

LA VITA MUSICALE IN ITALIA*

Esistono paesi che sembrano creati per la musica; paesi dove i rapporti tra le montagne e le pianure, il mare e il cielo sono impostati sulla base dell'armonia; ma di quell'armonia che è capace di sfruttare tutta la gamma delle gradazioni tonali e che può nello stesso tempo creare contrasti violenti ed inattesi, magiche sorprese, l'atmosfera cioè dell'impensato. L'Italia è certamente un paese così fatto: ch  le montagne anelano rapidamente alle pianure e le pianure anelano o ad arrampicarsi di nuovo sopra altri pendii, ovvero ad acquietarsi nella uniformit  del mare; paese tra i pi  vari del mondo, capace di passare fra gli estremi delle nevi che non raccolgono tanto calore per disciogliersi e delle palme che arrivano quasi a maturare i datteri. Si comprende come a tanta variet  di paesaggio, di colori, di clima corrisponda una variet  di vita, variet  che fluisce per  nelle fondamentali unit  della lingua, del carattere, dello spirito. Ed   chiaro come il particolarissimo aspetto della musica si inquadri nelle cosiffatte pi  generali espressioni della vita italiana.

Vista nelle epoche pi  diverse, noi ci accorgiamo che la musica   stata elemento tra i principali che hanno contribuito a caratterizzare le epoche stesse, a dare colore ai costumi.

Non   mio compito illustrare i rapporti tra la produzione musicale e l'ambiente nel quale essa nasce ed appare per essere proiettata verso l'infinito della immortalit  ovvero per essere catalogata nell'archivio delle fatiche inutili. Storia troppo lunga e troppo complessa: purtuttavia per illustrare quale sia la vita musicale nell'Italia di oggi, non possiamo non stabilire alcuni punti ed illuminare quelli che chiameremo gli orizzonti lontani e passati del quadro attuale.

Quale cio  nelle sue linee generali il rapporto tra la musica e il popolo italiano? Tutti hanno creduto di saperlo stabilire questo rapporto:   bastato l'incanto di una notte lunare nel golfo di Napoli o nella laguna di Venezia, o sulle scogliere dirupanti di Taormina, e sopra il paesaggio argenteo, la voce trascinante di una canzone, e, in un piano pi  lontano e remoto, il lieve frangersi delle onde sulla riva, perch  tutti si siano detti: ecco il paese della musica. Paese della musica, senza dubbio, e tra i maggiori, ma non gi  per questo facile liquefarsi dell'incanto paesistico nelle lacrime del sentimento, liquefazione che   stata la piattaforma di tanto turismo e di tanta cattiva letteratura: per ben altre ragioni, paese della musica,

* Conferenza tenuta nella Societ  «Mattia Corvino», il 12 dicembre 1940.

e proprio per lo stesso rapporto che è tra l'armonia della natura e l'armonia della creazione musicale. Una natura variatissima negli aspetti, eppure definita, stabilizzata, immobile; tale da soddisfare le irrequietezze dei viandanti e da suscitare le emozioni dei contemplatori e pur tuttavia lineare, chiara, logica ed essenziale; e la musica sul medesimo piano: variatissima e pur tuttavia rispondente sempre ai principi della chiarezza, della logica, della essenzialità. Rapporto importante da stabilire cotesto, perché fissa l'orizzonte che dà il colore a tutto il quadro che andremo man mano tracciando. Ed è proprio davanti a questo orizzonte estremo che tutto abbraccia che noi porremo i rapporti tra il popolo e la musica.

Qui noi entriamo davvero nel vivo del nostro tema, qui noi vediamo se tra l'opera d'arte ed il popolo nascono i legami della comprensione e dell'affetto ovvero se si scavano gli abissi della più assoluta inconciliabilità: ma qui noi vedremo soprattutto come il popolo reagirà alla musica, come si avvicinerà alle varie forme, come saprà creare gli organismi che la faranno vivere nel tempo e che costituiranno le potenti fornaci nelle quali le opere d'arte acquisteranno la tempra della immortalità e le opere inutili si ridurranno in cenere. Il popolo, in fondo, si comporta di fronte alla musica, come la vestale investita dal compito di conservare e di tramandare il fuoco sacro; poco importa se nel fuoco vengono di volta in volta immessi combustibili nuovi, la fiamma resterà sempre la stessa; sempre capace della sua opera esaltatrice ovvero distruggitrice.

Ma cosa è questo popolo che alla musica si avvicina, che innalza e conserva i templi dove la musica vive per essere tramandata ai posteri ovvero per essere catalogata negli scaffali polverosi delle biblioteche? Bisogna intendersi sul significato della parola «popolo» ora che parliamo di musica: non si tratta certamente di *tutto* quel popolo che affolla le gallerie e le platee, che circonda le bande nelle piazze, che si lascia trascinare dalla musica ad obbligati movimenti ritmici, ma solo di quella parte di esso che sa andare al di là del fatto interpretativo per giungere al fatto creativo, di quella parte che è mossa dalla passione e dall'interesse, di quella parte cioè che viene a costituire il vero e proprio spirito della conservazione musicale; è questo il pubblico che crea e conserva gli istituti nei quali la musica prova la sua resistenza agli assalti del tempo, nei quali le mode vengono rapidamente messe fuori corso, nei quali si può cominciare a parlare di caducità o di immortalità dell'opera d'arte. Perché la musica vive soltanto allorché viene proiettata nel tempo: e la sua è una proiezione che abbisogna della voce che si moduli in canto, dello strumento che vibri fino a far nascere il suono, di tutto quel complesso che crea l'esecuzione, piattaforma della interpretazione. Ed ecco perciò fino dai tempi dell'antichità questi istituti nascere dall'amore del popolo, conservarsi, perfezionarsi ed anche trasformarsi per l'amore del popolo, costituire uno dei problemi fondamentali per il popolo che abbia coscienza della propria civiltà.

La vita musicale di un paese la consideriamo dal punto di vista dell'ambiente nel quale l'opera nasce e rinasce: da tutto quel complesso di attività, di istituti, di manifestazioni che formano la piattaforma della educazione musicale, la base per la nascita e per la conservazione dell'opera.

Gli istituti fondamentali nei quali la musica è nata, ha vissuto e si è sviluppata, sono quelli per i quali la musica costituiva un ornamento, un complemento, un elemento atmosferico. I templi e i teatri sono certamente gli istituti più antichi nei quali la musica sia apparsa. E in questi ambienti la musica ha seguito le sorti rispettivamente dell'arte plastica e dell'arte tragica. Sia nei tempi antichi, sia nei tempi più vicini a noi, è facile scorgere gli stretti rapporti che sono sempre esistiti tra il rito e la musica, tra la tragedia e la musica, ed è evidente che sia in occasione dei riti, sia in occasione degli spettacoli tragici, il rapporto tra la musica e il popolo è stato stretto e immediato. Nei tempi in cui l'arte era più che altro nascosta nelle corti e negli ambienti degli iniziati, gli unici luoghi dove il popolo poteva avvicinarsi alla musica erano proprio le chiese e i teatri. Questo, come abbiamo detto, nell'antichità, questo dal basso medioevo fino ai tempi moderni. Da questi due specialissimi ambienti nei quali viveva secondo esigenze che le davano una speciale struttura e uno speciale carattere, la musica passava là dove nessun limite era posto al suo sorgere e al suo svilupparsi, cioè a dire direttamente al popolo il quale la coltivava nel senso leggero e profano che ha dato origine alle canzoni, alle danze, ai divertimenti. Ma queste forme profane, proprio perché passate nel popolo senza leggi che ne dirigessero il corso e senza una ragione profonda che desse loro il carattere della necessità, più che assurgere al valore di opere d'arte furono passatempi leggeri, così come leggeri passatempi noi consideriamo anche oggi la canzonetta di moda che tutti canticchiano e fischiettano, cambiandola di stagione in stagione come un abito troppo consumato per il troppo uso. Tuttavia le forme leggere furono la base sulla quale la musica profana nacque e si sviluppò. Ma quali gli istituti nei quali questa musica poteva apparire per mettersi a contatto col pubblico? Istituti per siffatta musica non ne sorsero per un pezzo: la musica nacque, ma più che altro come il bisogno di spiriti superiori, dedicata ad ambienti ristrettissimi nei quali il pubblico era costituito da principi e cortigiani; mentre cioè nelle chiese era possibile a qualsiasi uomo avvicinarsi alle opere dei grandi creatori, quali Palestrina, Gesualdo da Venosa, Lodovico Vittoria, ecc., assolutamente impossibile era il contatto dell'uomo qualsiasi con le opere strumentali e vocali profane, nate appunto per i ristrettissimi ambienti delle corti.

Il teatro, a sua volta, per tutto il medioevo fino all'inizio del rinascimento, aveva portato con sé un ornamento musicale profano, raramente perciò fornito di virtù artistiche. La grande rivoluzione nacque, ed è inutile ricordarlo, colla Camerata dei Bardi in Firenze e con il sorgere del melodramma dove la musica finalmente poté farla da padrona. Ma anche qui — e siamo nel 500 — l'opera in musica non fu immediatamente messa a contatto del popolo. Sorto per i minuscoli teatri dei palazzi gentilizi o dei palazzi di corte, il melodramma restò per molto tempo anch'esso a contatto di un ristretto pubblico di fortunati iniziati. Poi, man mano, i teatri che erano destinati soltanto alle commedie dell'arte, cominciarono a ospitare maggior numero di cantori e di sonatori, fino a che divennero essi stessi sede per i melodrammi. Ma perché l'opera in musica potesse dirsi veramente a contatto del popolo, bisogna arrivare al 700, quando

cioè le corti sostituirono all'egoistico concentramento nei loro palazzi dell'arte della musica le munifiche elargizioni che permisero all'opera di apparire al popolo.

Possiamo dire perciò che nel 700, accanto alle chiese dove la musica aveva sempre fiorito, fiorisce in pieno il teatro lirico. Ma tutta quell'altra musica, tutta quella che era stata creata e che si andava creando per rendere più dolci le ore pigre dei signori e delle corti, per intrattenere il pubblico degli invitati nei saloni dei palazzi; tutta quella letteratura che si era già formata ricca di capolavori, quando e come poté esser messa a contatto del popolo? Anch'essa nel 700; quando in qualche paese le opere sinfoniche furono poste a contatto non soltanto di chi aveva i mezzi di poterle ospitare nella sua casa ma anche di chi poteva recarsi, pagando, ad ascoltarle in una sala di tutti. Come fu possibile questo rivolgimento? Esso fu possibile grazie al nascere della speculazione intorno alla musica e ai musicisti. Nacque in quel secolo l'impresario ed a lui si deve se clavicembalisti, organisti, strumentisti dell'arco poterono far conoscere le proprie virtù interpretative davanti a folle che venivano a pagare la loro fatica: l'opera d'arte perciò apparve attraverso il pretesto speculativo. L'impresariato che potremmo chiamare addirittura un istituto, vive anche oggi; ma mentre attraverso tutto l'800 sviluppò il suo potere fino a diventare il tempio di tutta la produzione musicale, vuoi strumentale, vuoi lirica, oggi esso è in decadenza.

Fino a quando il pubblico che si avvicinava alla musica rimase circoscritto solo alle persone che potevano largamente pagare, l'istituto dell'impresariato è stato fecondo, ricco, fortunato; ma quando folle sempre maggiori premettero ai botteghini dei teatri e dei saloni da concerto, l'impresariato cominciò a vacillare. La folla che premeva non poteva certamente affrontare spese troppo forti: d'altra parte il costo del concerto e dello spettacolo poteva essere sostenuto soltanto da prezzi d'ingresso altissimi; ed ecco allora entrare in campo le sovvenzioni, dapprima elargite dai principi e dai mecenati, in seguito elargite da enti pubblici quali i comuni, le provincie, lo stato. Noi assistiamo cioè al fenomeno interessantissimo dell'intervento dello stato nella vita musicale man mano che la vita musicale si avvicina al popolo.

Questo quadro molto sintetico e, in un certo senso, approssimativo, perché non può tener conto di tutte le situazioni locali che fiorirono in Europa dal 600 all'800, può applicarsi anche all'Italia. In Italia anzi, la Chiesa fu più feconda di opere che altrove, così come di opere fu più fecondo in Italia il teatro, ma la speciale situazione politica del nostro paese, il tardo costituirsi dell'unità nazionale, fecero sì che il fenomeno dell'intervento statale nella vita musicale fu più lento e indeciso che altrove.

*

E ora mi sia lecito fare un quadro di quella che era la reale situazione in Italia prima dell'avvento del Fascismo. Le istituzioni dei concerti sinfonici e da camera erano poco numerose e vivevano quasi esclusivamente per il buon volere di qualche amatore disposto a sacrificare del suo. Unica luminosa eccezione fu quella relativa all'Augusteo di Roma che

può considerarsi il primo istituto musicale d'Italia, il quale poggiasse totalmente sopra aiuti e sovvenzioni di enti pubblici. Il teatro lirico era affidato alle mani di impresari i quali tuttavia godevano del privilegio delle sovvenzioni rilasciate anch'esse da enti pubblici, i quali, a loro volta, pretendevano dagli impresari determinati programmi e determinati caratteri spettacolistici. Anche in Italia cioè, prima dell'avvento del Fascismo, l'intervento, se non statale, per lo meno pubblico, era visibile attraverso l'istituto della sovvenzione. Ma troppo limitato questo intervento, perché si potesse parlare di una vita musicale organica, quale certo la richiedevano la nostra civiltà e il nostro popolo. Troppo restava nelle mani della speculazione, perché l'arte non ne venisse offesa; troppi intralci erano frapposti alla conservazione dell'opera d'arte che ha bisogno le venga assicurato il succedersi delle generazioni degli interpreti. Mancava cioè in Italia un piano regolatore della vita musicale, un piano che valesse a distribuire e a coordinare, nell'interesse supremo del nostro patrimonio artistico.

La vita musicale di oggi in Italia è completamente diversa. Il Fascismo, che ha curato sopra tutto i valori spirituali derivanti dalla grande tradizione, ha voluto che la musica vivesse nel nostro paese la vita piena e rigogliosa che essa merita. Era inammissibile che nel paese dove ogni città si arricchisce di gallerie e di musei nei quali le opere d'arte della pittura e della scultura sono lì alla portata dell'ammirazione di tutti, la musica restasse affidata alle mani di una speculazione poco scrupolosa la quale non si curava tanto della conservazione dell'opera d'arte quanto dello sfruttamento di essa a fini soltanto economici. Era necessario perciò cominciare a mettere le mani in un ambiente nel quale determinate abitudini sembrava volessero soffocare non soltanto il nascere delle opere, ma anche la vita di quelle già nate, abitudini che non si limitavano soltanto a costringere e avvilire il repertorio, ma anche — e questo è ancora più grave — a rendere difficile il sorgere e l'affermarsi degli artisti nuovi.

La tradizione lirica in Italia è molto sviluppata, tutti lo sanno: è difficile che la più piccola delle cittadine e il più piccolo dei paesi non possieda un teatro nel quale, di tanto in tanto, appaiono le opere che più il pubblico ama. La passione del pubblico per il melodramma è certamente assai viva: allo stesso modo assai vivo è l'amore del pubblico per la musica sinfonica e da camera, tanto è vero che è difficile che città anche piccole non organizzino la loro attività concertistica annuale. Come si vede, la materia prima in Italia non è mai mancata e per materia prima noi intendiamo l'interesse, l'amore per la conoscenza, l'entusiasmo per quel che già si conosce. Bisognava soltanto che questo amore, questo interesse e questa conoscenza venissero soddisfatti così come lo richiede il vasto patrimonio musicale che il genio italiano ha accumulato nei secoli. La funzione sociale è diventata perciò funzione politica, perché non c'è politica che non poggi sulle basi della educazione e della formazione.

Ecco il mondo della musica in Italia prima dell'avvento del Fascismo.

Teatri aperti, sì, dappertutto, ma come e perché è bene forse non dirlo, ché la speculazione che intorno a certe manifestazioni viveva lautamente aveva a volte aspetti non assolutamente morali. Gli spettacoli

ormai marciavano sopra gli sgangheratissimi binari di malintesa tradizione, la quale aveva ridotto le partiture più celebri a una serie di compromessi tra il desiderio del pubblico e gli interessi finanziari dell'imprendario. Tagli arbitrari, manomissioni nello strumentale, nessuna cura del rapporto tra le voci e le opere che le voci dovevano interpretare, nessunissimo amore per la parte spettacolistica, trasandatezza cioè per quel che si riferiva alle scene, ai costumi, alla parte insomma che deve soddisfare l'occhio. Pochi i teatri che si salvavano da questa spietata legge della economia speculativa ed erano questi i teatri maggiori d'Italia, i quali in tanto potevano conservare qualche cosa della tradizione in quanto, come abbiamo già detto, erano largamente sovvenzionati da enti pubblici o da appassionati ricchi signori.

Non è facile mettere ordine nel campo della musica. Non si tratta soltanto di sostituire una persona con un'altra, un sistema con un'altro; ma si tratta soprattutto di formare una nuova educazione. Non si tratta soltanto di contentarsi dell'oggi, ma anche e soprattutto di pensare al domani; non si tratta, infine, tanto di ridare la vita all'opera che già vive, quanto di dar vita all'opera che nasce.

A questa opera grandiosa si accinse il Fascismo non appena prese le direttive di tutta la vita italiana. Ed esperimentò proprio nel campo della musica, così come in tutti gli altri settori, la efficacia del sistema corporativo che tutto organizza e regola, oggi, in Italia.

Il profano potrà forse sorridere scetticamente a sentir parlare di corporativismo nel campo aereo e ultralibero dell'arte. Ma questo qualcuno evidentemente non ha sentito come la musica per vivere nel tempo (e lo abbiamo già detto) ha bisogno di mezzi: e cioè di voci che si modulino cantando, di strumenti che vibrino suonando; ha bisogno di un'attrezzatura materiale la quale, come tutte le attrezzature materiali, è regolata dall'inesorabile gioco delle leggi economiche; naturale pertanto che le leggi della vita musicale in Italia siano regolate, come quelle che si riferiscono agli altri settori della economia, sulla base del corporativismo. Naturalmente, i termini del problema musicale sono diversi, ad esempio, dai termini del problema metallurgico; e noi crediamo che uno dei meriti principali del nostro sistema consista proprio nell'aver creato leggi generali che possono accogliere e comprendere tutta la vita del paese, anche in quegli aspetti che appaiono a prima vista i meno regolabili e controllabili.

Com'è costituito questo organismo, quale la sua funzione e i suoi mezzi?

Cominciamo a dire delle funzioni. Il compito che lo Stato si è pre-fisso è quello di assicurare continuità e regolarità alla vita musicale in Italia, avviando ad essa tutto il popolo. Il problema contingente lo si risolve assicurando alle istituzioni regolarità di vita; il problema più generale della conservazione lo si risolve provvedendo alla formazione dei nuovi quadri che dovranno succedere ai vecchi; il problema speciale dell'avviamento di tutto il popolo verso la musica lo si è affrontato creando spettacoli e concerti ottimi destinati agli operai ed ai contadini.

Come abbiamo detto, prima del Fascismo l'Italia possedeva una sola istituzione di concerti sinfonici, a Roma. Troppo poco certamente

per un paese di ormai oltre 40 milioni di abitanti, e nacque così la moltiplicazione delle istituzioni sinfoniche. Esse sorsero nelle principali città d'Italia e se non sempre è stato possibile organizzarle su un piano molto vasto, sempre è stato possibile assicurarne la vita e la continuità. Oggi in Italia le principali città vantano numerose manifestazioni sinfoniche e così Trieste, Venezia, Milano, Torino, Genova, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Palermo svolgono ciascuna, secondo un piano organicamente fissato, i loro cicli regolari di concerti.

Ma come provvedere a che la popolazione dei centri minori si avvicini a un genere tanto elevato di produzione artistica? Ed ecco allora intervenire lo Stato e disporre perché le orchestre sinfoniche dei grandi centri si trasferiscano nelle città minori vicine, per organizzarvi manifestazioni sinfoniche; ecco formarsi complessi sinfonici i quali, in regolari cicli attraverso l'Italia, danno vita anche nei più minuscoli paesi alla produzione sinfonica. Naturalmente tutto questo è possibile perché lo Stato sovvenziona. L'interesse dell'arte è il fattore determinante; il fattore economico è risolto, nella sua partita di dare e di avere, dalla sovvenzione dello Stato.

Il concerto da camera era anch'esso, per quanto più largamente distribuito in Italia, limitato dalle condizioni quasi sempre tristi dei bilanci delle società promotrici. Le belle intenzioni degli organizzatori morivano davanti alle fredde, spietate cifre dei bilanci. I programmi erano necessariamente limitati e avviliti dalla necessità di contenere il programma artistico entro la possibilità finanziaria, anche qui cioè il desiderio di vasti strati che volevano avvicinarsi a una forma d'arte fra le più pure ed amate, urtava contro la impossibilità materiale. Ed ecco, anche in questo settore, gli orizzonti allargarsi improvvisamente fino ad abbracciare opere e interpreti che in altri tempi sarebbe stato un sogno pensare di poter ascoltare: ancora cioè nel campo del concerto lo Stato interviene per permettere la vita delle opere d'arte, interpretate come meglio è possibile.

Il teatro lirico, dal punto di vista della quantità, non poteva dirsi in crisi; ma, come abbiamo già detto, lo spettacolo appariva manomesso nella sua essenza musicale e nella sua struttura scenica; gli interessi degli impresari giocavano il più cattivo tiro a una delle nostre più gloriose tradizioni.

Ma come poter intervenire in una materia così fatta, senza toccare la istituzione dell'impresariato che fino allora aveva dominato in Italia? Possibile certo, e difatti l'impresariato è scomparso completamente dai principali teatri italiani, è severamente controllato e disciplinato nei teatri minori. Lo Stato ha avvocato a sé, attraverso la creazione di enti autonomi, da esso direttamente finanziati e strettamente controllati, quei teatri d'Italia nei quali più gloriosa si è svolta la tradizione ed ai quali più numeroso accorreva il pubblico. E oggi l'Italia vanta teatri che potremmo dire in certo senso statali nelle città di Roma, Firenze, Milano, Napoli, Palermo, Venezia, Trieste, Verona e Torino. Sono perciò nove enti autonomi i quali danno l'intonazione sulla quale si accorda tutta la vita lirica italiana. Questi enti hanno per caratteristica principale la cura dello spettacolo, sì che l'opera appaia così com'è stata creata dall'autore; hanno inoltre il compito di far conoscere e vivere la produzione

contemporanea e quello di favorire la formazione dei quadri delle nuove generazioni.

Intorno a questi principali, ecco la miriade dei teatri minori, nei quali vive ancora l'impresariato; ma si tratta di un impresariato il quale viene controllato da tutti quanti partecipano allo spettacolo, perché la dignità dell'opera sia protetta, perché gli interessi dell'arte e quelli dei lavoratori siano salvaguardati.

Teatri sovvenzionati, anch'essi, e che pertanto permettono all'impresario ancora una possibilità di vita, ma è una vita strettamente vigilata affinché la speculazione non prenda il sopravvento sugli interessi dell'opera e degli esecutori.

A questo punto si è impostato un altro aspetto del problema sociale dello spettacolo: quello relativo all'avviamento del popolo al teatro ed al concerto. Ecco sorgere perciò gli speciali spettacoli del sabato, nei quali il pubblico, pagante prezzi che vanno da un massimo di lire due a un minimo di centesimi cinquanta, è costituito soltanto da operai, contadini e piccoli impiegati; ecco durante l'estate aprirsi i trandi Teatri all'aperto di Roma, Milano, Verona, Genova, Napoli, Palermo, ecc.; ecco girare nei centri minori il Carro di Tespi che ha potuto portare gli spettacoli lirici fino nei centri rurali più lontani; ecco, infine, orchestre ed artisti lasciare le proprie sedi e svolgere concerti di grande importanza nelle fabbriche e nelle aperte aie delle aziende agricole. Tutto il popolo, cioè, viene avvicinato alla musica.

Altra fondamentale funzione che lo Stato ha assunto in Italia è quella che si riferisce alla formazione dei nuovi quadri: i quadri degli artisti e degli esecutori. I conservatori e gli istituti musicali esistenti in ogni città d'Italia, e anche nelle minori, garantiscono la preparazione tecnica dei giovani forniti di capacità per affrontare la difficile navigazione nella vita musicale.

I giovani si affidano alla vita, come si sa, pieni delle più rosee speranze e del più grande entusiasmo, ma sono generalmente colpiti dalle difficoltà che ad essi vengono frapposte nei passi che tentano di muovere. Tutti conoscono il doloroso calvario che i giovani debbono percorrere e gli sforzi che essi debbono compiere per carpire la occasione che permetta loro di farsi avanti.

Di questo grave problema, grave anche nel campo della musica, il Fascismo si è interessato come di uno dei principalissimi. Ecco perciò che ai giovani usciti dai conservatori e dalle scuole di musica, si offrono tutte le possibilità per affermarsi, al di fuori di qualsiasi soffocamento speculativo. E questo in tutti i settori della musica: dal concerto al teatro lirico, alla direzione d'orchestra. Ogni anno infatti in Italia fioriscono le manifestazioni per i giovani.

Prima di tutto i Littoriali della musica, nei quali i giovani che posseggono qualità di interpreti o di autori, fanno conoscere davanti a commissioni di esperti a quale grado di preparazione essi siano giunti, o se posseggono davvero talento creativo.

I Littoriali sono una tra le più felici istituzioni del Regime. In un raduno di giovani c'è la possibilità di comprendere chi vale e chi non vale:

chi conviene lanciare nella pur sempre difficile strada della carriera musicale e chi invece conviene avviare sopra strade meno redditizie e appariscenti.

Il giovane che esce dalla scuola sa che potrà far valere i suoi meriti davanti a chi quei meriti può veramente comprendere. Ma oltre a questo, e la cosa è davvero interessante, i giovani che risultano vincitori dei Littoriali, non vengono abbandonati a loro stessi: ecco cioè che lo Stato, nel momento che elargisce la sovvenzione capace di far vivere le società di concerti, impone alle società di concerti la assunzione dei giovani artisti; ecco così assicurata all'arte musicale la continuità dell'esistenza.

La vita naturalmente andrà man mano stabilendo quale sia la realtà dei valori e li classificherà secondo giustizia; ma importante è che chi questi meriti possiede, abbia modo di farli valere.

Per il teatro lirico la cosa è analoga. Voi sapete che l'Italia ha dato molti cantanti: si può dire che in Italia tutti credono di aver voce per cantare e se si pecca in questo campo, si pecca per eccesso. Naturalmente la quasi totalità di coloro che si accingono allo studio del canto, non ha mezzi vocali per affrontare la vita lirica. Pure, una numerosissima minoranza è sempre pronta a cimentarsi con lo spauracchio dell'audizione, pur di conquistare i galloni del debutto. Anche in questo settore, perciò, prima dell'avvento del Fascismo, era possibile che gli interessi avessero facile vittoria sopra il merito. Oggi non più. Ogni anno, infatti l'Opera Nazionale Dopolavoro, che è stata investita di questo speciale compito, organizza un concorso nazionale di canto il quale, con una impostazione assolutamente capillare, permette anche all'ultimo villaggio sperduto fra i monti di avviare i suoi campioni a questa gara di novelli Bardi. Ogni anno tutti quelli che, nelle varie regioni d'Italia, hanno ottenuto il primato, convengono a Firenze per cimentarsi in quella che può dirsi la gara nazionale. E da questa gara ogni anno ecco qualche nuovo artista che emerge: non molti, tuttavia, perché i veri artisti sono rari e perché anche questo compie il Regime: una eliminazione severa, cioè, che non permette ai mediocri di accampare pretese superiori ai loro meriti.

Escono i vincitori da questi concorsi ma, tutti lo sanno, i giovani artisti non possono, soltanto perché hanno voce, affrontare la interpretazione scenica. Ecco che anche in questo momento interviene lo Stato. Lo Stato sente che se il giovane artista, dopo questa platonica affermazione in un concorso nazionale, venisse abbandonato a sé stesso, finirebbe per soffrire più del necessario e ritarderebbe più del necessario la sua entrata nel campo. Ed ecco sorgere una nuova istituzione statale, il *Centro di avviamento al Teatro lirico*, che lo Stato ha voluto fissare a Firenze e che io ho l'onore di dirigere, nel quale i giovani artisti vincitori, e, accanto ad essi, altri giovani italiani e stranieri, severamente selezionati, vengono, durante due anni di preparazione, avviati allo spettacolo. Non si tratta di una scuola, ma di un teatro vero e proprio dove i giovani artisti sono già pagati, dove vengono preparati nel repertorio adatto alle loro voci e preparati non soltanto sul piano musicale, ma anche sul piano della interpretazione scenica, del trucco, ecc.

Questi giovani artisti infine vengono anche presentati al pubblico: quel debutto cioè che costituiva una volta la incognita più paurosa, viene

oggi facilitato da una preparazione che nulla trascura perché il giovane artista appaia al pubblico maturo e completo.

Anche in altri settori, come in quello dell'orchestra, del coro, della direzione d'orchestra, lo Stato provvede a che scuole, centri, ecc., possano fornire degli allievi che rinnovino continuamente i quadri dei dirigenti e delle maestranze, affinché la vita musicale venga assicurata nel suo divenire.

Ma uno degli aiuti più forti che lo Stato elargisce è quello relativo alle nuove opere. Una volta l'autore era quasi certo che la sua opera non avrebbe mai avuto la gioia di vivere e di misurarsi col gusto del pubblico. Oggi non è più così: oggi lo Stato pretende che nelle istituzioni dei concerti le musiche nuove vengano eseguite; pretende che le opere nuove vengano rappresentate dai teatri e non soltanto dai maggiori, ma anche dai minori; pretende che l'opera contemporanea venga a costituire repertorio così come l'opera classica; pretende, infine, che gli autori maggiori e più illustri producano, e interviene anche finanziariamente perché questo ultimo caso si verifichi.

Tutto quanto sopra è detto, è stata opera esclusiva e intelligente del Ministero della Cultura Popolare il quale ha saputo davvero conciliare le necessità dell'educazione e della formazione del popolo colle necessità della vita della musica e dei musicisti.

Altra cosa importante, e in certo senso fondamentale, da mettere in luce, è il criterio che lo Stato usa allorché s'interessa di arte. Lo Stato italiano sa che le maniere di esprimersi sono molteplici: non esiste una regola che obblighi chi ha necessità di dire o di cantare, di dire e di cantare in un determinato modo. Esiste una sola legge in questo campo, ma è la legge sacra della razza e della tradizione che crea i presupposti logici per la nascita dell'opera tipicamente italiana. Le influenze che ogni epoca esercita su tutti i popoli del mondo, vengono assorbite dalla natura, quando natura esiste.

Ho iniziato questa mia chiacchierata rilevando il carattere stretto che esiste tra la natura dell'Italia e la sua musica, ho messo in luce il rapporto della varietà paesistica e della varietà musicale: ieri come il passato, oggi come ieri. Le tendenze perciò sono molteplici ed è naturale che tra queste molteplici tendenze affiorino anche opere minori e di secondaria importanza. Lo Stato è il padre imparziale di tutte le tendenze e di tutte le nature. Consapevole della forza della tradizione, che venti secoli di gloria artistica le assicurano, l'Italia può contemplare con lo stesso occhio benevolo tutti i suoi figli da quello tranquillo e docile a quello vivace e capriccioso.

Nella vita musicale di oggi non esiste in Italia nessuna imposizione estetica, perché in Italia non esiste una estetica di Stato.

Ecco perché lo Stato, nel mentre pretende che i giovani artisti, le nuove composizioni, le nuove opere vengano fatte conoscere al pubblico, non impone che il giovane artista sia il signor tale, l'opera sia del compositore tal altro.

Il criterio di scelta è di chi dirige le istituzioni ed è un criterio di scelta sempre felice perché nella designazione degli uomini preposti

alle istituzioni musicali lo Stato ha tenuto conto di elementi che sanno unire un senso di eclettismo al senso della personalità artistica.

Nello stesso tempo altra cosa lo Stato pretende: che l'ospitalità, cioè, verso l'arte degli altri paesi sia larga e aperta. Noi possiamo vantarci di aver fatto conoscere tutto quanto nel mondo è stato prodotto in questi ultimi anni, noi possiamo vantarci di aver fatto conoscere anche gli interpreti stranieri più illustri e degni; noi, infine, abbiamo istituito anche il principio di accogliere completi organismi musicali stranieri: perché lo Stato italiano questo ha anche compreso, che la conoscenza più stretta dell'arte degli altri popoli, approfondisce l'opera di civiltà, perfeziona i caratteri della tradizione.

MARIO LABROCA