



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La critica musicale, in La Voce 1908-2008

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La critica musicale, in La Voce 1908-2008 / F.Nicolodi. - STAMPA. - (2010), pp. 395-433. (Gabinetto G.P. Vieusseux - Firenze).

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/391952> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Gabinetto Scientifico Letterario
G.P. VIEUSSEUX

«LA VOCE»
1908 – 2008

a cura di Sandro Gentili



Morlacchi Editore

TESTI E STUDI DI LETTERATURA ITALIANA

Collana diretta da Sandro Gentili e Isabella Nardi

2

Gabinetto Scientifico Letterario
G.P. VIEUSSEUX

«LA VOCE»
1908 – 2008

A cura di
Sandro Gentili

Morlacchi Editore

Questo volume raccoglie le relazioni presentate al
Convegno internazionale di Studi
«*La Voce*» 1908-2008
(Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 5-6 dicembre 2008)

promosso da:
Provincia di Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Università degli Studi di Perugia

con il patrocinio di:
Comune di Firenze, Università degli Studi di Firenze

Volume pubblicato con il contributo di:



ENTE
CASSA DI RISPARMIO
DI FIRENZE

ISBN/EAN: 978-88-6074-359-6

copyright © 2010 by Morlacchi Editore, Perugia.
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata.
editore@morlacchilibri.com – www.morlacchilibri.com.
Stampa: Digital Print-Service, Segrate, Milano (giugno 2010).

Indice

SALUTI

Matteo Renzi	9
Enzo Cheli	11

RELAZIONI

Umberto Carpi <i>«La Voce» nel dibattito culturale del Novecento</i>	15
Angelo d'Orsi <i>Una voce pro, una voce contro</i>	41
Marino Biondi <i>«Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»</i>	71
Andrea Aveto <i>Luigi Ambrosini, «La Voce», il giornalismo italiano</i>	163
Sandro Gentili e Gloria Manghetti <i>Dietro le quinte. La «vita pratica» della «Voce»</i>	251
Luca Brogioni <i>La Rivista che volle farsi editore. L'editoria de «La Voce»</i>	295

Riccardo Faucci <i>Gli economisti e «La Voce»</i>	317
Isabella Nardi <i>Illusioni tripoline</i>	345
Paolo Casini <i>Prezzolini «artista della filosofia»: da «Leonardo» a «La Voce»</i>	367
Fiamma Nicolodi <i>La critica musicale</i>	395
Jean-François Rodriguez <i>Dall'Impressionismo al Cubismo: Ardengo Soffici e Henri des Pruraux banditori di modernità artistica ne «La Voce» prezzoliniana</i>	435
Anna Nozzoli <i>Forme e generi delle scritture vociane</i>	497
Enrico Ghidetti <i>«La Voce» bianca: vita breve di una rivista letteraria</i>	511
François Livi <i>I Francesi nella «Voce»</i>	535
Diana Rüesch <i>«La Voce» nei pezzi giornalistici di Prezzolini: tracce dalla sua bibliografia</i>	569
<i>Indice dei nomi</i>	577

La critica musicale su «La Voce» di Prezzolini e in misura minore su quella bianca di De Robertis (1914-1916), è rappresentata da un personaggio preminente: Giannotto Bastianelli (nato a S. Domenico di Fiesole nel 1883 e morto prematuramente a Tunisi nel 1927). Trentuno articoli scritti dal 1909 al 1915 su circa una cinquantina presenti nelle due riviste (ossia più della metà) sono suoi; undici (dal 1909 al 1915) portano la firma di Ildebrando Pizzetti (Parma, 1880-Roma, 1960), docente di armonia, contrappunto e fuga dal 1908 all'Istituto musicale di Firenze e in seguito suo direttore (dal 1917 al 1924); cinque (di cui uno a carattere storico-culturale, impregnato di nazionalismo)¹ appartengono a Fausto Torrefranca (Monteleone Calabro, oggi Vibo Valentia, 1883-Roma 1955), strenuo fautore, come molti altri, del recupero del passato e il primo a ottenere in Italia una libera docenza di Storia della musica, nel 1915, presso l'Università di Roma.

Restringendo l'analisi alla prima «Voce», Torrefranca è presente con la sua *vis* polemica in un animato alterco con Ba-

1 F. Torrefranca, *In Germania, civiltà di seconda mano*, «La Voce», IV, 3, 18 gennaio 1912, pp. 735-36, che così conclude: «La civiltà italica ha lavorato sopra tutto per il mondo. La civiltà germanica sopra tutto per la Germania; per ciò la nuova Germania ha ormai perduto l'universalità ideale ed ha soltanto una universalità svuotata di ogni contenuto, di pura tecnica. [...] Il pangermanesimo sorge dall'irritazione per l'universalità perduta: è dovuto ad una inconfessata angoscia di vita, è l'aspirazione *tecnica* di una civiltà sfribrata idealmente, di una civiltà di seconda mano».

stianelli, il quale aveva mosso alcune critiche al suo *pamphlet* su *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, in cui, rimodulando concetti crociani, il critico calabrese esaltava la musica “pura” (esprime intimità, riflessione) a discapito di quella drammatica destinata all'azione, ossia l'opera lirica². Nel suo virulento *pamphlet*, costellato di toni da intimidazione terroristica, sono reperibili rilievi riguardanti la scrittura musicale già avanzati in precedenza da Pizzetti, autore, come vedremo meglio in seguito, di un accurato studio su Puccini sempre sulla «Voce» prezzoliniana. Ciò che Torre Franca aggiungeva era, fra l'altro, una sterzata nazionalistica, che segnava una netta dicotomia fra la musica “alta” (ossia strumentale, rigorosamente italia, decaduta dopo il XVIII secolo) e il teatro musicale, infarcito di elementi internazionali³. «Il Puccini – così concludeva Torre Franca – è una figura che manca dun-

2 G. Bastianelli, recensione a *G. Puccini di F. Torre Franca*, ivi, IV, 7, 18 luglio 1912, p. 892; Torre Franca, [*Rettifica*], ivi, IV, 36, 29 agosto 1912, p. 87; Bastianelli, *Risposta a F. Torre Franca*, IV, 37, 12 settembre 1912, p. 892; Torre Franca, *Strascichi*, ivi, IV, 40, 3 ottobre 1912, p. 906; Bastianelli, *E basta!*, ivi, IV, 41, 10 ottobre 1912, p. 910. La polemica è stata dettagliatamente ricostruita da M. De Angelis, *Note sul melodramma, la musica pura e l'Europa in Giannotto Bastianelli*, in *Musica italiana del primo Novecento. “La generazione dell'80”*. Atti del Convegno (Firenze 9-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki (“Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux”), 1981, pp. 261-77 (272); si veda inoltre lettera di G. Bastianelli a Emilio Cecchi, 29 giugno 1912, in G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. De Angelis, Lucca, LIM, 1991, n. 113 (“Hermes, 1”), p. 114 *et passim*. Si rimanda anche all'Appendice a Bastianelli, *La questione dei limiti espressivi o differenzialità espressive delle arti e la risoluzione che ne ha dato il Torre Franca nella «Vita musicale dello Spirito»*, in G. Bastianelli, *La crisi musicale europea [1910-1912]*, Pistoia, Pagnini, 1912; rist. con un invito alla lettura di G. Gavazzeni, Firenze, Vallecchi, 1976 (“Biblioteca Vallecchi”), pp. 195-202.

3 F. Torre Franca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912. Supponiamo che per non far notare i prestiti concettuali e musicali da Pizzetti, l'A. aggiungesse a mo' di *excusatio non petita* nella sua Introduzione (*Ragione del libro*, p. VII): «Questo saggio fu scritto intorno al Natale del 1910; e non è nostra colpa se vede la luce soltanto adesso».

que di universalità, perché difetta di musicalità, perché non è musicista, non fa dell'arte. È sempre stato, intimamente, un artista mancato; e tanto più profondamente quanto più vivamente ha cercato e raggiunto il successo pratico» (p. 81).

Il tono del critico calabrese non si placa neanche nei confronti della neonata Associazione dei musicologi italiani (1909) diretta da Guido Gasperini, che aveva promosso la stesura di un catalogo generale delle biblioteche musicali italiane (da Torre Franca giustamente definite «la favola della musicologia straniera», per la mancanza di criteri unitari e l'assenza di uno spoglio nelle biblioteche straniere, nei fondi di quelle private ed ex-conventuali). Le osservazioni di Torre Franca, che una volta invitato a far parte della società, si faranno più equilibrate e costruttive, ribadiscono proposte di riforma (diramate peraltro anche su altre testate), che hanno per oggetto lo stato di degrado delle biblioteche dei Conservatori italiani, la difficoltà di copiare polverosi manoscritti e autografi di musiche antiche («sopra tutto quando su di [essi] gravi una lontana minaccia di pubblicazione – orrore! – per le stampe»)⁴, la creazione di un centro di musica strumentale a Venezia (in un arco di tempo esteso dai due Gabrieli a Galuppi), la pubblicazione dei monumenti dell'arte musicale italiana (condotta con criteri di serietà scientifica e privilegiando le opere dei musicisti maggiori), nonché progetti di rinnovamento in ambito didattico («come faremo a comporre italianamente se, studiando Bach, non studieremo anche Durante o Scarlatti, se ammirando l'impeto drammatico di un Beethoven non ci sarà dato di meravigliarci della pienezza lirica di un Galuppi o di un Platti, se cullati dalle graziette haydine non ci irrobustiremo lasciandoci scuotere dal *pathos* contenuto di un Boccheri-

4 Id., *Per una coscienza musicale italiana*, «La Voce», II, 38, 1 settembre 1910, pp. 385-86.

ni, se non coglieremo [...] la nuova melodia strumentale che canta nei trii pergolesiani?»⁵.

Non è comunque improprio parlare di fiorentino-centrismo della critica musicale vociana, non tanto sul piano delle idee, che vertono sulla musica europea del passato e del presente, sulle scuole nazionali (Russia, ecc.), quanto per l'appartenenza al capoluogo toscano dei due principali critici, che ebbero un assiduo e amichevole rapporto con Prezzolini e con la cerchia dei suoi collaboratori. Senza contare l'intento riformistico di alcuni interventi (sugli Istituti musicali, le biblioteche, l'insegnamento), allineato con il taglio culturale della rivista, che della polemica iconosclastica fece inoltre un suo punto di forza, anche se, riguardo alla musica, si rivelò talvolta gratuito e fin troppo facile (tale la goliardica locuzione indirizzata da Prezzolini al defunto Verdi «genio dell'imbecillità musicale italiana», oppure, scendendo in difesa della *Fedra* di Pizzetti, alla quale i teatri sembravano anteporre l'andata in scena di *Parisina* di Mascagni, su libretto di d'Annunzio, gli epiteti indirizzati alla «canaglieria dei carrettieri musicali»; leggi: direttori di teatri, impresari)⁶.

Bastianelli era stato presentato nel 1909 al direttore della «Voce» dal comune amico Emilio Cecchi, con il quale questi aveva condiviso fin dal 1903 (insieme con Michelstaedter, Arangio-Ruiz, Pereyra) gli studi presso l'Istituto di Studi superiori, sezione di Filosofia e Filologia (senza peraltro concludere la sua tesi di laurea). Non solo: a Bastianelli si deve la

5 Id., *Problemi della nostra cultura musicale*, «Nuova Antologia», XLVIII, maggio-giugno 1911, pp. 130-42; Id., *Per una coscienza musicale italiana*, cit.; Id., *Problemi della cultura musicale*, «La Voce», III, 29, 20 luglio 1911, p. 614; Id., *Riforme di musicologia*, ivi, III, 50, 14 dicembre 1911, p. 710; G. Gasperini, *Una risposta al Sig. Fausto Torrefranca ed un'altra al Sig. F.T.*, «La Rinascita musicale», III, 1, gennaio 1911, pp. 6-14.

6 La Voce [G. Prezzolini], «La Voce», III, 9, 20 marzo 1911, p. 43.

formazione musicale dei propri compagni di studio e di molti altri appassionati, che si radunavano nella casa di Via Faentina e in altri luoghi dove fosse disponibile un pianoforte, per ascoltare le sue lezioni-audizioni: le cosiddette “smusicate”. Bastianelli si era dedicato alla musica affidandosi a Giuseppe Buonamici (insegnante al Conservatorio fiorentino) per il pianoforte, e, per la composizione, a Gino Bellio (libero docente, al quale è dedicato un sentito anche se un po' enfatico articolo, proprio dell'allievo al suo maestro)⁷, sebbene gran parte della sua educazione possa definirsi quella di un autodidatta. L'invito a collaborare alla rivista era giunto a Pizzetti dallo stesso Prezzolini l'8 luglio 1909, pochi mesi dopo il suo trasferimento fiorentino da Parma.

La situazione musicale a Firenze intorno al 1910 oscilla fra Verismo, riprese del melodramma ottocentesco (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Catalani, Bizet), l'operetta e Wagner, al quale ultimo le principali istituzioni liriche continuano a tener aperti i battenti fino alla prima guerra mondiale (nel 1910, per es., al Politeama fiorentino andò in scena nel mese di maggio *Lohengrin* al Politeama e in maggio al Pagliano *Tannhäuser*⁸, per quanto anche alla Scala di Milano o al

7 G. Bastianelli, *La musica a Firenze. Gino Bellio*, ivi, II, 21, 5 maggio 1910, pp. 314-15. Le composizioni del maestro vengono definite «calde d'una fede e d'un'originalità consona alla tranquillità un po' bachiana del temperamento artistico del nostro [...]; elette e audaci di forma, deliziose di un contenuto ingenuo e leggermente austero nella sua delicata oggettività pacata». «Immerso nell'aria miasmatica della vita fiorentina, [Bellio] ha sentito il bisogno eroico di bere il grande alito primaverile della vera vita, di non abbandonarsi all'impotente amore della tradizione, e ha saputo spremere dalla sua serena fede tanta passione da raggiungere sé stesso e incitare, più che non inceppare, altri nel cammino verso la vera arte, che è sempre *partenogenesi*, al di fuori di ogni intellettualistico legame storico».

8 Ringrazio Marcello De Angelis per avermi fornito questi dati estrapolati dal volume *Il melodramma e la città*, già in corso di stampa e ora edito a Firenze, Le Lettere, 2010.

Costanzi di Roma nel primo Novecento la wagnerofilia fosse una regola, stabilizzatasi su uno o due titoli l'anno).

Sul piano compositivo italiano troviamo attivi nel primo Novecento tre movimenti: 1) la Giovane Scuola, o Verismo, di stampo popolare (con in testa Mascagni, Puccini, Cilea, Giordano), già consolidata dalla fine dell'Ottocento (*Cavalleria rusticana* di Mascagni è del 1890); 2) il Futurismo capeggiato da Francesco Balilla Pratella il cui primo manifesto teorico risale al 1910 e la cui prima composizione in questo ambito, *Musica futurista* per orchestra, inaugurò un'agitata serata al Costanzi di Roma (21 febbraio 1913), seguita l'anno successivo dal primo concerto di intonarumori di Luigi Russolo (Milano, Dal Verme, 21 aprile 1914); 3) il cosiddetto Rinnovamento (o Risorgimento come lo definì Bastianelli), aperto al rilancio della musica sinfonica, accantonata da un secolo di primati melodrammatici, pronto a ripescaggi polifonici e strumentali dal Cinque al Settecento, e improntato sulla Scuola nazionale russa dei Cinque e in particolare su Musorgskij⁹. Non dimentichiamo che proprio in quel torno di tempo questo filone cominciava a rapprendersi in un gruppo più o meno omogeneo, costituito da Ottorino Respighi, Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, cui si aggiunsero, più avanti, Alfredo Casella e Franco Alfano.

9 G. Bastianelli, *Per un nuovo Risorgimento*, «Le cronache letterarie», 2 luglio 1911: «O *snobs!* O *blasés!* O limoni spremuti e inariditi! Ma non vi ricordate voi più che in Italia non è fiorita soltanto l'aria sensuale del seicento, ma ancora la limpida religiosità celestiale di Palestrina, il fratello del Beato Angelico, la profondità cromatica di Girolamo Frescobaldi [...]; non sapete voi più [...] che la polifonia vocale – oggi dimenticata o quasi –, che l'arte dell'arco e del cembalo, che il sinfonismo, almeno al suo inizio, che il dramma musicale del Monteverdi e dei suoi grandi fratelli, hanno rivaleggiato nella stotia dell'arte italiana e non italiana, con le più alte manifestazioni della poesia e della pittura?... La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi della musica russa fra cui fiori l'Omero russo, Modesto Moussorgsky, eroi che rigettando le lusinghe affaristiche degli imitatori servili delle musiche straniere, vollero creare al loro paese una musica nazionale».

La musica fece la sua comparsa sulla rivista di Prezzolini il 28 gennaio 1909, con lo scritto di un non addetto ai lavori: A.S., dietro la cui sigla dobbiamo intravedere il nome di Ardengo Soffici. L'articolo, costruito su molti pettegolezzi e poca sostanza, riguardava la recente andata in scena a Dresda della prima di *Elektra* di Strauss (25 gennaio 1909), giudicata superficialmente, sulla base di un telegramma, grondante recriminazioni, della wagneriana Ernestine Schumann-Heink, interprete di Clitennestra¹⁰. Durante la reggenza di Papini, nel 1912, troviamo un altro amante della musica non specialista, il filosofo Vladimiro Arangio-Ruiz, affannarsi in un arduo confronto teorico fra Beethoven e Wagner, sostenendo *more vociano* la supremazia del primo per motivi strettamente etici¹¹.

Il programma di Prezzolini esteso ai due principali collaboratori era chiaro (ferme restando le predilezioni di ciascuno di essi): affrontare il problema dell'insegnamento musicale nei Conservatori, i suoi metodi, il grado di cultura (o piuttosto di incultura) degli studenti; riservare notevole spazio agli scritti di Romain Rolland¹², il cui nome era da anni conosciuto e

10 A.S. [Ardengo Soffici], *Tori, vacche, asini e Strauss*, «La Voce», II, 7, 28 gennaio 1909, p. 28: «[la Schumann] dice che “le parti vocali non sono affatto cantabili. Sono un miscuglio di miagolii, di sospiri, di gemiti. I cori sono assolutamente insufficienti nel tentativo di raggiungere il frastuono ciclonico desiderato dall'autore [...]. La signora Schumann [...] minacciò [nella scena del sacrificio] di abbandonare il palcoscenico se vi si conducevano dei tori veri e lo Strauss consentì ad accettare una mandra di vacche che porteranno dei corni posticci da tori”. [...] Son ripieghi buffalobilleschi che avrebbero fatto morir di vergogna Beethoven». Si racconta inoltre che, durante le prove in costume di *Elektra*, Strauss gridasse al direttore Ernst von Schuch di far suonare più forte l'orchestra, tanto penetrante era la voce della cantante.

11 V. Arangio-Ruiz, *Beethoven e Wagner*, ivi, IV, 17, 25 aprile 1912, p. 799: «Beethoven sa il massimo della gioia e il massimo del dolore. [...] O meglio non conosce, ma *vive*. [...] Wagner non ha nulla amato, non ha nulla conosciuto. Se Beethoven è una *volontà*, Wagner è un'intelligenza, una scaltra, una vecchia intelligenza [...]. Amore ed egoismo».

12 Alcuni frammenti de *La fin du voyage de Jean-Christophe* (III partie), I^{er} vol. *Le amies*, uscirono in francese su «La Voce», II, 2, 23 dicembre 1909, p. 229.

apprezzato in tutta Italia per il romanzo *Jean-Christophe* (salvo alcune prese di distanza, fra cui quella di Emilio Cecchi). I musicologi stimavano inoltre Rolland per il suo pionieristico e documentato apporto dato alla storiografia musicale anche in ambito italiano. Né manca fra i consigli prezzevoliniani il desiderio di allargare il dibattito alla musica contemporanea francese (Impressionismo, Debussy), a quella tedesca (Richard Strauss), e italiana (il Futurismo) e di coltivare, come nelle riviste elitarie, la lotta al Verismo, il cui capro espiatorio fu individuato nel rappresentante più autorevole del movimento, Giacomo Puccini, che oggi si tende a isolare per la sua maggiore apertura culturale europea, ma che all'epoca restava assorbito all'interno del gruppo.

Intriso di crocianesimo e bergsonismo, con qualche conflittuale adesione al niccianesimo, Bastianelli, che come Pizzetti scrive su più periodici ed è critico militante sulla «Nazione», a partire dalla morte di Jarro (Giulio Piccini) per gli anni 1915-1918 (dal 1919 sarà titolare della rubrica musicale del «Resto del Carlino»)¹³, dimostra una scoppiettante fertilità di idee, una penetrante originalità di vedute e un notevole anticonformismo, anche se espressi in un linguaggio spesso contorto, affine del resto al suo modo di pensare, non lineare ma sconnesso attraversato da molteplici suggestioni letterarie, filosofiche e pittoriche (per queste ultime: Böcklin, Soffici, Picasso, ecc.). Un'intera generazione di musicisti si formerà sulle pagine del suo volume *La crisi musicale europea*¹⁴, che verrà definito da Guido M. Gatti, critico e fondatore delle

13 Per la cronologia del critico, si rimanda a Bastianelli, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Torino, Einaudi, 1978 ("Einaudi Letteratura", 56), pp. XIX-XXIII.

14 Id., *La crisi musicale europea*, cit. Anche Casella, all'epoca domiciliato a Parigi (1896-1915) ebbe a tessere grandi elogi su questo libro nella «Revue Musicale SIM», marzo 1913, p. 41; ora in *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R. Calabretto, Firenze, Olschki, 1971, ("Studi di musica veneta", 25), pp. 287-88.

principali riviste italiane del primo Novecento («Il pianoforte», «La rassegna musicale»), un *livre de chevet* (insieme con *La vita musicale dello spirito* di Torrefranca)¹⁵.

Se la Prefazione fu anticipata dalla «Voce»¹⁶, l'intero libro venne recensito assai positivamente sulle stesse colonne da Pizzetti¹⁷. Bastianelli contrappone il «pro estetico» dei novecentisti, dovuto a un arricchimento del loro linguaggio armonico, contrappuntistico, ritmico e strumentale a un «contra morale», individuato nell'edonismo, nell'«ostinato ed esclusivo piacere d'impressione», nel «cerebralismo». Problema irrisolvibile e di fatto non risolto, quello di aspirare da un lato a una musica che sappia percepire le vibrazioni dell'animo moderno, rivolto alle infinite sottigliezze tecniche del suo tempo (iper-critico, saturo di storia e di cultura) e dall'altro, come vorrebbe l'autore, «vergine», ossia capace di intendere la vita nei suoi aspetti più eroici e non «corrotti scetticamente, o corrottamente mistici». Fra i nomi dei musicisti capaci di conciliare i due aspetti vengono citati in campo teatrale Ernest Bloch e Pizzetti, autori rispettivamente di *Macbeth* (1910) e di *Fedra* (1910-1912), non ancora edita né rappresentata, ma ascoltata al pianoforte, eseguita dallo stesso autore¹⁸. Innovativo quando confronta per esempio il mi-

15 F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910.

16 G. Bastianelli, *La crisi musicale in Europa*, «La Voce», IV, 25, 20 giugno 1912, pp. 837-38.

17 I. Pizzetti, *Giannotto Bastianelli «La crisi musicale europea»*, ivi, IV, 38, 26 settembre 1912, pp. 901-02: «Il libro del Bastianelli è bellissimo. Aggiungerò che nessun altro libro di critica – eccettuato *La vita musicale dello Spirito* del Torrefranca [...] – m'aveva mai tanto vivamente interessato e commosso. Si sente che chi lo ha scritto non è soltanto un uomo coltissimo, non soltanto un uomo intelligentissimo, non soltanto uno che sa e comprende, ma uno che vive e crea: un uomo e un artista».

18 G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, rist., cit., p. 143: «nella *Fedra*, come in tutti i veri drammi, le passioni dello spettatore *convergono* a poco a poco in quelle degli attori, sinché la personalità dello spettatore *si fonde* con quella del personaggio e lo spettatore palpita col cuore stesso del dramma».

sticismo decadentistico post-romantico all'apollinea serenità di un Mozart, musicista a quei tempi poco noto agli italiani¹⁹, Bastianelli elogia nel 1910, ossia in piena temperie antimelodrammatica presso le *élites*, *I Puritani* di Bellini, analizzando con grande introspezione psicologica la pazzia di Elvira e molte altre pagine dell'opera, al fine di enfatizzare le potenzialità attoriali (proprie del teatro di prosa), implicite nel ruolo della protagonista e le innovazioni linguistiche reperibili nell'accorta distribuzione fra "prosa musicale" e stroficità²⁰. Né andrà sottovalutata la peculiarità bastianelliana del mutevole "punto di vista", che, a seconda di come valuta l'oggetto, ne ridimensiona l'importanza oppure tende a elogiarlo: ciò che crea una forma di dislessia nel lettore, il quale non sempre trova giustificazioni valide alle diverse prese di posizione formulate a distanza ravvicinata. È il caso per esempio della musica di Bach, giudicata negativamente quando il nostro pone in risalto il sistema contrappuntistico assunto a norma di scrittura, oppure positivamente se allo scetticismo dei tempi presenti antepone il «divino austero contemplativo contenuto religioso» delle sue opere. Nel primo caso, Bastianelli critica l'«astrattezza inestetica di molti contrappunti formalistici», preferendo al «musicista-mito» la

19 Id., *Mozart e l'arte moderna*, «La Voce», II, 15, 13 gennaio 1910, pp. 243-44.

20 Id., «*I Puritani* di Vincenzo Bellini», *ivi*, II, 43, 6 ottobre 1910, pp. 408-09: «Con tinte sobrie, con poche pennellate, con una vera e propria *prosa musicale* rarissima nel nostro teatro generalmente *metrico lirico* [...] il Bellini ci rappresenta l'apparire della follia con un'intuizione del vero assolutamente realistica. E con quale purità di passione da tanta dolorosa agitazione prorompe il canto d'Elvira, che nella sua follia crede vedere tornato a sé il fidanzato. [...] La scena del delirio è appunto tutto un avvicinarsi d'espressioni intimissime, sebbene la solida inquadratura dello svolgimento metrico e armonico possa velare [...] la profonda psicologica mutevolezza di tali espressioni. La melodia del Bellini, alla quale i più ristretti fanatici della prosa musicale debussistica rinfaccerebbero volentieri le forme strofiche regolari, somiglia talvolta al giuoco drammatico della fisionomia d'un grande attore, anzi, dirò meglio, d'una grande attrice, giacché certe sfumature quasi inafferrabili di dolcezza non può averle che il volto d'una donna».

«polifonia corale italiana di Palestrina, Monteverdi e Orazio Vecchi» (un giudizio, che, se da un lato può essere connesso alla temperie nazionalistica, dall'altro si trova allineato con il «gusto dei primitivi» a discapito della «carnalità secentesca»)²¹. Nel secondo caso l'importanza di Bach è motivata dal suo eclettismo che assomma esperienze stilistiche plurime (italiane, francesi, tedesche), ma soprattutto dalla sua «saggezza profonda, malinconica di religiosità serena»: a differenza di Beethoven egli «è al di là dell'esclamazione ottativa. Il suo dolore non stride in aspre dissonanze, la sua gioia non si divincola in ritmi di sincopi: [...] è calmo, contemplativo, religioso». Osta a questa data alla comprensione di Bach da parte della critica italiana, secondo il nostro, la «direzione esclusivamente prosastica che va assumendo oggi la musica [...] opposta a quella strofica [praticata da Bach]». E con un'affermazione che contraddice l'indirizzo della musica a venire, riferendosi al Vate, che è ancora per lui un nume tutelare, conclude dicendo: «La reazione alla prosa non tarderà a pronunciarsi. Come il d'Annunzio ha rivendicato – ed è uno dei massimi meriti del nostro grande poeta – i diritti della poesia sulla prosa e della rima sul ritmo [...], sulla sfiancata scioltezza dei prosatori moderni, verrà ancora in musica chi rivendicherà i diritti delle grandi forme pure antiche – la fuga, la sonata, la cadenza periodica – sulla volubile elasticità della prosa musicale moderna»²². Affermazione *rétro* che verrà da Bastianelli ben presto superata, per cui potremmo avanzare l'ipotesi

21 Id., *La critica a Bach*, ivi, V, 40, 24 luglio 1913, p. 1124; quindi con il più inoffensivo titolo *La critica e Bach*, in Id., *Musicisti d'oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914, pp. 136-42 (137): «Tra la religiosità totale piena e profonda di un Palestrina e di altri cinquecentisti e la religiosità di Bach corre lo stesso divario che fra la candida purezza mistica di un Giotto o di un Angelico e la religiosità pagano-cattolica di un Tiziano. E dire che Bach passa per il patriarca candidissimo del protestantesimo. In realtà non conosco un più pomposo e [...] un più *cattolico* barocco berniniano musicista di lui».

22 Id., *Bach*, ivi, III, 10, 30, 30 marzo 1911, p. 542.

che, partendo da presupposti istintivi, il nostro farà sua più tardi quella «sceptsi critica», innumerevoli volte ribadita negli scritti: «sceptsi» che gli consente una più consapevole comprensione della musica, seppur conflittuale rispetto ai suoi principi etici.

Il critico fiorentino formula inoltre giudizi *tranchants*, salvo poi approfondirli (talvolta sulla base di concetti mutuati da altri e da lui condivisi), capovolgendo la propria opinione e trasformando in positivo ciò che era stato inizialmente definito in maniera opposta. È questo in particolare quanto avverrà con Richard Strauss (convincimento autentico o sollecitazioni pervenute da critiche esterne, ponderate e mature?).

Il primo articolo di Bastianelli sulla «Voce» è dedicato al musicista francese Paul Dupin²³, protetto di Rolland, del cui *Jean-Christophe* aveva musicato due liriche, *La mort de l'oncle Gottfried* e *la Berceuse à Louisa*, che il critico fiorentino era solito suonare al pianoforte ai suoi compagni. Nonostante alcune riserve sull'eccesso di descrittivismo, Bastianelli intravede uno spessore poetico oltre che un'originalità armonica e melodica in Dupin – pur nel solco della musica contemporanea francese – da renderlo assai interessante ai suoi occhi²⁴.

23 Pseudonimo di Louis Lothar, il compositore francese Paul Dupin (Roubaix, 1865 – Parigi, 1949), che aveva studiato senza grande successo pianoforte con la madre (pianista e allieva di François-Joseph Fétis) e armonia sotto la guida di Émile Durand, era di fatto un autodidatta. Impiegato alla Compagnie des chemins de fer de l'Ouest dal 1894 al 1910, fu un *protégé* di Rolland. Scrisse opere teatrali (*Lyzelle* o *Marcelle* 1901-1904), musiche di scena, sinfoniche, da camera, per pianoforte, canoni e circa 300 liriche. Molta di questa musica fu rifiutata dall'A. oppure rimase inedita.

24 G. Bastianelli, *Paul Dupin: «Jean-Christophe»*, «La Voce», II, 8, 4 febbraio 1909, p. 31. Lettera di G. Prezzolini a R. Rolland, da Firenze, 27 février 1909, in *Romain Rolland et le mouvement florentin de «La Voce». Correspondance et Fragments du Journal*, présentés et annotés par H. Giordan, Paris, Michel, 1966 («Cahiers Romain Rolland», 16), p. 163: «Avez-vous vu la note que nous avons consacrée à P. Dupin. Vous déplut-elle? Elle est d'un de mes amis, musicien, très cultivé et très sévère, enthousiaste lui aussi, comme tant d'autres Italiens, de *Jean-Christophe*. Il s'appelle G. Bastianelli».

A pochi mesi di distanza, lo stesso critico affronta in due densi articoli consecutivi la figura e l'opera di Rolland, confrontando i saggi musicali con il romanzo non ancora ultimato. Al di là delle lodi, che mettono in luce l'«epicità intima tutta propria dell'anima moderna» nel *Jean-Christophe*²⁵, colpiscono, accanto alle riserve sull'insufficiente penetrazione tecnica delle opere esaminate²⁶, le categorie metodologiche individuate dal musicologo Rolland («metodo psicologico-biografico; relativismo estetico») e soprattutto il concetto di *critica utopica* che fa sì che il giudizio del francese sui discendenti di Beethoven e Berlioz, su Strauss e Debussy possa essere letto come una sorta di profezia poetica:

Romain Rolland è maestro in questa critica utopica. In un tempo in cui la musica è in effettiva decadenza; in un tempo in cui il pubblico si rassegna pronto ad ascoltare le pazzesche imprese sinfoniche di un Riccardo Strauss e gli sterili indecorosi conati di Claude Debussy; in un tempo in cui, disgustati dalla cattiva musica di coloro che vorrebbero essere i grandi, ci rifugiamo nelle musiche dei piccoli, come Mascagni e Puccini, piccoli sì, ma freschi e onesti, talvolta; desta stupore come un uomo di gusto squisito e puro qual è il Rolland, trovi pur sempre qualcosa di bello da *scovare* in

25 Id., *Romain Rolland* (I), «La Voce», I, 20, 29 aprile 1909, pp. 77-78, che così prosegue: «Si noti [in *Jean-Christophe*] l'importanza della critica-satira (tutta ispirata a un altissimo ideale morale, ben raro ai giorni che corrono) dell'arte moderna tedesca e francese e, più in generale, di tutta la vita nazionale della Francia e della Germania. Non sembrerà un'esagerazione dire che questo poema-romanzo, il *Jean-Christophe*, è una delle pochissime opere moderne degne nel futuro di essere ricercate e studiate dagli indagatori e dagli storici del nostro secolo. [...] Infatti [questo romanzo] è veramente conoscenza artistica – arte che conosce e ci fa conoscere il nostro tempo».

26 Ibidem: «[Le parole di Rolland] non sono frutto di un metodo critico-estetico scientificamente rigoroso [...]. Tutt'al più quelle parole sono come lampeggiamenti di impressioni; sono come accenni a una critica d'impressioni [...]. Ma [...] la critica musicale di R.R., più che un valore assoluto, ha per noi più di tutto importanza per essere stata quasi la preparazione, la prefazione vissuta al *Jean Christophe*».

quell'ammasso di fango e di false pietre preziose che sono le composizioni dei degeneri discendenti di Beethoven e di Berlioz [...]. Raccogliendo col pensiero tutto quel che il Rolland ha approvato anche nelle opere più sbagliate e nelle scuole più spinte, ci accorgiamo in fondo di possedere una specie di profezia di quel che dovrà essere nel suo risorgimento la musica futura. [...] È, lo so, una specie di grande ode alla musica dubbia del futuro. [...] Ma abbandoniamoci un po', una volta ogni tanto, alla freschezza di queste nature poetiche [...]. Così l'elogio che il Rolland tesse entusiastico alla leggera volubile orchestrazione dei poemi sinfonici Straussiani, più che per la sua adeguatezza alla artefatta orchestrazione Strausiana, ci piace per il desiderio di un'orchestrazione che tale veramente sia e leggera e volubile e pieghevole [...]. Così il battesimo di «Rinnovellamento» che il Rolland ha imposto ai novissimi sforzi impressionistici e non impressionistici della scuola francese, dipende più da quello che il Rolland ha vibratamente creduto di scorgere in quei tentativi di *ricerca*, che da quello che essi siano di realmente *trovato*. [...] Soltanto un musicista giovane può divinare il potere fecondativo delle osservazioni che il Rolland fa sull'impressionismo che musicalmente va tradotto in progresso armonico d'incalcolabile valore. [...] [*Jean Christophe*] nasce talmente dalla reazione d'uno spirito sano e rigoroso contro le estreme corruzioni musicali del moribondo romanticismo, che chi posseda un occhio esercitato a scoprire e a seguire sotto la trama delle parole, le aspirazioni che le desteranno potrebbe trarre da quel romanzo e circoscrivere tutto un sistema di riforma musicale [...] [che] potrebbe benissimo coincidere con quello effettivamente ispirante le composizioni d'un nuovo musicista moderno²⁷.

Stimolato con ogni probabilità da Prezzolini, Bastianelli recensisce il volume di Rolland su Haendel («forse uno dei più belli che il valoroso romanziere critico francese abbia scritto») ²⁸, mettendo in luce, più che «il taglio vigoroso

27 Id., *Romain Rolland* (II), ivi, II, 23, 20 maggio 1909, pp. 89-90.

28 R. Rolland, *La vie de Haendel*, Paris, Alcan, 1906; si veda anche Id., *Portrait de Haendel*, in Id., *Voyage musicale au pays du passé* (1919), Paris, Hachette, 1920², pp. 54-76.

d'un'opera critica» – condizione essenziale per il nostro, anche se da lui stesso applicata con una varietà di punti di vista e perfino pregiudizi –, molti «nuclei *intuitivi* e fantastici, da cui esce quasi sempre un'opera di *immaginazione storica*», assai prossima al suo romanzo («[Gluck, Beethoven Haendel]: [...] questi musicisti ci rammentano quello che Rolland *ha sognato* in *Christophe*»). «Non voglio davvero dire – così conclude Bastianelli – che l'opera di Rolland sia inutile. Bella e ricca di passione e di conoscenze sarà cara ai musicisti militanti e utile agli studiosi che vi troveranno, se non giudizi profondamente pensati, dati di fatto onestissimamente raccolti»²⁹.

Rigettando l'opera, il dramma wagneriano e il sinfonismo descrittivo come fenomeni di pura esteriorità virtuosistica, nel 1909 il modello di scrittura preferito, e il più congeniale al suo mestiere, va aggiunto, era per Bastianelli quello pianistico, pur consapevole che lo strumento veniva giudicato, per la sua apparente facilità e il suo aspetto superficialmente dimesso, come il più adatto ai «falliti [e ai] pedanti». In realtà – prosegue il critico – «quando sento certe deliziose combinazioni di suoni (sebbene un po' leziose) di quello squisito pianista che è Debussy, penso che il pianoforte è tutt'altro che morto, ma a chi ne sappia scoprire i profondi e sottili segreti, offra ben ricche messi di bellezze musicali»³⁰.

Accennando alla lenta sparizione dall'Italia della musica pianistica, sopraffatta da quella orchestrale, il critico invita i compositori italiani a riutilizzare lo strumento, non considerandolo un oggetto d'antiquariato:

Creando una *nuova* musica per pianoforte e con una tecnica originale [il giovane compositore italiano] si accorgerà di quali risorse

29 G. Bastianelli, *Haendel*, «La Voce», II, 41, 22 settembre 1910, pp. 399-400.

30 Id., *Il pianoforte in Italia*, ivi, I, 28, 24 giugno 1909, p. 114.

abbondi questo magnifico strumento per il quale furono scritte le ultime sonate di Beethoven. Adoprato da chi ne conosce i delicatissimi segreti, le infinite possibilità di impasti, il pianoforte infatti sembrerà uno strumento nuovo, perfettissimo, su cui il giuoco dei tocchi diversi, delle rapidissime sfumature di sonorità, il sapiente uso delle note contenute nelle varie ottave, le quali, come ogni pianista vero sa, hanno delle differenze nitidissime di timbro, permetterà di condurre la più squisita e precisa polifonia tutt'altro che grigia, come si suol dire, ma suscettibile di quella versicolore policromia, di cui la musica moderna sembra non poter più fare a meno, da Beethoven ad oggi³¹.

Dove non è improprio cogliere il sotterraneo autobiografismo di Bastianelli, compositore e fautore della musica pura, che infatti, aderendo al pensiero crociano, intesse un sentito elogio al «lirismo» di Beethoven, autore delle ultime sonate e degli ultimi quartetti («[per] cessare una buona volta di perderci dietro a questi piccoli fantasmi di poemetti semi-melodrammatici, poemetti in cui tutto si chiede all'intelligenza, al giudizio storico, niente allo spontaneo flusso lirico dei sentimenti»)³².

Su Strauss, Debussy e l'Impressionismo francese, troviamo pagine di Bastianelli particolarmente severe scritte nel 1909, che gravitano intorno al concetto di decadentismo. Forte è il senso di identità italiana del critico, che sembra ignorare gli apporti dati al sinfonismo nazionale fin dalla fine dell'Ottocento da un Luigi Mancinelli, Giuseppe Martucci, Giovanni Sgambati (forse ritenuti troppo influenzati dal modello tedesco):

Il wagnerismo di Strauss, lungi dall'essere inghiottito nell'impetto tutto assorbente d'una personalità imperiosa, è fonte di bruttez-

31 Ibidem.

32 Id., *Ciò che ci può insegnare Beethoven*, ivi, II, 31, 15 luglio 1909, pp. 126-27.

za particolare, Ma anche questa costante traccia di Wagner è effetto, non causa. Strauss è una scarsissima personalità musicale, molto più scarsa di quel che non fosse Brahms l'epigono Beethoveniano. [...] Strauss sarà nietzschiano, come lo sono quasi tutti i semipoeti d'oggi, e ci infliggerà un poema sinfonico il cui programma è l'*Also sprach Zarathustra*. Così ruzzolando sempre più giù nei suoi gusti che son il riflesso del gusto del pubblico, musicherà le tragedie di Wilde [*Salome*] e Hofmannsthal [*Elektra*] che fanno ricordare la meravigliosa scena del Jean Christophe, dove il sanissimo Krafft s'avvede a un tratto dell'abisso che c'è tra la sana musica sua, e la tragedia di Hellmuth, l'*ostrogoth dégenéré* paludamentato alla greca³³.

Eppure nel '13 Bastianelli fa un'inversone di rotta e senza rinnegare il decadentismo di *Salome*, *Elektra* e perfino del *Rosenkavalier*, reperisce una nuova chiave di comprensione.

Sia stata la lettura più approfondita del denso saggio di Rolland o l'abbandono di categorie ideologiche preconette, fatto sta che a quella data in due distinti articoli sulla «Voce», avviene un insperato ripescaggio: anticipando le idee contenute nel *Nuovo dio della musica*, il critico fiorentino porta adesso in primo piano l'arte dell'ironia di Strauss (già notata da Rolland), che, come distanzia il soggetto artistico dall'oggetto, così stimola l'autoriflessione.

Nel saggio *Mitologia tedesca e umorismo straussiano – L'«Ariadne auf Naxos»*, l'autore stende una palinodia di quanto precedentemente scritto:

una comprensione dello Strauss più oggettiva e libera d'antipatie personali mi ha convinto che nessun autore moderno come lo Strauss richiede di essere considerato meno *semplisticamente*. Voglio dire che a uno spirito veramente desto e educato a raccogliere gli infiniti sensi d'un'opera d'arte, lo Strauss offre [...] una

33 Id., *Richard Strauss*, ivi, II, 10, 18 febbraio 1909, pp. 38-39.

vivacissima materia di conoscenza, una profonda ragione di scepsti critica [...].

Possibile che un saltimbanco, un *virtuoso*, insomma un uomo in mala fede, ci dia delle emozioni così persuasive, non ostante la loro ambiguità? O com'è che, preso a sé, ogni tema dello Strauss ci appaia o volgare o rubato (nell'*Arianna* c'è perfino il tema della *Pastorale* di Beethoven), mentre che poi, uditi in quell'incantevole fluidità di orchestrazione tutta propria dello Strauss, ricongiunti al significato polisenso e geniale d'ogni sua opera, non solo tutti quei temi si sopportano, ma si amano, ma ci fanno dimenticare la loro plagiata paternità per un valore appunto tutto ambiguo, tutto nascosto ch'essi celano come un segreto compreso soltanto dagli iniziati? È dunque questa ambiguità che bisogna dissipare, è dunque questo segreto che bisogna scoprire. [...] Il *concetto di umorismo generatore di parodie stilistiche* così comune nella poesia (per es. Rabelais) è oggi ancora nella musica, da scoprirsi più ancora che da divulgarsi. *Eppur è proprio questo il segreto dello Strauss*: [...] questo dolorosamente sapiente musicista moderno che nell'ironia feroce e implacata ha trovato il compenso alla decadenza antieroica che lo circonda³⁴.

Due mesi dopo Bastianelli interviene di nuovo sullo stesso argomento, rafforzando, se così si può dire, le sue convinzioni e associandosi al coro di coloro che denigrano d'Annunzio drammaturgo, il dannunzianesimo e il simbolismo teatrale:

Strauss con l'apparentemente ingenua *Ariadne auf Naxos* ha dato occasione all'ironia irretorta di rivelarsi attraverso uno stile musicale, che, a differenza dello stile poetico, mi pare in questo genere di teatro, il più sincero che vi sia. La insincerità del teatro decadente letterario risalta principalmente per colpa del suo stile. [Cita, fra l'altro: *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti da d'Annunzio, 1906; *L'amore dei tre re*, di Italo Montemezzi, da Sem Benelli, 1913; *Monna Vanna* di Henri Fevrier, da Maeterlinck, 1909]. [...]

34 Id., *Mitologia tedesca e umorismo straussiano – l'«Ariadne auf Naxos»*, ivi, V, 1, 19 gennaio 1913, pp. 988-89, rist. in Id., *Musicisti d'oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, cit., pp. 39-47

Che cosa c'irrita di più nel teatro dannunziano se non la pretesa di celare l'ironia? La simulazione, sotto la pompa d'un grave stile grandioso, d'una fede e d'una passionalità che non c'è? [...]. Ebbene lo Strauss, al contrario di tutti gli insinceri letterati sedicenti poeti moderni ha saputo spontaneamente per semplice atto istintivo di intima parziale salute, far ciò. E non dobbiamo forse renderne gloria all'ingenuità della musica non ancora corrotta, come la poesia, e lode al nostro certo più grande, nella sua pur comune meschinità di fedì e di passioni, musicista vivente?³⁵

A proposito di Debussy, Bastianelli, che con fine acume riconosce lasciti parsifaliani (sottintendendo presumibilmente quelli insiti negli interludi del *Pelléas et Mélisande*), si riferisce nel 1909 a un *artista critico* per eccellenza, ossia pregno di bizantinismo, estetismo, decadentismo, ecc. Lo definisce «uno scopritore, un audace pioniere della novità», ma, secondo il suo tipico metodo critico, che contrasta il positivo con il negativo, la malattia con la salute, la decadenza con il primitivismo, si affretta a sostenere:

Perché un uomo così complesso, così riflesso, così *non uno*, com'è Claude Debussy possa diventare un vero creatore, manca non di ritornare innocente di tutti i mali (se dinanzi all'arte vi possano essere altri mali che estetici) in cui è immerso, non perdere quella sua riflessività critica; non quella sua mirabile attitudine a scoprire con orecchio delicato sottilissime relazioni tonali, la quale lo fa uno dei più grandi armonisti del tempo [...]. Ma di ridefinire dinanzi a sé e a tutte le cose un entusiasta, un appassionato, un primitivo, un barbaro [...]. Artista vero è colui, che ritorna barbaro anche dinanzi alla complessa civiltà moderna. Quello che la metafisica storia umana del Vico ci insegna essere il primo stadio del vivere umano, il vivere lirico, nella musica è rappresentato da Mozart, non da Clementi, da Beethoven, non da Cherubini, e, son

35 Id., *Il teatro dell'ironia e lo stile di Strauss*, «La Voce», V, 13, 27 marzo 1913, pp. 1034-44, quindi in Id., *Musicisti d'oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, cit., pp. 29-38.

dolente di urtare tanti sistemi troppo nervosi, da Mascagni, non da Debussy. E pur troppo Debussy con tutta la sua critica, con tutte le sue ripristinazioni di lingue musicali o esotiche o trapassate non diventerà mai quel primitivo, quell'intuitivo, quel lirico, quel barbaro, sebbene anche lui posi da *débauché* barbaro, come oggi conviene³⁶.

L'Impressionismo musicale di cui Debussy sarebbe il fondatore («pontefice», lo definisce sprezzante Bastianelli), è un movimento che, sulla scorta delle idee di Bergson, non ha ragion d'essere («solo il linguaggio dei poeti ha la possibilità di riflettere l'eterna corrente del fiume cosmico»). Eppure – così il critico smussa il giudizio, rifacendosi alla categoria di «critica utopica» di Rolland – «in tanto agitarsi nel vuoto, in tanto balbettio, in tanta ostinata esegesi critica, si scorgono già i primi albori di un nuovo ciclo che condurrà infallibilmente a un grande capolavoro. E chi scriverà questo capolavoro si troverà certo in possesso d'un linguaggio armonico-orchestrabile incredibilmente flessibile plastico-elastico, atto a ricevere qualunque impronta *anche la più impreveduta*. [...] La *Mer* di Debussy è un aborto, ma un aborto di qualcosa che Debussy non riuscì che a presentare oscuramente»³⁷.

Molte incomprendimenti bastianelliani nascono da un pensiero filosofico imbrigliato, come si è detto, nelle maglie delle letture di Bergson e Croce. Non sorprende quindi l'articolo in cui mettendo a confronto Beethoven e Wagner, questi opta per il primo sulla base del concetto di pura liricità, contrapponendolo a Wagner e ai suoi drammi, definiti «poemi epici rappresentati»: in essi, il descrittivismo (come anche in tanta musica di Debussy, aggiunge il critico) è costretto a far ricor-

36 G. Bastianelli, *Debussy*, «La Voce», I, 14, 18 marzo 1909, pp. 54-55.

37 Id., *Impressionismo musicale*, ivi, I, 17, 8 aprile 1909, pp. 66-67.

so all'intelligenza prima che allo «spontaneo flusso lirico dei sentimenti»³⁸.

Ma Bastianelli va oltre: nel suo rifiuto “morale” del romanticismo e del decadentismo (che costruiscono, d'altro canto, l'aspetto opposto della sua profonda consapevolezza del presente), formula il voto – all'epoca davvero pionieristico in Italia, ma probabilmente mutuato da Rolland – che l'apolli-neo Mozart venga riscoperto in tutto il suo nitore, nella sua compostezza stilistica, nel suo equilibrio, attraversati solo momentaneamente da tratti *sturm-und-dranghiani*, chiedendosi «se quel sorriso non sia ben più profondo di quello che non sembri a prima vista»³⁹.

Leggendo Bastianelli, è difficile farsi un'idea precisa di tanti suoi pensieri, che non solo fluttuano sull'onda di passioni momentanee, di intuizioni improvvise, di scoperte folgoranti, ma che necessitano anche di un contesto, per essere intesi nella loro integrità. Il già perfetto ed euritmico Mozart diventa altrove «un caro fanciullo gaio e sereno, ma niente più di questo»; i tratti eroici, profondamente umani, esaltati nelle composizioni di Beethoven possono essere barattati per quelli piccoli, ma “puri”, sinceri, di un Mascagni, capace di ricucire i nessi con la tradizione operistica nostrana: «dinanzi alla terribile crisi che fa agonizzare la grande musica europea, l'Italia trova in Mascagni un puro rappresentante della sua vecchia opera popolaresca»⁴⁰. Questa citazione è tratta dal libro in corso di stampa dedicato da Bastianelli nel 1910 al padre del

38 Id., *Ciò che ci può insegnare Beethoven*, cit.

39 Id., *Mozart e l'arte moderna*, cit.: «Noi pure vogliamo un'arte più serena, più calma, e quindi argutamente sorridente di quel sorriso che soltanto la molta conoscenza fa pullulare sulle labbra degli dei».

40 Id., *Mascagni nella musica europea*, ivi, 11, 24 febbraio 1910, p. 271; tratto da Id., *Pietro Mascagni con nota delle opere e ritratto*, Napoli, Ricciardi, 1910 (“Contemporanei d'Italia”, 3).

Verismo musicale e ospitato nella collezione diretta da Prezzolini: volume non privo di spunti interessanti e nuovi (come il concetto di “barbaro” contrapposto a colto, sottile), alcuni dei quali avevano già in precedenza indignato Rolland⁴¹.

«Barbaro» è un termine positivo che ricorre nel linguaggio di Bastianelli anche per il «poeta-musicista» Musorgskij, nel corso di una recensione all’omonimo libro di Calvocoressi, dove il russo viene considerato un precursore di Debussy⁴² (fatto, questo, sotto il profilo linguistico assolutamente inconfutabile, come dimostrano molte inflessioni ritmiche e sequenze accordali che dal *Boris Godunov* trapassano nel *Pelléas et Mélisande*). Solo che fra il russo e il francese Bastianelli sente l’obbligo di precisare il diverso contesto storico-culturale dei due, confermando la sua posizione etica contro il decadentismo novecentesco:

Ma come? Uno spirito come il Moussorgsky, il vero e proprio Omero della Russia; un poeta così profondamente nazionale, un rapsodo di così vasto cuore che ha gettato nel *Boris* tutta la rozza superstiziosa anima del popolo russo, e che ha creato un’opera così significativa che a chi la legge o la vede empie l’anima di quel sacro stupore emanato dall’energia bronzea dell’*Iliade*; dovrà essere senza rimorso messo alla pari [...] d’un melanconico compositore decadente, costruttore d’un’opera [...] prona sotto il puerile fatalismo d’una flaccida società borghese senza gloria, senza forza, senza eroismo [...]?⁴³

41 Lettera di R. Rolland a G. Prezzolini, 4 avril 1909, in *Romain Rolland et le mouvement florentin de «La Voce»*. *Correspondance et Fragments du Journal*, cit., p. 175: «Je n’aime pas Debussy; mais quand j’entends lui comparer, ou lui préférer Mascagni, je n’ai même pas envie de discuter».

42 M.-D. Calvocoressi, *Moussorgsky*, Paris, Alcan, 1908; trad. it. e cura di S. Spinelli, Milano, Bottega di Poesia, 1925 (“I Fascicoli musicali”).

43 G. Bastianelli, *Moussorgsky e Debussy*, «La Voce», II, 31, 14 luglio 1910, pp. 358-59.

Per quanto riguarda gli italiani del “Rinnovamento”, sulla «Voce» appare una recensione alla prima opera di Ottorino Respighi, *Semirâma*, «poema tragico» in tre atti su testo del dannunziano Alessandro Ceré, andata in scena al Teatro Comunale di Bologna il 20 novembre 1910. Bastianelli attende però la stampa dello spartito, pubblicato nel 1912 dall’editore Sonzogno, prima di formulare il suo giudizio, che oscilla fra critiche alla «monotonia prosodica del libretto» e al *plot*⁴⁴, accanto a maggiori concessioni rivolte alla musica (nonostante la forte influenza straussiana, come fa notare): «attraverso alla zavorra di cui è carica l’opera, s’indovina una certa squisitezza di musicalità, un assai puro senso armonico e ritmico e una grande esuberanza di figure contrappuntistiche e di colore». Pur non passando l’esame del severo censore, l’autore è definito «una bella ricca promettente natura di musicista», formulando voti per la produzione teatrale futura («può essere benissimo che in avvenire il Respighi stesso sia destinato a modificare [le] sorti [del nostro melodramma] e profondamente»).

Maggior interesse desta nel nostro il futurista Francesco Balilla Pratella, sia sotto il profilo teorico (i suoi tre Manifesti erano usciti rispettivamente l’11 ottobre 1910, l’11 marzo 1911, il 18 luglio 1912), sia sotto quello compositivo (di *Inno alla vita*, poi ribattezzato *Musica futurista*, che tanto aveva scandalizzato il pubblico romano del Costanzi nella sua versione orchestrale il 21 febbraio 1913, era stata pubblicata nel

44 Id., *Le nuove tendenze dell’opera italiana*. («*Semirâma*» di Ottorino Respighi), ivi, IV, 43, 24 ottobre 1912, pp. 915-16: *Semirâma* è «una delle solite Basiliole e Salomè delle quali ormai abbiamo piene le tasche»; Merodach, «con tutto il suo tema parsifaliano-straussiano non [si] diversifica dal non mai abbastanza adolescente eroe alla Sergio Gratico», «Falasar poi risulta da un’altra più strana commistione: quella del classico tiranno cornuto della tragedia alfieriana col tetarca wildiano-straussiano»; quindi in Id., *Musicisti d’oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, cit., pp. 48-58.

1912 la riduzione per pianoforte dall'editore Bongiovanni). A una reale affinità di vedute (l'importanza assegnata alla linea melodica e all'«architettura sonora» che solidifica la struttura armonica impressionistica: concetto quest'ultimo mutuato da Soffici)⁴⁵, si unisce in questo caso in Bastianelli la volontà di contrastare il disprezzo che circonda la musica futurista, formulato da compositori e critici autorevoli quali Pizzetti, Torrefranca, Alberto Gasco e molti altri; i quali, andrà notato, più che valutare i risultati musicali in sé stessi, restavano irritati dall'ideologia iconoclastica del movimento marinettiano, giudicato come una «setta»⁴⁶.

Il ritratto di Pratella, steso dal nostro estensore, è quello di un musicista aggiornato, ma anche fermo a non rinnegare i valori italici della melodia e capace di ampliare le sue ricerche verso la varietà ritmica e la «polifonia armonica» (tutti elementi che raccolgono il plauso di Giannotto). Restano tuttavia nell'*Inno alla vita*, a detta di Bastianelli, delle scorie

45 G. Bastianelli, *La musica futurista*, «La Voce», V, 15, 10 aprile 1913, pp. 1053-54; quindi in Id., *Musicisti d'oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, cit., pp. 59-66: «Ho letto in questi giorni, scoprendovi analogie importantissime con ciò che sento debbano oggi fare nella musica, un eccellente scritto di Ardengo Soffici "Cubismo e oltre". Egli spiega così il cubismo: "pittura pura (...) il reale percepito nella sua sodezza e gravitazione; figurazione integrale delle cose, sono i tre principi estetici su cui si fonda il cubismo". [...] Qui siamo non in una stasi tecnica, non in un girò e rigirò dell'artista sul punto d'arrivo impressionistico, ma che realmente qui il punto d'arrivo diventi anche punto di partenza. [...] Pratella [invece] non mi sembra che esca completamente dal *punto d'arrivo* che è, naturalmente, d'impressionista armonista [anche se penso] a quanta parte di nuova bellezza architeturale contenga già la teoria ritmica dello stesso Pratella considerata come mezzo di sviscerare la virtù d'equilibrio d'un nuovo (armonicamente) tema musicale».

46 I. Pizzetti, *Musicisti futuristi?*, «La nuova musica», XVI, 206, 5-20 gennaio 1911, pp. 3-4; A. Gasco, *Musica futurista*, «La tribuna», 23 febbraio 1913; F. Torrefranca, *Futurismo passatistico*, «Il Marzocco», XVIII, 28, 13 luglio 1913, p. 4 (anche «Il mondo artistico», 21 dicembre 1913); T.O. Cesardi (pseud. di Eugenio Sacerdoti), *Mentre imperversano le raffiche dei futuristi*, «Orfeo», II, 18, 30 aprile 1911, p. 2; A. Mercuri, *La musica futurista - Critica ai manifesti di F.B. Pratella*, «La riforma musicale», II, 13, 29 marzo 1914 e II, 14, 5 aprile 1914.

«lirico-melodrammatiche» mascagnane e alcune indicazioni agogiche tipiche del «*fumisme*» futurista (“vivacemente ironico”, “sognante”: spartito, pp. 18-19), ma nel complesso il verdetto è positivo: «la teoria e la musica del Pratella è certamente uno dei frutti più interessanti della musica italiana moderna. Chi ne ride importa poco sia passatista: il peggio si è che non capisce le necessità musicali del nostro spirito moderno»⁴⁷. Per rendere il giudizio sul Futurismo musicale più completo, bisogna però aggiungere un altro articolo del nostro, incentrato sull’aspetto etico (o ideologico) del movimento, apparso a poca distanza di tempo sulle colonne del «Resto del Carlino». Qui si sottolinea non solo l’inferiorità di Pratella rispetto alle novità acquisite da altri musicisti europei («il punto a cui [questi] arriva nell’armonia e nel colore strumentale [...] e nel ritmo, non può davvero spaventare chi abbia nelle sue esperienze musicali la digestione della musica se non proprio dell’ultimo Schönberg – il futurista musicale tedesco – almeno dello Strauss del Ravel e dello Schmidt [*recte*: Florent Schmitt]»), oppure la semplicità del suo stile, «ben divers[o] dalla raffinata evolutissima tecnica dei pittori futuristi», ma si pone l’accento sulle barriere che il movimento pone agli artisti:

Che cosa dobbiamo concludere dunque? Quello che sempre si è concluso per ogni isterilimento della libertà dell’artista per colpa di un qualsiasi giogo moralistico, come pure quello che si è concluso per l’appoggio insincero d’un artista a un prestabilito e quindi limitato sistema morale. [...] [Questa] schiavitù fa della concezione futurista di *tutta* la vita una specie di concezione quasi sacerdotale, la concezione obbligatoria e dogmatica d’una nuova chiesa⁴⁸.

47 G. Bastianelli, *La musica futurista*, cit., p. 65.

48 G. Bastianelli, *Ancora a proposito della musica futurista*, «Il resto del Carlino», 12 luglio 1913, quindi in Id., *Musicisti d’oggi e di ieri. Saggi di critica musicale*, cit., pp. 67-71.

Verso la fine di novembre del 1913 Prezzolini affida a Bastianelli e Pizzetti la direzione di una rivista, che verrà pubblicata dalla Libreria La Voce, destinata alle composizioni musicali italiane moderne. Fin dal 1910 Gian Francesco Malipiero aveva avuto in mente di rompere il regime monopolistico di Ricordi e Sonzogno, interessati quasi esclusivamente al teatro lirico, fondando una casa editrice, che accogliesse le musiche strumentali dei più promettenti musicisti italiani. Il compositore veneziano aveva preso contatti con il titubante Pizzetti e con l'ancor più refrattario Respighi, ma l'iniziativa all'epoca non era decollata⁴⁹.

Con «Dissonanza» – questo il nome scelto da Prezzolini e Bastianelli per la raccolta di musiche italiane inedite che sarebbero uscite in quattro fascicoli trimestrali l'anno – debuttava così nel 1914 la prima rivista italiana interamente musicale, caratterizzata da un taglio anticommerciale – da inquadrarsi dunque nel solco dell'idealismo vociano, delle sue battaglie contro l'affarismo, il filisteismo –, data l'autoreferenzialità dei diretti interessati, che erano per lo più compositori o critici musicali. Vivo fu l'interesse per «Dissonanza» suscitato pres-

49 Lettera di I. Pizzetti a G.F. Malipiero, da Firenze, 21 luglio 1910: «Quanto poi alla musica da pubblicare: io penso che veramente ci siano oggi in Italia parecchi giovani le cui composizioni meritino di esser conosciute, ma non credo siano molti. E mi pare che, per fare le cose seriamente, si dovrebbe essere rigorosissimi nell'accettazione dei lavori, e per aver la certezza di poter usare il necessario rigore si dovrebbe esser molto cauti nell'ammettere a partecipare alla direzione della Casa i giovani musicisti. [...] Ottima mi pare l'idea Sua di invitare tutti i giovani musicisti italiani a mandare i loro lavori migliori, restando libera la Casa di accettare o no, di accettare uno su dieci. Cose buone ne verrebbero fuori. Il Bastianelli, per esempio (il giovane autore del libro su "Mascagni") ha una Sonata per pianoforte – inedita – che è pregevolissima» (Venezia, Fondazione G. Cini, Archivio Malipiero). Lettera di O. Respighi a G.F. Malipiero, da Bologna, 29 maggio 1911: «In quanto all'Editore io non posso associarmi a voi altri, perché sono impegnato già con Sonzogno e forse avrei delle noie se mi mettessi con degli altri» (ivi).

so alcuni periodici coevi⁵⁰. Nella nota introduttiva al primo numero, apparso il 20 aprile 1914, le musiche del quale erano state selezionate a cavallo tra il 1913 e il 1914, i due direttori così motivavano le loro linee programmatiche: «ospiteremo musiche di qualunque stile e qualunque sentimento; soltanto non pubblicheremo mai né musica di pedanti né di dilettoni». Vi troviamo edite le *Due canzoni corali* (*Per un morto, La rondine*, 1913) dello stesso Pizzetti, pagine imprescindibili nella storia del nostro Novecento musicale, in stile a cappella, memori della polifonia rinascimentale, destinate a dar vita a quel filone neo-madrigalistico, nel quale rientrano, seppur con formulazioni diverse, anche i *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* del trentenne Luigi Dallapiccola⁵¹. Seguono: l'estesa *Terza Sonata* per pianoforte di Bastianelli, alternante la cifra melodica popolare italiana a quella slava, sottolineata da frequenti ostinati ritmici, che si conclude nella tonalità di fa minore, con un Finale in ritmo puntato, caratterizzato da grande varietà agogica (affine a certe composizioni futuriste di Pratella); quindi *Ombre cinesi*, attraversate da cromatismi wagneriani e armonie debussyane ritmicamente mosse, di Vittorio Gui (Roma, 1885-Firenze, 1975), all'epoca ancora incerto tra composizione e direzione orchestrale. Il secondo numero contiene musiche di due conterranei di Pizzetti, Vito

50 Svegliarino, *Cronachetta artistica*. «*La dissonanza*», «La nuova musica», XIX, 273, 25 gennaio 1914, p. 11: «“Dissonanza” pubblicherà soltanto musica: di tutti i generi meno quello dilettesco, ma non escluso quello consonante, [...] conterrà tutta musica inedita di autori non protetti dagli editori: in altri termini non farà bottega [...]».

51 Per le differenze di scrittura vocale e polifonica fra Pizzetti e Dallapiccola, l'una più rivolta alla “musicalità delle parole”, la seconda più attenta al “significato del testo”, si rimanda al saggio di V. Bernardoni, *Dallapiccola e le radici della coralità novecentesca*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*. Atti del Convegno internazionale (Firenze 10-12 dicembre 2004), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olshki, 2007 (“*Historiae musicae cultores*”, CIX), pp. 81-100.

Frazzi (San Secondo Parmense, 1888-Firenze, 1975) presente con *Due liriche* per canto e pianoforte (da G. Carducci) e Spartaco Copertini (Parma, 1879-Firenze, 1952) con *Tre pezzi* per pianoforte, accanto a Piero Coppola (Milano, 1888-Losanna, 1971), di cui esce *O falce di luna calante* (su testo di d'Annunzio) per canto e pianoforte, e Malipiero con *Canto crepuscolare. Canto notturno* per violino e pianoforte e *Trois poèmes* di Victor Margueritte per canto e pianoforte. Il terzo fascicolo comprende la *Terza Sonata* per violino e pianoforte di Bastianelli e due brani dall'opera *Medusa*, su libretto di Ottone Schanzer, di Bruno Barilli (Fano, 1880-Roma, 1952), sempre diviso fra letteratura e musica. Nonostante l'annuncio nel sommario che la rivista avrebbe coperto l'intera annata⁵², «Dissonanza» si sciolse al solo terzo numero per profonde incomprensioni maturate fra i due responsabili, oltre che per mancanza di fondi (gli adepti disposti ad abbonarsi si erano dimostrati inferiori alle previsioni). Questo il commento retrospettivo di Prezzolini: «la storia della rivista “La Dissonanza” che doveva pubblicare soltanto musica nuova, e che non potè nemmeno completare il primo anno per scarsità

52 Erano state annunciate: *Quattro liriche* di Domenico Alaleona (1881-1928), musicologo e musicista già noto per le sue composizioni vocali e orchestrali, alcuni pezzi pianistici di Carlo Jachino (1887-1971), il quale, dopo i primi studi svolti a Lucca, li aveva proseguiti a Lipsia con Riemann, brani per canto e pianoforte di Aldo Cantarini, compositore nato a Desenzano nel 1886, che aveva completato gli studi di composizione in Germania con Felix Mottl, un poema lirico del piacentino Giuseppe Ferranti (1890-?), morto prematuramente, il cui *Mattino in un porto* del 1914 (probabilmente lo stesso pezzo promosso da «Dissonanza» e rimasto inedito), caratterizzato da instabilità tonale per via delle sue quinte e quarte parallele, che peraltro prevedono una dominante e una tonica, era stato citato da Alfredo Casella nel suo volume trilingue *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1915-1919), London, Chester, 1923, p. 66. L'autografo del *Mattino in un porto* è posseduto dall'Archivio Casella, Fondazione G. Cini, Venezia.

di associati, è tipica di molte creazioni originali italiane: i due direttori non si trovarono d'accordo fin dal principio»⁵³.

Le cose stanno effettivamente così; ma esaminando i carteggi si intuisce forse qualcosa di più a proposito della brusca frattura fra Bastianelli e Pizzetti risalente all'aprile del 1914, poco dopo l'uscita del primo fascicolo e mentre è in gestazione il secondo⁵⁴. Pizzetti decidendo di lasciare la co-direzione (decisione momentaneamente rientrata grazie all'intervento di Prezolini), accampa come motivo il diverso modo di esaminare le musiche pervenute, troppo indulgente da parte del collega e molto rigoroso da parte sua («io non posso fare a meno di grammatica e di sintassi», scriverà in una lettera del 30 aprile). In realtà non si trattava di questo, dal momento che le scelte venivano decise collegialmente e le musiche non accettate rispedite al mittente, ma come il collega chiaramente intravede, di un gesto di «disistima» nei suoi confronti. Tant'è vero che uscendo dall'ambiguità Pizzetti, pur cercando di ammorbidire i toni della dichiarazione, confesserà più esplicitamente il 2 maggio:

tu pensi, mi pare, che attendendo di possedere del tutto una lingua, si può bene intanto discorrere, se si ha qualcosa da dire: se c'è qualcosa di buono in ciò che si dice bisogna accontentarsi, ché il meglio verrà col tempo e con l'esercizio. E (questo dico a te soltanto, e, te lo giuro, senza cattiveria, ma anzi come lo direi oggi a un fratello, più che a un amico, e come lo direi fra alcuni anni a un figlio), di indulgenza tu sei un poco colpevole – a mio parere – anche verso te stesso. E a questo proposito perdonami se aggiungo che – per

53 G. Prezolini, *Il tempo de «La Voce»*, Milano-Firenze, Longanesi-Vallardi, 1960, p. 581.

54 *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di B. Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980, pp. 123-33; M. Donadoni Omodeo, *Giannotto Bastianelli. Lettere e documenti inediti (1883-1915)*; Firenze, Olschki, 1989 («Accademia toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”. Studi, C»), pp. 173-84; G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, cit., pp. 155-98.

l'amicizia che ho per te, e la stima che ho di te, e della serietà dei tuoi propositi – io vorrei tu ti sorvegliassi più rigorosamente nello scrivere le tue composizioni che pure per tante loro qualità sono significative e ammirevoli.

Il disvelamento della verità, in precedenza ammantato sotto forma di alibi (la selezione di musiche da riservare a «Dissonanza»), ferirà profondamente l'orgoglio di Giannotto, il quale oscillava tra momenti di autodenigrazione e altri di profonda considerazione nelle proprie capacità compositive («peccato [...] che io divenga ogni giorno più peggiore pianista: forse perché divengo sempre più compositore», scriverà a Pizzetti il 3 febbraio 1914, all'indomani dell'esecuzione a Parigi del suo *Concerto* per due pianoforti, eseguito insieme con Casella e giudicato assai sfavorevolmente dalla maggior parte della critica, come da alcuni amici quali Rolland e lo stesso co-interprete)⁵⁵.

Lo stesso Pizzetti, che aveva segnalato a Malipiero nel '10 la I *Sonata* per pianoforte di Bastianelli definendola «pregevolissima», prende adesso le distanze, infastidito anche dal

55 R. Rolland, *Journal*, 2 février 1914, in *Romain Rolland et le mouvement florentin de «La Voce»*, cit., p. 333, nota 2: «Bast. joue à 2 pianos avec Casella, un concerto de lui où l'on sent une griffe volontarie et quelques idées grandes, mais un manque de corps, des développements qui fuient et fondent dans la main, un parti pris de hardiesse et d'âpretés, un mélange d'incohérence et de raideur». Lettera di A. Casella a I. Pizzetti, da Parigi, 21 febbraio 1914: «Il concerto di Bastianelli ebbe un successo di *politesse*. Mi parve da principio assai brutto, poi mi interessò, ed anche molto, ma unicamente in un modo cerebrale. Mi pare (Bastianelli) un musicista colto (forse troppo), audace, ma assai poco *adroit*, come si dice qua. Ma in ogni modo, è un ragazzo intelligentissimo, e che ebbi un vero piacere a conoscere». Per una lettura critica di questa composizione di Bastianelli, si rimanda alla sua fedele interprete Donadoni Omodeo, *Il «Concerto per due pianoforti» di Giannotto Bastianelli*, «Chigiana», XXXV, n.s., 15, 1982, pp. 97-107, in cui si istituiscono dei confronti fra questo lavoro e il *Trio* di Ravel.

suo ingenuo protagonismo⁵⁶. Con questo non diremo che il giudizio di Pizzetti sia infallibile; anzi. La sua sordità verso le musiche d'avanguardia, che escono dai binari della tonalità (il suo linguaggio battendo piuttosto la strada della modalità), gli fanno assumere un atteggiamento di netta ripulsa, come avvenne, fra i tanti casi che si potrebbero citare, nei confronti del viennese Arnold Schönberg, al quale riservò parole di un'intolleranza offensiva⁵⁷.

Il musicista parmigiano inaugura la sua collaborazione alla rivista di Prezolini nell'agosto 1909 con proposte concrete di riforma, che incidono nel tessuto dell'educazione musicale italiana. Reduce da un Convegno tenutosi a Milano nel dicembre 1908, il compositore-critico traccia in una serie di articoli, dedicati a *I nostri Istituti musicali*, il quadro della situazione scolastica vigente, soffermandosi sulla scarsa preparazione culturale degli iscritti (per l'ammissione era sufficiente l'esame di terza media), sui programmi giudicati inadeguati e obsoleti, sull'assenza di una «funzione selettiva», capace di distinguere i dotati dagli «asini», data l'omertà e la compiacenza dei docenti, incapaci di respingere i secondi. Lo sfogo più aspro è rivolto alla scuola di composizione, che in tre anni di armonia,

56 Lettera di I. Pizzetti a V. Gui, da Firenze, 18 novembre 1914: «Della *Dissonanza* sono sempre più stufo, e non aspetto che la fine dell'anno per lasciare la direzione. Figurati che anche nel prossimo fascicolo (il 3°) non saranno rappresentati che due autori. E uno sarà rappresentato con... 58 pagine su 80. Avrai già immaginato che si tratta di Bastianelli. [...] Io naturalmente non pubblicherò più nella *Dissonanza*, neanche una battuta di musica mia [...]»; dal catalogo della Mostra *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80* (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio-14 giugno 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Coppini, 1980, p. 22.

57 I. Pizzetti, *Di Arnold Schönberg e di altre cose*, «Il Marzocco», XXI, 51, 17 dicembre 1916, quindi in Id., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, s.d. [1921], pp. 175-90.

due di contrappunto, uno di fuga, può permettere agli allievi di svolgere sì i programmi ministeriali, ma non per questo di illudersi *ipso facto*, come spesso avviene, di essere diventati dei “creatori”. Senza contare l’errore di dividere l’armonia dal contrappunto, che dovrebbero essere studiati «simultaneamente», data la stretta relazione esistente tra le due discipline⁵⁸.

La *vis* polemica pizzettiana, riflesso di una forte autocoscienza, comune del resto all’ambiente dei vociani e all’avanguardia in genere, si estende nel 1909 contro gli strafalcioni musicali rinvenuti in volumi pubblicati da sedicenti musicologi, destinati a formare i giovani (è il caso del libro *Musicologia, tecnica e psicologia dell’arte dei suoni*, Genova, Ricci, 1909). A farne le spese fu in particolare Lorenzo Parodi (Genova, 1856-ivi,1926), un nome che figura ancora nei dizionari musicali odierni più accreditati come compositore, teorico e critico musicale (del «Caffaro»), allievo a Parigi di Guiraud e di Massenet, il quale insegnava all’epoca all’Università popolare e all’Istituto musicale genovese⁵⁹. Pizzetti non gliene passa una: dall’assunzione di concetti critici mutuati dall’«enorme zibaldone [pieno] di grossolani errori» di Amintore Galli (Talamello, Rimini, 1845-Rimini, 1919, critico, compositore e direttore artistico di casa Sonzogno), alla scarsa conoscenza storico-musicale che travisa il pensiero di Platone nella *Repubblica*, relativamente all’armonia frigia: deprecata dal filosofo come poco consona a fini educativi per il suo carattere lascivo, e, per un fraintendimento del testo, invece elogiata dal critico.

58 Id., *I nostri Istituti musicali*, «La Voce», I, 37, 26 agosto 1909, pp. 149-50; ivi, I, 38, 2 settembre 1909; ivi, II, 43, 7 ottobre 1909, pp. 180-81; ivi, II, 18, 14 aprile 1910, p. 301.

59 Si veda almeno il *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti – Le biografie*, diretto da A. Basso, Utet, V, s.v. *Parodi Lorenzo*, p. 581.

Quante Università Popolari o altre Società di conferenze ci saranno oggi in Italia? – si chiede Pizzetti – Mettiamo cinquanta? ... Ebbene: in [questi luoghi] si parla oggi al popolo di musica e di arte in genere da uomini della cultura e della sapienza e dell'intelligenza del signor Lorenzo Parodi. Fino a quando? Non sarebbe ora di finirla?⁶⁰

Pizzetti non si ferma a figure di semiconosciuti ma affronta di petto nel 1911 Giacomo Puccini (Lucca, 1858-Bruxelles, 1924), ossia il più autorevole rappresentante della Giovane Scuola. Non si trattò in realtà di un dialogo, ma di un monologo: dall'alto dei suoi successi internazionali, il musicista lucchese non ebbe, né in questa, né in altre occasioni, bisogno di replicare. Amico di Roland e di Paul Marie Masson (direttore dell'Istituto francese di Firenze) Ildebrando da Parma, secondo la ridenominazione di d'Annunzio, protetto dall'amico Prezzolini⁶¹, non ignora le polemiche contro il Verismo sollevate in Francia dalle avanguardie fin dall'inizio del Novecento, per motivi estetici in superficie, ma sotterraneamente anche su basi chauvinistiche. Ricordiamo che il termine "italianisme" era diventato nel frattempo sinonimo di bruttezza, sciatteria, cattivo gusto, ecc.⁶²

60 I. Pizzetti, *Di un libro di musicologia*, «La Voce», I, 49, 18 novembre 1909, pp. 207-08.

61 Redaz., *Pizzetti e Mascagni*, ivi, V, 15, 10 aprile 1913, p. 1054: «il ritardare la Fedra [di Pizzetti su libretto di d'Annunzio] per farle passare avanti la Parisina [di Mascagni su testo dello stesso] raccoglie tutto il nostro tributo di odio e di rabbia. [...] Noi abbiamo la sicurezza che l'opera di genio non potrà mai esser soffocata dagli imbecilli e dagli impotenti, Ma, ci domandiamo, non sarebbe il caso di aiutarla un poco, e non vorrebbero i giovani d'Italia [...] imporre la loro volontà agli impresari, ai grossi pubblici, ai fabbricanti d'arte, all'istrionismo e al mercantilismo fischiando senza pietà le porcherie che essi tentano di farci ingollare?».

62 H. Gauthier-Villars (pseud. Willy), *L'italianisme*, «Le courrier musical», VIII, 11, novembre 1905, pp. 330-33, in cui dopo aver accennato alla «paccottiglia melodica» dell'opera verista, invita gli italiani a riappropriarsi delle loro nobili origini, incentrate nei nomi di Palestrina, Frescobaldi, Corelli, Monteverdi, Scarlatti, ecc. Si veda anche la replica di I. Pizzetti, «*Les italianismes*» nella musica, «La nuova musica», XIV, 158, 5 febbraio 1909, pp. 7-8: «Noi giovani musicisti italiani [...] andiamo ripetendo a noi stessi che studiamo troppo poco, che siamo rimasti

Il direttore della «Voce» aveva invitato Romain Rolland ad associarsi fin dal 1909 alla crociata, visto che il suo pensiero, in favore di ideali estetici e morali più elevati di quelli del tempo, combaciava in pieno con quello dei vociani:

Quelque violente attaque contre nos horribles et efféminés Puccini, Leoncavallo, etc., nous serait très précieux – scriveva il direttore –. Vous qui êtes déjà aimé d'une élite en Italie, vous serez bientôt connu, et votre nom comme votre autorité ne pourraient être mieux employés qu'en nous aidant dans notre lutte contre les lâchetés de nos contemporains⁶³.

Al mancato articolo richiesto a Rolland, subentra nel 1911 Pizzetti, che sulla «Voce», in tre distinti numeri della rivista, prende sistematicamente in rassegna tutte le opere pucciniane scritte fino ad allora: da *Le Villi* (1884) a *La fanciulla del West* (1910)⁶⁴. Le argomentazioni, sempre riscontrate sulle partitu-

indietro agli stranieri nella cultura musicale: e ci incitiamo tutti a una attività migliore esaltando la bellezza delle opere francesi e tedesche, e disvelando [...] senza alcuna eccezione tutto quanto c'è di brutto nelle opere italiane. E questa è stata ed è cosa buonissima: infatti la cultura musicale dei musicisti italiani si è fatta in questi ultimi quindici anni, generalmente assai più vasta e migliore di quel che era prima. Ma ora, dinanzi al fatto che gli stranieri [...] proclamino addirittura che italianità e volgarità nella musica è tutt'uno, ma ora, che ci sia bisogno di ricordare agli stranieri che se v'è un'arte nella quale tutti, francesi e tedeschi, hanno imparato moltissimo dagli italiani è proprio, è soprattutto, la musica? [...]».

63 Lettera di G. Prezolini a R. Rolland, dalla Consuma (Firenze), 11 août 1908, in *Romain Rolland et le mouvement florentin de «La Voce». Correspondance et Fragments du Journal*, cit., p. 138.

64 I. Pizzetti, *Giacomo Puccini*, «La Voce», III, 5, 2 febbraio 1911, pp. 497-99; ivi, 6, 9 febbraio, pp. 502-03; ivi, 7, 16 febbraio 1911, pp. 508-09; quindi in Id., *Musicisti contemporanei*, Milano, Treves, 1914 con una postilla datata 18 ottobre 1913, pp. 61-106. Per un confronto fra verismo e avanguardia, si rimanda al saggio fondamentale di A. Guarnieri Corazzo, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31; quindi come *Opera verista e verismo letterario*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 71-94.

re, partono da un assunto ideologico (fatto proprio dall'élite musicale primo-novecentesca, non solo italiana): l'opera di Puccini per quanto efficace e musicalmente aggiornata, riflette lo spirito borghese e "affaristico" del tempo (incline, cioè a soddisfare gli appetiti mediocri e modesti del pubblico). «La musica di Giacomo Puccini non è una musica che come quella dei più grandi compositori d'ogni tempo possa dare agli uomini la coscienza di un qualsiasi sentimento universale ed eterno, e agli uomini possa rivelare il mistero della loro anima» (p. 89). Sotto il profilo linguistico, Pizzetti nota diversi *topoi* armonici, ritmici e melodici che dalle *Villi* percorrono tutte le opere dell'accusato:

successioni di accordi di 7^a, generatrici di due o tre tipi di melodia (non più di tanti), certi movimenti ritmici (sincopati e terzine), e soprattutto [...] certi brevissimi motivi strumentali – usati come introduzione a motivi più largamente disegnati (ma non perciò più espressivi), o come incisi – i quali, generati per lo più da una semplice formula di cadenza sospesa su una 7^a o una 9^a dominante, danno un'impressione di sentimentalità molle, morbida, ma non antipatica o sgradevole (p. 67).

E pensare che alla stessa data (1911), Arnold Schönberg nelle vesti di trattatista, annetteva Puccini fra gli innovatori del linguaggio armonico⁶⁵. Il che già rivela, con l'esistenza di

65 A. Schönberg, *Harmonielehre* (1911), Leipzig-Wien, Universal, 1922²; trad. it. di G. Manzoni, *Manuale di armonia*, a cura di L. Rognoni, con una «Guida pratica» di E. Stein, Milano, il Saggiatore, II, 1963, p. 508: «Non solo io, ma anche i miei allievi Alban Berg e Anton von Webern hanno impiegato accordi del genere [di sette, otto, nove, dieci e dodici suoni]; e anche l'ungherese Béla Bartók e il viennese Franz Schreker, pur seguendo una via più vicina a Debussy, Dukas, e fors'anche Puccini non ne sono molto lontani». Si veda anche Id., in *25 Jahre neue Musik*. Annuario dell'Universal Edition, Wien, 1926, pp. 21 sgg; il manoscritto è datato 27 ottobre 1925; trad. it. di G. Manzoni, in Schönberg, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di I. Vojtěch: *Partito preso o convinzione*, p. 55: «La maggior parte dei compositori viventi, dall'effetto delle composizioni di Wagner, Strauss, Mahler, Reger, Debussy, Puccini, ecc, hanno tratto conseguenze riguardo all'armonia, il risultato delle quali si può riconoscere nell'emancipazione della dissonanza».

un falso problema, non già una coscienza, ma un punto di vista non perfettamente obiettivo, indotto dall'estetica idealista, ma anche, per un aderente al rinnovato sinfonismo, da quell'«ansia dell'influenza» individuata da Harold Bloom⁶⁶, che, come in un processo edipico, porta a prendere le distanze dai padri (per risalire magari ai bisavoli).

Un giudizio più positivo da parte di Pizzetti, per quanto riguarda l'analisi musicale (salvo il rilievo mosso alla «mancanza di elaborazione tematica», alla «povertà degli artifici contrappuntistici», all'applicazione «meccanica» della tecnica dei *Leitmotive*) viene espresso su *Manon Lescaut* e *Bobème* («le due migliori», p. 78)⁶⁷ – ferma restando la categoria «borghese» che grava su queste opere⁶⁸. Continuando quindi nel biasimo: «Con le opere di Mascagni, di Leoncavallo, di Puccini, non nacque, no davvero una nuova arte veristica, né un'arte espressiva della più profonda vita spirituale del popolo italiano: ma la piccola arte borghese, sinceramente borghese, che ci voleva per il pubblico dei teatri italiani che in un certo senso l'aveva ispirata» (p. 74).

66 H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973; trad. it di M. Diacono *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

67 I. Pizzetti, *Musicisti contemporanei*, cit., p. 79: «[Le melodie] sono generate da successioni armoniche comprese nel giro di una tonalità unica, o tutt'al più interrotte da una unica modulazione sospensiva sul 5° grado, o sul 6° grado considerato come tonica minore. Il che equivale a dire: I) che esse esprimono una intuizione musicale comune e limitata, e in quanto espressioni liriche, per esempio, non possono attingere un'altezza più che mediocre; II) che, essendo le relazioni armoniche tonali dominio della percezione musicale comune, qualunque motivo da esso generato esaurisce nella sua posizione iniziale tutta la sua efficacia [...] e rivela di conseguenza la impossibilità dell'autore a svolgere in ampiezza e profondità i germi della sua vita spirituale. [...] Un altro carattere significativo delle melodie pucciniane è che esse sono ribelli a qualsiasi svolgimento dei loro elementi costitutivi, di ritmo e di intervalli melodici».

68 Ivi, p. 87: «[*Manon* e *Bobème*] son due opere di arte sincera, e son due opere rappresentative della comune intellettualità e della comune sentimentalità della borghesia contemporanea».

E ancora:

[...] Puccini non sa, non può concepire un motivo musicale che come espressione di un momento fuggevole della vita dello spirito suo proprio e dei suoi simili. [...] Un motivo musicale nasce in lui [...] come intonazione di una impressione, di una emozione, appena avvertita, ancora superficiale, fuggevole, dimenticabile⁶⁹.

Notiamo incidentalmente che gli elementi censurati da Pizzetti, espunti con la penna blu (ossia la percezione fuggevole, l'impressione transeunte: riflesso di una categoria temporale non stabile, ma in continua evoluzione, non dissimile dall'interagire dei personaggi, che provoca mutamenti psicologici in divenire) sono oggi valutati come una novità assoluta e peculiare del suo stile compositivo.

Duro il giudizio su *Tosca* («vanamente enfatica, vanamente urlante», p. 91) e su *Madama Butterfly*, stante il pregiudizio contro il ricorso al «patrimonio folkloristico di un popolo straniero», armonizzato secondo la tradizione musicale occidentale (pp. 96-97). Il severo verdetto su *La fanciulla del West* (di cui la critica odierna esalta le novità linguistiche e la ricchezza della strumentazione) verteva, assai genericamente per la verità, sulla sua «fiacchezza e povertà». Nella ristampa pubblicata dall'editore Treves (1914) degli articoli pucciniani su «La Voce», vengono però espunti i passi più provocatori⁷⁰. La raccolta di saggi si conclude infatti con una frase conciliatoria, nella quale Puccini è anteposto agli stranieri con-

69 Ivi, p. 79.

70 Ivi, III, 7, 16 febbraio 1911, p. 509: «Il Puccini si è ancora addentrato nel duplice errore della violenza e dell'esotismo. Si può dire infatti che nell'ultima opera si trovano riuniti tutti gli elementi di insincerità artistica che erano nella *Tosca* con quelli che erano nella *Butterfly*. [...] Certo è che proseguendo per la strada dove ha incontrato e conosciuto *Tosca*, *Butterfly* e *Minnie*, egli arriverebbe ben presto alla rovina totale».

temporanei: «A proposito di quel carattere borghese [...] sul quale insistevo tanto tre anni fa (e da un certo punto di vista non avevo proprio torto), quanto esso è preferibile, nella sua schiettezza, al falso freddo e lezioso e borioso aristocraticismo di certa modernissima musica straniera!» (p. 106). Primo ripensamento di Pizzetti, che alla morte del lucchese ebbe parole di profondo cordoglio e di resipiscenza sui contenuti umani delle sue opere (in linea con quella che sarebbe diventata una “divisa” estetica della propria produzione teatrale, incline ad appropriarsi di temi mitici, storici, biblici). Anche se a uno smussamento dei toni, a un’alternativa di prospettive etiche non sarebbe corrisposto un totale capovolgimento del giudizio critico:

Circa quattordici anni fa io credetti di poter definire l’opera di Puccini come arte borghese. Perché gli attori dei suoi drammi non sono semidei o imperatori? Perché Manon e Mimì, Minnie e Giorgetta sono semplicemente donne e non regine? Ma il dolore e la gioia, l’amore e l’odio, le passioni umane, insomma differiscono forse di profondità e intensità di potenza e di grandezza in ragione del grado sociale di chi le prova? [...] L’arte di Puccini non ha l’universalità e la potenza di quella di Verdi, né la grandiosità di quella di Wagner: d’accordo. Ma se essa ci ha dato, e continuerà a darci, la felicità di sentirci amare e soffrire, cioè di farci vivere – [...] – non è già tale da meritare la nostra gratitudine e il nostro affetto?⁷¹

Se i preconcetti ideologici impediscono a Pizzetti nell’11 di comprendere molta musica del presente, lo stesso non avviene quando sulla rivista di De Robertis si troverà a scrivere su Bellini. L’articolato saggio pizzettiano, che pure trattiene alcuni tratti autobiografici (l’importanza assegnata al recitativo, l’or-

71 Id., [*Pagine di diario*, 29 novembre 1924], quindi Id., *Omaggio a Puccini*, in *Giacomo Puccini*, a cura di C. Sartori, Milano, Ricordi, 1959 (“Symposium”, 2), pp. 123-27 (123-24).

chestrazione determinata dalla libertà creativa dell'operista, e non da sue eventuali carenze, il libero «stroficismo» delle arie), si rivela in questo caso un mirabile esempio di chiaro-veggente sensibilità, di una moderna penetrazione linguistica, che ben pochi dei musicisti suoi contemporanei, afflitti dal rifiuto della tradizione operistica italiana, sarebbero stati in grado di scrivere⁷².

72 Id., *La musica di Vincenzo Bellini* (I), «La Voce», VII, 17, 15 novembre 1915, pp. 1070-85; (II), ivi, VII, 18, 15 dicembre 1915, pp. 1121-57; quindi in Id., *Intermezzi critici*, cit., pp. 35-112 e in Id., *La musica italiana dell'Ottocento*, Torino, Edizioni palatine, 1947, pp. 149-228. Si veda P. Besutti, *Bellini nella cultura italiana del primo Novecento: Pizzetti e gli altri*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*. Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di G. Seminara e A. Tedesco, Firenze, Olschki, II, 2004 ("Historiae musicae cultores", CVI), pp. 611-31.

