordi. *Cfr.* CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 165.

<sup>381</sup>. Composizione per voce e orchestra, Op. 20 su testo di Carducci, pubblicata nel 1916 da Ricordi. Vi fu, all’Augusteo, un’esecuzione molto contrastata diretta dall’autore nel febbraio del 1915. Prascorsano è in provincia di Torino.

<sup>382</sup>. Potrebbe trattarsi dell’«opuscolo interessantissimo sulla moderna musica francese» (‘Figure di musicisti francesi’, pubblicato a Torino nel 1915) di Guido M. Gatti a cui Malipiero fa accenno nella lettera a Gatti stesso del 21 novembre 1915: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), p. 6.

<sup>383</sup>. Malipiero soggiornò a Milano dal dicembre del 1915 fino alla primavera inoltrata del 1916: *ibidem*, pp. 7-11.

<sup>384</sup>. Vedi note 400 e 412. È ovvio che Malipiero fa riferimento soltanto alla seconda (dedicata per l’appunto a Casella) delle tre *Impressioni dal vero*. Nella lettera il numero «tre» si riferisce alle parti in cui è divisa la composizione: ‘Colloquio di campane’; ‘I cipressi e il vento’; ‘Baldoria campestre’. Scrisse Malipiero nel 1951:

la mia partitura. — Avrei voluto parlarvi pure di Ricordi e dirvi come io *sia stato invitato* dal Comm. Tito Ricordi a fargli sentire il «Sogno»<sup>385</sup> e come, dando la colpa all'insuccesso della mia opera<sup>386</sup> a Roma, misteriosamente egli non abbia più voluto saperne. Scusate se metto la vostra amicizia sempre in ballo, ma non vorrei mica che voi parlaste di me, o delle raccomandazioni, mi basterebbe che voi, facendo cadere il discorso su di me, cercaste di strappare al Comm. Tito la sua opinione a mio riguardo. Avrei bisogno di conoscerla ed io vi do la mia parola da gentiluomo di tacere. — Se egli vi dice ch'io sono una bestia, poco m'importa, ma m'interessa saperlo. Sarei curioso di conoscere le vostre 'Films'<sup>387</sup>. Che musica è? Per pianoforte? — Spero potremo parlarne. — Io, vi ripeto non so che farò[,] forse ritornerò in campagna e andrò ai primi di dicembre a Milano, forse andrò subito a Milano. Non so. Il mio indirizzo rimane sempre quello di Venezia che vi ho dato ora. — Avrei pure a raccomandarvi un giovane violinista[,] Remigio Principe<sup>388</sup>. Questi ha concorso a Roma all'Accademia di Santa Cecilia, ove c'è un posto libero, quello del Monachesi. Il Principe è ora insegnante di violino a Pesaro. — È un violinista di primissimo ordine, studioso e credo vi farebbe piacere averlo vicino, tanto

«[Le *Impressioni*] rappresentano una reazione contro la musica a programma e contro la musica artificiosamente tematica. La natura, 'ascoltata' da un musicista, non può suggerire che un'idea musicale. Ma non è assolutamente necessario che il musicista imiti, cerchi di rifare la voce della natura, ché sarebbe sempre una brutta contraffazione. L'idea suggerita dalla natura sarà dunque un tema, per niente diverso, nella funzione e nella sostanza, da uno degli innumerevoli temi che, sorti dalla fantasia del musicista senza l'aiuto di un suggerimento esterno, possono servire per la costruzione di una sonata, di una sinfonia o di un concerto. E il titolo, nel caso in questione — che una falsa interpretazione potrebbe appunto legare a intendimenti extramusicali, — non rappresenta che un omaggio fatto dal musicista a chi ha saputo evocargli un sentimento e un desiderio di estrinsecazione.» Afferma poi di non amare la seconda anche se non la rinnega. «[In essa] vi sento certi ritocchi, incertezze, dubbi, e mi ricordano gli angosciosi bombardamenti aerei di Venezia che, abitando io allora sul canale del Brenta, potevo osservare nelle notti di luna: stavo appunto realizzando la partitura d'orchestra in quell'orribile estate del 1915»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 220 e 222.

<sup>385</sup>. *Sogno d'un tramonto d'autunno*, poema tragico in un atto su testo di Gabriele d'Annunzio. Composto a Venezia fra il 1913 e il '14. Voci: 7 soprani, 1 contralto, 2 mezzosoprani. Tuttora inedito. Fu eseguito per la prima volta solo nel 1963. Cfr. BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 13), pp. 40-42; 50-51; 54-55 e 171-178. Sul *Sogno* scrisse Malipiero nel 1952: «Mi avvenne di scoprire Venezia (non quella d'oggi, bene inteso) dopo aver letto, circa quarant'anni fa, il *Fuoco* di Gabriele d'Annunzio. Ebbi poi occasione di sostare in una villa in riva al Canale del Brenta, proprio mentre stavo leggendo il *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Suggerionato pure dall'ambiente, me ne invaghii. Mi recai a Parigi (1913) per chiedere al Poeta il permesso di musicarlo; mi rispose, sì, forse, tergiversava insomma. Finalmente da un amico mi venne riferito che Gabriele d'Annunzio non capiva perché, con tanto entusiasmo per il suo poema, non ne avessi scritto nemmeno una nota. Trovai giusto il rimprovero, perciò mi misi immediatamente al lavoro e ben presto la condussi a termine. Soltanto più tardi (e non dico troppo tardi) scopersi la verità: egli aveva ceduto a un dilettante il diritto di musicare il *Sogno d'un tramonto d'autunno* e non osava confessarlo. L'opera rimase inedita ed ineseguita. Oggi non so decidere: debbo essere grato a quel ricco dilettante che costrinse a rimanere inedito il mio sogno dannunziano?»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 189.

<sup>386</sup>. Si tratta di *Canossa*, scene musicali in un atto su libretto di Silvio Benco, rappresentata a Roma il 24 gennaio 1914. Lo spettacolo provocò «vociferanti proteste», poiché i «difensori della tradizione» si opponevano, per principio, al giovane «arrivista» e «opportunist»: WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 36. Malipiero dichiarò di aver distrutto la partitura: cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 270. In realtà essa fu ritrovata dalla vedova Giulietta nel 1976. Cfr. WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 17.

<sup>387</sup>. Sono le *Pagine di guerra*, 4 film musicali per pianoforte, Op. 25, composte nell'agosto del 1915 e pubblicate nel 1916 da Ricordi. Saranno in parte orchestrate nel 1918 (Op. 25 bis).

<sup>388</sup>. Remy (Remigio) Principe, violinista e compositore (Venezia, 25 agosto 1889 - Roma, 5 dicembre

## LAURETO RODONI

più che è un giovanotto molto a modo. — Nella votazione di Pesaro ha avuto il massimo dei voti e credo egli possa presentarsi con titoli buonissimi e soltanto qualche insegnante con un tirocinio di più anni potrebbe competere con lui, come titolo di insegnamento, ma non come violinista; come tale è in prima linea. — Un po' di raccomandazione al Conte<sup>389</sup> gli farebbe bene specialmente in Italia, ove il fatto di aver molti anni di insegnamento dietro di sé viene considerato 'primo merito'! Vi ringrazio ancora e vi raccomando Principe (età 25 o 26 anni) — Omaggi alla Signora<sup>390</sup>, tanti saluti anche da mia moglie. Una stretta di mano dal vostro aff  
G. Francesco Malipiero.

II: G. F. MALIPIERO A GUIDO M. GATTI<sup>391</sup>

Crespano Veneto (Treviso)

28.6.1917

Carissimo amico.

Malgrado sia tanto tempo che non mi scrivi ho avuto sempre tue notizie da Casella a Roma (son quindici giorni che ho lasciato la capitale) ed ho saputo della tua intenzione di riprendere la pubblicazione dell'ottima Riforma musicale<sup>392</sup>. Ieri mi scrisse Casella<sup>393</sup> perché io mi rivolga

---

1977). Fu allievo di F. Guarnieri a Venezia, di T. Kilian a Monaco e di L. Capet a Parigi. Studiò anche composizione e direzione d'orchestra all'Accademia S. Cecilia di Roma. Svolse attività concertistica come solista, in trio (con N. Rossi e B. Mazzacurati), con il Quartetto italiano (E. Gandini, G. Matteucci, L. Chiarappa) e con i 'Virtuosi di Roma'. Fu direttore dell'Istituto Musicale di La Spezia, insegnò al Liceo Musicale 'Rossini' di Pesaro, al Conservatorio di S. Cecilia a Roma (1921), all'Accademia Chigiana di Siena (1945-1946), al Conservatorio di Ankara (1947). Dal 1956 fu titolare della cattedra di violino alle Vacanze Musicali di Venezia (Conservatorio). Fu anche compositore (2 concerti e una *Suite* per violino e orchestra; brani per violino e pianoforte). Ha inoltre revisionato 42 studi di Kreutzer, i *Capricci* per violino solo di Rode, Paganini e Fiorillo. Scrisse *Il violino. Manuale di cultura e didattica violinistica*, in collaborazione con Giulio Pasquali (Milano, Curci, 1926; <sup>2</sup>1939, <sup>3</sup>1951) e un metodo per lo studio del violino. *Cfr.* la voce 'Principe, Remigio', in: *DEUMM*, *op. cit.* (vedi nota 81), vol. VI, pp. 122-123.

<sup>389</sup>. Enrico di Valperga, conte di San Martino (1863-1947). Fu il presidente dell'Accademia di Santa Cecilia dal 1895 fino alla sua morte. Scrisse un libro di ricordi: *SAN MARTINO VALPERGA, ENRICO di. Ricordi*, Roma, Danesi in via Margutta, 1943. *Cfr.* LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 45-48.

<sup>390</sup>. Hélène Kahn-Casella. *Cfr.* lettera 1/IV.

<sup>391</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero. Questa lettera va inserita tra la n. 16 dell'11 febbraio 1917 e la n. 17 del 4 luglio 1917 nel carteggio Malipiero-Gatti: *cfr.* MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, *op. cit.* (vedi nota 23), pp. 15-16 e 16-17.

<sup>392</sup>. Gatti fu redattore de *La riforma musicale* dal 1913 al 1915. Il 28 novembre 1915 Malipiero gli scrisse a questo proposito: «Spero che la Riforma riprenderà le sue pubblicazioni quando i tempi lo permetteranno, e spero pure di collaborare in modo migliore e soltanto *per amore della nostra causa*»; *ibidem*, p. 6. La pubblicazione della rivista, a scadenza quindicinale, venne ripresa nell'autunno del 1917. Il 28 novembre di quell'anno Gatti fece pervenire i primi 5 numeri a Malipiero: «Trovo simpaticissima questa nuova veste del tuo giornale e lo trovo pure bene impaginato e bene concepito»; *ibidem*, p. 22. Qualche mese prima, il 4 luglio 1917, scrisse a Gatti: «Riguardo alla mia collaborazione come articolista, dubito di poterti accontentare. Ti ringrazio. Ho una strana pigrizia per gli articoli, perdo tempo, scrivo male. Ho rivisto quei 2 pubblicati sulla Riforma, sono scandalosi. Ne ho uno di nuovo, buono e organico. Deve uscire sul Messaggero a Roma, lo vorresti di seconda mano? Ho corretti e trasformati i vecchi articoli. Ne vorresti qualcuno?»; *ibidem*, p. 17.

<sup>393</sup>. Si tratta forse della lettera senza luogo e data (ma sicuramente del 1917), depositata nel Fondo Casella,

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

a Notari<sup>394</sup> onde 'assicurare' la IV<sup>a</sup> pagina che dovrebbe rendere 100 lire ogni quindici giorni. Io so che Notari è molto abile per la réclame e la fa con grande serietà e senza economia, ma non so s'egli sia propenso ad una metodica inserzione quindicinale. In ogni modo io gli scriverò fra qualche giorno, cioè appena avrò ricevuto risposta a tante cose importantissime: da qualche tempo si incrociano le nostre lettere, perciò devo ora aspettare per non creare confusione. Al massimo fra una settimana io scriverò e questo ritardo, dato il modo come stanno le cose, non può essere che utile. Fidati di me. Ti accludo un biglietto di presentazione per il Notari, se vai a Milano fagli una visita. In questi ultimi tempi so che all'Istituto Editoriale Italiano<sup>395</sup> si è molto lavorato per preparare la parte musicale. Non so precisamente quando avrà luogo il 'lancio'<sup>396</sup>[.] so che molto materiale si va accumulando perché riesca imponente. Io solo ho già corretto le bozze di tre volumi<sup>397</sup>. Vedremo le cose come andranno. Della mia musica<sup>398</sup> ho dato i tre «poemi Asolani» («notte dei morti» «interludio» e «i portenti»<sup>399</sup>) nonché la riduzione per pianoforte a quattro mani (molto ben riuscite) di due mie opere sinfoniche: le impressioni dal vero<sup>400</sup> (quelle eseguite quest'anno all'Augusteo) e le nuovissime «pause del

---

in cui chiede appoggio per il decollo del progetto editoriale de *La Riforma*. Cfr. *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, vol. I: *I carteggi*, op. cit. (vedi nota 158), vol. I/1, p. 194 (L. 1142).

<sup>394</sup>. Umberto Notari (Bologna 1878 - Perledo [Como] 1950) fu giornalista, fondatore di quotidiani milanesi (tra cui *L'Ambrosiano*) e di riviste. Fondò la 'Società Anonima Notari' ribattezzata nel 1904 col nome glorioso di Istituto Editoriale Italiano. Conobbe Malipiero nel 1916 a Milano e subito gli propose di elaborare il programma di una grande collezione di musica del passato. Su Notari, cfr. WANROOIJ, Bruno. 'Notari, Umberto', in: *Dizionario del fascismo*, op. cit. (vedi nota 67), vol. II (L-Z), p. 242. Furono pubblicate le *Canzoni amorose* del Bassani, a cui seguirono alcune sonate di Tartini, l'*Orfeo* di Luigi Rossi, la *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri, la *Passione* di Nicolò Jommelli, *Il filosofo di campagna* di Baldassare Galuppi: cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 272 e pp. 328-329. Inoltre WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 344; BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), pp. 10-12 e 57-59 e MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), pp. 11 sgg., 34, 72-73. Infine, GATTI, Guido M. 'G. Francesco Malipiero', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 28 sgg., in particolare: «[...] la musica italiana antica [...] segnò decisamente l'orientazione del musicista e contribuì alla formazione della sua personalità. A guardar bene, la melodia di Malipiero, sin dai suoi primi lavori, presenta una sensibile affinità con quella dei compositori drammatici del seicento [...]»; *ibidem*, pp. 28-29.

<sup>395</sup>. Di cui per l'appunto Notari era direttore.

<sup>396</sup>. «Ho già corretto le bozze di 2 volumi e so che è già stata fatta l'incisione di sei volumi. Il ritardo è causato dalle prefazioni ed altri particolari non trascurabili per il 'lancio'»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 16.

<sup>397</sup>. Sicuramente quello «dedicato al Bassani». Cfr. *ibidem*, p. 14 e p. 16: «Non faccio altro che correggere bozze... prima dell'anno 4527 verranno fuori le edizioni delle mie opere [...]».

<sup>398</sup>. A questo proposito, il 17 gennaio 1917 Malipiero scrisse a Gatti che per «i continui ritardi delle materie prime [...] si ritarda anche l'edizione moderna che è lo scopo principale delle mie fatiche editoriali»: *ibidem*, p. 15.

<sup>399</sup>. Composti ad Asolo nell'autunno del 1916. Dedicati a Henri Prunières e pubblicati da Chester, Londra. Commenta Malipiero: «Solo *La Notte dei morti*, cioè il primo dei tre poemi asolani, è veramente lo specchio di me. [...] Eravamo al prologo della tragedia»: annotazione del 1952 in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 256-257.

<sup>400</sup>. Seconda parte, eseguita all'Augusteo l'11 marzo 1917 sotto la direzione di Antonio Guarnieri. Nel 1916 le considerava «l'opera mia sinfonica migliore»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 13.

## LAURETO RODONI

*silenzio*<sup>401</sup> — A proposito di queste ultime mi pare di essere riuscito a fare ciò che da tanto tempo avevo in testa: si tratta di sette brani per orchestra che durano in tutto circa 11 minuti legati fra di loro da un tema ‘monodico’ [vedi esempio musicale sotto] e nei quali è stato abolito lo sviluppo tematico convenzionale. Le idee si presentano dicono ciò che hanno da dire e non ritornano più<sup>402</sup>. Ho pure finito un secondo brano sinfonico violentissimo<sup>403</sup> (il suo titolo originale e spontaneo sarebbe: impressioni paradossali ma non mi piace) che mi soddisfa pure e che l’anno venturo verrà eseguito all’Augusteo. Mi piacerebbe farti sentire le mie ultime opere, ma purtroppo ora non si possono fare progetti. Quando ci vedremo? Dove? Basta! Ti informerò sull’andamento delle edizioni musicali *come ti ho già promesso*. Ma aspetto che ci sia qualchecosa di concreto. — Scrivi qualche volta e per oggi una stretta di mano dal tuo aff.mo

G.Francesco Malipiero

Notari lo trovi sempre a Piazza Cavour 5<sup>404</sup> la mattina o il dopopranzo all’officina, mi pare via Pellegrini.



<sup>401</sup>. Si tratta della prima parte delle *Pause del Silenzio*, sottotitolata ‘Sette espressioni sinfoniche’. Furono iniziate a Roma nell’aprile del 1917 e concluse a Crespano del Grappa nel giugno dello stesso anno. In una lettera inedita del 19 aprile 1919, Malipiero scrisse: «Credo che le Pause del silenzio nel loro primo giro raccoglieranno ancora parecchi fischi. Se ci sarà un secondo giro, le cose andranno diversamente» (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>402</sup>. Fondamentale stilema malipieriano su cui il compositore stesso scrisse: «Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perché ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori. Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s’arresta mai, segue la legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata. Questo voglio aggiungere: non ho insistito per evitare il pericolo del sistema, ché se è un sistema superato quello dell’artificio tematico, a che pro inventarne un altro non meno accademico?»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Così va lo mondo*, op. cit. (vedi nota 50), pp. 43-44, anche in: *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 340. Cfr. inoltre D’AMICO, Fedele. ‘Ragioni umane del primo Malipiero’, in: *ibidem*, pp. 111 sgg.; NICOLÒDI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 206-207. Vedi nota 244.

<sup>403</sup>. Si tratta del *Ditirambo tragico*. Eseguito per la prima volta a Londra nell’ottobre del 1919, fu poi pubblicato da Chester nel 1922. Anche nella lettera a d’Annunzio del 5 aprile 1917 parla forse di questa composizione: «Ho quasi finito una raccolta di impressioni sinfoniche [...]; queste ultime impressioni rappresentano la realizzazione di certe musiche ossessionanti che mai ero riuscito ad afferrare»; BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d’Annunzio e Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 13), p. 58. «*Il Ditirambo tragico*» — scrisse Malipiero nel 1952 — «è stato liquidato dalle Pause del Silenzio [1], perché se il desiderio di scrivere un’opera sinfonica differente dalle precedenti lo ha pure animato, è nelle *Pause del silenzio* che ha potuto realizzarsi pienamente»: *L’opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 223.

<sup>404</sup>. Sede dell’Istituto Editoriale Italiano.

Roma, 20.8.1918  
Via Gregoriana 5

Carissimo.

Grazie per la lettera e cartolina. Mi affretto per risponderti, che da Kling<sup>406</sup> non ho mai ricevuto le mie composizioni in bozza, che da Durand non ho mai ricevuto nulla. A tale proposito ti raccomando l'*heure espagnole*<sup>407</sup> di Ravel, perché mi occorre per un certo lavoro che voglio fare sul teatro modernissimo<sup>408</sup>, e le novità per recensioni. Che Durand dica *no* se non vuole, per regolarmi. Da Sénart ho ricevuto le liriche stampate<sup>409</sup>. Impazzisco per riunire i materiali. Da Londra<sup>410</sup> non ottengo di ritorno i pacchi, né una risposta. Farò un ultimo tentativo. Non si può protestare alla propaganda perché allora facevano le spedizioni per favore e non bisogna svegliare cani che dormono e sono tanti! Vedremo. Non ho capito che cosa Molinari<sup>411</sup> voglia fare di tuo in Svizzera<sup>412</sup>. I concerti sono ridotti ed il materiale del balletto<sup>413</sup> non so se giungerà in tempo. Scrivo subito all'Ara<sup>414</sup>. Ho visto oggi tua moglie<sup>415</sup>.

---

<sup>405</sup>. Lettera autografa su 2 pagine scritta a matita su carta intestata «MINISTERO DELL'INTERNO. SOTTOSEGRETARIATO PER LA STAMPA» (Archivio privato L. Rodoni); fotocopia nel Fondo Malipiero. Va inserita tra la L. 1146 | VI.1.1146 del 15 settembre 1917 e la L. 1147: cfr. *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, vol. 1: *I carteggi*, op. cit. (vedi nota 158), vol. 1/1, p. 195.

<sup>406</sup>. O. M. Kling, direttore della Casa Editrice Chester di Londra, cui Malipiero, nel 1924, dedicò *Le baruffe chiozzotte*, terza parte delle *Tre commedie goldoniane*.

<sup>407</sup>. Commedia musicale in un atto su libretto di Franc-Nohain. Prima rappresentazione a Parigi nel maggio del 1911. Pubblicata per l'appunto da 'Durand & Fils' di Parigi.

<sup>408</sup>. Malipiero ha pubblicato su *Ars Nova* del novembre 1918 un saggio intitolato *Musiche nuove (Strawinsky, Ravel, Schmitt)*: cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 278.

<sup>409</sup>. *Cinq Mélodies*, composte a Venezia nella primavera del 1914 e ad Asolo nel novembre del 1916 (le ultime due). Sénart le pubblicò nel 1918. «Tanto queste cinque liriche in francese, quanto *Keepsake* [vedi nota 423], non mi appartengono. Si verifica qui il fenomeno della musica che avvolge la parola come la carta di un involto che non si sa che cosa contenga e che può anche essere soltanto pieno d'aria. Questo è il caso di molte 'liriche' per canto e pianoforte»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 253.

<sup>410</sup>. Dall'editore Chester.

<sup>411</sup>. Bernardino Molinari (1880-1952), insigne direttore d'orchestra. Dal 1912 al '43 fu direttore artistico dei concerti dell'Augusteo a Roma. Autorevole interprete di molte pagine malipieriane, tra cui *San Francesco d'Assisi* (1926), *La Cena* (1933), la seconda *Sinfonia* (1937), i *Concerti* per violino e per violoncello e orchestra (1934 e 1950); tenne a battesimo *La Passione* (1935), la *Missa pro mortuis* (1938), *Santa Eufrosina* (1942), le *Pause del silenzio*, prima parte (1918), gli *Inni* per orchestra (1933) e il primo *Concerto* per pianoforte e orchestra (1935). Cfr. LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, op. cit. (vedi nota 26), pp. 101-104.

<sup>412</sup>. «Sulla tournée non posso ancora dirti nulla di preciso. Credo però si faccia certamente. Molinari eseguirà le mie «Impressioni dal vero (II<sup>a</sup> parte)»: lettera a Gatti del 4 agosto 1918, in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 34; «La tournée in Svizzera si farà, si parte l'8 [ottobre 1918] di qui [Roma]» (*ibidem*, p. 35). L'orchestra fece ritorno in Italia alla fine di ottobre.

<sup>413</sup>. Si tratta dei frammenti sinfonici Op. 19 *Le couvent sur l'eau (Il convento veneziano)*, composti nel 1912-1913. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 145-146.

<sup>414</sup>. Ugo Ara (1836-1936), violinista e violista del quartetto Flonzaley. È nominato anche nella lettera di Malipiero a Gatti del 16 maggio 1925, in MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 171. Malipiero gli dedicò («al carissimo amico Ugo Ara») *Tre poesie di Agnolo Poliziano*, per una voce e pianoforte, composte nel 1920 e pubblicate da Chester nel 1921.

<sup>415</sup>. Sul matrimonio con Hélène Kahn, Casella scrisse: «Nel giugno di quel 1907, sposai a Parigi Hélène K[ahn],

## LAURETO RODONI

La vedo spesso. Cerco di farle coraggio, ma credo che sia una donna forte e piena di risorse.  
Ti abbraccio e ti saluto  
Tuo aff.mo  
G.Francesco Malipiero

IV: G. F. MALIPIERO A HÉLÈNE KAHN-CASELLA<sup>416</sup>

Roma 7.6.1919  
Via del Tritone 132

Gentilissima Signora. Perdoni il mio lungo silenzio, ma questo ultimo mese ho lavorato tremendamente e sono riuscito a finire la partitura e la riduzione per pianoforte a 4 mani del balletto<sup>417</sup>, poi ho molto combattuto con la traduzione francese delle 'Sette Canzoni'<sup>418</sup> ed ora sono alle prese con la partitura di 'Pantea'<sup>419</sup> a cui farà seguito la riduzione per pianoforte a

---

una eccellente musicista cantante e pianista che da anni conoscevo. La nostra vita coniugale durò sino al 1919, cioè fino a quando eventi superiori alla nostra volontà ci costrinsero a dividerci, rimanendo però in rapporti di salda ed incrollabile amicizia. Essa fu sempre per me una devota e fedele compagna, e divise con una profonda abnegazione e con mirabile senso di sacrificio alcuni degli anni più duri, più tristi della mia vita»: CASELLA, Alfredo. *I segreti della giana*, op. cit. (vedi nota 12), p. 106. Nel febbraio del 1919 «mi divisi da mia moglie Hélène K. Da parecchi anni era ormai palese che la vita doveva staccarci l'uno dall'altro. Ma fu singolare fortuna che questa separazione abbia potuto compiersi — e questo per merito della alta intelligenza della mia prima compagna che fece prova, in questa dolorosa circostanza, di una abnegazione e di uno spirito di comprensione dei quali non le sarò mai abbastanza grato — lasciandoci in rapporti di salda e devota amicizia, la quale tuttora [1939] dura»: *ibidem*, p. 201. Dalle lettere di Malipiero ad Hélène Kahn (Archivio privato L. Rodoni) risulta che il loro rapporto era amichevole e improntato a stima reciproca. Malipiero informava la signora Kahn sui suoi lavori e faceva per così dire da tramite, a volte goffamente, tra lei e l'ex marito, che nel 1921 sposò una sua allieva, Yvonne Müller: *cf. ibidem*, pp. 204 sgg. In una lettera inedita del 19 aprile 1919 (Archivio privato L. Rodoni), Malipiero scrisse a Hélène: «Sono arrivato [a Roma] morto di stanchezza e non ho potuto andare al concerto dell'Alfredo, l'ho visto un momento soltanto da Prunières e mi ha rimproverato di non essere andato a trovare i suoi amici. Io gli dissi ch'ero stato molto con lei ed egli ha interpretato questa mia risposta come se accusassi lei di avermi impedito di fare la visita ai Bernard. Ciò mi rincresce perché non era mia intenzione né dirlo, né pensarlo. La mia enorme stanchezza mi impedì di vedere Alfredo prima della sua partenza per Parigi. Se lo vede, la prego scusarmi e dirgli che mi riprometto stare di più con lui al suo ritorno.»

<sup>416</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopia nel Fondo Malipiero.

<sup>417</sup>. Si tratta de *La mascherata delle principesse prigioniere*, breve azione coreografica in un atto di Henri Prunières. Finito di comporre a Roma nel maggio del 1919 e pubblicato da Chester. La prima esecuzione ebbe luogo a Bruxelles il 19 ottobre 1924, direttore Maurice Bastin. «Purtroppo il balletto invecchia più rapidamente del melodramma» perciò, dopo la prima rappresentazione «queste principesse sono rimaste prigioniere della moda sorpassata senza destare la mia compassione»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 208.

<sup>418</sup>. La prima esecuzione delle *Sette Canzoni* ebbe luogo all'Opéra di Parigi il 10 luglio 1920, direttore Gabriel Grovlez. *Cfr. supra* il paragrafo 'L'imboscata romana', pp. 480 sgg.

<sup>419</sup>. Il dramma sinfonico *Pantea* fu terminato il 3 agosto 1919 e dedicato a Guido M. Gatti. Si tratta di una composizione «per una sola danzatrice, una voce di baritono, coro e orchestra». Ne esistono due versioni, per grande e piccola orchestra: quest'ultima fu il punto culminante del II Festival veneziano del 1934 (*cf. supra* il paragrafo 'Ho voluto contribuire all'opera ammirabile di Adriano Lualdi', pp. 498 sgg.) e la nota 280.

4 mani. Come ella vede ce n'ho del lavoro e non vedo l'ora d'aver finito ciò che ho ceduto al Chester e che richiede soltanto un lavoro materiale. Nel frattempo ho anche dovuto mettere a posto alcune sonate per cembalo di Benedetto Marcello<sup>420</sup> per la famosa edizione dell'Istituto Editoriale Italiano. A proposito di questa, debbo dirle che mi rincresce non poterle far mandare il Bassani<sup>421</sup>, ma l'edizione non è ancora in commercio ed io non ne ho nemmeno una copia disponibile. Si lavora alacremente ed ho visti pronti, al mio passaggio per Milano, parecchi quaderni stampati (forse una cinquantina, se non più) e proprio qualche giorno fa ho ricevuto l'invito di recarmi a Milano per il 12 luglio, avendo luogo una grande riunione dei direttori. Riunione che credo significhi che il *lancio* è imminente. Se in quell'occasione potrò avere una copia del Bassani glie la spedirò. Ma dubito! Il Notari<sup>422</sup> è avarissimo di copie. Sono desolato di non poterle essere utile in questa cosa. È uscito 'Keepsake'<sup>423</sup>. Graziosissima l'edizione. Dirò a Mr. Kling<sup>424</sup> che glie ne mandi una copia. Credo che Rouart non abbia mai spedito a Chester le quattro delle 'Sette Canzoni'. Ha ella occasione di occuparsene? Mi faccia questo piacere. Come pure ella dovrebbe avere la bontà di salutare madame Bathori<sup>425</sup> e chiederle le bozze della riduzione per piano a 4 mani delle mie 'impressioni dal vero'<sup>426</sup> che dimenticai da lei e che bisognerebbe far avere a Mr. Sénart, 20, Rue du Dragon. — È uscita a Bologna, dal Pizzi<sup>427</sup>, la partitura delle *Pause del silenzio*, ma è bruttissima come edizione. I Prunières<sup>428</sup> sono partiti e sento la loro mancanza. Alfredo non si vede mai. Non è più quello di una volta! Peccato. Il 1° luglio spero lasciare Roma per la campagna. Saluti cordiali. Suo devmo GFrancesco Malipiero

---

<sup>420</sup>. In *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), non risulta la pubblicazione di questi *Concerti* di B. Marcello, ma solo delle *Cantate*.

<sup>421</sup>. *Ibidem*, p. 272.

<sup>422</sup>. Vedi nota 394.

<sup>423</sup>. Per una voce e pianoforte, poesia di Jean-Aurry. Stampato da Chester. Nel catalogo completo delle opere malipieriane pubblicato in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), p. 183, è erroneamente collocato il commento del compositore al balletto *La mascherata delle principesse prigioniere*, in parte qui pubblicato nella nota 417. «Le tre poesie di Angelo Poliziano, i quattro sonetti del Burchiello e i due sonetti del Berth, sono 'nove canzoni' che discendono direttamente dalle *Sette canzoni*. Musica e parola, armonia e ritmo, qui vanno insieme. Si manifesta una specie di processo chimico che appunto genera la canzone, la quale può assumere centomila aspetti: può diventare persino una sinfonia in molti tempi»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 254. Vedi anche nota 409.

<sup>424</sup>. Vedi nota 406. Rouart, nominato subito dopo, è un editore parigino (Rouart-Lerolle).

<sup>425</sup>. Jeanne o Jane Engel, nata Bathori (1876-1970), celebre mezzosoprano parigino che Casella accompagnava spesso al pianoforte.

<sup>426</sup>. Vedi note 400 e 412.

<sup>427</sup>. In *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), risultano pubblicate, nel 1919, da Pizzi (ora Bongiovanni) solo le *Risonanze* per pianoforte. Le *Pause del Silenzio* (1) furono pubblicate dalla Universal Edition nello stesso anno.

<sup>428</sup>. Henri Prunières, musicologo, critico ed editore musicale francese (1886-1942). Primo biografo di Malipiero: *G. Francesco Malipiero (Le renouveau musical en Italie)*, Bologna, Pizzi, 1919. Scrisse altri saggi su Malipiero di cui era grande amico. Fondò nel 1920 *La revue musicale*, dirigendola fino al 1939. Fu, insieme a Gatti, uno dei bersagli di Lualdi alla fine degli anni Trenta (vedi pp. 521 sgg.)

## LAURETO RODONI

V: G. F. MALIPIERO A HÉLÈNE KAHN CASELLA<sup>429</sup>

Lavarone, 17.8.1921

Il mio indirizzo stabile è: San Fantin,  
Calle Minelli, 1887, Venezia.

Gentilissima Signora,

Ricevo qui con notevole ritardo la sua lettera gradita. Ella sa quanto io sia un sincero e profondo ammiratore di Marya Freund<sup>430</sup>, ma purtroppo per Parma non posso darle speranze. La società non ha denari ed è in crisi per ragioni stupide. Il quartetto Zimmer<sup>431</sup> mi scrisse pure raccomandandosi, e parlando in suo favore ebbi occasione di conoscere la situazione. Per Venezia è un altro affare. Scrivo subito, come pure per Verona posso fare qualcosa conoscendo qui un pezzo grosso della società di concerti. Non voglio che si facciano illusioni<sup>432</sup>, ma dove è possibile aiutare possono contare su di me. A Roma né altrove ho degli amici. A Verona ho un amico e a Venezia posso fare qualcosa con la forza: imponendo cioè e minacciando. Ho sofferto molto il caldo che nelle mie condizioni di spirito mi ha fatto molto male. Sono scappato quassù e non so che farò: tutti i miei progetti sono interrotti. La tragedia è stata troppo orribile<sup>433</sup>. Chissà che Parigi non mi riveda. La prego credere sempre alla mia simpatia e alla mia sincera amicizia. Tante cose cordiali anche alla Signora Marya Freund. Mi creda il duo dev.mo G. Francesco Malipiero

Ignoro l'indirizzo di Marya Freund. Scriverò a lei non appena saprò qualcosa.

VI: G. F. MALIPIERO A DESTINATARIO IGNOTO<sup>434</sup>

3.II.1940–XVIII<sup>435</sup>

Egregio Signore, voi avete perfettamente ragione. La prima cartolina mi è stata respinta qui e l'ho riportata ad Asolo per rispondervi, viceversa rimase ad Asolo ed essendo io occupatissimo a Venezia ho dimenticato di scrivervi. Io possiedo una lettera di Angelo Conti<sup>436</sup> che pub-

---

<sup>429</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopia nel Fondo Malipiero.

<sup>430</sup>. Soprano polacco (Breslavia, 12 dicembre 1876 - Parigi, 21 maggio 1966), si dedicò al canto dopo aver studiato il violoncello con Sarasate e Zajc. Debuttò nel 1909 specializzandosi in musica da camera. Collaborò con insigni direttori d'orchestra: Monteux, Furtwängler, Mengelberg, Molinari, Scherchen... Stabilitasi a Parigi, insegnò canto per molti anni e al Conservatorio di Losanna fu direttrice di un corso di perfezionamento per virtuosi. Il suo repertorio comprendeva composizioni di Schönberg, Satie, Stravinskij, de Falla, Bloch, Ravel, Casella, Poulenc, Malipiero, Prokofiev, Pizzetti, Kodály.

<sup>431</sup>. Quartetto fondato dal violinista belga Albert-Jacques Zimmer (Liegi, 5 gennaio 1874 - Bruxelles, 11 giugno 1940) nel 1896, insieme a Ghigo, Barsen e Gaillard (agli ultimi due subentrarono poi É. Piel ed É. Doehaerd).

<sup>432</sup>. Il 9 dicembre 1921 scrisse infatti alla Signora Kahn: «Mi sono occupato di Marya Freund ma con esito negativo. Le ho scritto direttamente e ritento a Venezia. Ho troppi nemici in Italia. Posso poco o nulla. [...] Ho scritto 5 lettere per Maria Freund e ora sono stanco. Spero vorrà scusarmi» (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>433</sup>. Vedi p. 434 e nota 28.

<sup>434</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero.

<sup>435</sup>. Si noti come Malipiero si sia adeguato all'uso corrente di indicare l'anno dell'era fascista (*cf.* pp. 443-444).

<sup>436</sup>. Angelo Conti, nato a Roma nel 1860 e morto a Capodimonte (Napoli) nel 1930 fu scrittore, critico d'arte e studioso di storia delle religioni e di misticismo. Scrisse per le riviste *Marzocco* e *Convito*, e per molti anni diresse la Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli. È considerato il più autorevole esponente, in ambito critico, di quel movimento estetico-mistico, che avrebbe trovato il suo artista in d'Annunzio, che da lui trasse spunti per il suo estetismo. In Italia fu il mediatore del misticismo estetizzante di Ruskin e Pater, e della

blicai nell'almanacco letterario di Bompiani nel 1939<sup>437</sup>. Vi autorizzo a farne l'uso che crederete più opportuno. È molto interessante. L'originale è esattamente quello pubblicato senza tagli né mutamenti, questo ve lo assicuro. Io ho avuto le visite ad Asolo di Angelo Conti che venne per la morte di Marius Pictor<sup>438</sup>. Marius Pictor mi parlava spesso di lui ché a Venezia il ricordo di

---

filosofia dell'arte di Schopenhauer. Tra le sue opere saggistiche spiccano: *Giorgione* (1894), *La beata riva. Trattato dell'oblio* con un ragionamento di Gabriele d'Annunzio (in questo volume, del 1900, si fa un accostamento tra il teatro dannunziano e quello greco); *Dopo il canto delle sirene* (1911); *San Francesco* (1931); *Virgilio dolce mio padre* (1931). Molti dei temi trattati compaiono anche ne *Il Fuoco* di d'Annunzio, in cui Angelo Conti (Doctor Mysticus) è uno dei personaggi. «Per il Conti l'arte è continuazione della natura ed esprime la tendenza della vita universale verso la quiete della non esistenza; è la preghiera del mondo, e ha una funzione liberatrice dell'inganno delle cose: ma questi concetti non si organizzano mai in una vera e propria teoria estetica né danno origine a un modo qualsiasi di critica, poiché nel Conti prevale il gusto dell'immaginazione mobile e varia che si muove per accostamenti e suggestioni più verbali che concettuali, per invenzioni sensuali, per accensioni improvvise e non sistematiche»: BARBERI-SQUAROTTI, Giorgio. 'Conti, Angelo', in: *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1995, vol III, p. 620.

<sup>437</sup>. Ripubblicata integralmente in *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 369-370: «[...] Comprendo che la sinfonia sia al vertice della creazione musicale e che in essa tutto si trasformi, per raggiungere una condizione elementare, direi quasi primordiale; tutto, strumenti e voce umana, questa come ogni altro mezzo, come ogni altra voce. Ma c'è di mezzo il pensiero del poeta, il quale deve fondersi con la nuova unità, e sparire nella creazione, sparire come pensiero letterario o filosofico e diventare musica. Era già musica, quando aveva soltanto il ritmo della poesia. Adesso entrerà come un fiume nel mare, e perderà il suo nome. Io così sento e penso. Per me la parola cessa d'essere un pensiero quando entra nella musica; e diventa un suono, una divina espressione musicale che può dominare ed essere dominata, sempre musicalmente. Io non ho mai capito né sentito mai il bisogno di comprendere le parole del canto, né sul teatro, né in orchestra. Esse sono per me una voce, la voce, un suono. Mi rapiscono soltanto come suono e il loro significato verbale e letterario mi darebbe fastidio. Del resto è difficile comprendere in ogni canto ciò che dicono le parole; per me e per tutti. Il che vuol dire che basta udire il loro suono. Ciò che nella musica rimane del pensiero è un ritmo, il ritmo lirico che preesisteva all'orchestrazione, e che si trasforma nella musica, diventa *sostanza primordiale*. Qui è l'essenza della musica, la quale riconduce lo spirito alle sorgenti della vita, dove tutti gli spiriti si possono ritrovare nell'innocenza primitiva. Che cosa diventa ivi la nostra infermità? Un ricordo lirico. Io sono per la musica pura. Lessi perciò con viva emozione la sua ansietà nella chiusa della monografia [*L'Orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920] che finisce col proporre mezzi di conciliazione. Si vede che anche lei è turbato dal presentimento del trionfo della musica come valore assoluto [...].»

<sup>438</sup>. Marius Pictor, pseudonimo di Mario De Maria (Bologna 1852 - Venezia 1924), pittore di genere, di architetture e paesaggi. Nel 1882 si recò a Roma ed entrò a far parte del gruppo 'In arte libertas' capeggiato da Nino Costi, da cui derivò l'interesse per i preraffaelliti inglesi e la predilezione per temi fantastici e romantici, per macabre visioni notturne. Sua opera nota e importante in questa direzione è *La luna sulle tavole di un'osteria* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Nel 1888 espose con successo a Berlino e a Vienna. Malipiero si ispirò alle sue pitture per la composizione dei *Poemetti lunari* (1910): cfr. WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3) pp. 32-33. Così lo ricorda Malipiero, in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 305-307: «Marius Pictor si addormentava al tepore del fuoco morente e non rispondeva agli argomenti pittorici dei colleghi, ché egli vedeva sempre quello che non c'era e non voleva vedere quello che c'era. 'Il divino pittore lunatico Marius de Maria, che certo s'è giaciuto con la luna come l'imperatore, disputa con Angelo Conti intorno all'arte di macinare e d'impastare le terre e porre in fuga gli avventori importuni con urla e gesti celliniani'. Rievocazione dannunziana di un pittore che si è 'fermato' ad Asolo quando ormai urlava in sordina e aveva perduto il gesto 'celliniano'. Nell'autunno del 1916 Marius Pictor viveva in grande angoscia perché era convinto che suo figlio fosse morto al fronte, sul Carso insanguinato.» Sul rapporto tra Malipiero e Marius Pictor scrisse F. Nicolodi: «Ombre di disfacimento e di morte, fantasmi macabri e luttuosi spesso mediati dalla

## LAURETO RODONI

Angelo Conti era rimasto vivissimo anche dopo la sua partenza ed il personaggio del «Fuoco» non lo dimenticarono gli amici. Ora le giovani generazioni non si occupano di estetica né di filosofia e la bellezza attende chi la possa comprendere come a suo tempo l'Angelo Conti del Fiume nel tempo<sup>439</sup> e altri artisti della sua epoca. Vidi Angelo Conti per alcune ore a Capri e visitando la Grotta di Matermania evocò certi siti solari con parole che rimasero in me solo come una impressione indimenticabile. Altro non potrei dirvi. Cordiali saluti G. Francesco Malipiero

VII: G. F. MALIPIERO A GOFFREDO (?) BELLONCI<sup>440</sup>

Caro Bellonci<sup>441</sup>,

ho ricevuto oggi una specie di circolare che riguarda l'associazione giovanile musicale Farnesina<sup>442</sup> ecc. ecc. Dalla circolare in questione risulta che io dovrei venire a contatto con due persone che considero deleterie per la scuola e che per arrancare al Conservatorio ne hanno fatte di tutti i colori: roba da Procura del Re, o della Repubblica se ti fa più piacere. È stata poi nominata una terza persona (un brav'uomo però) che a Venezia si considera una macchietta. Io sono uno che da molti anni lotta per l'insegnamento della musica nelle scuole, perciò se accettassi, cioè se riconoscessi validi i tre personaggi veneziani, verrei meno a tutti i miei principi e subirei una vera e propria offesa personale. Per scrupolo di coscienza ti metto in guardia: se ovunque in Italia gli insegnanti della musica nelle scuole medie sono del calibro di quelli di Venezia, il compito della Farnesina è completamente negativo; pensaci. In quanto a me ti prego di considerarmi dimissionario per ragioni di salute, e non è una bugia ché esiste pure la salute dell'anima. Ti ringrazio d'aver pensato a me e scusa se ti ho deluso. Non voglio aver contatti con le basse leghe musicali<sup>443</sup>. Ossequi a tua moglie<sup>444</sup>, la quale sa che cosa io penso di

---

visionarietà stralunata e decadente dell'amico pittore e collaboratore Marius Pictor (Mario de Maria), brividi allucinanti e stravolti che solcano l'opera poetica fino alle soglie degli anni '30, risolti però con un'inclinazione nihilista più corrosiva, nervosa, e meno *maladive* del simbolismo *fin de siècle*, non sarebbero forse altro che forme di una trasposizione sublimata, operata su immagini ed esperienze realmente, angosciosamente vissute. [...] Fra le collaborazioni di Marius Pictor risalenti ai primi anni, segnaliamo la copertina e il frontespizio per le *Sinfonie del Silenzio e de la Morte* (Rahter, Lipsia 1911) e le scene per *Canossa* (Teatro Costanzi di Roma, 24 gennaio 1914)»; NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), p. 201.

<sup>439</sup>. Volume del 1907.

<sup>440</sup>. Lettera autografa su 2 pagine (Archivio privato L. Rodoni); fotocopie nel Fondo Malipiero.

<sup>441</sup>. Potrebbe trattarsi di Goffredo Bellonci, giornalista e critico letterario (1882-1964), ma l'identificazione è tutt'altro che certa. Bellonci e Malipiero, negli anni Trenta, collaboravano alla rivista *L'Italia letteraria*.

<sup>442</sup>. Fondata a Roma nel 1949 per volere dell'Ente Musicale e Morale della Farnesina, ha avuto lo Statuto approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione con Circolare Ministeriale del 12 Aprile 1949, modificato successivamente nel 1998 per adeguarlo alla vigente normativa.

<sup>443</sup>. «Di gusto aristocratico — nel '18 confessava che il suo modello erano i teatri di corte, piccoli, riservati, comodi e silenziosi come al tempo del de' Cavalieri — [...] spregiatore massimo di ogni forma di diletantismo e di espressioni musicali 'povere' (si rileggano le frecciate contro la letteratura per banda, le società mandolinistiche e ocarinistiche), Malipiero aveva un culto della musica — arte incontaminata e pura — non tanto funzionale a disegni genericamente collettivi, quanto alle proprie, più egocentriche esigenze di artista creatore. Ciò che gli consentiva di evadere dalle laidezze del reale e di colloquiare (anche se non sempre in pace) con se stesso e le ombre grandi del passato (da Monteverdi a Vivaldi a Domenico Scarlatti)»; NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 218-219. *Cfr.* anche il saggio MALIPIERO, Gian Francesco. 'I Conservatori', *op. cit.* (vedi nota 175), pp. 595-600, in particolare la nota 3 a p. 600.

<sup>444</sup>. Se il destinatario è Goffredo, la moglie è Maria Bellonci (1902-1986), giornalista e scrittrice, animatrice

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

Venezia. So che il Dr. Lorenzetti<sup>445</sup> ha scritto per la commemorazione dusiana<sup>446</sup> di Asolo. Spero si combinerà. Ti saluto molto cordialmente. L'affino tuo G. Francesco Malipiero

Venezia 26.v. 1949 - Santo Stefano 2810

APPENDICE II

I: LUALDI A MALIPIERO<sup>447</sup>

Milano, 12 febr. 1932-x

Caro Malipiero,

come tu sai sto organizzando il «Secondo Festival di Musica» che avrà luogo a Venezia il prossimo settembre. È mio desiderio invitarti a far parte del Comitato Esecutivo per avere un attivo e sicuro collaboratore. Conto perciò sulla tua adesione. Vorrei, in un giorno della prossima settimana, riunire qui a Milano alcuni fra i membri del Comitato, e pregherei te di non mancare. Ti farò sapere il giorno preciso della riunione, e nel frattempo ti pregherei di dirmi quale giorno ti converrebbe in modo particolare. Vedrei così di conciliare le possibilità di tutti. Aspetto dunque un tuo cenno cortese, e se possibile, sollecito. Saluti cordialissimi

Adriano Lualdi

Sappimi anche dire se (nell'eventualità augurabile [dipende dai denari che potrò raccogliere] che si possa fare anche il Teatro dell'opera da camera) potresti ridurre il *Torneo notturno* per l'organico previsto di 25 proff. d'orchestra<sup>448</sup>. Ciao

Lualdi

II: LUALDI A MALIPIERO<sup>449</sup>

Milano, 16 febbraio 1932-x

Caro Malipiero,

Grazie per la tua lettera e grazie per aver accettato il mio invito di far parte del Comitato Esecutivo del Festival. Vedrò di fare tutto il possibile per fare la riunione di cui ti ho parlato, il giorno 21 a Milano e, naturalmente, ti informerò per tempo. Non vedo purtroppo la possibilità di includere il «Torneo Notturmo» nel programma del Festival, se, come dici, non si può pensare a una riduzione dell'orchestra e dato che, per le ragioni che sai, non potrò disporre di un complesso orchestrale che superi i 25 elementi. Sono dunque, come puoi immaginare, dolentissimo, di dover rinunciare a questa esecuzione. Avrà luogo probabilmente a Venezia

---

con il marito del più importante salotto letterario italiano, gli 'Amici della domenica', che dal 1944 assegna ogni anno il Premio Strega.

<sup>445</sup>. Giulio Lorenzetti, veneziano, cui Malipiero dedicò la Cantata *La festa de la Sensa*, per baritono, coro e orchestra.

<sup>446</sup>. Eleonora Duse (1858-1924) scoprì la cittadina di Asolo nel 1919, quando fu ospite della sua amica Lucia Casale. Innamoratasi del luogo, prese in affitto la Casa Miller-Morrison e incaricò l'ingegnere S. Cantoni di sistemarla. I soggiorni ad Asolo furono brevi ma numerosi; non poté però mai fruire dell'abitazione che aveva scelto come sua dimora. Volle essere sepolta ad Asolo.

<sup>447</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina, su carta intestata «CAMERA DEI DEPUTATI». Il poscritto è aggiunto a penna (Fondo Malipiero).

<sup>448</sup>. Vedi note 289 e 292.

<sup>449</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina, su carta intestata «ENTE AUTONOMO ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE - Secondo Festival Internazionale di Musica - VENEZIA - SETTEMBRE 1932 - X» (Fondo Malipiero).

## LAURETO RODONI

nella primavera prossima, una stagione d'opera di eccezione: se credi, io potrei proporre a Damerini<sup>450</sup> l'esecuzione del tuo «Torneo», aggiungendo tutte le mie raccomandazioni. Scrivo qualche cosa. Anzi non occorre, perché ho già scritto<sup>451</sup>. Sarebbe un grande piacere anche per me poter presenziare alla esecuzione del «San Francesco d'Assisi»<sup>452</sup> a Venezia, e farò tutto il possibile per non mancare. Saluti affettuosi tuo affmo

Adriano Lualdi

### III: LUALDI A MALIPIERO<sup>453</sup>

Milano 18 febbraio 1932-x

Caro Malipiero,

La tua lettera del 17 mi fa tirare un sospiro di sollievo. Sono contento contentone che tu abbia «Pantea» che si adatta benissimo a quello che volevo fare io, se troverò i denari necessari per il Teatro. Resta dunque inteso che nel Teatro dell'Opera da Camera<sup>454</sup> la tua opera resta inclusa senz'altro. Dimmene la durata e mandami lo spartito in modo che io possa farmi un'idea di quello che occorre per la voce interna, e dimmi anche l'organico dell'orchestra. Resta inteso che «Pantea» deve essere una novità assoluta almeno per l'Italia. Il 28 non sarà possibile tenere la riunione perché debbo essere a Bologna. La seduta dunque del Comitato esecutivo è fissata per domenica 21 corrente nel pomeriggio a Venezia - Palazzo Ducale, in ora che ti sarà precisata da Zaiotti<sup>455</sup>, al quale scrivo incaricandolo di mettersi d'accordo con gli altri veneziani. Ti prego assolutamente di non mancare, perché abbiamo cose grosse da discutere. Tuo aff.

Adriano Lualdi

### IV: LUALDI A MALIPIERO<sup>456</sup>

Milano 30 marzo 1932-x

Carissimo,

ti ringrazio della tua lettera e delle cose gentili che mi dici. Ti spedisco la carta da lettera. Ho ricevuto «Pantea», ma non ci ho ancora messo il naso; intanto tu fammi sapere subito se il coro è necessario (se è necessario non far complimenti, lo prenderemo), e mandami un *completo, preciso* elenco della formazione dell'orchestra. Ricordami devotamente alla signora e abbiti un abbraccio tuo

Adriano Lualdi

### V: LUALDI A MALIPIERO<sup>457</sup>

Milano 5 aprile 1932-x

Caro Malipiero,

ricevo la tua del 3 aprile. Mandami le due partiture russe, quelle che ti sembrano migliori: vedrò se è possibile includere una delle due opere nel programma del concerto internazionale,

---

<sup>450</sup>. Gino Damerini, colto letterato e collezionista d'arte veneziano, cui Malipiero dedicò il *Torneo notturno*. Fu studioso di d'Annunzio (vedi nota 13) e della cultura veneziana.

<sup>451</sup>. Frase inserita a penna.

<sup>452</sup>. Mistero composto nel 1921. Lualdi fa riferimento all'esecuzione veneziana del 27 febbraio 1932; sul podio il direttore d'orchestra Karl Elmendorff.

<sup>453</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina, intestazione come la precedente (Fondo Malipiero).

<sup>454</sup>. Vedi note 289 e 292.

<sup>455</sup>. Alberto Zajotti fungeva da segretario nel comitato esecutivo del Festival.

<sup>456</sup>. Lettera su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>457</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

dato che il concerto Franco-Russo è diventato, per varie ragioni franco-belga<sup>458</sup>. Nessun pagamento è richiesto alla sezione russa. Va bene tutto quello che dici nella tua lettera del 30 marzo: occorre però fare una modificazione nella composizione dell'orchestra. Non è possibile avere un flauto e un ottavino e neppure un oboe e un corno inglese: sarà già una gravissima difficoltà poterti procurare 3 suonatori per la batteria. Dunque il flauto potrà essere col cambio dell'ottavino, e l'oboe col cambio del corno inglese. Spero non sarà difficile fare gli accompagnamenti del caso nelle parti<sup>459</sup>. Ho bisogno un favore: da circa 2 mesi ho fatto chiedere a De Falla<sup>460</sup> se avrebbe accettato l'invito di venire a Venezia dal 3 al 18 settembre, per dirigere due esecuzioni del suo «Retablo»<sup>461</sup>, di cui la Principessa di Polignac<sup>462</sup> ha acconsentito a cedere al Festival la messa in scena dell'opera. Fino ad ora De Falla non ha risposto niente. Puoi scrivergli tu subito subito, pregandolo di rispondere telegraficamente, indirizzando, per brevità a me? Chiedigli anche le sue minimissime condizioni. Grazie e saluti affettuosi

Tuo

Adriano Lualdi

Ti prego di ammirare il 'pittresco' di questa lettera<sup>463</sup>

VI: LUALDI A MALIPIERO<sup>464</sup>

Milano 15 aprile 1932-x

Caro Malipiero,

rispondo alle tue lettere del 7 e 10 corrente. 1) Mi sembra più naturale che le trattative con De Falla continuino per il tuo tramite, dato che egli stesso lo preferisce. Bisognerebbe dirgli che però per le marionette la Principessa Polignac ci ha offerto le sue con relativo teatrino completo; se dovessimo escluderle non sapremmo proprio come fare. D'altronde la Principessa dice che vanno bene per un salone di trenta o trentacinque metri di lunghezza, cioè non superiore

---

<sup>458</sup>. Una composizione russa fu inserita nel concerto di musica internazionale che inaugurò il Festival.

<sup>459</sup>. Frase aggiunta a penna.

<sup>460</sup>. De Falla era in ottimi rapporti di amicizia con Malipiero. Alcune lettere lo testimoniano: *cf.* *L'opera di G. F. Malipiero, op. cit.* (vedi nota 4), pp. 371-375.

<sup>461</sup>. *Cfr.* due lettere di de Falla a Malipiero (del 5 aprile e del 20 maggio 1932), in *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), pp. 373-375. *El Retablo de maese Pedro*, opera in un atto di Manuel de Falla (1876-1946) su libretto proprio, da Cervantes. Prima rappresentazione: Parigi, Palazzo Polignac, 25 giugno 1923. De Falla pensò a un dramma che potesse essere rappresentato sia in una versione per sole marionette, con le voci collocate in mezzo all'orchestra, sia in un allestimento misto di marionette e cantanti. Precedente alla 'prima' scenica, va ricordata un'esecuzione in forma di concerto a Saviglia (Teatro San Ferdinando, 23 marzo 1923).

<sup>462</sup>. *Ibidem*, pp. 374-375. L'opera *El Retablo de maese Pedro*, fu commissionata dalla principessa di Polignac per il teatro di marionette del suo palazzo. Nata a New York nel 1865, la principessa di Polignac fu organista, pianista, ma soprattutto grande mecenate. Visse per lo più a Parigi e commissionò numerose opere a noti compositori contemporanei: oltre a De Falla, Debussy, Fauré, Poulenc, Ravel, Stravinskij e altri. Morì in Inghilterra nel 1943. Il *Retablo* fu diretto dall'Autore ma con le scene e le marionette del Kunstgewerbemuseum di Zurigo con la collaborazione dei Fratelli Colla di Milano.

<sup>463</sup>. Poscritto aggiunto a penna. Fa riferimento alle numerose, bizzarre correzioni del dattiloscritto con la penna.

<sup>464</sup>. Lettera dattiloscritta su 2 pagine; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero). Scritto orizzontalmente lungo il bordo sinistro l'indirizzo di Lualdi: «Via C. Goldoni 32, Milano - telegr. Lualdi, telef. 23-273».

## LAURETO RODONI

al Goldoni. Io a Zurigo<sup>465</sup> ne ho viste di piccolissime che però andavano bene, anzi meglio, che se fossero state grandi: tutto dipende dalle proporzioni fra le marionette stesse e il loro relativo teatrino. Per le difficoltà che il De Falla avanza circa la sua venuta, sarebbe necessario spiegare che io le comprendo benissimo, ma che, siccome il Festival va avanti proprio con i soldi contati<sup>466</sup>, non posso assolutamente assumermi il peso di due persone invece di una. 2) Le partiture russe<sup>467</sup> mi sono pervenute. Ne ho preso visione e poi le ho date a Casella perché le guardi bene anch'egli. 3) Circa Max Butting<sup>468</sup> non ricordo di averti chiesto di scrivergli. In ogni modo potremo prendere visione delle partiture, sebbene io mi auguri che gl'italiani rispondano ampiamente al concorso<sup>469</sup> e non rendano necessario l'intervento di musicisti stranieri. 4) Per gli strumenti occorrenti alla tua partitura sia fatto come tu vuoi. Ma perché fai il cattivo? Io ti avevo chiesto una cosa che non mi pareva dovesse tanto dispiacerti, pensando che per esempio Respighi si è dichiarato prontissimo a fare tutte le riduzioni che fossero apparse necessarie. Ben altre angherie ho ricevuto io dagli altri Festivals i quali hanno sempre puntualmente dimenticato la mia esistenza! Comunque, ripeto, sia fatta la tua volontà perché non permetterò certo che un ottavino e un corno inglese creino del malumore fra di noi<sup>470</sup>. Ti do quindi la mia assoluzione per l'arrabbiatura che hai voluto prendere e ti saluto cordialmente.

tuo

Lualdi

### VII: LUALDI A MALIPIERO<sup>471</sup>

Milano 16 aprile 1932

Caro Malipiero,

mi ha detto Agosti<sup>472</sup> che tu lo hai incaricato di trattare la Ruskaya<sup>473</sup> per il Festival. Ho calcolato che la Ruskaya dovrebbe essere a nostra disposizione a Venezia dal 2 al 13 settembre. Vedi tu dunque di ottenere le migliori condizioni, e riferiscimele possibilmente prima che io parta<sup>474</sup>. Avvertila che il Festival è povero, povero, poverissimo. Saluti affettuosi.

Adriano Lualdi

---

<sup>465</sup>. *Cfr.* la lettera precedente.

<sup>466</sup>. Vedi nota 262.

<sup>467</sup>. Il Concerto franco-russo previsto per il 5 settembre, fu sostituito da un concerto franco-belga. *Cfr.* lettera I/v.

<sup>468</sup>. Compositore berlinese (1888-1976) studioso iniziatore del 'movimento' radiogenico: «con i suoi studi [...] non solo mira alla creazione di musica radiogenica concertista, ma tende all'attuazione di una nuova forma: il dramma musicale radiofonico. [...] la teoria di Butting ha trovato seguaci e allievi, ed ha riscosso l'interessamento del Governo, che ha creato per essa un regolare corso di studi»: GIURANNA, Mario. 'Musiche radiogeniche al Festival di Venezia', in *L'undicesima Musa*. [...], *op. cit.* (vedi nota 93), pp. 214-216.

<sup>469</sup>. Il Concorso Radiogenico. Vedi pp. 503 sgg.

<sup>470</sup>. *Cfr.* la lettera precedente.

<sup>471</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero)

<sup>472</sup>. Guido Agosti (1901-1989), pianista. Ha insegnato al Conservatorio di Venezia dal 1934 al 1940. Fu solista durante il primo Festival veneziano.

<sup>473</sup>. Jia Ruskaja, nome d'arte di Eugenia Broisenko, nacque a Kerch in Crimea nel 1902 e morì a Roma nel 1970. Si trasferì in Italia dal 1923. Negli anni Trenta fu co-direttrice della Scuola di ballo della Scala. Nel 1940 fondò a Roma la Regia Scuola di Danza, poi Accademia Nazionale di Danza.

<sup>474</sup>. Per il Sud America. Sarà la segretaria Ada Finzi a tenere i contatti con Malipiero durante l'assenza di Lualdi.

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

VIII: LUALDI A MALIPIERO<sup>475</sup>

Milano 13 luglio 1932

Caro Malipiero,

Chiusosi il Concorso Radiogenico, bisogna ora provvedere prima del 30 luglio alla scelta dei lavori che verranno eseguiti nel concerto del 12 settembre e alla assegnazione del premio di L.2500.- Ti prego caro Amico, di voler accettare di far parte della Commissione Giudicatrice, e ringraziandoti fin d'ora, attendo un tuo cenno di conferma. Affettuosi saluti.

Adriano Lualdi

IX: LUALDI A MALIPIERO<sup>476</sup>

Milano 13 luglio 1932-x

Carissimo,

Devo decidere in questi giorni a chi sarà affidata l'esecuzione della tua «Pantea». Della Ruskaja, la quale chiede 10.000 lire, naturalmente è inutile parlare! Mi si dice che tu saresti contento della Minny Casella Smolkowa: è vero? A disposizione sarebbe anche la Radice<sup>477</sup> della Scala, e io desidero che tu stesso scelga liberamente, fra questa e quella. Mi occorre però una risposta urgentissima e chiarissima, poiché la cosa deve essere definita in questa settimana. Grazie dei tuoi saluti che ho trovati qui, al mio arrivo. Ti abbraccio con la speranza di poterti vedere presto

tuo

Adriano Lualdi

È necessario anche che tu mi dica se l'artista che interpreterà la «Pantea» deve avere dei costumi variati, e quanti.

X: LUALDI A MALIPIERO<sup>478</sup>

Milano, 16 luglio 1932-x

Carissimo,

ti ringrazio della adesione a far parte del Comitato per il Concorso-Radio, ma non sono proprio sicuro che le riunioni possano aver luogo a Venezia; perché, se anche gli altri commissari che abitano in altre città, risponderanno come te, non so in qual modo si potranno tenere le sedute. Voi, miei cari amici e colleghi, siete tutti bravissimi musicisti, e brava gente; però, avete il difettino di preoccuparvi unicamente dei vostri interessi personali e dei vostri lavori, senza pensare che bisogna qualche volta sacrificarsi per gli altri, come faccio io per la maggior parte del tempo, sebbene sia convinto che, con questo, merito il gran premio dei minchioni. Dunque, se potremo fare le riunioni a Venezia tu sarai nel Comitato; altrimenti dovrò sostituirti. Ho già provveduto a liberarti dalla Smolkowa; e farò iniziare prestissimo lo studio alla Radice in modo che questa ragazza possa rendere il massimo possibile. La «Creation» di Gruenberg<sup>479</sup> non si fa più, perché non si è potuto combinare la venuta del baritono Robeson<sup>480</sup>, che era stato indicato dal M<sup>o</sup> Reiner<sup>481</sup> come interprete ideale. Per il vestito di «Pantea» sta bene. Pro-

<sup>475</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>476</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>477</sup>. Vedi nota 290.

<sup>478</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>479</sup>. Vedi nota 287.

<sup>480</sup>. Paul Robeson, basso-baritono e attore americano (1898-1976).

<sup>481</sup>. Vedi nota 290.

## LAURETO RODONI

verò a domandare alla Radice se vuol danzare nuda. Sarebbe certamente un grande richiamo e un'ottima cosa, ma temo di trovare qualche difficoltà nella Pubblica Sicurezza, e nel fidanzato e aspirante della stessa Radice, il quale non avrà piacere che altri mettano gli occhi sui suoi presunti possedimenti. Per la Yella [*sic*] von Braun-Fernwald parlerò domani con Reiner a Venezia; e se sarà contento e se la signora non avrà troppe pretese la scriverò. Sono molto contento che l'Anbruch<sup>482</sup> esca in settembre con un numero speciale per il Festival di Venezia. Spero che almeno questa volta la combriccola austro-tedesco-francese<sup>483</sup> non si dimentichi che esiste un compositore italiano, non degli ultimi, che si chiama Lualdi. Provvedo a dar notizia della prossima rappresentazione del tuo «Mistero di Venezia»<sup>484</sup> a Coburgo. Ti abbraccio

Adriano Lualdi

### XI: LUALDI A MALIPIERO<sup>485</sup>

Milano 28 luglio 1932-x

Caro Malipiero,

Dopo aver fatto, con Farinelli, una prima scelta delle composizioni inviate al Concorso Radiogenico, con esclusione degli -analfabeti-, ho spedito ieri a te e agli altri Commissari, sette lavori da esaminare. Tu riceverai, o avrai ricevuti, quelli dei seguenti autori:

CARLO GOLISCIANI<sup>486</sup>

ALBERTO MARZOLLO<sup>487</sup>

FRANCO DEL MAGLIO<sup>488</sup>

ANTONIO VERETTI<sup>489</sup>

OTTORINO IVAMPA

FRANCESCO CATALANI d'Ab.

GINO CONTELLI<sup>490</sup>

---

<sup>482</sup>. *Musikblätter des Anbruch*, prestigioso bi-settimanale dedicato alla musica moderna pubblicato dal 1919 al 1938.

<sup>483</sup>. Allusione alla più volte vituperata Internazionale dell'Arte.

<sup>484</sup>. *Il Mistero di Venezia* comprende un dramma musicale in tre parti (*Le Aquile di Aquileia*); una commedia musicale in due parti (*Il Finto Arlecchino*) e il dramma musicale senza parole (*I Corvi di San Marco*). Fu pubblicato nel 1929 dalla Universal Edition. Le tre parti furono composte dal 1925 al 1928 e la prima esecuzione di tutto il *Mistero* ebbe luogo a Coburgo il 15 dicembre 1928, sotto la direzione di Karl Friedrich.

<sup>485</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>486</sup>. Non ho trovato notizie su questo compositore e nemmeno su Ottorino Ivampa e Francesco Catalani d'Ab. Evidentemente non han fatto carriera in ambito musicale. Nessuno di questi compositori è stato premiato.

<sup>487</sup>. Riferimenti a Marzollo in: NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 17), p. 163n: 1ª assoluta dei *Tre schizzi* per quartetto d'archi durante il primo festival veneziano (1930), e p. 169n: scelta della *Serenata* per il Concorso Radiogenico del 1932. Di Marzollo Lualdi ha diretto una composizione (non specificata): *cf.* LUALDI, Adriano. *L'arte di dirigere l'orchestra*, *op. cit.* (vedi nota 67), p. 37.

<sup>488</sup>. Risulta dal Catalogo Ricordi che Franco Del Maglio ha trascritto una serie di Lieder di Schubert (*Ellens Gesang*) per violino e pianoforte.

<sup>489</sup>. Compositore, didatta e critico musicale, nato a Verona il 20 febbraio 1900 e morto a Roma il 14 luglio 1974. Allievo di Alfano. «[...] è uno dei musicisti più importanti e significativi fra quelli che [...] proseguirono l'opera di rinnovamento della musica italiana, sia facendo riferimento alle correnti più avanzate della musica europea, sia alla produzione italiana preottocentesca.» Compose opere teatrali, un'opera balletto, un *Mistero* musicale e coreografico, un oratorio, musica per film e musica da camera. *Cfr.* TRUDU, Antonio. 'Veretti, Antonio', in: *DEUMM*, *op. cit.* (vedi nota 82), vol. VIII, pp. 212-213.

<sup>490</sup>. Probabile errore di Lualdi. Dovrebbe trattarsi di Gino Contilli (1907-1978), tra primi musicisti italiani ad adottare la tecnica dodecafonica.

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

Ti prego di esaminarle con la massima urgenza, e di riferirmi i tuoi giudizi, entro il 2 agosto, indirizzando i tuoi commenti qui a Milano a me. Le musiche invece dovrai spedirle *lo stesso giorno*, in pacco raccomandato espresso, alla Segreteria di Venezia, Palazzo Ducale. Tutto è urgentissimo, perché siamo già molto in ritardo. Grazie e saluti affettuosi

Tuo

Adriano Lualdi

XII: LUALDI A MALIPIERO<sup>491</sup>

Milano 31 luglio 1932-x

Carissimo,

Ti prego di trovarti *domenica 7 agosto* alle ore 10 di mattina a Palazzo Ducale, per chiudere, insieme con gli altri Commissari, i lavori del Concorso Radiogenico. Raccomandandoti vivamente di non mancare, ti prego di confermarmi, qui a Milano, la tua venuta.

Saluti affettuosi

Lualdi

XIII: LUALDI A MALIPIERO<sup>492</sup>

Milano 12 (?) ago. 1932-x

Caro Malipiero,

ho sistemata la faccenda Pantea - Casella. Egli rinuncia a dirigerla e non se ne ha a male, ma anzi riconosce che gli farà bene riposare un poco, dopo la faticata per Orfeo<sup>493</sup>. Accomodata dunque senza cataclismi di amicizie la questione morale, prego ora te di sistemare la parte finanziaria. Io sono, come te, contentissimo che Reiner diriga Pantea; ma è necessario che questa sua nuova prestazione non costi un centesimo di più di quanto Reiner deve prendere per il concerto, perché i denari, come sai, son pochi; e io non so più dove battere il capo per contenere le spese di questa enorme e complicatissima baracca<sup>494</sup>. Lavorati dunque tu Reiner, come io mi son lavorato Casella; che egli, insomma, faccia un favore a te, e che non mi aggravi neanche di cento lire il bilancio già oggi pesantissimo. Domani sera andrò a Venezia (Direzione Festival Musicale - Palazzo Ducale) e non mi muoverò più. Attendo là tuo notizie. Ti abbraccio

Adriano Lualdi

XIV: LUALDI A MALIPIERO<sup>495</sup>

Venezia, 12 settembre 1932-x

Caro Malipiero,

Apprendo che questa mattina tu e il M<sup>o</sup> Sherchen<sup>496</sup> avete ordinato una prova per la ballerina Radice senza avvertirne né il dott. Salvini<sup>497</sup>, né la Sig.ra maestra di ballo, e neanche l'umile sottoscritto che, se non mi sbaglio, avrebbe il diritto di essere informato di tutto. Trovo che

---

<sup>491</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>492</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>493</sup>. *La favola di Orfeo*, composta da Casella per il II Festival veneziano, su testo del Poliziano, ridotto da Corrado Pavolini. Andò in scena il 6 settembre del 1932 sotto la direzione dell'Autore. *Cfr.* Casella, Alfredo. *I segreti della giara*, *op. cit.* (vedi nota 12), pp. 256-257.

<sup>494</sup>. Vedi nota 262.

<sup>495</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; intestazione come le precedenti (Fondo Malipiero).

<sup>496</sup>. *Cfr.* lettera II/XVI.

<sup>497</sup>. Guido Salvini, regista, scenografo e costumista. Fu scenografo del balletto *Pantea* di Malipiero. Allestì la favola di *Orfeo* per il Festival del 1932. Nel 1934 fu regista di *Una favola di Andersen* di Veretti.

## LAURETO RODONI

questa è una mancanza di riguardo che mi permetterai deplorare e che ti prego non si ripeta. Non è possibile che ogni interessato, autore, interprete ecc. faccia delle prove di testa sua senza portare in una organizzazione come questa il caos, e senza danneggiare in ultima analisi con l'organizzazione anche sè medesimo. È per questo che ti domando maggiore osservanza delle gerarchie.

Saluti affettuosi

Adriano Lualdi

### XV: LUALDI A CASELLA<sup>498</sup>

Caro Casella,

ho ricevuto lettera<sup>499</sup>, ritagli e sono contento che — così lontano — lei si sia ricordato di me, se non altro per darmi torto. Vuol dire che, dopo tutto, la mia opinione sulle cose sue non le è proprio indifferente. Mi ricordo benissimo di aver chiamato «bamboleggiante» non lo stile italiano moderno (a quest'ora, da che ho l'uso della ragione musicale, di stili «italiani moderni» ne ho sentiti proclamare tanti, che non capisco più quale sia l'autentico e quale il contraffatto; per conto mio, credo che nessuno di noi possa giudicare in materia; lo potranno i nostri nipoti, se ci riterranno degni di studio e di classificazione) e neanche il suo stile, caro Casella. Bensì ho detto che lei bamboleggia in alcune parti del suo Concerto per quartetto d'archi<sup>500</sup>. In alcune

---

<sup>498</sup>. Lettera manoscritta, a matita, su 5 pagine con intestazione «IL SECOLO — REDAZIONE», conservata nelle Carte della Famiglia Lualdi, Roma. Dovrebbe trattarsi della brutta copia; oppure la lettera non è mai stata spedita (ipotesi a mio parere piuttosto labile). Non v'è traccia comunque nel Catalogo caselliano di questo documento.

<sup>499</sup>. «Caro Lualdi — queste critiche [ritagli di giornali americani con recensioni di concerti caselliani] per dimostrarle che lo stile italiano moderno che ella chiamò, due anni fa, «bamboleggiante», e del quale rivendico in buona parte la paternità, comincia ad incontrar fortuna nel mondo intero, anche transoceanico. Con tutto quanto Ella ha scritto sulla mia arte e sulla mia persona, non Le sono nemico, e mi auguro che Ella possa presto meglio comprendere la mia arte. Con mille cordialità, suo Casella». (Carte della Famiglia Lualdi, Roma.)

<sup>500</sup>. Si tratta dell'Op. 40, pubblicata dalla Universal Edition nel 1924 e portata in tounée nello stesso anno con il *Pierrot lunaire* di Schönberg. Sul *Concerto* scrisse Casella stesso: «il primo lavoro di mole che avessi intrapreso da parecchi anni e che considero tuttora come un notevole passo innanzi su quella via di chiarificazione e di realizzazione stilistica che avevo inaugurato sin dai 'pezzi infantili'». Casella allude alla sua «terza maniera» (vedi nota 499). L'accostamento alla composizione di Schönberg aveva un preciso significato per Casella: «Desideravo pure che il *Pierrot lunaire* venisse accompagnato da un lavoro italiano che valesse a dimostrare quanto la nostra rinnovata sensibilità, la nostra risorta tradizione fossero indipendenti dall'arte del maestro viennese»; CASELLA, Alfredo. *I segreti della Giara*, op. cit. (vedi nota 12), p. 219. Lualdi così lo recensì: «Se si eccettua la *Siciliana* [vedi nota 501] negli altri tre tempi, e specialmente negli ultimi due, non mi pare proprio che si possa parlare di 'maturità fatta di equilibrio, di semplicità lineare e di saldezza costruttiva'. Non di equilibrio, perché questo manca sempre fra le idee — che sono tutte di una agghiacciante banalità, piatte, fruste e prive di una qualunque emozione — e gli *sviluppi*; non di semplicità lineare, perché l'inutile tormento delle armonie dei disegni e delle sorprese ritmiche non fa che render goffo e contorto tutto l'insieme; non di saldezza costruttiva, perché questa è tutta formale ed esteriore e scolastica, non intima e profonda. Quanto a 'maturità' poi, non ne parliamo; Alfredo Casella bamboleggia, in questa composizione. E con ciò, rimane escluso che il suo *Concerto* possa essere in un qualunque modo rappresentativo di uno 'stile moderno veramente italiano', o delle 'tendenze giovani italiane'. Grazie al cielo, la musica e i musicisti italiani non sono ancora così esauriti e spiritualmente decrepiti, da dovere — a dimostrazione della loro indipendenza e del loro rinnovamento — rimbambire»; LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, op. cit. (vedi nota 49), p. 99.

parti, non in tutte; perché mi ricordo che della Siciliana ho detto tutto il bene che sentivo di potere e di dover dire<sup>501</sup>. Ed ho scelto e adoperato il vocabolo che le è rimasto così bene nella memoria anzitutto perché il Programma<sup>502</sup> mi ha — come si dice — tirato in lingua, affermando che il quartetto era un vero modello delle «tendenze giovani italiane», dello «stile moderno veramente italiano», della «maturità fatta di equilibrio ecc. italiana; e lei capisce che, davanti ad affermazioni di questo calibro e così compromettenti dal punto di vista storico, a chiunque sarebbe venuta la volontà di ribattere e anche a lei, se si fosse trovato al mio posto e se avesse dovuto giudicare composizioni presentate con tali cannonate. In secondo luogo ho scelto il vocabolo perché ho voluto offrire una tavola di salvezza futura alla sua poca prudenza presente. Perché, insomma, ero e sono convinto che lo stile «bamboleggiante» di quelle parti del Concerto non è né il suo, né l'italiano: ma un atteggiamento transitorio alla cui sincerità non credo — perché lei non è certo un ingenuo, e perché nessuno di noi potrà mai ritrovare la vera inconfondibile preziosa ingenuità infantile — e alla cui durata credo meno ancora. O non mi ha detto lei stesso l'anno scorso, di essere già arrivato alla «terza maniera»<sup>503</sup>? E io le ho invidiato questa facoltà di osservazione, e questa piena coscienza dei mutamenti che avvengono in lei e che io credevo — come nella grandissima maggioranza degli artisti — assolutamente spontanei e, almeno in un primo tempo, incontrollabili. Ma quanti anni ha lei? la mia età — poco meno o poco più<sup>504</sup>. Ora, è proprio sicuro che questa terza maniera sia la sua ultima maniera? Io non credo. Io credo anzi che se lei, in quarant'anni — in venti di «milizia» — è arrivato a quella che lei chiama terza maniera, in ottanta arriverà almeno alla dodicesima. E allora, che ne sarà dello «stile italiano, moderno, maturo e definitivo» del 1924. Vede dunque che fra quarant'anni, dovrà ringraziarmi del mio vocabolo, e dovrà riconoscere con me che lei, nel 1924, bamboleggiava. Che le sue musiche siano piaciute a New York non dimostra nulla — perché lei sa che non è il giudizio di un pubblico che decide della bontà o dell'errore di un indirizzo, né stabilisce la verità o la falsità di un asserto — ma mi rallegra tanto, e così sinceramente, che domani stesso ne darò notizie nel mio giornale. Ella dice: «con tutto quanto ella ha scritto sulla mia arte e sulla mia persona, non le sono nemico». Caro Casella, io non sento bisogno di un suo generoso perdono, perché so di non averla mai insolentita. Io credo anzi — e lei dovrebbe riconoscerlo — che di tutti i critici milanesi e di quasi tutti gli italiani (che non appartengono al mio «gruppo») io sono sempre stato il solo a riconoscere lealmente ed ampiamente — ogni

---

<sup>501</sup>. «Dei quattro pezzi che lo compongono scelgo ed amo, la *Siciliana*: è frammentaria pur nella sua brevità, non mi sembra tanto saldamente costrutta come si afferma nel programma; ma è poetica, sentita, commossa e convincente. Il suo carattere, che si ispira ai modi popolari, la sua atmosfera armonica ed instrumentale — le risorse del quartetto sono adoperate in essa con molta bravura — ne fanno una pagina veramente pregevole e suggestiva, ben meritevole del caldissimo successo di applausi che ha ottenuto»: *ibidem*, p. 99.

<sup>502</sup>. «Il Concerto per due violini, viola e violoncello di Alfredo Casella è stato scelto perché — dice la Corporazione [delle nuove musiche] — 'essenzialmente rappresentativo delle più moderne tendenze giovani italiane... che vogliono ricondurre l'arte nostra ad una maturità fatta di equilibrio, di semplicità lineare e di saldezza costruttiva'. Dopo aver ascoltato il *Concerto*, eseguito assai bene dal Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles, io ho un gran dubbio che la Corporazione abbia esagerato»: *ibidem*, p. 99.

<sup>503</sup>. Sulla cosiddetta «terza maniera», *cf.* GATTI, Guido M. 'Casella, Alfredo, in: *DEUMM*, *op. cit.* (vedi nota 82), vol. II, p. 135: «Il 'terzo stile' di Casella è divenuto la chiave critica (o addirittura lo slogan) dopo l'apparizione, nel 1920, degli *11 Pezzi infantili*, con i quali esso avrebbe inizio: tutto ciò che li ha preceduti è (comodamente) considerato o come insignificante nei riguardi della configurazione artistica del musicista o, nella migliore delle ipotesi, come premessa alla produzione successiva.»

<sup>504</sup>. Casella aveva 43 anni; 41 Lualdi.

## LAURETO RODONI

volta che ho potuto — i suoi meriti. Se non mi sbaglio, della Siciliana non sono stati in molti a scrivere le parole calorose ed esplicite che ho scritte io; se non erro, il Convento veneziano ha avuto in me, e dinanzi alla freddezza del pubblico — un difensore<sup>505</sup>, non un detrattore; se non m'inganno, il Trio Casella, il pianista Casella hanno sempre avuto in me un convinto esaltatore. E se qualche volta ho dissentito dai suoi atteggiamenti e dalle sue musiche, è stato sempre con quella aperta lealtà che mi procura — questa sì — molti nemici; ma che tiene sempre tranquillissima la mia coscienza: e mi permette sempre di guardare fisso negli occhi le persone che mi parlano, e di rispondere con piena fermezza a quelle che mi scrivono. In ogni caso, lodi o dissensi, io mi sono sempre occupato di lei, e non la ho mai ignorata. Può — lei che «non mi è nemico» — dire altrettanto di me? Eppure, qualche piccola cosa ho fatto anche io, nel campo della composizione; e non del tutto inutile, forse, né vecchio, né sciocco. A giudizio degli altri, s'intende, perché il mio giudizio me lo tengo per me; ed attendo, tutt'al più, che me lo suffraghi lei; quando — non dirò come lei dice a me «meglio comprenderà la mia arte» —; ma quando si accoggerà che fra i nuovi musicisti italiani, e fra coloro che cercano vie nuove al nostro melodramma ce n'è uno che ha scritto «Il diavolo nel campanile» e che la saluta con ogni cordialità, e che si chiama

Adriano Lualdi

### XVI: LUALDI A SCHERCHEN<sup>506</sup>

Venezia, 16 <sett. 1932> matt.

Caro Maestro Scherchen,

non si tratta di volere né di non volere offenderLa. Sono ragioni tecniche, di smontaggio e montaggio scene, parapettata, fossa orchestrale della Fenice, legggi, impianto elettrico eccetera, che mi hanno impedito di darle le ore di prova che ella mi ha chieste per questa seconda recita di *Pantea*. Quello che avevo fissato ieri è il massimo. Di non poterle dare di più io sono molto spiacente; e per quanto trovassi molto adeguata la sua richiesta, sarei stato lieto d'accontentarla. Malipiero sa benissimo che io non ho lesinato né lesino cure, spese, lavoro, assunzione di molti fastidi, ecc., per tentare di accontentare i compositori di musica; e speravo che le facesse intendere che se oggi ho dovuto far così è perché non potevo far diverso. Stia sicuro che l'esecuzione di questa sera sarà ottima: 1° perché l'opera è stata molto bene concertata e diretta dal M° Reiner; 2° perché questa ripresa è affidata a un bravo direttore d'orchestra come lei. Si ricordi che dalle 10.30 alle 12, e anche alle 12.30 l'orchestra è a sua disposizione. E che la prova generale dello spettacolo incomincia alle ore 13, e deve svolgersi (sempre per ragioni tecniche) nel modo seguente:

---

<sup>505</sup>. «[...] debbo dire che questa partitura di Alfredo Casella è e rimane fino ad oggi il meglio che io conosca di questo autore. È viva di ritmi e di colori, ha qualche felicissimo momento caricaturale, [...] è ricca di pagine che si ascoltano con vero piacere: e per le idee talora volutamente barocche, talora intimamente eleganti che le ispira; e per la strumentazione che è brillantissima, e trattata con mano maestra»: LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, *op. cit.* (vedi nota 49), pp. 165-166.

<sup>506</sup>. Lettera manoscritta su 3 pagine; carta intestata come le precedenti (Fondo Malipiero). Nella lettera Lualdi allude di nuovo a una seconda recita del balletto *Pantea* di Malipiero (vedi pp. 499 e 502), da rappresentarsi la sera stessa, cioè il 16 settembre, al di fuori quindi del periodo previsto per il secondo Festival (3-15 settembre). Su questa rappresentazione straordinaria non ho trovato altre notizie. Per impedimenti del maestro Reiner, Lualdi ne affidò la direzione a Hermann Scherchen, dimostrando una notevole apertura culturale e... politica (Scherchen era comunista).

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA G. F. MALIPIERO E A. LUALDI

- 1) Orfeo<sup>507</sup>
- 2) Pantea
- 3) Don Giovanni<sup>508</sup>

XVII: CASELLA A LUALDI<sup>509</sup>

Pittsfield, Massachussets  
il 30/9/XII [= 1934]

carissimo,

ti ringrazio di cuore per quanto hai fatto per Yvonne<sup>510</sup> e per tutte le gentilezze che avete avuto per Lei. Ho ricevuto ottime notizie sul festival<sup>511</sup>. Mi pare che sia andato bene assai. Ne sono ben lieto, soprattutto per tutte le fatiche tue che non sono state spese invano. So per vecchia esperienza che cosa rappresenti una simile organizzazione, e ben apprezzo quanta energia e quanto lavoro hai dovuto spendere per questa manifestazione. Sono dunque ben felice che sia riuscita così bene. Noi abbiamo avuto qui un debutto meraviglioso, di pubblico e di critica<sup>512</sup>. Abbiamo già in tasca un bel contratto per un giro (comprendente anche la California) nel 1935/36/<sup>513</sup>. Torniamo a Roma il 20 novembre. Ricordami alla signora Wanda ed ai suoi figli. Un abbraccio dal tuo aff.mo

Casella

---

<sup>507</sup>. Vedi nota 493. È probabile che sul podio vi fosse ancora Casella.

<sup>508</sup>. *L'alba di Don Giovanni* di Franco Casavola, su soggetto di Carlo Veneziani. Andò in scena la prima volta, come *La favola d'Orfeo e Pantea*, il 6 settembre 1932. Probabilmente anche la seconda recita fu diretta da Mario Cardone. Franco Casavola (Modugno, Bari, 13 luglio 1891 - Bari, 7 luglio 1955) fu, oltre che compositore, critico musicale. Allievo di Respighi, aderì in seguito al movimento futurista. Nel 1927 si trasferì a Parigi, dove mutò indirizzo artistico, componendo secondo i canoni dell'opera post-verista.

<sup>509</sup>. Lettera dattiloscritta su 1 pagina; carta intestata «SOUTH STREET INN AND TEA ROOM - PITTSFIELD MASSACHUSETT» («IN THE HEARTH OF THE BERKSHIRES»). (Carte della famiglia Lualdi, Roma.)

<sup>510</sup>. Yvonne Müller, la sua seconda moglie (vedi nota 415).

<sup>511</sup>. Il terzo Festival, allestito nel 1934. Cfr. pp. 510 sgg.

<sup>512</sup>. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 267-269: nell'estate del 1934, «giunse un giorno un cavo di Mrs Coolidge (vedi nota 222), la quale invitava il Trio [Casella] a dare per sei settimane concerti agli Stati Uniti nelle varie sue organizzazioni. [...] Naturalmente accettammo con entusiasmo e ci imbarcammo sul *Conte di Savoia* ai primi di settembre. Giunti a New York, ci recammo subito a Pittsfield, piccola cittadina nelle vicinanze della quale aveva luogo il *Berkshire Mountain Festival* al quale dovevamo partecipare. Questo festival si inaugurò per la prima volta nel settembre del 1918 nella medesima località e si è regolarmente ripetuto ogni autunno. [...] ha dunque sede in una località distante circa dieci chilometri da Pittsfield [...] Il programma del festival comprende musica passata e contemporanea. Il pubblico è lui pure di una qualità eccezionale e raccoglie amatori venuti da tutte le parti degli Stati Uniti ed anche dall'Europa, musicisti idem, ed infine la parte migliore della critica americana. [...] Rimanemmo in America circa sei settimane, dando concerti per Mrs Coolidge a Boston, Chicago, Newhaven, Providence, ecc. [...]»

<sup>513</sup>. «Ai primi di gennaio 1936, il nostro trio si recò agli Stati Uniti per un giro di circa trenta concerti, i quali ebbero pieno successo. Suonammo anche colle orchestre di Chicago e di Boston. Quest'ultima, diretta da Kussewitski, diede una esecuzione prodigiosa del mio concerto per trio ed orchestra, che ci, parve di udire per la prima volta, tale era la perfezione virtuosistica dell'interpretazione. Tornammo dagli Stati Uniti alla fine di marzo»: *ibidem*, pp. 280-281.

