

Musica come dramma: la filosofia della musica di Giannotto Bastianelli e l'opera di Ildebrando Pizzetti

Marco Brighenti

Abstract

Giannotto Bastianelli (1883-1927), critico, pianista e compositore, svolse un ruolo centrale nel rinnovamento musicale italiano del primo Novecento. In particolare, le sue due opere estetiche maggiori, *La crisi musicale europea* (1912) e *Il nuovo dio della musica* (1927), si pongono quasi come manifesto programmatico di quella che Massimo Mila chiamava la “generazione dell’Ottanta” (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi). In particolare, Bastianelli fu il primo fra i critici e musicologi a comprendere la natura innovatrice dell’opera di Ildebrando Pizzetti (1880-1868). Il musicista parmense riscopriva i modi dell’antica musica medievale in vista di una purificazione e idealizzazione dello stile, equidistante sia dall’esuberanza melodica verista che dai vari sperimentalismi europei, in vista della creazione di un Dramma Musicale astorico e atemporale. Nel saggio si ripercorrono le fasi del sodalizio artistico e umano di Bastianelli e Pizzetti, e i punti di contatto estetico, con una particolare attenzione all’influsso dell’estetica di Benedetto Croce.

Keywords: Idealismo italiano; Filosofia della musica; Generazione dell’ottanta



Quest’opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Giannotto Bastianelli (1883-1927), critic, pianist and composer, played a central role in the Italian musical renewal of the early twentieth century. In particular, his two major aesthetic works, *The European Music Crisis* (1912) and *The New God of Music* (1927), are almost a manifesto of what Massimo Mila called the "Generazione dell'80" (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi). In particular, Bastianelli was the first of the critics and musicologists to understand the innovative nature of the work of Ildebrando Pizzetti (1880-1868). The musician from Parma rediscovered the modes of ancient medieval music in view of a purification and idealization of style, equidistant both from the melodic verist exuberance and from the various European experimentalisms, in view of the creation of an ahistoric and timeless Musical Drama. In the essay we retrace the phases of the artistic and human association of Bastianelli and Pizzetti, and the points of aesthetic contact, with particular attention to the influence of the aesthetics of Benedetto Croce.

Keywords: Italian idealism; Philosophy of music; Italian music of 20th century

1. Introduzione

Nell'anno in cui ricorre il cinquantésimo anniversario della morte di Ildebrando Pizzetti (1880-1968) è importante, nel rievocarne la figura, ripercorrere il sodalizio umano e artistico che lo legò al critico e compositore fiesolano Giannotto Bastianelli (1883-1927). Se alterne vicende biografiche li condussero dalla giovanile amicizia fiorentina ad un allontanamento umano ed intellettuale,¹ è doveroso ricordare che il musicista toscano seppe, prima e più

¹ Leggiamo a questo proposito quanto scrive Gianandrea Gavazzeni: «Irrimediabile il distacco da Pizzetti, seguito al sodalizio descritto da Romain Rolland come esemplare nei due giovani uniti dall'ideale artistico. Il contrasto scattato sui criteri di scelta per le musiche da accogliere nei fascicoli di 'Dissonanza' [...] è l'occasione di uno scontro caratteriale riversato

di altri, dare dignità critica e orizzonte estetico a quell'ansia di rinnovamento che accomunò la cosiddetta “generazione dell'Ottanta”, di cui Pizzetti fu esponente di spicco. Spirito indomito e visionario, Bastianelli fantasticò senza sosta l'avvento di una nuova arte musicale italiana, e se egli stesso si cimentò nell'attività compositiva con risultati talvolta più che apprezzabili,² dovette riconoscere la superiore sapienza tecnica del collega emiliano, tanto da essere il primo a profilarne un'esegesi critica. L'anelito del toscano ad un'arte che si innalzasse sopra i cascami di un verismo postromantico così come gli sperimentalismi oltremontani, ritornando alla religiosità severa e scarna della musica presecentesca, trova una perfetta realizzazione nella «diafana platonica musica pizzettiana»,³ che, in quegli anni di secolo nascente, si ritraeva dallo snervato sensualismo floreale *art nouveau* della *Salomé*, dalla mistica atea di Debussy, dall'aniconico neoclassicismo come dall'eruzione melodica verista. Allo sguardo prospettico odierno si decantano notevolmente anche le differenze caratteriali che li allontanarono: segaligno e pretesco il Pizzetti, nelle grazie del MinCulPop, polemico e narciso il Bastianelli, caduto in disgrazia e nello squilibrio mentale fino al sospetto suicidio in un albergaccio di Tunisi nel 1927. Entrambi sentirono vivissima l'urgenza di una purificazione estetica e morale dagli ultimi miasmi di un romanticismo in liquidazione, ripescando bussole e gerarchie estetiche nel tesoro sepolto dell'antica arte italiana precedente al monopolio del melodramma ottocentesco. Il nome dei due musicisti compare così insieme a quelli di Renzo Bossi, Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi nel battagliero proclama *Per un nuovo risorgimento musicale* del 1911, sorta di manifesto della “generazione dell'Ottanta”, che proprio alla penna di Bastianelli fu affidato, segno che gli allori

nei concetti critici, nelle valutazioni.» (G. Gavazzeni, *Invito alla lettura*, in G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze, 1976, p. VII).

² Dobbiamo la riscoperta e la diffusione del Bastianelli compositore alla pianista e musicologa Miriam Donadoni Omodeo (Palermo 25-07-1916 – Siena 22-04-2003), allieva di Cortot e di Casella, che in numerosi concerti e conferenze ne ha promosso la conoscenza.

³ G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Einaudi, Torino, 1978, p. 157.

della critica gli era unanimemente tributati, anche se il tempo ci permette ora di distinguere, sotto la coltre dell'unanimismo altisonante, le diverse fisionomie artistiche: più affini quelle di Bastianelli, Pizzetti, Bossi e Malipiero, meno quella del prodigo e fecondo Respighi.

2. Figli di Croce

Sarebbe miope non vedere dietro tale fermento nulla più che una carboneria di musicisti in rivolta nelle polverose aule dei conservatori, senza riconoscere quali nuove speranze per la cultura italiana si aprivano in quegli anni nel nome della filosofia di Benedetto Croce. Non si commetta l'errore di circoscrivere l'influenza del pensiero crociano ai debiti esplicitamente confessati: al fresco antiaccademismo del filosofo di Pescasseroli dobbiamo il brulicare di numerose forze di rinnovamento nell'Italia del primo '900, si pensi solo a quel vivissimo parto del crocianesimo che fu *La voce*, rivista galeotta per l'incontro tra Bastianelli e Pizzetti.

L'influenza della filosofia di Croce su Bastianelli è ripetutamente confessata nei suoi testi, tanto che non pare utile qui sviscerare la questione: basterà ricordare *in itinere* derivazioni e deviazioni rispetto alla lezione crociana. Sarà l'ambiente de *La Voce* nel suo complesso a risuonare di forti ispirazioni crociane, come scrive Paolo D'Angelo in un recente e prezioso studio: «sulla *Voce* compaiono, ad opera di Ardengo Soffici, Giannotto Bastianelli, Fausto Torrefranca, scritti sulla musica e le arti figurative che risentono della lettura dell'*Estetica*»⁴. E ancora vivi suonano i rimbrotti di Giovanni Amendola che, scrivendo a Prezzolini, rimproverava a Bastianelli, e alla rivista tutta, l'eccessiva ombra di Croce:

Ho nominato Croce, ed ho nominato un'altra cosa che nella *Voce* non mi va. Sai quanto lo apprezzi; ma mi sembra che voi facciate del feticismo. Bastianelli arriva quasi a farne un temperamento

⁴ P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento: dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari, 2014, p. 44.

alla Rolland! Voi siete crociani troppo e sempre: quando lo nominate, quando lasciate scrivere i suoi amici, e quando vi fate inquisitori, seguendo il vostro temperamento, sì, ma col sottinteso della sua filosofia.⁵

Va ricordato, però, che in Bastianelli, fiero e autonomo per costituzione, non possiamo vedere un accolito pedante, né riconoscere quell'ortodossia crociana che sarà di Alfredo Parente, se è vero che, almeno dal saggio sull'*Opera* Croce verrà detronizzato da Giovanni Gentile, l'altro corno dell'idealismo italiano, e se è vero che la svolta religiosa del 1919 lo porterà a vedere sempre con più sospetto l'idealismo filosofico.

Se il battesimo critico del fiesolano è esplicitamente crociano, anche la musica di Pizzetti risente a mio giudizio dell'aura estetica del nascente neorealismo italiano, e di questa seconda affermazione sono personalmente persuaso, pur non trovandosi, compulsato quanto potevo, alcuna fonte e citazione in proposito. Sappiamo che Pizzetti conobbe personalmente Giovanni Gentile, con cui condivise la visione del fascismo come rinnovamento dell'eticità pubblica e con cui collaborò per l'*Enciclopedia Italiana* (alcune lettere originali inedite tra il musicista e il filosofo sono consultabili nel *Fondo Pizzetti* del Conservatorio di Parma). Lontano da una visione puramente artigianale o edonistica della musica, nei suoi scritti Pizzetti intese l'arte come una forma di religione, come si evince anche dai soggetti biblici dei suoi drammi, una religiosità e una spiritualità che però il fratello massone Pizzetti non volle mai esplicitamente confessionale e che dunque è certo in odore di “eretico” idealismo gentiliano.⁶ Per quanto nei suoi scritti Pizzetti non citi mai Croce, la sicurezza con cui traccia il suo percorso di rinnovamento del dramma musicale senza farsi attrarre dalle sirene dei diversi sperimentalismi novecenteschi, seguendo una traiettoria solitaria che non si lascia deviare (o arricchire) dalla veloce evoluzione del materiale tecnico, trova una pronta giustificazione

⁵ Lettera di Giovanni Amendola a Giuseppe Prezzolini, 27 maggio 1909, in E. Amendola Kühn, *Vita con Giovanni Amendola*, Parenti, Firenze 1960, p.180.

⁶ I. PIZZETTI, *Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 14.

nel pensiero del neoidealismo italiano. Non si dovrebbe dimenticare che l'idealismo crociano nasce in opposizione alle tendenze positiviste europee, che spesso riducevano la critica ad analisi dello strumentario tecnico finendo per appiattare il dominio dell'arte su una incessante ricerca e sperimentazione dei materiali. Come ricorda Ernesto Paolozzi, all'inizio del secolo la posizione del filosofo abruzzese fu fomite ad un rinnovamento del canone estetico e alla liberazione dall'accademismo dogmatico,⁷ anche se sarà avvertita come un peso dopo il 1945, quando si apriranno i cancelli a nuovi influssi culturali che travolgeranno il neoidealismo, a lungo sopravvissuto al riparo dell'autarchia culturale.⁸ La diffidenza di Pizzetti, e di molta critica italiana, nei confronti delle avanguardie musicale e dello sperimentalismo linguistico, inteso come ricerca fine a se stessa sul materiale musicale è così spiegata. Pizzetti rimase volutamente tetragono alla babele linguistica novecentesca, così che nessuno scarto stilistico è avvertibile tra le opere della giovinezza e quelle della tarda maturità, con un facile prestito di interi episodi musicali (si pensi al caso delle musiche di scena per *l'Agamennone* del 1930, riutilizzate nell'opera *Clitemnestra* del 1964). E così il compositore di Parma ebbe in sorte di cominciare la sua carriera tra le smorfie di chi lo pensava un rivoluzionario, essendo fra

⁷ E. PAOLOZZI, *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida Editore, 2002, Napoli, p. 8.

⁸ Una sorta di prova di forza si era svolta al IV Congresso internazionale di Musica tenutosi a Firenze nel 1939. Il principe dei critici crociani, Alfredo Parente, presentò una relazione dal titolo *Aspetti della cattiva musica novecentesca*, nella quale accusava i compositori contemporanei di vano sperimentalismo tecnico, inane in mancanza dell'intuizione lirica, unica fonte dell'arte. Così la stessa atonalità sarebbe stata «l'arrembaggio da parte dei musicisti musicalmente, cioè artisticamente, più impotenti ed inetti, ai più avanzati sviluppi tecnici e stilistici della grande rivoluzione nata con l'atonalismo» (L. Dallapiccola e A. Parente, *In margine al recente Congresso internazionale di Musica*, in *La Rassegna musicale*, 12/6 (1939), p. 288). Su *La Rassegna musicale* dello stesso anno Luigi Dallapiccola, sentendosi chiamato in causa, rispose rivendicando la necessità per l'artista di esplorare strade nuove, di tentare i limiti del linguaggio: «È poi cosa tanto deplorabile che alcuni musicisti giochino tutta la loro vita per cercare qualcosa che ancora compiutamente non si conosce? Per tentare di veder chiaro in qualche cosa che per il momento è ancora allo stato d'intuizione?... Non crede il Parente che a parte le opere completamente realizzate artisticamente, le quali opere esistono, potranno essere proprio questi 'rivoluzionari' attraverso il loro 'processo incalzante e disperato di invenzioni' a preparare la strada al tanto auspicato genio di domani?» (L. Dallapiccola e A. Parente, *In margine al recente Congresso internazionale di Musica*, in *La Rassegna musicale*, 12/6 (1939), p. 290).

i primi ad accogliere le innovazioni armoniche di Debussy e a riscoprire le antiche modalità discendenti greco-medievali, e di concluderla tra gli sbuffi di chi lo considerava un noioso codino: in entrambi i casi senza che ne venisse apprezzata a dovere la scelta di una superiore salubrità e castità del linguaggio musicale.⁹ A ben vedere anche l'uso dosato degli antichi modi greci non contiene nulla di quell'esotismo arcaico (così invecchiato all'ascolto odierno) che sentiamo in alcuni contemporanei (si pensi al Respighi del *Concerto gregoriano* o del *Concerto in modo misolidio* o all'Alfano della *Sakuntala*), al contrario, unito ad un'orchestrazione sempre diafana e sobria, diviene in Pizzetti linguaggio intimo e assoluto, scelta definitiva, *etica* prima che estetica, di purificazione del materiale musicale. Se ne accorse, oltre a Bastianelli, l'acuto Alberto Savinio, che definisce la musica dell'emiliano «timida ed ossuta», apprezzandone la sobria essenzialità.¹⁰ È Gianfrancesco Malipiero che ricorda, con una punta di malizia, la reazione di Pizzetti alla prima esecuzione del *Sacre* di Stravinsky. Giunto a Parigi il 28 maggio 1913 per assistere alle ultime prove di *La Pisanelle ou la mort parfumée* di D'Annunzio, recitata e danzata da Ida Rubinstein, con le proprie musiche di scena dirette da Désiré-Émile Inghelbrecht, Pizzetti la sera successiva presenziò alla celeberrima serata *choc* al Théâtre des Champs Élysées, seduto a fianco all'amico veneziano che lo aveva accompagnato nella trasferta parigina e ad Alfredo Casella che, risiedendo nella capitale francese dal 1896, li aveva accolti. Scrive Malipiero:

a breve distanza dalla *Pisanella*, un grande avvenimento scosse la simpatica apatia della vita musicale parigina: ai Campi Elisi si varava il *Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky. Ildebrando Pizzetti, presente alla rappresentazione, mi apparve disorientato, e di

⁹ Ha scritto Gioacchino Lanza Tomasi, in un poco generoso necrologio scritto a pochi giorni dalla scomparsa del musicista, che se «per Casella e Malipiero, musicisti del Novecento, la cultura continuamente rinnovata avrebbe portato all'indagine critica dei materiali [...] per Pizzetti la cultura musicale italiana del 1920 era uno stile definitivo, un linguaggio poetico assoluto ed autosufficiente.» (G. Lanza Tomasi, *Ildebrando Pizzetti. Prima la parola poi la musica*, Fiera Letteraria n. 9, 29 febbraio 1968, p. 11-12).

¹⁰ A. SAVINIO, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano 1982, p. 300.

questo non ci si deve meravigliare, perché si mantiene sulla breccia soltanto chi ha una personalità, sia essa ovattata o squillante non importa.¹¹

Malipiero, pur deprecando l'insensibilità di Pizzetti alle suggestioni stravinskiane, dovette dunque riconoscere che tale chiusura tetragona era figlia della personalità salda, ancorché non debordante, del collega.

3. Avvicinamenti

I due musicisti si conoscono nel giugno del 1909 a Firenze, dove da poco Pizzetti si era trasferito come professore di armonia e contrappunto al Conservatorio. A quell'epoca Bastianelli è intento a stendere la sua prima monografia, dedicata a Mascagni (nella quale non troveremo menzione del musicista parmense). Nel primo contatto, soltanto epistolare, egli dichiara di conoscere di Pizzetti unicamente le musiche di scena de *La Nave*¹² di D'Annunzio, mentre non conosce ancora i *Tre Preludi per l'Edipo Re* (scritti nel 1903), il *quartetto in la maggiore* (del 1906), e la lirica *I pastori* (1908), per citare solo i lavori di un certo calibro ultimati a quell'epoca dal giovanissimo musicista. Conosciuto di persona il collega, Bastianelli scriverà a Prezzolini di «un giovane molto serio e colto» non ancora contaminato dall'accademismo musicale e propugnerà una sua collaborazione alla *Voce*.¹³ Alla conoscenza della musica di scena de *La Nave* si aggiungerà presto quella della lirica *I pastori*, donatagli da Pizzetti il 28 giugno del 1909 in una copia manoscritta quale pegno della nuova amicizia. Bastianelli fa riferimento (in una lettera non datata ma risalente secondo Marcello De Angelis ai giorni successivi al 15 luglio 1909) ad alcune parti ascoltate della *Fedra* e al meraviglioso *quartetto in la*

¹¹ G. F. MALIPIERO, *Per Ildebrando Pizzetti*, in *L'Approdo Musicale*, n. 21, 1966, p. 82.

¹² Lettera di Bastianelli a Pizzetti [intorno al 20 giugno 1909] in G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. 16. Per la datazione delle lettere si seguirà da qui in avanti la cronologia ipotizzata da Marcello de Angelis.

¹³ Lettera di Bastianelli a Prezzolini [dopo il 20 giugno 1909] in G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. 17.

maggiore. Possiamo dire che Bastianelli da quel momento segua passo dopo passo la stesura della *Fedra*, e di altre opere pizzettiane, che ha modo di conoscere prima della loro pubblica esecuzione o edizione.

Già ne *La crisi europea* del 1912, seconda monografia di Bastianelli, l'arte di Pizzetti è assunta come forte perno argomentativo e del collega vengono citate le ancora inedite liriche *I pastori*, *Il lamento della madre per il figlio lontano*, *San Basilio* e *Il Clefta prigioniera* (che verranno editate solo nel 1916), *Fedra*, ancora incompiuta (verrà edita da Sonzogno nel 1913 ed eseguita da Toscanini alla Scala nel 1915), il *quartetto in la maggiore* (che aspetterà fino al 1920 per una prima edizione).

I rapporti tra i due continuano frequenti a Firenze fino alla fondazione della rivista *La dissonanza* nel 1914, nata per pubblicare spartiti di giovani compositori italiani, a mostrare e ravvivare la fiamma del rinnovamento della musica. Come è noto, la rivista ebbe vita brevissima, poiché dopo soli tre numeri Pizzetti si sfilò per dissensi sulle scelte editoriali. Il motivo del dissidio è spiegato chiaramente dallo stesso Pizzetti: «quella larghezza di criteri estetici della quale parlammo nel nostro *programma* io, in realtà, non sento di averla. [...] E dirò di più ancora: io, che nel nostro programma scrissi contro i pedanti, io mi sento, dinanzi a certi nuovi tentativi di arte (non solo musicale) quasi un pedante». ¹⁴ Riconosciamo in questa posizione la fermezza estetica di Pizzetti, fedele al linguaggio forgiatosi in gioventù, e asceticamente impermeabile ad ogni nuovo sperimentalismo. A chiosa della rottura a proposito di *La dissonanza* basti il sintetico ricordo di Prezzolini: «La storia della rivista *la Dissonanza*, [...] che non poté completare nemmeno il primo anno [...] è tipica di molte creazioni originali italiane: i due direttori non si trovarono d'accordo fin dal principio». ¹⁵

¹⁴ Lettera del 30 aprile 1914, in Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980, pp. 125-126.

¹⁵ Prezzolini, *Il tempo de «La Voce»*, Longanesi Vallecchi, Milano 1966, p. 581.

Dopo la fine della collaborazione per la rivista, boccone assai amaro per Bastianelli, il rapporto tra i due va a spegnersi gradualmente, lo scambio epistolare diventa più rado fino all'esecuzione della *Fedra* di Pizzetti al teatro alla Scala nel 1915, occasione di nuovi veleni che in parte versa, in un rapporto già compromesso, Mario Castelnuovo-Tedesco, allievo di Pizzetti. Nonostante la recensione di Bastianelli della *Fedra* sia piena di apprezzamento, soprattutto per il primo atto e per la *Trenodia d'Ippolito*, di fatto la corrispondenza langue da questo momento, fino a concludersi definitivamente il 16 dicembre del 1922, in occasione della prima rappresentazione di *Dehora e Jaele*, che verrà accolta con molte riserve dal critico.

Non è questa la sede di trarre un bilancio di tale rapporto sotto il profilo umano, ma quello che si può sottolineare è come, a una lettura del carteggio tra i due, Pizzetti spicchi per gentilezza e delicatezza quanto Bastianelli per una franchezza che a volte sfocia nella acidità. Pizzetti lamenta all'interlocutore di non aver mai mostrato nei suoi confronti più che una fredda stima, quando egli avrebbe cercato, da giovane professore appena trasferitosi a Firenze, anzitutto il calore umano di un'amicizia: «mentre tu hai sempre dimostrato per la mia musica il più vivo e *generoso* interesse [...] ti sei sempre tenuto lontano da me in quanto uomo semplicemente ... di che mi sono rattristato.»¹⁶ Bastianelli è spesso severo nei confronti dell'amico, accusandolo talvolta di un'ipocrisia che, da quanto leggiamo, abbiamo motivo di pensare sia più che altro frutto di alcune paranoie e spigolosità di Bastianelli.

4. Vita, arte, critica

Quando nel 1909 conobbe il musicista parmense Bastianelli stava elaborando una propria personale visione filosofica ed estetica, che confluirà ne *La crisi musicale europea* del 1912. Il giovane Giannotto si trova al centro di un

¹⁶ Lettera di Pizzetti a Bastianelli [24 aprile 1914] in G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p.170.

cenacolo composto da intellettuali quali Michaelstadter, Slataper, Papini, Prezzolini, dai quali assorbe il meglio della cultura filosofica dell'epoca. La vicinanza con l'ambiente vociano si riversa nella riflessione critica attraverso l'adesione, con entusiasmo e ingenuità da neofita, a quella corrente cosiddetta irrazionalista che tanto influsso ebbe sui letterati a cavallo di secolo, e attraverso i riferimenti a due pensatori quali Arthur Schopenhauer e Henri Bergson, unificati in un generico riferimento ad una volontà (*Wille* o *élan*) quale scaturigine dell'esistenza. Ricordiamo che nel 1903 Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini fondarono il *Leonardo* e, decisi a combattere la diffusione del positivismo in Italia, rappresentato da intellettuali come Roberto Ardigò e Pasquale Villari, trovarono nel pensiero di Bergson (“*doctor subtilis* della filosofia contemporanea” lo battezzò Papini) un valido alleato. Nel settembre dell'anno successivo, a Ginevra, Papini conobbe Bergson, e da allora si fece uno dei più attivi promulgatori del francese in Italia, curando nel 1909 l'edizione italiana di *Filosofia dell'intuizione*, e intrattenendo un carteggio col filosofo francese, mentre Prezzolini già da adolescente, nei suoi lunghi soggiorni parigini, ebbe modo di leggere Bergson, cui dedica i suoi primi articoli sul *Leonardo*.¹⁷ A riprova di questi influssi sulla formazione di Bastianelli si leggano le seguenti righe, di cui Schopenhauer e Bergson sono gli ispiratori impliciti:

Il fatto in cui tutti, credo, non vogliono discordare è che siamo vivi. Ma d'esser vivi non ci accorgiamo che perché ne abbiamo coscienza, ossia perché abbiamo *la* coscienza. La *coscienza* è dunque *il senso dell'esser vivi*, ed esser vivi è volere: onde il primo dato della coscienza è il sentimento (*l'aisthesis*) della propria volontà. [...] Noi non siamo che la vita (la volontà di vivere) che conosce sé stessa come vita, ossia che si conosce per vivere, *in quanto vuol* vivere – e al tempo modo stesso che i pazzi non vedono la follia [...] parimente noi vivi non possiamo, in fondo, *vedere* la vita nel senso che pretende di farcela vedere, in blocco (in essenza) la filosofia, perché per vederla e possederla davvero

¹⁷ Per un approfondimento si legga L. Schram Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Arnaldo Forni Editore, 1982.

in tal senso eterno e quasi direi mortale, bisognerebbe *uscirne fuori*.¹⁸

Inutile chiosare come Bastianelli si discosti ben di poco dalla critica bergsoniana alle filosofie che intendono razionalizzare e fissare il movimento della vita, l'aristotelica *kinesis tou biou*: «da questo il continuo *deviare*, di ogni sistema, in devergenza con il movimento della vita, all'infinito.»¹⁹ Bollata come «incaponamento raziocinativo»²⁰ è quella filosofia che «si vanta di essere metodica, sistematica; ma per ciò stesso non crea, congela, meccanicizza»,²¹ affermazione con cui Bastianelli salta a piè pari i propri debiti nei confronti della filosofia a favore della *religione*, superiore al pensiero speculativo perché autentico «senso del miracolo cosmico», e dell'*arte*, «contemplazione immediata e ingenua del miracolo».²² Tale scelta a favore della religione, è interessante notare, avviene ben prima del cupo episodio dell'aggressione fisica subita da Bastianelli nel novembre del '19 a Bologna, su cui torneremo.

Che cos'è dunque l'arte per Bastianelli? Se Croce differenziava tra filosofia (conoscenza logica dell'universale) e arte (conoscenza intuitiva dell'individuale)²³, con decisione Bastianelli si smarca da tale assunto lamentando che gli artisti che guardano «troppo da vicino, *particolarmente*»²⁴ non sanno giungere alla dimensione universale che l'arte deve avere in comune con la filosofia. Se Croce stigmatizzava «le confusioni tra il procedere dell'arte e quello delle scienze filosofiche» per cui «si è considerato come proprio dell'arte esporre concetti, unire un intelligibile a un sensibile, rappresentare le

¹⁸ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 153.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹ *Ibid.*, p. 155.

²² *Ibid.*, p. 155.

²³ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1922, p. 3.

²⁴ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 157.

idee o gli universali»²⁵, è chiaro che la vera arte per Bastianelli non sarà dunque quella «di Croce-Hegel-De Sanctis, ma semmai l'arte di Schopenhauer, conoscenza libera dal principio di ragion sufficiente».²⁶ E così secondo Bastianelli «la cosiddetta arte, arte propriamente in senso crociano, come puro sentimento ingenuo e che può fare a meno d'ogni riflessione concettuale, è statica e arbitraria.»²⁷ Il «*puro* artista, l'uomo ebbro di sensibilità primordiale, che vuol sempre *ricominciare a sentire*, senza mai arrivare a valutare, a concludere»²⁸, riducendosi ad una povera coscienza vile, sarà il prototipo dell'artista decadente contro cui si scaglierà ne *La crisi musicale europea*. Se «l'*aisthesis*, la sensibilità umana è soltanto *risentita*, subita, non giudicata»²⁹ l'uomo non può che abbandonarsi impotente al flusso della volontà. L'arte e la filosofia (e la religione) nascono invece dal bisogno di dominare, trascendere e «interpretare con la maggior profondità possibile gli atti di questa stessa nostra volontà»³⁰ e ogni opera d'arte è quindi una nuova presa di coscienza di questa stessa volontà, «rispecchiando con *immediatezza* la situazione della volontà nel vasto dramma cosmico.»³¹ Se l'arte è dunque coscienza della volontà di vivere, non può limitarsi a sentirla e ad esprimerla (secondo il binomio crociano di *intuizione* ed *espressione*, che viene qui dunque superato), ma, al pari della filosofia, deve anche giudicarla e trascenderla.³² È proprio nel giudicare la vita, nella dialettica tra le pulsioni volitive e l'etica, che si scatena il dramma dell'arte, terreno di guerra tra l'egoismo della volontà e il desiderio di liberazione ed elezione,³³ in una prospettiva che addirittura secondo Bastianelli assume valenze cosmiche, poiché vi è dramma

²⁵ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1922, p. 38.

²⁶ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p. 152.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 152.

³³ *Ibid.*, p. 159.

fin «nella caduta dei sassi e nell'ascesi del santo».³⁴ Il dramma che si combatte in ogni opera d'arte è dunque «il riconoscimento e la rinunzia delle illusioni ossia la liberazione dal brutale egoismo del volere istintivo», dove sotto il dichiarato influsso schopenhaueriano chi conosce la biografia del critico può riconoscere il suo personale dissidio tra una omosessualità tormentata (e forse fatale) e la chiamata religiosa, culminata nell'infelice permanenza nell'ottobre del 1926 nel convento di San Francesco sulle colline fiesolane, per invito dell'amico confessore Padre Odorico Caramelli, organista del convento.³⁵ La volontà può interpretare se stessa e comunicarsi ad altre volontà in forza della identità delle volontà particolare:³⁶ riprendendo il principio che *il simile conosce il simile* il critico afferma che «se gli astri si muovono ci comunicano il loro atto più o meno libero e cosciente appunto perché anche noi possediamo il movimento». Tale principio empedocleo era stato riaffermato nella filosofia crociana attraverso l'identità di genio (del creatore) e gusto (del critico e del fruitore): «le opere d'arte non sono che le vere e uniche parole mediante le quali le volontà altrui si rivelano alla nostra».³⁷ «Coscienza religiosa del volere cosmico e del suo infinito dramma»:³⁸ ecco dunque la definizione che riassume per Bastianelli l'essenza dell'arte, che torna innumerevoli volte nei suoi scritti e che così lo avvicina alla concezione estetica di Pizzetti, egualmente centrata, anche se con sfumature diverse, sulla medesima idea di *dramma*. In uno dei testi cardine della sua poetica, *Musica e dramma*, il parmense afferma:

io credo che la più alta espressione di arte sia il dramma e penso che per dramma non possa intendersi se non una espressione e una rappresentazione di vita in divenire, in quanto i fatti rappresentati e i sentimenti espressi abbian valore essenziale e universale. [...] E perciò io dico e sostengo che il dramma – espressione

³⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁵ G. BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. XLVIII.

³⁶ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 26.

³⁷ *Ibid.*, p. 153.

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

del sentimento e dell'intelletto: spirito sensibile e forma intelligibile: musica e poesia – è la forma suprema dell'arte, quella che non è esaltazione di un attimo fuggevole e di un'apparenza transitoria della vita, ma è vita piena e totale compiutamente espressa.³⁹

L'urgenza etica e religiosa della musica di Pizzetti doveva comunicarsi molto bene al giovane Bastianelli, e forse questa sintonia permise al critico toscano di riconoscere per primo la fisionomia artistica del collega.

Se l'arte per Bastianelli è la più autentica ermeneutica della vita, la critica è ciò che sprona ad un corretto intendimento dell'arte passata, presente e futura, «reintegrazione, ossia una reazione all'erroneo fraintendimento valutativo che alcune coscienze dubbiose o falsatrici interposero fra l'opera d'arte e la sua giusta interpretazione».⁴⁰ Lo straordinario successo del pensiero di Benedetto Croce tra i giovani artisti e intellettuali italiani aveva acceso una vera e propria “febbre critica” e negli anni che precedono la Grande Guerra, nel rigoglio di riviste come *Leonardo*, *La Voce*, *Il Marzocco*, elaborazione critica e creazione sembrano veramente fecondarsi a vicenda. Lo stesso Bastianelli si interroga lungamente sull'essenza dell'azione critica arrivando a distinguere due tipi, la critica *tecnica* e la critica *del contenuto*, dualismo su cui si regge l'impianto di tutta *La crisi musicale europea*.⁴¹ Non solo, una critica che non si accompagni all'attività artistica (è il caso dello stesso Bastianelli) o alla filosofia (come in Croce) è tristemente sterile, e così si possono distinguere i *critici profetici*,⁴² capaci di creare e di indirizzare l'arte futura, dai *critici puri*, i quali sanno comprendere solo il passato, un'impostazione che ricorda molto da vicino quella di Nietzsche critico della storia nelle *Considerazioni inattuali*. Tale distinzione, a ben vedere, può aiutarci ad interpretare meglio il lascito di Bastianelli: la sua opera critica può sembrarci oggi lontana, avara com'è di analisi circostanziate e piuttosto protesa ad abbozzare

³⁹ I. PIZZETTI, *Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 14.

⁴⁰ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 22.

⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴² *Ibid.*, p. 27.

visioni e tentare vaste e spiazzanti sintesi culturali (valgano per tutte l'interpretazione del primo novecento musicale come un ritorno alla musica precinquecentesca, o la liquidazione del sinfonismo beethoveniano come malattia democratica), ma se prendiamo in considerazione la nozione di *critica profetica*, cui in epoca moderna dà forse il via *La nascita della tragedia* nietzschiana, dovremmo forse rimpiangere l'epoca in cui il critico aveva la presunzione di indicare l'orizzonte nel mare degli stili e delle mode e di plasmare le menti creative del presente, ambizione forse preclusa alla nostra epoca.

5. Sotto la lente critica: il decadentismo.

Da tale scranno filosofico Bastianelli giudica il susseguirsi delle epoche musicali e individua nel presente un momento di maturazione e di svolta: *La crisi musicale europea* del 1912 è una densissima riflessione sul decadentismo in musica, che possiamo considerare un'appendice musicale della celebre valutazione crociana della letteratura *fin de siècle*.

Croce aveva riconosciuto agli scrittori decadenti la formidabile distinzione del verso e della parola, ma ne aveva denunciato l'illanguidirsi dei valori morali e vitali. Se l'arte è per il filosofo connubio di forma e contenuto, nel decadentismo si opera uno sbilanciamento estetizzante verso la forma, per cui la preziosità del linguaggio e delle suggestioni evocate adorna un contenuto sentimentale non autenticamente vissuto: nella «maggiore finezza e complicatezza spirituale» della loro pagina spira un «vento d'insincerità», tanto che con scherno le nuove conquiste della letteratura postcarducciana sono bollate come «grande industria del vuoto».⁴³ Secondo Croce i tre rappresentanti della tendenza moderna sono Fogazzaro, Pascoli e soprattutto D'annunzio, tre in-

⁴³ B. CROCE, *Contro il Decadentismo*, in *Id., Di un carattere della più recente letteratura italiana* (1907) in *Letteratura della nuova Italia*, IV, 7 ed. Laterza, Bari, 1964, p. 194.

dividualità in cui «quella *Egoarchia*, quell'*Egocentricità*, quella *Megalomania* che è tanta parte della vita contemporanea» assume tratti quasi «neurastenici». ⁴⁴

Bastianelli ricalca il medesimo impianto argomentativo, ponderando per le musiche dei decadenti il giudizio da artista e il giudizio da uomo. ⁴⁵ Il decadentismo rappresenta per il Nostro un affinamento inaudito dei mezzi musicali e della capacità di “sentire” ed “esprimere” (per rimanere nel solco linguistico crociano). Già nel *Mascagni* Bastianelli aveva individuato in Richard Strauss e Claude Debussy i due campioni dell'estetica decadente e riconosciuto in «queste anime raffinatissime», pur «impotenti ancora a generare una grande era musicale», le ricognitrici di nuove «esperienze che serviranno a far più possente il futuro linguaggio della musica.» ⁴⁶

In un articolo su *La voce* intitolato *Impressionismo musicale* Bastianelli intuisce nella musica della moderna scuola francese un tentativo di «sconfinare dai rigidi limiti sinfonico-melodici» a favore di un «fluire incessante e mutevole di toni» privo della «geometrica architettura quasi astratta» delle forme classiche, arrivando a «gareggiare in sensibilità estrema coi sismografi più delicati». ⁴⁷ Tali innovazioni sono alla base del passaggio dalle forme strofiche simmetriche a quelle asimmetriche, che secondo il critico è la tendenza fondamentale della musica del presente, la quale si indirizza verso una “prosa musicale” che piega la nota a infinite e imprevedibili sfumature. La schiera dei musicisti decadenti conta per il critico compositori come Albéniz, D'Indy,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁵ Non si può condividere quindi la tesi di Giovanni Boine che, interpretando erroneamente l'estetica crociana come un'estetica formalistica, vede nelle tesi di Bastianelli un allontanamento dall'impianto crociano: «ho del resto notato che questa teoria del contenuto indifferente, resiste solo fino ad un certo punto negli scolari del Croce», scrive a proposito del critico fiesolano (G. Boine, *L'estetica dell'ignoto*, in G. Boine, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e letteratura*, a cura di G. Benvenuti e F. Curi, Pendragon, Bologna, 1997, p. 161).

⁴⁶ G. BASTIANELLI, *Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910, p. 28.

⁴⁷ G. BASTIANELLI, *Impressionismo musicale*, in *La Voce*, anno 1, n. 17, 8 aprile 1909, p. 2.

Strauss, Debussy, Dukas, Ravel, Roger-Ducasse⁴⁸ cui tengono testa quei critici e musicisti (fa l'esempio tra questi di Alberic Magnard) che guerreggiano con il vecchio frasario dell'accademismo romantico. Tale accelerazione linguistica Bastianelli vorrebbe veder conciliata, però, con un nuovo battesimo etico e metafisico che traghetti definitivamente la musica fuori dall'umanesimo sentimentale romantico e dal materialismo impressionista. Al potenziamento della capacità senziente (“polipatismo”, vocabolo dalla scoperta ascendenza crociana, ancora una volta) corrisponde infatti un indebolimento di quella virile volontà che può trascendere e mitigare il pulsare della sensualità. In un soggetto che deve velocemente elaborare sempre più raffinate e contrastanti sensazioni (*impressionismo*) Bastianelli riscontra, contestualmente ad un indebolimento della volontà, un potenziamento delle capacità intellettive (*cerebralismo*). L'artista è in balia di un sensualismo estremo, da cui l'epidemia di isterismo che sembra proliferare sulle assi del palcoscenico: Salomé, Basiliola e (ciò che a noi più interessa) Fedra. Reazione complementare, e ugualmente decadente, è la tendenza al *misticismo* esangue e impotente che tenta di resistere agli eccessi di una sensualità peccaminosa (contro gli «asceti, che amano le pratiche di ascetismo nei libri in cui le trovano descritte» sbuffava già Croce).⁴⁹ Nel panorama desolato di una tale decadenza, si è però giunti ad una chiara coscienza della crisi morale, e proprio da tale consapevolezza potrà sorgere una musica che sia vero “dramma della volontà”, lotta della coscienza per superare il regno delle sensazioni immediate e innalzarsi ad una visione religiosa e trascendente. Nel travaglio della crisi Bastianelli vede l'alba di una nuova arte e il sorgere di una nuova divinità musicale, il misterioso, algido e aristocratico Hermes, che soppianderà l'urlatore e plateale Dioniso ottocentesco (secondo la simbologia che il critico userà ne *Il nuovo dio della musica*).

⁴⁸ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 5.

⁴⁹ B. CROCE, *Contro il Decadentismo*, in *Id.*, *Di un carattere della più recente letteratura italiana* (1907) in *Letteratura della nuova Italia*, IV, 7 ed. Bari, Laterza, 1964, p. 183.

Tale vocazione al rinnovamento, propria di tutto il movimento dei vociani, doveva passare anche per una battaglia iconoclasta contro colui che aveva sì aperto la cultura italiana ad una dimensione europea, ma aveva stregato le migliori forze in erba dell'arte italiana: Gabriele d'Annunzio.

È noto che Pizzetti dovette la sua precoce fortuna sulla scena musicale italiana all'incontro con il Vate, avendo vinto nel novembre del 1905 un concorso per le musiche di scena della tragedia *La nave* del poeta, il quale dal canto suo si accese subito di entusiasmo, a confronto con le delusioni rappresentate da Zandonai, Montemezzi e Franchetti, per l'opera del parmense. Le musiche de *La Nave*, di rara bellezza, testimoniano una maturità stilistica sorprendente che gli valse il battesimo come “Ildebrando da Parma” da parte di D'annunzio. Rimane commovente il racconto del celebrato Vate d'Italia che si reca nel modesto appartamento del ventenne musicista nella Parma oltretorrente rimanendo colpito dalla concentrazione e serietà del giovane. Bastianelli, crociano e vociano, non poteva non incontrare un'iniziale diffidenza verso un musicista portato così in palmo di mano dal poeta abruzzese e, in una delle prime lettere della corrispondenza con Pizzetti, il 28 settembre del 1909, senza timor di riuscir scortese al collega sviscerò il valore della *Fedra* di d'Annunzio, in cui non trova nient'altro che «una nuova conferma della decadenza del nostro immenso poeta» un motivo in più per «abbandonare per sempre quel mondo di Salomè, Elette e Basiliole isteriche e stilizzate.»⁵⁰ La lettera si spinge fino a confessare una certa indifferenza per la musica stessa del suo interlocutore: «a dire il vero quando sentii le prime pagine della sua partitura a Firenze, non compresi bene, e ne uscii, se mai, senza vincere la mia oramai irreparabile antipatia».⁵¹ Nella stessa lettera attribuisce a D'annunzio, a Debussy e a Strauss la qualifica di «artisti decadenti», coinvolgendo implicitamente nella critica anche Pizzetti, che ha «squisitamente *musicato* la

⁵⁰ G. BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

nostalgia malata e inutile»⁵² de *I pastori* di D'annunzio, dove il giudizio si biforca nelle lodi per l'abilità del musicista nell'aderire al contenuto poetico e nella critica dello stesso contenuto. Nei pedali armonici de *I Pastori* Bastianelli vede ancora una derivazione wagneriana (mediata dalla lezione di Debussy), mentre nella *Fedra* e nei cori de *La Nave* sente quella «particolare nostalgia melanconica che oggi è così cara all'anima moderna che, schiava del vizio, si consola di immaginarsi stati di vita più puri». ⁵³ Come si nota, è già implicita qui la tensione tra la valutazione etica ed estetica dell'opera d'arte, distinzione su cui si incardinerà *La crisi musicale europea*. Siamo d'altronde negli anni in cui Bastianelli, arriva quasi ad anteporre Mascagni a Strauss e Debussy, dichiarando che l'inferiorità estetica e tecnica del livornese è compensata da una maggiore affermazione delle sane forze vitali,⁵⁴ per cui agli «sterili indecorosi conati di Claude Debussy», lui opporrà «Mascagni e Puccini, piccoli sì, ma freschi e onesti»⁵⁵.

Il cromatismo tardoromantico ha ormai, secondo il critico, portato a consunzione l'alternanza dei modi maggiore e minore, su cui si resse dal 1500 al 1800 la musica europea. Richard Strauss (nel quale lucidamente Bastianelli vede ben più che un epigono wagneriano) e soprattutto Claude Debussy rappresentano la punta più avanzata di un linguaggio che va nuovamente ad abbeverarsi a quella ricchezza di modi e di scale della musica dal 1300 al 1500. Se l'Italia si è svegliata in ritardo dal letargo melodrammatico, a lei Bastianelli affida la missione storica di risollevarne il contenuto etico della musica (ironico o sensuale in Strauss, malato e antivitali in Debussy). Nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy vede un'arte «suggestiva e soavissima» ma «condiscendente al gioco mollemente perverso dei personaggi»⁵⁶.

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴ G. BASTIANELLI, *Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910, p. 13.

⁵⁵ G. BASTIANELLI, *Roman Rolland*, in *La Voce*, anno 1, n. 23, 20 maggio 1909, p. 1.

⁵⁶ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 144.

Il *Pelléas* difetta di umanità. In esso v'è, a parte lo squisito valore di alcune parti, una quasi totale assenza di drammaticità. [...] I personaggi nella musica vi si dissolvono, vi si liricizzano. [...] Il *Pelléas* (come anche quasi tutto il teatro dannunziano, cui nuoce l'indifferente, *estetistico* lirismo) è dramma a rovescio. [...] È il dramma che invece che farci diventar lui, diventa noi, ci liricizza, ci dà un letargo di dimenticanza *della vita*.⁵⁷

Nel dramma di Debussy come nella produzione di D'annunzio Bastianelli denuncia una tendenza individualista sterile, un ripiegamento intimistico che fugge la vita e l'azione e che non sa aprire il frammento alla dimensione del dramma cosmico. Proprio nel musicista di Parma Bastianelli intravede l'artista che può, pienamente aggiornato il suo linguaggio alle novità d'oltralpe, ridonare un senso etico all'arte musicale. «A me pare che anche l'ultimo dramma datoci dalla Francia, il *Pelléas* [...] sia vinto dalla *Fedra* per maggiore capacità di penetrazione del problema dell'opera-dramma.» Nella fusione tra musica e parola la «sua qualità di prosatore musicale, di *narratore* perfetto, di disegnatore sicuro, di coloritore preciso, di analizzatore di passioni non comunicate attraverso il tumulto lirico della strofe, ma *viste* nella oggettiva chiarezza del periodo asimmetrico, ha la sua massima espressione».⁵⁸ La tendenza antistrofica e prosastica in Pizzetti produce una oggettivazione epica dei sentimenti dei personaggi, che acquistano nell'opera una consistenza reale che rende possibile la catarsi dello spettatore. Pur ponendo Pizzetti tra i musicisti decadenti, Bastianelli vi ritrova uno «stimolo per ora confuso a liberarsi dalla falsa *passionalità* della nuova arte.»⁵⁹ Se dunque nella musica di Pizzetti vede un correttivo al verso decadente di D'annunzio, è perché «gran parte dell'ozioso lirismo dannunziano si trasforma, mercé l'oggettività pizzettiana, in una vitalità drammatica»⁶⁰, il che fa sì che lo spettatore

⁵⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 143.

viva intensamente il dramma, invece che cadere in «un letargo di dimenticanza» della vita. Così nell'opera del musicista parmense «le passioni dello spettatore convergono a poco a poco in quelle degli attori [...] e lo spettatore palpita col cuore stesso del dramma. [...] Fedra realmente *vive*, perché soffre, e fa soffrire anche noi, un'orrenda tortura: cioè anela a una catarsi tragica, alla liberazione del suo orrido compassionevole malato egoismo».⁶¹ In altre parole: la *Fedra* di Pizzetti è dramma della volontà, lotta tragica per trascendere l'egoismo della volontà, ciò che per Bastianelli dovrebbe essere l'arte.

Ora, diversamente da quanto scriveva nelle prime lettere a Pizzetti, ora riconosce al collega di avere saputo nella musica della *Fedra* soggiogare la sensualità del verso di D'annunzio: egli sa «interpretare la sensualità irretorta e spasimante di *Fedra*, comunicandole con la pacatezza intimamente lucida della sua musica un fascino quasi di delicatezza non ripugnante (molto spesso la sensualità del D'Annunzio è repugnante, perché angustamente feroce e, direi quasi, testarda d'egoismo)»⁶².

6. Lirica, epica, dramma

Le considerazioni appena svolte ci spingono ad approfondire ulteriormente alcune delle categorie estetiche messe in gioco, in particolare quelle di *lirica*, *epica* e *dramma*.

Nei primissimi articoli su *La Voce* Bastianelli, di fresco battesimo crociano, vagheggia il sorgere (o il ritorno) di una musica che, abbandonando ogni fremito storico-narrativo, si ripieghi ad esprimere liricamente la palpitante vita interiore dello spirito. Difficile non sentire nel giovanissimo critico le impronte ancora fresche delle letture di Croce, secondo cui l'arte, immagine del sentimento interiore, è essenzialmente lirica. *Ciò che ci può insegnare Beethoven*, come recita il titolo di un articolo vociano, è l'esplorazione dei

⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

⁶² *Ibid.*, p. 145-146.

recessi dell'animo umano, la purificazione della musica da tutte quelle incrociature esteriori che ne occultano la natura essenzialmente *lirica*. In un articolo del Marzo 1909 la musica «antilirica» viene addirittura bollata come «falsa musica», e a fare le spese di questa feroce requisitoria è Claude Debussy.⁶³ Alla musica *lirica* si oppone la musica *epica*, una dicotomia ben esemplificata secondo Bastianelli dall'opera di Beethoven e di Wagner:

Se a Wagner preme di oggettivarsi in un mondo di leggenda (e la leggenda è la storia risognata dal poeta); se egli del verso e della melodia si serve per rappresentare un avvenimento materiato d'azione, se insomma Wagner è un vero fratello di Omero, di Valchiri, di Firdusi [sic!], di Tuoldus [...]; Beethoven al contrario fa sgorgare la sua musica dal suo più segreto cuore: colora i suoi temi dei *suoi* dolori, riflette nelle armonie l'angoscia delle sue passioni.⁶⁴

La musica può dunque essere epica o lirica, azione o riflessione, oggettività o soggettività, o, come dirà ne *La crisi musicale europea*, narrazione del passato o intuizione del futuro: se l'epica narra con sguardo oggettivo l'azione, è la lirica che ne rivela le intenzioni intime. La prima tendenza si esprime, secondo Bastianelli, per lo più in forme musicali *asimmetriche* prosastiche, la seconda nelle forme *simmetriche* della poesia: «poesia infatti, in pratica si vuol chiamare nel regno letterario quell'espressione che obbedisca a un *regolare* organismo ritmico: il metro *cadenzato* propriamente detto, nella prosa invece quest'organismo ritmico o metro, perde la *regolarità*.»⁶⁵ Bastianelli più volte distingue un «dramma concepito liricamente (in senso di simmetria euritmica e classica di tonalità) oppure prosasticamente (in senso di asimmetria libera nel ritorno, nella forma e nella tecnica tonale)»,⁶⁶ ritenendo che la musica della crisi sia caratterizzata da un avanzare della seconda tendenza: «i

⁶³ G. BASTIANELLI, *Debussy*, in *La Voce*, anno 1, n. 14, 9 marzo 1909, p. 2.

⁶⁴ G. BASTIANELLI, *Ciò che ci può insegnare Beethoven*, in *La Voce*, anno 1, n. 31, 15 luglio 1909, p. 2.

⁶⁵ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 44.

⁶⁶ G. BASTIANELLI, *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Vallecchi, Firenze 1921, p. 90.

moderni prosatori musicali sono dei veri e propri epici, preparati dalla corrente narrativa romantica (Liszt, Wagner, Berlioz, Moussorgsky)». ⁶⁷ Dovremo qui riconoscere un passo falso nell'argomentazione del critico, perché la correlazione tra lirica e forme simmetriche da un lato, epica e forme asimmetriche dall'altro, presta il fianco a numerose critiche e del resto egli stesso sostiene trattarsi di una distinzione meramente empirica (pur facendone uno dei propri pilastri argomentativi). Già *ab origine* la scienza estetica aveva negato la distinzione dei generi secondo basi metriche esteriori, basti rileggere la *Poetica* di Aristotele secondo cui «tra Omero ed Empedocle non c'è niente di comune all'infuori del metro e perciò sarebbe giusto chiamar poeta il primo, ma il secondo piuttosto scienziato e non poeta». ⁶⁸ Anche Croce, distinguendo la prosa dalla poesia («la poesia è il linguaggio del sentimento; la prosa, dell'intelletto»⁶⁹, «genere soggettivo e genere oggettivo»⁷⁰), aveva negato che la distinzione potesse essere ridotta a una questione di metro, riallacciandosi all'insegnamento dello Stagirita: «fin dall'antichità fu visto che quella distinzione non poteva fondarsi sopra elementi esteriori, quali il ritmo e il metro, la forma sciolta e la legata: e ch'era invece tutta interna»⁷¹. Anche senza scomodare altre autorità dell'estetica (basterebbe von Humboldt) ci sembra che spesso sia proprio la lunga narrazione epica a necessitare di ritmi cadenzati e forme circolari e scandite, mentre una lezione che l'arte del '900 ci ha insegnato è che il più sottile e intimo lirismo può esprimersi nella meno simmetrica delle poesie. E così Bastianelli stesso è costretto, fra i denti, a correggere più volte il tiro, incappando in ripetute oscillazioni nella sua produzione saggistica.

⁶⁷ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 164.

⁶⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, cap. I, 1447b [Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pesce e G. Girgenti, Bompiani, Milano 2000, p. 55.

⁶⁹ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1922, p. 30.

⁷⁰ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1922, p. 42.

⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

In generale Pizzetti sembra a Bastianelli «soprattutto un *prosatore*, un *parlatore musicale*» senza «scatti passionali» e «voli pindarici», poiché l'intensità del sentimento «si equilibra quasi sempre in una fluidità *prosastica* pensosa e tutte cose.» Pizzetti è dunque un narratore perfetto, «analizzatore di passioni non comunicate attraverso il tumulto lirico della strofe, ma *viste* nella oggettiva chiarezza del periodo asimmetrico». Legate ad una dimensione epica sono secondo Bastianelli sia la *Fedra* che la lirica *I pastori*: «ripensando alla sua *Fedra*, quel poco che ne è già sentito è già sufficientemente epico per dividerlo nettamente dal lirismo beethoveniano» scrive nel 1909.⁷²

Bastianelli si andava rendendo però conto che la musica a lui contemporanea stava velocemente abbandonando le forme strofiche della lirica in favore di una variegatissima e asimmetrica prosodia musicale. Si accorge ben presto che la riduzione dell'arte all'aspetto lirico, come gli era parso nell'acerbo entusiasmo crociano, è limitante. Già ne *La crisi musicale europea* del 1912, quindi di pochissimo successivo ai primi articoli su *La voce* e ai primi giudizi sulla musica di Pizzetti, risalenti al 1909, la concezione dell'arte quale *dramma*, precedentemente analizzata, soppianta quella dei primissimi scritti, ancora legata al concetto crociano di “intuizione lirica”. Tale presa di coscienza porterà allora Bastianelli alla concezione del dramma come fusione di azione raccontata e oggettivata (epica) e slancio soggettivo verso il futuro (lirica). Ne *La crisi musicale europea* Bastianelli tenterà una definizione compiuta dei termini: «gli elementi fondamentali della conoscenza sono: il ricordo (dell'atto volitivo – *epica*) e la speranza (desiderio dell'atto, non avvenuto e quindi riflesso – *lirica*). Il dramma propriamente detto risulta dalla interazione dei detti elementi»⁷³, una interazione e una fusione che, come detto, vedrà ben realizzata nella *Fedra* di Pizzetti.

⁷² Lettera di Bastianelli a Pizzetti [successiva al 15 luglio 1909] in G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. 19.

⁷³ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 195.

Siamo così entrati nel vivo delle concezioni estetiche dei due musicisti-critici e, vedendone affinità e lontananze, va sottolineato come in piena autonomia, ma con stupefacente coincidenza di vedute, entrambi giungano negli stessi anni a concepire nell'idea di *dramma* l'essenza stessa dell'arte e della vita. È noto che Pizzetti rimase ferreamente fedele tutta la vita ad una concezione assai polemica nei confronti dell'opera tradizionale, macchiata secondo lui dal peccato originale del trattare la parola come occasione per distillare la vena musicale in polle liriche staccate dal flusso drammatico. Anche Pizzetti dunque, con Bastianelli, instaura il discutibile e fragile parallelismo tra *lirismo* e *forme chiuse*: da qui la polemica aspra contro le forme chiuse, che piuttosto che servire il divenire drammatico della vita interiore dei personaggi espresso dalla parola, impongono la forma strofica e simmetrica propria del periodo musicale, creando ingiustificate sospensioni liriche dell'azione drammatica. Secondo il musicista-critico emiliano nella lirica il sentimento interiore si cristallizza e rapprende l'incandescenza del conflitto drammatico della vita, si ripiega cullandosi nelle simmetrie delle forme strofiche che con la loro ripetitività circolare interrompono il dinamismo dell'azione. La concezione di Bastianelli è perfettamente sovrapponibile a quella di Pizzetti, se solo ricordiamo l'assioma del toscano, infocato assertore di una visione etico-religiosa dell'arte: «il contenuto delle arti (e delle religioni) è coscienza di dramma e di responsabilità cosmica.»⁷⁴

È già però nell'estate del primo anno di reciproca conoscenza, il 1909, che attorno a questo punto comune si crea una frizione delle concezioni estetiche.⁷⁵ Se Pizzetti vede *dramma* e *lirica* come momenti opposti e alternativi, Bastianelli ritiene invece che il *Dramma* risulti dalla dialettica tra elemento *epico* (azione) e *lirico* (riflessione intima), evitando in questo modo di bandire dal dramma la componente lirica. Critico ben più acuto di Pizzetti, Bastianelli

⁷⁴ G. BASTIANELLI, *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 163.

⁷⁵ G. BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca 1991, p. 18.

ha compreso che non sarebbe possibile tacciare di «*lirismo inutile*, interruzioni logiche del dramma»⁷⁶ i sublimi cori tragici di Eschilo o Sofocle,⁷⁷ tirando tra l'altro acqua anche al mulino dello stesso Pizzetti, che nella *Fedra* inserisce la sublime *trenodia* per Ippolito per coro a cappella e che ne *I Pastori* ritorna in parte alle forme strofiche. Secondo Bastianelli, privato della componente lirica, il dramma si ridurrebbe al «nudo fatto realistico»⁷⁸, con una strana eterogenesi dei fini per cui il dramma del parmense si avvicinerebbe a «quel verismo che ha troppo in odio»⁷⁹! Si tratta di una critica che ci sentiamo di accogliere perché riteniamo che Pizzetti sarebbe stato un ancor più grande compositore se non avesse sacrificato tanta parte della propria musicalità sull'altare di una così rigida teoria estetica: il suo “declamato” troppo raramente è interrotto da momenti lirici che, quando sopraggiungono, ci confermano della capacità inventiva del musicista parmense. E la *Fedra* è forse superiore alla *Deborah e Jaele* proprio in forza del lirismo dannunziano che costringe Pizzetti a più frequenti soste liriche. Allo stesso modo andrebbe rivalutata un'opera minore come *La sacra rappresentazione di Abramo e Isacco*, proprio perché qui Pizzetti sembra in parte svegliarsi «dall'incubo iconoclastico»⁸⁰ contro la melodia vocale strofica denunciato da Bastianelli.

Un altro importante motivo che differenzia le concezioni di Pizzetti e di Bastianelli riguarda il ruolo precipuo della musica e delle parole nel dramma. In un testo di poco successivo alla *Crisi musicale*, Bastianelli si sofferma su una conferenza di Pizzetti, mettendo in luce i punti deboli dell'argomentazione del collega, secondo la quale la tendenza lirica sarebbe determinata

⁷⁶ G. BASTIANELLI, *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 91.

⁷⁷ G. BASTIANELLI, *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 91. Pizzetti scrive invece sul *Marzocco* del 10 dicembre 1911 (p. 2) che «i cori greci sono stazioni del dramma: espressioni bellissime e commoventi fin che si vuole, ma espressioni puramente liriche, fuori dall'azione, antidrammatiche».

⁷⁸ G. BASTIANELLI, *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 91.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

dalla musica mentre quella drammatica dalla parola. In primo luogo, viene acutamente messa in dubbio l'idea che musica e poesia abbiano nel melodramma funzioni specifiche e definibili (imprudenza già commessa dallo stesso Wagner). «Epica e lirica, o dramma e lirica, sono scolastiche divisioni dell'indivisibile: l'arte è sempre lirica, o, se si vuole, epica e drammatica del sentimento»⁸¹ aveva lapidariamente scritto Benedetto Croce: avvalendosi del medesimo principio Bastianelli sostiene che l'opera è un'arte *sui generis*, e che se di sintesi si può parlare, si tratta di una sintesi *a priori*, essendo impossibile distinguere al creatore e al critico dove inizi e dove termini la funzione della musica.⁸² Ironicamente, ed efficacemente, Bastianelli sottolinea come, se fosse il dramma musicale qualcosa di composito, la sua fruizione sarebbe «una fatica più che improba, assurda»⁸³. E altrettanto efficacemente rileva che «al modo stesso che nella recita d'un dramma è impossibile dire dove comincia l'espressione mimica del gesto dell'attore e dove termina l'espressione della parola, [...] così nell'opera è impossibile dire dove comincia e dove finisce l'azione della musica».⁸⁴

A questa critica ne segue logicamente una seconda: essere impossibile definire come *drammatica* la funzione della parola e come *lirica* la funzione della musica. Se di lirica e epica si può parlare, pur come pseudoconcetti, Bastianelli non può accettare la distinzione dei generi secondo funzioni differenti (alla musica la funzione lirica, alla parola quella drammatica, come pensava Pizzetti): «a me pare che se una espressione lirica c'è, non può essere soltanto quella musicale, ma, per l'indivisibilità del fatto estetico sopra stabilita, anche quella poetica: ossia se la musica della *Norma* lirica, lirico sarà

⁸¹ B. CROCE, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1974, p. 33.

⁸² G. BASTIANELLI, *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 89.

⁸³ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

anche il libretto.»⁸⁵ Conclude Bastianelli: «la verità è dunque questa: non essendo possibile divisione nell'opera tra la musica e la poesia, esisterà invece nel teatro una tendenza più o meno *lyrica*, più o meno *prosastica*»⁸⁶.

La critica ora messa in luce, torna in modo ancora più esplicito nel saggio *Musica e poesia nel melodramma*, in cui Bastianelli ancora una volta polemizza con la poetica di Pizzetti: ora la sintesi aprioristica di versi e suoni è dimostrata dal fatto (interessante e acuto esempio) che la musica nasce già forgiata dalla parola al punto che, sostiene il critico, la musica di una banda che eseguisse brani d'opera senza testo sembrerà «oscura come l'ammiccare di un muto».⁸⁷

7. Allontanamenti

L'episodio dell'aggressione a Bastianelli è ricordato spesso come uno dei casi più eclatanti della storia della critica italiana. Dal 1919 al 1923 Bastianelli fu critico musicale del quotidiano emiliano *Il Resto del Carlino* e seguì da vicino la vita musicale bolognese, risiedendo nella vicina Cento, dove viveva la sorella. A seguito di una feroce stroncatura dell'esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven da parte della neonata Società Orchestrale bolognese diretta da Adriano Guarnieri, nel novembre del 1919 un gruppo di orchestrali si recò nella sede del quotidiano per protestare e, riconosciuto il critico, lo aggredì fisicamente. Rivelatore di un'inquietudine molto più profonda di quanto non si immaginasse, tale episodio significherà per Bastianelli una profonda rivoluzione interiore, un riavvicinamento alla fede cattolica e un ripensamento radicale delle proprie categorie estetiche:

non dimenticherò mai che in un'ora della mia vita in cui tutti (salvo pochissimi) come cani mi si gettarono sopra per finirmi giacché ero divenuto inerme [...] ebbene, io non dimenticherò mai la divina polla di preghiera che sgorgò a un tratto dal mio intimo

⁸⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 101.

verso un Divino che mi trascendeva e che sentivo 'che aveva sì gran braccia' da accogliere tutto che a Lui si rivolgeva con slancio puro e integro. [...]. Una conversione allora? Adagio Biagio, si dice a Firenze, mia patria spirituale se non di sangue. Mi si permetta di non fare... il papiniano.⁸⁸

A seguito di tale episodio la salute fisica e mentale di Bastianelli ne risentirà profondamente, e anche i rapporti con parenti e amici andarono incontro a rotture e difficoltà. Con Pizzetti l'allontanamento era già avvenuto, come abbiamo ricordato precedentemente, in seguito alla defezione del musicista emiliano dalla condirezione della rivista *La dissonanza*: in concomitanza della crisi bolognese i rapporti tra i due si diradarono ulteriormente.

Certo non possiamo ricondurre a tali contingenze biografiche i giudizi critici di Bastianelli, che, anzi, proprio con la musica recuperava quella lucidità a volte mancante nella gestione dei rapporti umani, ma va registrato che alla distanza umana da Pizzetti si accompagna sempre più una distanza teoretica, per cui se Pizzetti rimane legato alle istanze della sua prima giovinezza, Bastianelli sempre più vede nelle più ardite avanguardie un benemerito tentativo di uscire dalla palude dell'ottocento 'romantico' e 'ateo'. Se nella monografia del 1912 Bastianelli aveva mantenuto un atteggiamento ambivalente nei confronti dei musicisti “decadenti”, promuovendone a pieni voti la *musicalità*, ma non l'*umanità*, ne *Il nuovo dio della musica*, iniziato nel 1925 e uscito incompleto e postumo, la ruota della storia fa decifrare più distintamente al critico il rinnovamento di cui precedentemente vedeva solo vaghi bagliori. Non v'è dialettica nel pensiero di Bastianelli ma fluida evoluzione, per cui, se la musica decadente viene vista in prima istanza come uno sfociare del *sentimento* romantico in *sensualismo*, tale raffinarsi del linguaggio può significare anche la rinascita di una musica vergine e pura contro il 'materialismo democratico' della musica Romantica, un ritorno alla freschezza della musica del Trecento, del Quattrocento e del Cinquecento dopo i fragori dell'Ottocento.⁸⁹

⁸⁸ G. BASTIANELLI, *Ercole al bivio*, in «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1922.

⁸⁹ G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 6.

Riscoprendo la musica a cavallo tra l'*Ars nova* e il Rinascimento Bastianelli scrive che «l'arte dei musicisti vissuti in questi tre secoli fu tutta 'anima' nel senso di 'profondità di coscienza', di 'purificazione sublime della volontà', come, nel dissidio morale che dimostra, certo, ancor molto gracilmente, la musica ultimissima è, anch'essa, tutta 'anima' e ogni giorno più lo sta diventando»:⁹⁰ il ritorno, con Debussy e Pizzetti, alla varietà modale antica viene visto come un'occasione per il rinnegamento di quanto di 'plateale' e 'napoleonico' vi è nell'umanesimo romantico in favore di un ritorno ai recessi intimi dell'anima che si schiude al trascendente, per cui la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina è chiamata a singolar tenzone contro la *Nona sinfonia* di Beethoven. Queste convinzioni di Bastianelli si chiariranno pienamente solo dopo la svolta religiosa e lo studio intenso del canto gregoriano e della polifonia religiosa, finché nel *Nuovo dio della musica* leggeremo che l'ermetismo aristocratico della musica del nuovo secolo apre l'individuo a quella trascendenza religiosa che il plateale sentimentalismo per masse (sic!) dell'ottocento aveva dimenticato: il dio nietzschiano Dioniso «incitante, se non più alle orgie di vino e di lussuria, almeno alle liriche sbornie d'anime, nel sinfonismo romantico specialmente wagneriano risorgeva in un tumulto di musiche esaltate ed esaltanti, e il nuovo tiaso era l'orchestra orgiasticamente pulsante nella ritmica eroica di Beethoven o nell'enfasi sonora di Wagner».⁹¹ All'urlante e agitato Dioniso ottocentesco di Nietzsche, Bastianelli vede sostituirsi il sottile e cerebrale Hermes, la cui fisionomia si chiarifica sempre di più negli anni che scorrono tra *La crisi musicale europea* e *Il nuovo dio della musica*, nei quali il critico approfondisce la conoscenza della musica, fra gli altri, di Schönberg, Stravinsky e, per l'Italia, di Malipiero, certamente più avanzati, quanto a materiale musicale, di Pizzetti.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁹¹ G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Einaudi, Torino, 1978, p. 58.

Ne *Il nuovo dio della musica* Bastianelli dedica un paio di capitoli a Pizzetti nei quali conferma in parte quanto scritto ne *La crisi musicale europea*. Nella monografia del 1912 aveva affermato che l'artista decadente è soggiogato da un eccesso di impressioni sensuali disordinate e violente (“polipatismo” lo chiamava, ricalcando Croce) che fiaccano la volontà, premessa di una retta coscienza etico-religiosa. A tutto ciò l'uomo contemporaneo ha reagito con un incremento delle funzioni cerebrali, una velocità di reazione alle impressioni contrastanti accelerate della vita psichica (nulla di originale per chi abbia letto Simmel o Benjamin), cui dovrà seguire un rinnovamento dei valori spirituali ed etici.⁹² Allo stesso modo, avevamo visto, come reazione al *polipatismo*, si sviluppa nell'arte un'attrazione per forme di “misticismo”, che manca però di forza e sincerità. Pizzetti viene considerato, ora insieme a Malipiero, fra gli italiani, un esponente di entrambe queste tendenze (cerebrale e mistica) come è visibile dalla riscoperta delle modalità greco-medievali, riconquistate a una «intimità religiosa o per meglio dire 'mistica'». Ancora una volta riconosce il valore della *Fedra*, dei cori de *La nave*, delle diverse liriche, delle musiche di scena de *Pisanella*, («dove c'è una sarabanda per archi che è la migliore composizione strumentale pizzettiana»),⁹³ ma la sua ammirazione si ferma di fronte alla seconda prova del teatro pizzettiano, la *Debora e Jaele*, accusata di segnare un passo indietro, un ritorno ad una teatralità “democratica” e “ottocentesca”. Francamente è difficile comprendere il senso di queste critiche, essendo la *Debora e Jaele* un capolavoro di essenzialità e concisione, cui semmai si può rimproverare l'avarizia di momenti melodici rispetto alla stessa *Fedra*. La *Sonata per violino* è considerata «romantica»⁹⁴ (laddove difficilmente troveremmo esempi più perfetti della casta melodia pizzettiana del secondo tempo, la *preghiera per gli innocenti*), mentre quella per violoncello

⁹² G. BASTIANELLI, *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 5.

⁹³ G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Einaudi, Torino, 1978, p. 155.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 158.

addirittura è rifiutata come «troppo personale».⁹⁵ Addirittura nell'ultimo tempo del *Trio per violino, violoncello e pianoforte* vede «un disperato tentativo di ritornare ottocentesco»⁹⁶ e nella *Messa da Requiem* per coro a cappella una «annacquatura completa del vin pretto pizzettiano».⁹⁷ Risulta, ancora, incomprendibile che Bastianelli veda ne *La sacra rappresentazione d'Abram e d'Isaac* solamente un'opera di transizione⁹⁸ quando invece è uno dei più riusciti esempi di equilibrio tra la precisione prosodica e il rigoglio melodico.

Tali critiche paiono tanto infondate se riferite alla produzione pizzettiana che Bastianelli prende in considerazione quanto profetiche se si prende in considerazione quanto il parmense scriverà dopo la morte di Bastianelli: se in *Debora e Jaele* la vena creativa di Pizzetti è ancora fresca, si affievolirà alquanto nel periodo che incorre dall'inizio degli anni '30 fino a metà degli anni '50 (in cui risorgerà con un capolavoro come *Assassinio nella cattedrale*), con opere (*Lo straniero, Orseolo, l'Oro, Vanna Lupa, Ifigenia, Cagliostro, La figlia di Jorio*) che a una sempre più pedissequa prosodia uniranno una certa involuzione del linguaggio orchestrale in senso tardo romantico.

8. Il grigio pizzettiano

Ne *Il nuovo dio della musica* Bastianelli accomuna Pizzetti e Debussy per aver riscoperto le tonalità discendenti, vale a dire i modi greci divenuti poi i modi del canto gregoriano. È una disamina molto attenta quella di Bastianelli, che si vorrebbe qui ricostruire per sommi capi per saggiarne la consistenza nell'analisi della musica pizzettiana.

Secondo il critico dal 1500 fino al 1800 inoltrato è diventata sempre più prevalente l'alternanza di due modi, il modo diatonico ascendente positivo (es: do maggiore) con una sensibile ascendente forte (si do) e una sensibile

⁹⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 159.

discendente debole (fa mi) e una dominante al V grado superiore (sol) e, alla terza minore inferiore, il relativo modo diatonico ascendente semipositivo (la minore), costruito sul modello di quello positivo.

In modo perfettamente speculare, nella musica precinquecentesca, la musica era strutturata su una alternanza di un modo diatonico discendente negativo (mi re do si la sol fa mi), con una sensibile forte discendente (fa mi) e una sensibile debole ascendente (si do), con un dominante al V grado inferiore (la), mentre il relativo modo diatonico discendente semipositivo si trova alla terza minore superiore (sol fa mi re do si la sol).

Possiamo portare ad esempio della analisi di Bastianelli la celebre lirica pizzettiana *I pastori*. I melismi iniziali del pianoforte ci introducono in una casta atmosfera agreste che corrisponde perfettamente al tono nostalgico dei versi di d'Annunzio, utilizzando l'antico modo greco ipodorico (o eolico), già celebrato da Platone per la virilità dei sentimenti espressi, in cui i due tetracordi discendenti congiunti formano la seguente scala: la sol fa mi re do si la.⁹⁹

⁹⁹ Trovo qui conferma nell'analisi contenuta in B. Earle, *Luigi Dallapiccola and musical modernism in fascist Italy*, Cambridge University Press, 2013, p. 51.

I Pastori

Poesia di GABRIELE D'ANNUNZIO
(dai „Sogni di terre lontane“)Musica di ILDEBRANDO PIZZETTI
(1908)

Largamente sostenuto $\text{♩} = 52 \text{ a } 63$

Pianoforte

Canto

Settembre, ... andiamo.

È tempo di migrare...

Seguendo Bastianelli dovremmo trovare nella quinta inferiore Re la dominante, e infatti subito alle battute 7-8 il melisma viene ripetuto attorno alla nota perno di Re, che diventa il secondo polo attrattivo del brano, al punto tale che Fiamma Nicolodi identifica come Frigio il modo principale, considerando il brano come composto sulla scala discendente re do si la sol fa mi re.¹⁰⁰

L'uso delle antiche scale discendenti sarebbe per Bastianelli la principale motivazione di «quell'impressione di grigio che produce negli ottocentofili la musica di Debussy e di Pizzetti»¹⁰¹, in cui il paragone col genio francese non deve farci dimenticare la radicale differenza contenuta nel medesimo interesse alle antiche modalità, poiché se per Debussy il ritorno alla modalità

¹⁰⁰ F. NICOLODI, *Ildebrando Pizzetti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84, 2015. [http://www.treccani.it/enciclopedia/ildebrando-pizzetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ildebrando-pizzetti_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁰¹ G. BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Einaudi, Torino, 1978, p. 152.

è veicolo di un radicale ripensamento delle forme ottocentesche incardinate sulla tonalità, per l'italiano il ritorno all'antico è anzitutto esigenza di purificazione etica del linguaggio.

Non sappiamo come Bastianelli avrebbe accolto le numerose opere successive di Pizzetti, opere sinfoniche importanti come il *Concerto dell'estate* del 1929 (forse il capolavoro sinfonico del musicista), l'ampia *Sinfonia in la* del 1940 o quello che è certamente il lavoro ancora oggi più apprezzato del compositore parmense, *Assassinio nella cattedrale*, che segna, dopo lungo tempo di fiacca un ritorno all'ispirazione delle origini. Mentre Pizzetti, di cui festeggiamo quest'anno i cinquant'anni dalla morte, ebbe una vita lunga e non priva di onori pubblici, lo sfortunato Bastianelli ci lasciò in circostanze misteriose (forse suicida) nella notte tunisina del 22 settembre 1927.

Nell'anno in cui nell'odierna penombra culturale italiana qualche lumicino si accenderà per ricordare Pizzetti, sarebbe bene che la notte fonda non sovrastasse il nome di colui che meglio seppe interpretarne criticamente l'opera e la missione.

Bibliografia

- Amendola Kühn E., *Vita con Giovanni Amendola*, Parenti, Firenze, 1960.
- Bastianelli G., *Ciò che ci può insegnare Beethoven*, in «La Voce», anno I, n. 31, 15 luglio, 1909.
- Bastianelli G., *Debussy*, in «La Voce», anno I, n. 14, 9 marzo, 1909.
- Bastianelli G., *Ercole al bivio*, in «Il Resto del Carlino», 30 luglio, 1922.
- Bastianelli G., *Gli scherzi di Saturno*, a cura di M. de Angelis, Libreria musicale italiana, Lucca, 1991.
- Bastianelli G., *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Einaudi, Torino, 1978.
- Bastianelli G., *Impressionismo musicale*, in «La Voce», anno I, n. 17, 8 aprile, 1909.
- Bastianelli G., *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze, 1976.
- Bastianelli g., *L'Opera e altri Saggi di Teoria Musicale*, Vallecchi, Firenze, 1921.
- Bastianelli g., *Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910.
- Bastianelli g., *Roman Rolland*, in «La Voce», anno I, n. 23, 20 maggio, 1909.
- Bastianelli g., *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano, 1914.
- Boine G., *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e letteratura*, a cura di G. Benvenuti e F. Curi, Pendragon, Bologna, 1997.
- Croce B., *Breviario di estetica*, Laterza, Bari, 1974.
- Croce B., *Contro il Decadentismo*, in Id., *Di un carattere della più recente letteratura italiana* (1907) in «Letteratura della nuova Italia», IV, 7, Laterza, Bari, 1964.
- Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1922.
- Dallapiccola L., Parente A., *In margine al recente Congresso internazionale di Musica*, in «La Rassegna musicale», 12/6, 1939.
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento: dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari, 2014.
- Earle B., *Luigi Dallapiccola and musical modernism in fascist Italy*, Cambridge University Press, 2013.

- Lanza Tomasi G., *Ildebrando Pizzetti. Prima la parola poi la musica*, in «Fiera Letteraria», n. 9, 29 febbraio, 1968, p. 11-12.
- Malipiero G. F., *Per Ildebrando Pizzetti*, in «L'Approdo Musicale», n. 21, 1966.
- Nicolodi F., *Ildebrando Pizzetti*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 84, 2015.
- Paolozzi E., *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida Editore, Napoli, 2002.
- Pizzetti B., *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, La Pilotta, Parma, 1980.
- Pizzetti I., *Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma, 1945.
- Prezzolini g., *Il tempo de «La Voce»*, Longanesi Vallecchi, Milano, 1966.
- Savinio A., *Palchetti romani*, Adelphi, Milano, 1982.
- Schram Pighi L., *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Arnaldo Forni, Bologna, 1982.