

Minari Bochmann

Die Dodekaphonie als antifaschistischer Widerstand? Eine kritische Betrachtung der Kulturpolitik des italienischen Faschismus

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Minari Bochmann

Die Dodekaphonie als antifaschistischer Widerstand? Eine kritische Betrachtung der Kulturpolitik des italienischen Faschismus¹

In Italien wurde die Dodekaphonie erst in der Zeit des Faschismus bekannt und stieß auf ausdrückliche Ablehnung, die vor allem vom traditionellen Musikestablishment ausging. Für den Staat jedoch erhielt sie eine zentrale Funktion, als Italien nach der Unterzeichnung des Kulturabkommens mit Deutschland gegenüber seinem »Achsenpartner« kulturpolitische Eigenständigkeit und Unabhängigkeit beweisen wollte. Die Uraufführung von Luigi Dallapiccolas *Canti di prigionia* (1938–1941) am 11. Dezember 1941 und die italienische Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* am 3. November 1942 sind nur die Spitze eines Eisbergs vieler Ereignisse, die den Erwartungen von Berlin widersprachen. Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien scheint daher sehr paradox zu sein. Einerseits ist keineswegs auszuschließen, dass dodekaphonische Werke unter dem Faschismus für den Machtkampf im Kulturbereich gegen Deutschland instrumentalisiert wurden. Andererseits galt die Dodekaphonie nach dem Zweiten Weltkrieg als Sprache der »extreme[n] Linken der Musik«, wie es der Musikkritiker Guido Piamonte 1950 – diese damit verteufelnd – ausdrückte.² Im vorliegenden Beitrag werden Dallapiccolas *Canti di prigionia* unter die Lupe genommen, weil sie in die beiden historischen Abschnitte gehörten und daher die verschiedensten Interpretationen zuließen.

1. Dallapiccolas *Canti di prigionia* vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges

Die *Canti di prigionia* umfassen Texte dreier historischer Gestalten katholischen Glaubens, die zum Tode verurteilt und hingerichtet wurden: Maria Stuart (1542–1587), Boethius (475–525) und Girolamo Savonarola (1452–1498). Das Werk gilt als erste italienische dodekaphonische Komposition, obwohl es im Vergleich zur Musik der Zweiten Wiener Schule immer noch sehr dem tonalen Denken verhaftet ist.

Der weitverbreiteten Interpretation zufolge soll das Werk, komponiert in der brisanten Zeit unmittelbar nach der Einführung der Rassengesetze in Italien, einen unmissverständlichen Protest des Komponisten gegen den Faschismus ausdrücken.³ Die Richtigkeit dieser Interpretation steht außer Zweifel, solange wir Dallapiccolas Text »The Genesis of ›The Canti di Prigionia‹ and ›Il Prigioniero‹: an autobiographical fragment« aus dem Jahre 1953 als Beweis dafür heranziehen.⁴ Dabei lassen wir jedoch außer Acht, dass die *Canti di prigionia* eine Aufführungsschronik haben, die mit dieser Interpretation nicht vereinbar ist. Das Werk wurde am 11. Dezember 1941, also noch während der faschistischen Zeit, am Teatro delle Arti in der italienischen Hauptstadt Rom uraufgeführt. Dieses Theater war am 21. April 1937 zur Erinnerung an die sogenannte »Geburt von Rom« eingeweiht worden und diente somit als ein historischer

¹ Der größte Teil dieses Beitrags stützt sich auf die Dissertationsarbeit der Verfasserin: Minari Bochmann, *Die Rezeptionsgeschichte der Dodekaphonie in Italien bis 1953: von Alfredo Casella zu Luigi Dallapiccola. Studien zu Kulturpolitik und Musikdiskurs*, Mainz 2015 (*Musik im Metrum der Macht* 5).

² Guido Piamonte, »Musica contemporanea a Venezia. Modesto risultato del 13° Festival«, in: *La provincia* (Como) vom 4.10.1950.

³ Vgl. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984 (*Contrappunti* 19), S. 290; Dietrich Kämper, »Musica di frontiera. Der Weg des italienischen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola«, in: *Luigi Dallapiccola*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2012 (*Musik-Konzepte* 158), S. 5–23: 10; Mario Ruffini, »Dallapiccolas ›unvollendeter‹ Ulyse als Hommage an Schönberg«, in: *Luigi Dallapiccola, die Wiener Schule und Wien*, hrsg. von Hartmut Krones und Therese Muxeneder, Wien u. a. 2013 (*Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg* 8), S. 137–170, hier: S. 155.

⁴ Luigi Dallapiccola, »The Genesis of ›The Canti di Prigionia‹ and ›Il Prigioniero‹: an autobiographical fragment«, in: *The Musical Quarterly* 39/3 (1953), S. 355–372.

Gedächtnisort des Faschismus. Das Ministerium für Volkskultur (Ministero della Cultura Popolare: MinCulPop), das für die Organisation der gesamten Veranstaltungen der autonomen Körperschaften (Enti autonomi) zuständig war, nahm die Uraufführung der *Canti di prigionia* in die Konzertreihe unter dem Titel »Stagione delle opere contemporanee« auf und unterstützte sie dementsprechend finanziell.⁵ Die Stagione wurde auch von Benito Mussolini persönlich mit einem Kostenbeitrag von 5.000 Lire finanziert, während das MinCulPop sie mit einer Subvention von 45.000 Lire und möglicherweise mit einer weiteren von 60.000 Lire unterstützt haben soll.⁶ Das Direktionskomitee des Teatro delle Arti bestand in jenem Jahr aus den folgenden Funktionären und Beamten: Cornelio di Marzio, dem Präsidenten der Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti; Giuseppe Mulè, dem Sekretär des Sindacato fascista musicisti; Giuseppe Petrocchi, dem Repräsentanten des Erziehungsministeriums; Ottavio Tiby, dem Repräsentanten des MinCulPop. Auf der Künstlerseite fungierten unter anderen Antonio D’Ayala, Alfredo Casella, Mario Corti, Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi und Graf Enrico di San Martino als Mitglieder des Komitees.⁷

Wie war die Uraufführung der *Canti di prigionia* überhaupt möglich? Betrieb der Faschismus tatsächlich eine so liberale Politik, dass selbst ein angeblich gegen diese gerichtetes Werk zur Uraufführung gebracht und sogar noch finanziell unterstützt worden wäre? Diese Frage ist zweifelsfrei mit »Nein« zu beantworten. Solange der Faschismus der Gegenstand einer kritischen Untersuchung ist, der uns zum besseren Verstehen des faschistischen Kultursystems als solches führen soll, müssen wir dieses Ereignis aus dem Blickwinkel der Uraufführenden, also des MinCulPop, betrachten und uns mit den folgenden Fragen befassen: Warum sah der Faschismus gerade 1941 inmitten einer solchen brisanten Zeit die Notwendigkeit, ein Stück wie *Canti di prigionia* auf die Bühne zu bringen? Sind in diesem Werk möglicherweise einige Elemente erkennbar, die damals positiv auf die Machtverhältnisse des italienischen Faschismus hinsichtlich seiner Kulturpolitik eingewirkt haben könnten?

Die faschistische Politik war eine Praxis der Macht, die relativ wahllos Nutzen aus allen Mitteln zog, die für die Präsentation und Vertiefung ihrer eigenen Macht geeignet erschienen. In der Kunstmusik reichte die Palette vom Verismo bis zur Dodekaphonie, wobei die letztere in Italien bis Dallapiccolas *Canti di prigionia* eine marginale Erscheinung blieb. Wie Fiamma Nicolodi bereits in ihrer Monographie *Musica e musicisti nel ventennio fascista* ausdrücklich formulierte, sind hier verschiedene Modalitäten der faschistischen Kultur zu berücksichtigen.⁸ Innerhalb der Kulturpolitik des Regimes gab es einen ersichtlichen und anhaltenden Revierkampf zwischen Giuseppe Bottai, dem Förderer der modernen Physiognomie des italienischen Faschismus, und Roberto Farinacci, dem Fürsprecher der Vernichtung der »entarteten« Kunst im Sinne der deutschen Kulturpolitik. Bottai war in Mussolinis Kabinett immer ein höherer Amtsträger: Bis 1932 fungierte er als Arbeitsminister und anschließend, bis zu Mussolinis Sturz, als Erziehungsminister. Farinacci war der frühere Generalsekretär der faschistischen Partei, bis er 1926 aus dem Protest gegen Mussolinis gemäßigte Politik das Amt niederlegte. Nach dem Abessinienkrieg, in dem er einen Arm verlor, wurde er zum Nationalhelden und rehabilitiert. Unter dem Patronat dieser

⁵ Das Privileg der autonomen Körperschaften bestand darin, dass die Betriebskosten aus dem Kartenverkauf und aus den Subventionen durch Gemeinden, Provinzen, lokale Wirtschaftsverbände und andere öffentliche und private Institutionen gedeckt wurden und bei einem Defizit der Staat durch Bewilligung ordentlicher und außerordentlicher Zuschüsse eingriff. Vgl. Fiamma Nicolodi, »Das Produktionssystem von der Einigung Italiens bis heute«, in: *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereich*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Postelli, Bd. 4, Laaber 1990, S. 190–244, hier: S. 215.

⁶ Daniela Margoni Tortora, Patrizia Veroli, *Il teatro delle Arti 1940–1943. Le manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D’Ayala*, Rom 2009, S. 15.

⁷ Ebd., S. 13.

⁸ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, S. 34.

zwei mächtigen Männer des faschistischen Staates blieb der Pluralismus der Stile in der Musik weiterbestehen, was jedoch keinerlei Meinungsfreiheit bedeutete. Sowohl der Neoklassizismus Alfredo Casellas als auch der Verismo Alceo Tonis waren wichtige Bestandteile der Musikkultur des italienischen Faschismus. Toni, der konservative Nationalist, verurteilte 1932 im *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* seinerseits Casella als skandalös mit dem Argument, dass dieser den Verismo durch die ausländische Mode ersetzen wolle.⁹ Selbst innerhalb der nach einer Musikreform orientierenden »Generazione dell'ottanta« entstanden unüberbrückbare Meinungsverschiedenheiten zwischen Casella und Ildebrando Pizzetti. An Casella, der international anerkannt und aktiv war und sich niemals dem Pariser Einfluss entziehen konnte, wollte Pizzetti nichts Italienisches erkennen.¹⁰ Außerdem war Pizzetti durch Casellas »Ostrazismus« in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) so verbittert, dass er sich mit Toni zusammentat, um ein gegen Casella gerichtetes Manifest zu unterschreiben.¹¹ Casella konnte jedoch eine weitgehend zentrale Funktion in der zeitgenössischen Musik einnehmen, da Mussolini in Bezug auf die Diskussionen in der Musik keine klare Haltung erkennen ließ, wovon nicht nur einheimische Komponisten aus der jüngeren Generation profitierten, sondern auch ausländische, deren Kompositionen aus dem deutschen Musikleben verbannt worden waren.¹²

Casella war mit der französischen Jüdin Yvonne Müller verheiratet und stand mit weiteren 107 Komponisten auf der Liste, die 1935 von Joseph Goebbels und Hans Hinkel aufgestellt worden war.¹³ Die Ausführung seiner Werke wurde damit in Deutschland untersagt. Ungeachtet der antisemitischen Rassengesetzgebung in Deutschland wurde Casella 1937 zum Präsidenten des Internationalen Musikfestivals der Biennale von Venedig ernannt und löste damit den bisherigen Präsidenten Adriano Lualdi ab. Lualdi hatte seit der Gründung des Musikfestivals in Venedig von 1930 als dessen Präsident fungiert, weshalb er 1934 zum Vizepräsidenten des »Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten«, der deutschen Konkurrenz zur IGNM, ernannt worden war. Er war es, der eine enge Zusammenarbeit zwischen der Biennale in Venedig und dem »Ständigen Rat« eingeleitet hatte. Durch die Ablösung Lualdis durch Casella – der immer noch auf der »Goebbels-Liste« stand – trennte sich das Musikfestival in Venedig 1937 vom Einfluss der deutschen Musikpolitik. So konnte in jenem Jahr in Venedig die italienische Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Suite* für sieben Instrumente op. 29 stattfinden. Neben Schönberg standen weitere jüdische Komponisten wie Mario Castelnuovo-Tedesco, Darius Milhaud, Vittorio Rieti und Renzo Massarani auf dem Programm. Darüber hinaus war Edmund von Borck der einzige Gast aus Deutschland, was die deutschen Machtinhaber sicherlich provozierte. Das Festival

⁹ Publiziert wurde dieses Manifest am 17. Dezember 1932 in der Zeitung *Il Popolo d'Italia* und zwei weiteren großen italienischen Zeitungen, *Il Corriere della Sera* und *La Stampa*. Eine deutsche Übersetzung des Manifests wurde publiziert in: Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Niederlande 1990, S. 83–86.

¹⁰ Alfredo Casella war 1896 kurz nach dem Tod seines Vaters in Begleitung seiner Mutter nach Paris übergesiedelt und blieb dort bis 1914, dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

¹¹ *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, 2 Bde., Bd. 1: *Carteggi*, hrsg. von Francesca Romana Conti und Mila De Santis, Florenz 1992 (*Studi di musica veneta* 18), S. 243.

¹² Gian Francesco Malipiero hatte in dieser Angelegenheit ein persönliches Zusammentreffen mit dem »Duce« und teilte kurz darauf Casella brieflich mit, er habe wieder »alles in Ordnung« gebracht. Vgl. Anna Maria Morazzoni, »Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über »Scarlattina««, in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«*. Wien, 12. bis 15. Juni 1984, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986 (*Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 2), S. 73–82, hier: S. 78. Casella arrangierte zum Beispiel Auftritte in Italien für Alban Berg, dessen *Lyrische Suite* in Mailand, Florenz und Venedig und dessen Konzertarie *Der Wein* in Venedig aufgeführt wurden.

¹³ Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004, S. 99f. Ein paar Jahre später konnte Casella in Deutschland wieder seine Tätigkeit als Komponist und Pianist aufnehmen.

wurde mit einer staatlichen Subvention von 100.000 Lire und einer Beihilfe im Wert von 50.000 Lire von seiner Schirmherrin Maria von Savoyen unterstützt.¹⁴

Kurz davor hatte Alberto Ghislanzoni in der Zeitschrift *Il musicista* Hitlers Rede vorgestellt, die am 18. Juli 1937 zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« im Haus der Kunst in München gehalten worden war.¹⁵ Nachdem Casella in Venedig eine erfolgreiche Organisationsarbeit geleistet hatte, wurde er dann doch zum Opfer einer antisemitischen Hetzkampagne, ausgelöst durch Francesco Santoliquido und Ennio Porrino. Die Hetze richtete sich zunächst gegen Casellas Engagement für ausländische Musiker, die Santoliquido im Winter 1937 zu folgendem verbalen Angriff veranlasste:

»[...] vor etwas mehr als zwanzig Jahren, eines schönen Tages (schön, wie man so sagt) wurde uns aus Paris ein Prophet geschickt, ein Verkünder neuer Zeiten. / Es war niemand anderes als Maestro Alfredo Casella, der nicht zufällig nach Italien kam, sondern mit dem präzisen Auftrag, diesen großen Musikmarkt für die jüdische Sache zu erobern. [...] Es ist gut, diesbezüglich eindeutig festzustellen, dass Alfredo Casella und seine Kollegen gar keine Neuerer sind, wie sie sich so großzügig selbst definieren, sondern sie sind stattdessen einfache und mäßige Nachahmer jüdischer Musiker wie Strawinsky, Honegger, Milhaud usw. ...« (übersetzt von der Verfasserin)¹⁶

Daraufhin bat Casella den »Duce« um Intervention, doch vergebens. Danach besuchte Casella drei Personen, die seine Unternehmung in Venedig bisher eifrig unterstützt hatten: Dino Alfieri (Minister für MinCulPop), Nicola De Pirro (Generaldirektor der Theaterabteilung desselben Ministeriums) und Alessandro Pavolini (Präsident der »Confederazione Fascista dei Professionisti e Artisti«). Das Gespräch mit diesen einflussreichen Amtsträgern scheint bei Casella für eine gewisse Beruhigung gesorgt zu haben, so dass er seine organisatorische Aktivität fortsetzen konnte.¹⁷ Von Februar 1938 an fiel stufenweise Mussolinis Entscheidung für die Einführung der Rassengesetze, die dann am 1. September endgültig zur offiziellen Politik des italienischen Faschismus erhoben wurde. Sie stieß selbst innerhalb der faschistischen Partei auf großen Widerstand.¹⁸ Man hätte von Giuseppe Bottai, dem Verteidiger von Casellas bisherigen künstlerischen und organisatorischen Aktivitäten, großen Widerstand erwarten können, doch er billigte die Rassengesetze.¹⁹ Dennoch arbeiteten Casella und Bottai an einer gemeinsamen Strategie der Kulturpolitik. In der Autobiographie *I segreti della giara*, die Casella am 10. November 1938 in Berlin

¹⁴ Anonym, »Anno XV, Manifestazioni teatrali della Biennale estate veneziana. Relazione (Spettacoli teatrali Festival Musicale 1937)«, in: *ASAC* (Venedig), Busta 161, ohne Aktennummer.

¹⁵ Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, S. 262.

¹⁶ Originaltext: »[...] poco più di venti anni fa, un bel giorno (bello per modo di dire) ci fu spedito da Parigi un Profeta, annunciatore di nuovi tempi. / Costui non era altri che il M^o Alfredo Casella, il quale non a caso veniva in Italia, ma ci veniva col preciso incarico di conquistare questo grande mercato musicale alla causa ebraica. [...] È bene stabilire a questo proposito ed in maniera inequivocabile che Alfredo Casella e compagni *non sono affatto dei novatori* come essi tanto generosamente si definiscono da sé, ma sono invece dei semplici e modesti imitatori, di musicisti ebrei come Strawinsky, Honegger, Milhaud ecc...«, Francesco Santoliquido, »La piovra musicale ebraica«, in: *Il Tevere*, 15.12.1937, zitiert nach Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, S. 263. Laut Nicolodis Aufzählung gehören die folgenden Schriften von Santoliquido, Porrino und dem Leiter der Zeitschrift *Perseo*, A. F. Della Porta, zur antisemitischen Kampagne: F. Santoliquido, »Gli Ebrei e la musica in Italia«, in: *Il Tevere*, 02.12.1937; A. F. Della Porta, »I falsi novatori della musica«, in: *Perseo*, 01.01.1938; ders., »In difesa di Casella e Malipiero«, in: *Perseo*, 15.01.1938; F. Santoliquido, »Ebraismo e sovversivismo«, in: *Il Tevere*, 26.01.1938; A. F. Della Porta, »Il cimitero dei vinti«, in: *Perseo*, 01.02.1938; F. Santoliquido, »Lettera a Perseo del Maestro F. Santoliquido«, in: *Perseo*, 15.01.1938; E. Porrino, »Il pensiero dei giovani«, in: *Perseo*, 01.03.1938; A. F. Della Porta, »Il pubblico reagisce«, in: *Perseo*, 15.04.1938; F. Santoliquido, »Difendiamo l'anima musicale d'Italia«, in: *Il giornale d'Italia*, 31.07.1938 und 07.08.1938; ders., »Internazionalismo musicale«, in: *Perseo*, 15.11.1938. Vgl. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, S. 264.

¹⁷ Alfredo Casella, *Brief an Luigi Rognoni* (vermutlich verfasst am 17.02.1938), in: Luigi Rognoni, Alfredo Casella, *Il carteggio (1934–1946) e gli scritti di Rognoni su Casella (1935–1958)*, hrsg. von Pietro Misuraca, Lucca 2005 (*Agliaia* 3), S. 117.

¹⁸ Andrea Hoffend, *Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf. Die Beziehungen zwischen »Drittem Reich« und faschistischem Italien in den Bereichen Medien, Kunst, Wissenschaft und Rassenfragen*, Frankfurt a. M. 1998 (*Italien in Geschichte und Gegenwart* 10), S. 368.

¹⁹ Ebd., S. 368.

fertig stellte, kritisierte er sehr scharf die jüngste antisemitische Kampagne von Porrino und Santoliquido und schlug gegenüber der Dodekaphonie einen ganz anderen Ton an als vorher:²⁰

»Drei Serien der *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, die *Musica per tre pianoforti*, *Rapsodia sulla morte del Conte Orlando*, zuletzt die Oper *Volo di notte* sind Ergebnisse einer der reichsten Fantasien, die heute nicht nur für die nationale, sondern für die gesamteuropäische Musik von Bedeutung ist. Sensibler als Petrassi gegenüber den Lehren von Schönberg und insbesondere von Berg, ist Dallapiccola nicht weniger italienisch als sein junger römischer Kollege und vertritt neben diesem eine der besseren Kräfte, auf die sich die unmittelbare Zukunft unserer Musik verlassen kann.« (übersetzt von der Verfasserin)²¹

Im Zusammenhang mit Dallapiccolas Musik erkannte er der Dodekaphonie zum ersten Mal ein italienisches Bürgerrecht zu, was er bis dahin strikt abgelehnt hatte. Eine Kopie seiner Autobiographie schickte Casella jeweils an Mussolini und Di Marzio. In der Kopiervorlage aus dem Aktenbündel Di Marzios im Archivio dello Stato sind die Namen der jüdischen Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco, Renzo Massarani, Gennaro Napoli, Vittorio Rieti und Leone Sinigaglia blau unterstrichen, da sie vermutlich zensiert werden sollten.²² Nichtsdestoweniger konnte das Buch mit den Namen der jüdischen Komponisten sowie vielen Künstlernamen der sogenannten »entarteten Musik« 1941 beim Verlag G. C. Sansoni in Florenz erscheinen. Casella widmete dieses Buch nicht mehr dem »Duce«, wie er das mit seinem euphorischen Theaterstück *Il deserto tentato* (1937) getan hatte, sondern Bottai, dem »Achsen-Gegner« und Verächter der nationalsozialistischen Kunstpolitik.²³ Gerade in der futuristischen Malerei spitzte sich der Streit zwischen Bottai und Farinacci zu. Farinacci attackierte bereits Anfang der 1930er Jahre den italienischen Futurismus und stiftete 1937 in seiner Heimatstadt Cremona einen Kunstpreis, um »die italienische Kunst auf die gleiche Höhe zu führen wie die »offizielle« nazistische Kunst.«²⁴ Als Gegenstück zum Premio Cremona rief Bottai 1940 den Premio Bergamo ins Leben. Damit förderte er junge Künstler unabhängig von der Kriegsideologie, wodurch Vertreter der Moderne wie Filippo De Pisis oder Renato Guttuso ausgezeichnet werden konnten. Bottai publizierte 1941 das Buch *Verteidigung des Humanismus* beim Berliner Verlag Küpper.²⁵ Darin hob er die italienische Haltung zur römischen und griechischen Antike hervor, die »sich ausdrücklich gegen jede Anhänglichkeit von fremdem Gedankengut« wendet, um »die römische, »italienische« Überlieferung rein zu erhalten.«²⁶ Dabei beurteilt er den bisherigen Einfluss des deutschen Idealismus als »grundsätzlich negativ«, weil dieser die italienische Philosophie dazu geführt habe, dass »man eine lebendige Bedeutung der antiken Philosophie für die Geisteswelt der neuen Zeit leugnet«,²⁷ und setzt wie folgt fort:

»Das so verschiedene Verhältnis zur Antike, das innerhalb der italienischen Überlieferung im Vergleich zur deutschen aufzuweisen ist, muß heute zu einer Auseinandersetzung gelangen. Es genügt nicht nur »verglei-

²⁰ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Florenz 1941, S. 291f.

²¹ Originaltext: »Le tre serie dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, la *Musica per tre pianoforti*, la *Rapsodia sulla morte del Conte Orlando*, l'opera infine *Volo di notte* sono frutti di una fra le più ricche fantasie che conti oggi la musica non solamente nazionale, ma dell'intera Europa. Più sensibile di Petrassi agli insegnamenti di Schönberg e soprattutto di Berg, Dallapiccola non è però meno italiano del suo giovane compagno romano, e rappresenta accanto a quello una delle maggiori energie sulle quali possa fare affidamento il nostro immediato avvenire musicale.«, ebd., S. 266f.

²² Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, S. 265.

²³ Hoffend, *Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf*, S. 264.

²⁴ Giulio Carlo Argan, »Bilder als Protest«, in: *Die andere Achse. Italienische Resistenz und geistiges Deutschland*, hrsg. von Lavinia Jollos-Mazzucchetti, Hamburg 1964, S. 81–95, hier: S. 95, zitiert nach Hoffend, *Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf*, S. 258.

²⁵ Giuseppe Bottai, *Verteidigung des Humanismus. Die geistigen Grundlagen der neuen Studien in Italien*, Berlin 1941.

²⁶ Ebd., S. 6.

²⁷ Ebd.

chend« vorzugehen, sondern die Frage muß zum Gegenstand eines »agon«, eines Kampfes werden, dessen Preis die erneute Beziehung zur Antike sein wird.«²⁸

Er betonte damit die Notwendigkeit, die genuin italienische Überlieferung der Antike weiter zu pflegen und ein erneuertes Verhältnis dazu aufzubauen, was aber erst durch den »Sieg« über den deutschen Einfluss möglich wäre. Hinsichtlich der deutsch-italienischen Kulturachse rückte für Bottai um 1940 offensichtlich die Frage nach dem Kulturprimat Italiens in den Mittelpunkt der tagespolitischen Diskussion. Insbesondere gegenüber Alfred Rosenberg, dessen Antikatholizismus im 1930 veröffentlichten Buch *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* einen unmissverständlichen Ausdruck gefunden hatte,²⁹ beanspruchte Bottai den Kulturprimat Italiens. So bezeichnete er im Dezember 1942 die Einrichtung des italienischen Kulturinstituts *Studia Humanitatis* in Berlin als »kleine[n] Sieg gegen die Rosenbergs«.³⁰

Während Casella der Dodekaphonie ein italienisches Bürgerrecht einräumte, wurde Dallapiccola auf ein Gebet von Maria Stuart aufmerksam, das in deren Gefangenschaft entstanden war. Am 22. Juli 1939 – gut zehn Monate nach der Verkündung der Rassengesetze – vollendete er die Partitur der *Pregbiera di Maria Stuarda*.³¹ Der Text stammte aus der Biographie *Maria Stuart* von Stefan Zweig, dessen Bücher wegen seiner jüdischen Abstammung in Deutschland verboten waren.³² Auf die Dodekaphonie, die ihn schon immer fasziniert hatte, griff Dallapiccola als Ausdruckssprache für dieses Gebet zurück. Nach der Uraufführung der *Pregbiera* im Institut National Belge de Radiodiffusion Brüssel am 10. April 1940 sah der Komponist die Notwendigkeit, die Arbeit an der Vertonung des Gebets fortzusetzen. Seine Suche nach Texten anderer berühmten Gefangener aus der Vergangenheit führte ihn auf die *Invocazione di Boezio* (die Vertonung beendete er am 14. Juli 1940) und den *Congedo di Girolamo Savonarola* (Vertonung beendet am 13. Oktober 1941). Zur gleichen Zeit fragte er seinen Freund Wladimir Vogel nach Möglichkeiten der Beschaffung von Informationen zur Dodekaphonie. Vogel wies den italienischen Komponisten in seinem Brief vom 12. Januar 1940 auf Artikel in den *Musikblättern des Anbruch* hin, die Dallapiccola zwar erst ein Jahr später, aber tatsächlich von Alfred Schlee erhielt (in dem vom 13. Januar 1941 datierten Brief an Schlee bedankt sich Dallapiccola für drei Hefte des *Anbruch*).³³

War eine Komposition wie Dallapiccolas *Canti di prigionia* für faschistische Kulturfunktionäre vielleicht sogar ein willkommenes Beispiel dafür, dass Texte aus der Antike und Renaissance mit einer modernen Musiksprache verschmolzen werden konnten? Denn Bottai kündigte zur gleichen Zeit den Aufbau eines erneuten Verhältnisses Italiens zur Antike an, der zum Gegenstand des Kampfes gegen Deutschland werden sollte. Konnten die faschistischen Kulturfunktionäre etwa mit den *Canti di prigionia* auf ideale Weise auch den antikatholischen Tendenzen in der nationalsozialistischen Kulturpolitik entgegentreten?

2. Dallapiccolas *Canti di prigionia* nach Mussolinis Sturz und dem Ende des Zweiten Weltkrieges

Die Landung der Alliierten auf Sizilien im Juli 1943 und die darauffolgende Absetzung Mussolinis machten Dallapiccola große Hoffnungen auf das Ende der Beteiligung Italiens am Krieg und auf eine erneute

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1930.

³⁰ Zitat von Giuseppe Bottai aus seinem Tagebuch vom 09.12.1942, zitiert nach Hoffend, *Zwischen Kultur-Achse und Kulturkampf*, S. 424.

³¹ Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Mailand 2002, S. 134.

³² Stefan Zweig, *Maria Stuart*, Wien 1935.

³³ Vom 12.01.1940 datierter Brief von Wladimir Vogel an Luigi Dallapiccola, in: *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, hrsg. von Fiamma Nicolodi, Mailand 1975, S. 65f. Hartmut Krones, »Zu Luigi Dallapiccola und seinen »Wiener«-Beziehungen«, in: *Luigi Dallapiccola, die Wiener Schule und Wien*, S. 9–125, hier: S. 32.

Aufführung der *Canti di prigionia* in Venedig. In der Tat formulierte er bereits in seinem Brief vom 27. Juli 1943 an Mario Corti, der vermutlich mit der Organisation des Musikfestivals in Venedig beauftragt worden war, dass die *Canti di prigionia* »aus moralisch sehr tiefen Gründen entstanden« seien.³⁴ Jedoch kam die erwünschte Aufführung des Werks nicht zustande. Mussolinis Absetzung führte zum Einmarsch der deutschen Wehrmacht ins Land, nachdem Berlin von den geheimen Friedensverhandlungen zwischen Italien unter Pietro Badoglio und den Alliierten erfahren hatte. Mussolinis Nachfolger Badoglio und König Vittorio Emanuele III. brachten sich durch die Flucht nach Brindisi in Sicherheit, woraufhin im Land ein unsagbares Chaos ausbrach. Mitten in dieser Katastrophe fanden sich sechs verschiedenen Parteien zusammen, die in ihrer Tagespolitik die unterschiedlichsten Interessen vertraten, und organisierten den Widerstandskampf gegen die deutsche Besatzung und die einheimischen Faschisten. Der Widerstandskampf forderte in den zwanzig Monaten von August 1943 bis April 1945 ca. 35.000 Todesopfer allein unter den zivilen Widerstandskämpfern und verstärkte den antifaschistischen Konsens in der italienischen Nachkriegsgesellschaft, der auf künstlerischem Gebiet in den Neorealismus in der Nachkriegskultur Italiens mündete.

Die Geschichte der Dodekaphonie in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg begann mit den *Canti di prigionia*. Das Werk wurde zunächst von der Öffentlichkeit als rein religiöses Stück mit »keinerlei politische[m] und gesellschaftliche[m] Bezug« interpretiert, wie Fedele D'Amico dies bestätigt.³⁵ Diese Interpretation war sicher ein Reflex der Resistenza, in der viele Italiener noch unabhängig von ihrem parteipolitischen Glauben für eine menschenwürdige Existenz gekämpft hatten, was sich mit dem Ausbruch des Kalten Krieges drastisch verändern sollte.

Während also seine eigene Komposition als ein religiöses Werk betrachtet wurde, verwendete Dallapiccola 1946 zum ersten Mal den Terminus »Protest music«, um Darius Milhauds *La mort d'un tyran* (1936) im Kontext der jüngsten Geschichte zu bewerten.³⁶ Die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die politische Motivation der zeitgenössischen Kunstwerke zu richten, war unter dem starken Einfluss des Neorealismus keineswegs ungewöhnlich. Der Neorealismus verstand sich als Gegenbewegung zum faschistischen Kulturverständnis und legte daher besonderen Wert auf sozialkritische Inhalte und dokumentarische Intensität, wobei ästhetische Werte in den Hintergrund gerieten. Er wollte die Realität der Massaker, des Krieges einschließlich der Resistenza als Folge des Faschismus in ihrer »Nacktheit« sehen und verpflichtete viele einheimische Künstler dazu, auf diese Weise politisch Stellung zur jüngsten Vergangenheit zu beziehen. In den folgenden Jahren versuchte Dallapiccola neben Milhauds Werk auch Wladimir Vogels *Thyl Claes* (1937–38), Arnold Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* (1942) und *A survivor from Warsaw* (1947) sowie Michael Tippetts *A Child of Our Time* (1939–1941) wiederholend als »Protest music« zu rehabilitieren.³⁷ Dallapiccola selber sah hier noch keinen Anlass, seine *Canti di prigionia* in die Werkliste der »Protest music« aufzunehmen. Das heißt, der Begriff »Protest music« war zunächst ausschließlich durch Werke ausländischer Komponisten gestützt. Entscheidend ist auch, dass hier dodekaphonische Kompositionen eine deutliche Mehrheit bildeten, was zweifellos auch zur Politisierung der Dodekaphonie beitrug.

³⁴ Luigi Dallapiccola, Brief vom 27.07.1943 an Mario Corti (Festival Internazionale di Musica Contemporanea), in: Fondo Dallapiccola (Florenz).

³⁵ Fedele d'Amico, »Canti di prigionia«, in: *Società* 1 (1945), S. 95–100.

³⁶ Luigi Dallapiccola, »Appunti su Darius Milhaud«, in: *IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea 1946, Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 15 Settembre–22 Settembre*, Programmheft, S. 54f.

³⁷ Luigi Dallapiccola, »Conversazione su »Pierrot lunaire« e »Ode to Napoleon Buonaparte«, aus einer Sendung für das Radio France vom 30.4.1947, wiedergegeben in: Mario Ruffini, »Dallapiccolas »unvollendeter« *Ulisse*«, S. 137–170, hier: S. 145. Ders., Programmheft zur italienischen Erstaufführung von Wladimir Vogels *Thyl Claes* in Venedig, wiedergegeben in: Roman Vlad, *Storia della dodecafonìa*, Mailand 1958, S. 154.

Die Diskussion über Musik und Politik im Hinblick auf die Dodekaphonie verschärfte sich auch in Italien, als das Prager Manifest von 1948 sein Ziel formulierte, gerade die Werke zu bekämpfen, die sich in Italien als »Protest music« zu etablieren begannen. Zum Prager Manifest standen sowohl das IGNM-Festival in Palermo (1949) als auch der erste internationale Zwölftonkongress in Mailand (1949) in deutlichem Konflikt. Richtig spürbar wurde dieser mit den offenen Briefen von Mario Zafred, der mit vier weiteren Komponisten aus Rom gegen das im Rahmen des IGNM-Festivals geplante Sonderkonzert für Schönberg zu dessen 75. Geburtstag protestierte. Zafred behauptete darin, dass eine gezielte Bevorzugung der dodekaphonischen Musiktendenz im Widerspruch zur Objektivität der internationalen Gesellschaft stehen würde.³⁸ Eine weitere Eskalation des Konflikts sehen wir im ersten Zwölftonkongress in Mailand. Dort wollten sich die Kongressteilnehmer ursprünglich mit der Frage befassen, ob die Dodekaphonie eine »Ästhetik« oder eine »Technik« sei. Serge Nigg und Eunice Catunda, die 1948 am Vorbereitungsgespräch für den Kongress in Locarno teilgenommen hatten, sagten jedoch wegen der Unvereinbarkeit ihrer politischen Überzeugungen mit dem Kongress ihre Teilnahme ab.³⁹ Vor diesem Hintergrund sah sich Riccardo Malipiero, der Veranstalter des Kongresses, dazu gezwungen, die Zwölftontechnik so neutral wie möglich aufzufassen und ästhetische Aspekte der Dodekaphonie aus der Diskussion ganz bewusst auszuklammern.⁴⁰

Während das Prager Manifest die Frage des sozial-politischen Engagements auf die methodische Frage des Komponierens verlagerte, versuchte August Hermet anlässlich der zweitägigen Aufführung von Vogels *Thyl Claes* beim Maggio Musicale in Florenz (am 24. und 25. Juni 1949), musikalische Komponenten wie Sprechchor, Sprechgesang und Instrumentalbesetzung als Kriterien für eine sozial-politisch engagierte Musik zu rechtfertigen. Im Programmheft zur Aufführung von Vogels *Thyl Claes* bezeichnete Hermet Musterbeispiele der »Protest music« wie Milhau's *La mort d'un tyran* oder Schönbergs *Ode to Napoleon Buonaparte* usw. als »Kunst des Widerstandes«, um die sich auch die Künstler mit der Orientierung auf das hinter dem Prager Manifest stehende sowjetische Prinzip bemüht hatten.⁴¹ Hermet definiert im selben Aufsatz den Sprechchor als Stimme der Humanität, weil dieser die Stimme der Menschen nicht mehr in eine schöne Melodie kleide, sondern das menschliche Gemüt in seiner Nacktheit wiedergebe. Hier sehen wir, dass die dokumentarische Intensität des filmischen und literarischen Neorealismus an den Wahrheitsanspruch des Expressionismus anknüpft.

Dallapiccola bezog Anfang 1950 zum ersten Mal in der Öffentlichkeit eine kritische Stellung zum Prager Beschluss. Das brachte ihm große Schwierigkeiten ein, als er seine jüngste Oper *Il prigioniero* uraufführen wollte. Diese Oper war ursprünglich 1943 gleich nach Mussolinis Befreiung durch deutsche Fallschirmjäger konzipiert worden, die Dallapiccolas große Hoffnung auf ein schnelles Ende des Krieges zunächst zum Scheitern verurteilt hatte. Das war das zentrale Thema der Oper. Die Wirren des Krieges und die finanzielle Notsituation nach dem Krieg hatten den Komponisten jedoch von dieser Kompositionsarbeit so lange abgehalten, dass die Partitur erst 1948 fertig wurde. Obwohl Dallapiccola dieses Werk der Resistenza widmete, wurde es wegen dieser maßgeblichen Zeitverschiebung nun in einem anderen politischen Kontext verstanden. Die Katholiken sahen in der Inquisition, vor deren Hintergrund der Kom-

³⁸ Mario Zafred u. a., »Replica a Dallapiccola«, in: *La Fiera Letteraria* vom 16.1.1949.

³⁹ Serge Nigg, Brief vom 4.4.1949 an Riccardo Malipiero, in: *I pionieri della dodecafonía. Nel 40. esimo anniversario della Conferenza di Orselina (12–13 dicembre 1948) e del Congresso di Milano (4–7 maggio 1949)*, hrsg. von der Biblioteca regionale di Locarno 1989, Dokument 14. Vgl. Eunice Catunda, Brief vom 20.6.1949 an Luigi Nono, in: Angela Ida De Benedictis, »Oltre il Primo Congresso di Dodecafonía. Da Locarno a Darmstadt«, in: *AcM* 85 (2013), S. 227–243, hier: S. 230f.

⁴⁰ Riccardo Malipiero, »Programma del concerto del 4 maggio a Milano«, in: *I pionieri della dodecafonía*, Dokument 28.

⁴¹ Augusto Hermet, »Thyl Claes, fils de Kolldraeger: oratorio epico per due recitanti, soprano, coro parlato e orchestra di Wladimir Vogel dalla leggenda Thyl Ulenspiegel di Charles de Coster«, in: *Programma di Sala. 12. Maggio musicale fiorentino; Rappresentazioni tenutesi nei giorni 24 e 25 giugno 1949*, hrsg. vom Ente autonomo del Teatro comunale, Florenz 1949.

ponist sein Werk gestellt hatte, ein negatives Moment für das Heilige Jahr 1950. Die Stellung der Linken zu diesem Theaterstück war auch aufgrund der kritischen Stellungnahme des Komponisten zum Prager Beschluss eher von der Befürchtung geprägt, dass schon allein das Thema »Freiheit« im *Prigioniero* als Protest gegen die politischen Verhältnisse in der Sowjetunion interpretiert werden könnte. Daraufhin musste Dallapiccola in der Öffentlichkeit eine Richtigstellung dahingehend vornehmen, dass in der Oper keinerlei Bezug existiere, der als unmittelbar gegen diese oder jene heutige politische Tendenz interpretiert werden könne.⁴² Trotz dieser politischen Ungewissheit wurde *Il prigioniero* am 20. Mai 1950 beim Maggio Musicale Fiorentino uraufgeführt. Mario Zafred – der als Musikkritiker bei der Zeitung *L'Unità* tätig war – tat *Il prigioniero* als »Klangschlamm« (melma sonora) ab. Im Anschluss daran komponierte er seine vierte Sinfonie mit dem Titel »Zu Ehren der Resistenza« (1950), um mit diesem tonalen und instrumentalen Widmungsstück an die Resistenza eine andere Form der Kunst des Widerstands zu stiften.⁴³

Allerdings lobten italienische Musikkritiker, die der ästhetischen Auffassung von Benedetto Croce nahestanden, diese Art der sozial engagierten Musik von Zafred, und zwar in polemischer Abgrenzung von der Dodekaphonie. Croces Bewertung eines Kunstwerkes fußte auf der werkimmanenten Interpretation, die absoluten Vorrang vor literatursoziologischen Kriterien hatte. Nach dessen Kunstauffassung bestünde die richtige Lösung darin, den Relativismus oder Psychologismus ebenso wie den »falschen Absolutismus« abzulehnen und zu erkennen, dass das Kriterium des Geschmacks absolut sei. Ein Kunstwerk sei der ästhetischen Auffassung Croces nach das Ergebnis einer intuitiven Schöpfung und nicht eines logisch erfassbaren Handelns. Wer wissenschaftlich denke, habe bereits aufgehört, ästhetisch zu urteilen – das war der Kern von Croces Theorie, die mitten in der Zeit des Fin de Siècle und noch vor dem Durchbruch der Zweiten Wiener Schule entwickelt worden war.⁴⁴

Die Dodekaphonie musste in der Nachkriegszeit gegen zwei Fronten kämpfen, als sie sich als Musiksprache der »Kunst des Widerstands« durchsetzen wollte. Einerseits musste sie sich gegen Anhänger Croces behaupten, die die Dodekaphonie nicht als antifaschistische Opposition, sondern als extreme Übertreibung eines herzlosen Intellektualismus betrachteten. Andererseits wurde sie von Anhängern des »marxismo volgare« bekämpft, wie es bei Zafred der Fall war. Die als »Protest music« verstandene Dodekaphonie stieß auch außerhalb Italiens auf Kritik. Pierre Boulez ging 1951 im Darmstädter Vortrag »Schönberg est mort« mit dessen Verbundenheit zur Tradition hart ins Gericht. Publiziert wurde dieser Vortrag 1952 nach dem wirklichen Tod Schönbergs in der Zeitschrift *The Score*.⁴⁵ Bei Boulez gerät vor allem Schönbergs Schaffen der amerikanischen Periode wegen der Vernachlässigung der dodekaphonischen Strenge in die harte Kritik. Aber gerade Schönbergs Werke der amerikanischen Periode wie *Ode to Napoleon Buonaparte* oder *A Survivor from Warsaw* waren unverzichtbare Bestandteile der »Protest music«. Im selben Jahr publizierte Boulez seinen Aufsatz »Éventuellement...«, in dem er seine scharfe Kritik gegenüber der »Protest music« erweiterte.⁴⁶ Damit wurde auch Dallapiccola selbst als Anstifter des Terminus »Protest music« zu einer mittelbaren Zielscheibe dieser Kritik von Boulez.

⁴² Luigi Dallapiccola, »Qualche cenno sulla genesi del »Prigioniero«, in: *Paragone* 1 (1950), S. 44–54.

⁴³ Mario Zafred, »Il prigioniero« di Luigi Dallapiccola, in: *L'Unità* (Edizione piemontese) vom 21.05.1950.

⁴⁴ Der Einfluss der Ästhetik von Benedetto Croce in der Musik wird ausführlich geschildert in: Giorgio Pestelli, »Massimo Mila e la critica musicale«, in: *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale. Atti del convegno di studi promosso dal Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, Empoli 17–19 febbraio 1991*, hrsg. von Talia Pecker Berio, Florenz 1994 (*Rivista italiana di musicologia. Quaderni* 32), S. 23–30; Enrico Fubini, »Il neoclassicismo e il pensiero estetico di Massimo Mila«, ebd., S. 37–48.

⁴⁵ Pierre Boulez, »Schönberg Is Dead«, in: *The Score* 6 (1952), S. 18–22.

⁴⁶ Pierre Boulez, »Éventuellement...«, in: *La Revue musicale* 212^o (1952), S. 117–148. Die deutsche Übersetzung des Aufsatzes wurde unter dem Titel »Möglichkeiten...« publiziert in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt a. M u. a. 1972, S. 22–52.

Dallapiccola brachte 1953 in seinem Aufsatz »The Genesis of ›The Canti di Prigionia‹ and ›Il Prigioniero: an autobiographical fragment‹ seine *Canti di prigionia* zum ersten Mal in einen direkten Zusammenhang mit dem Terminus »Protest music«. Damit erklärte er zehn Jahre nach Ende des Faschismus diese Komposition endgültig zu einem politisch engagierten Proteststück. In diesem Kontext drückt dieser Aufsatz vielmehr die historische Selbstverortung des Komponisten aus, der sich als Betroffener der faschistischen Rassengesetze in eine Generation einordnet, die vom gesellschaftlichen Bildungsauftrag der Musik überzeugt war und sich der radikalen Abwendung von der Ausdrucksmusik in Darmstadt entgegenstellt. Daher gilt der Aufsatz weniger als Zeugnis der faschistischen Zeit. Allerdings gab es in Italien zu diesem Zeitpunkt bereits eine ganze Reihe von dodekaphonischen Kompositionen, deren Texte viel politischer waren als derjenige der *Canti di prigionia*, sei es *Epitaffio per Federico García Lorca* (1951–1953) von Luigi Nono, sei es *Vier Briefe* nach Texten von Bruno Frittaion, Franz Kafka, Antonio Gramsci und Anonymus (1953) von Bruno Maderna und noch viele andere. Daher soll Dallapiccolas Aufsatz eher als Ergebnis der Politisierung der Dodekaphonie betrachtet werden, während die bisherige Dallapiccola-Forschung eher den Eindruck erweckt hat, dass dieser Prozess in Italien erst mit diesem Aufsatz von Dallapiccola ihren Anfang genommen hätte.