

Altri saggi



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/)

Giuseppe Mazzini e il sogno della musica europea.

Analisi dei contenuti e storia della ricezione del pensiero musicale mazziniano

Jacopo Leone Bolis

Filosofia della musica: introduzione all'opera

Giuseppe Mazzini (1805-1872), com'è noto, è stato un pensatore politico e un fervente patriota. Oltre a ciò, fu anche un raffinato uomo di lettere e un grande appassionato di musica. Per Mazzini ascoltare un concerto o assistere a una rappresentazione operistica non erano semplici intrattenimenti ludici, ingenui svaghi. Anzi, coloro che interpretavano la musica come uno strumento con il quale alleviare il tedio delle ore di inattività erano profondamente malvisti dal pensatore italiano. Questa sanguinea passione per la musica spinse Mazzini a scrivere e a pubblicare nel 1836 un breve libello intitolato *Filosofia della musica*¹. In questo scritto si mischiano e si sovrappongono una serie di riflessioni attorno all'arte musicale che, sebbene talvolta poco approfondite e esposte più con passionale furore che con cristallina chiarezza, inseriscono Mazzini in una posizione di rilievo all'interno degli ampi dibattiti sulla musica che caratterizzarono gli anni centrali del XIX secolo. Inoltre, Mazzini realizzò questo breve scritto in un periodo storico, gli anni '30 dell'Ottocento, in cui le contese filosofiche attorno all'arte musicale erano

¹ Mazzini pubblicò le sue riflessioni attorno alla musica nel 1836 inserendole all'interno della rivista *L'Italiano* (rivista di politica e letteratura fondata a Parigi da un altro rivoluzionario italiano, il romano Michele Accursi). In base a documenti epistolari è possibile ipotizzare che Mazzini abbia portato a termine la *Filosofia della musica* nel dicembre 1835 mentre risiedeva in Svizzera (si ha notizia di ciò in una lettera spedita il 15 dicembre 1835 da Mazzini al suo amico Gaspare Ordoño de Rosales).



ancora scevre di quel fervente dualismo tra estetica del sentimento e formalismo che avrebbe polarizzato per decenni il dibattito musicale europeo dopo la pubblicazione de *Il bello musicale (Vom Musikalisch-Schönen, 1854)* da parte dello storico e critico praghese Eduard Hanslick (1825-1904). Precedendo cronologicamente di oltre vent'anni il dibattito tra formalisti e neotesdeschi, le riflessioni di Mazzini attorno alla musica sono completamente prive di sterili partigianerie e mostrano un'apprezzabile freschezza. Sebbene a una prima lettura lo scritto di Mazzini possa apparire come una specie di apripista letterario del futuro pensiero wagneriano (pensiero strenuamente legato alla cosiddetta estetica del sentimento), letto con più attenzione mostra una grande complessità contenutistica difficilmente ascrivibile a una sola delle due successive e antitetiche scuole del pensiero musicale europeo (Hanslick versus Wagner). Per Mazzini parlare di musica significa parlare di politica. Ipotizzare una imminente rivoluzione musicale significa presumere il realizzarsi di un'altrettanto imminente rivoluzione sociale. L'arte, in qualità di sovrastruttura derivata direttamente da più profondi elementi strutturali (l'organizzazione socioeconomica della società), è inevitabilmente lo specchio entro cui si riflette il clima culturale e politico dell'epoca che l'ha generata. Leggere le parole che Mazzini ha dedicato alla musica significa non solo affrontare problematiche di carattere estetico ma, soprattutto, immergersi profondamente in quello stato di febbrile eccitazione culturale e sociale pienamente riscontrabile nella società europea nata, assai artificiosamente e su fragili fondamenta, a seguito del Congresso di Vienna (1814-1815).

Musica quale megafono di ideali, riflessioni politiche e valori morali

Giuseppe Mazzini apre il suo scritto attorno alla musica con una cristallina dichiarazione di ignoranza. Sebbene ammetta di non conoscere il linguaggio musicale nelle sue fondamenta (affermazione piuttosto gratuita visto che, in realtà, il pensatore italiano era un serio conoscitore della storia della musica europea e un discreto cantante e chitarrista), Mazzini si arroga il diritto di disquisire sull'arte musicale vista la sua appartenenza, tanto per nascita quanto per cultura, al popolo italiano. Chi è nato e cresciuto in Italia, infatti, è per natura capace di riconoscere ciò che è musicalmente apprezzabile e di

ritrovare nei suoni e nelle loro corrette relazioni quelle regole di armonia e equilibrio che dominano la natura e i paesaggi della nostra penisola.

Chi scrive non sa di musica, se non quanto gli insegna il cuore, o poco più; ma nato in Italia, ove la musica ha patria, e la natura è un concerto e l'armonia s'insinua nell'anima colla prima canzone che le madri cantano alla culla dei figli, egli sente il suo diritto, e scrive senza studio, come il cuore gli detta, quelle cose che a lui paion vere e non avvertire finora [...]²

Mazzini, in realtà, esagera per fini narrativi nel definirsi completamente scevro di competenze musicali. Sicuramente non possedeva raffinate abilità in fatto di composizione e orchestrazione e, al contempo, non poteva dirsi certo un virtuoso musicista d'alcuno strumento, tuttavia, oltre a essere persona estremamente colta e erudita, è indubbio che avesse alle spalle, fin da tenera età, ampie frequentazioni di sale da concerto, teatri e kermesse musicali. Sebbene non fosse un compositore o un musicista professionista, era certamente un ascoltatore estremamente attento e assennato. Questo incipit letterario svolge due finalità: (1) far sì che Mazzini possa proporsi come immacolato rinnovatore della cultura musicale europea (visto il suo non essere stato corrotto da incrostazioni intellettuali e tecnicistiche apprese da qualche pedante maestro di musica) e (2) suggerire un primo passo in direzione d'una nuova estetica musicale capace di porre la risposta istintiva e emotiva (per sua stessa natura istantanea e irrazionale) su di un piedistallo a scapito di qualsivoglia eccessiva elucubrazione tecnica attorno al fatto musicale. Per Mazzini il cuore, sede dei sentimenti e degli affetti, deve dominare la ragione quando si scrive a riguardo dell'arte musicale. Questa affermazione, piuttosto puerile, è vera solamente in parte. Mazzini, infatti, la giustificherà nel proseguo del suo scritto facendo affidamento su ragionamenti e argomentazioni che hanno ben poco di istintivo e di irrazionale.

Dopo essersi proposto al lettore come un immacolato quanto impavido rinnovatore della cultura musicale europea, Mazzini può avanzare uno dei concetti centrali della sua nuova estetica musicale: la musica è realmente apprezzabile solamente quando, oltre a precise forme sonore, possiede un intento

² Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, introduzione e alcune note di Adriano Lualdi, Milano, Bocca, 1943, p. 105.

preciso, ben definiti contenuti ideali e/o morali. La musica deve avere un contenuto, non può essere mera forma, mera esteriorità. Mazzini parla a coloro che vedono nella musica non un mero intrattenimento ludico e intellettuale ma, al contrario, un funzionale megafono artistico capace di comunicare concetti e contenuti di grande spessore ideale. Mazzini si rivolge a coloro che...

[...] gemono sull'ultimo pensiero di Weber, e fremono al duetto tra Faliero e Israello Bertucci, che cercano un rifugio nell'armonia quando hanno l'anima in pianto, e un conforto, una fede quando il dubbio preme: – al giovine ignoto, che forse in qualche angolo del nostro terreno, s'agita, mentr'io scrivo, sotto l'ispirazione, e ravvolge dentro sé il segreto d'un'epoca musicale.³

Non è certo un caso che i primi riferimenti espliciti in ambito musicale proposti da Mazzini nel proprio scritto sulla musica siano il compositore tedesco Carl Maria von Weber (1786-1826) e lo struggente duetto tra Marino Faliero e Israele Bertucci contenuto nell'opera *Marino Faliero* (1835) di Gaetano Donizetti (1797-1848). Tutte le riflessioni di Mazzini attorno alla musica, infatti, nascono da un'attenta conoscenza e studio da parte del pensatore italiano sia della scuola musicale italiana che di quella tedesca. Come emerge con chiarezza verso le pagine centrali dello scritto, per Mazzini il futuro della musica europea non potrà che nascere dal perfetto incontro della scuola italiana, segnata da uno spiccato amore per la melodia e per l'individualismo (termine quest'ultimo che sarà approfondito più avanti), con la più spirituale scuola musicale tedesca. Carl Maria von Weber viene citato da Mazzini poiché autore del melodramma *Il franco cacciatore* (*Der Freischütz*, 1821). In quest'opera, prima grande composizione musicale del romanticismo tedesco, ad ambientazioni prettamente naturali (boschi, foreste, luoghi lontani dalla civiltà cittadina) vengono associati temi magici e misterici quali l'instancabile lotta tra il bene e il male. L'uomo è interpretato da Weber e dal librettista Johann Friedrich Kind (1768-1843) come un essere mediano posto a cavallo tra la semplice realtà materiale e la più complessa realtà spirituale. Quale essere mediano è attratto tanto dalla materia e dai piaceri carnali che può trarre da essa (tanto da scendere a patti con il diavolo per ottenere i propri fini) quanto irrimediabilmente teso verso valori morali e pensieri che si stagliano ben al di là della sola realtà sensibile. Per Mazzini l'opera di Weber apre

³ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 106.

quindi un'importante stagione culturale e artistica nel melodramma mitteleuropeo: da quel momento in poi, infatti, il melodramma tedesco tenderà sempre più a divenire il contenitore musicale di ampie quanto complesse disquisizioni filosofiche e ideali. Anche l'esplicito richiamo all'opera *Marino Faliero* di Donizetti ha un preciso significato nel pensiero musicale di Mazzini. Marino Faliero (1285-1355), Doge della Serenissima tra il 1354 e il 1355, fu per Mazzini, nel pieno rispetto degli allora studi storiografici, un vero e proprio patriota. Faliero, che venne condannato a morte e decapitato per alto tradimento, cercò durante il suo breve mandato di Doge della Repubblica di Venezia sia di opporsi allo strapotere dell'aristocrazia veneziana favorendo l'emancipazione politica delle classi subalterne (borghesi e popolani) sia di fare emergere la Repubblica di Venezia all'interno dello scacchiere politico internazionale del XIV secolo cercando di sottomettere ad essa quello che restava dell'allora decadente Impero Romano d'Oriente. Faliero, così ben musicato da Donizetti nell'omonima tragedia, era per Mazzini il simbolo perfetto di quella necessaria unione tra individualismo e contenuti ideologici (patriottismo, solidarietà interclassista) che avrebbe riscattato l'arte e la società europea a lui coeva. Non è un caso che il passo scelto da Mazzini per citare l'opera di Donizetti sia il duetto *Israele, che vuoi?* in cui Marino Faliero e Israele Bertucci, il primo esponente dell'aristocrazia illuminata mentre il secondo figura rappresentante i lavoratori popolari, iniziano a tramare vendetta contro l'arrogante aristocratico Steno (reo di aver offeso entrambi e di incarnare nella sua persona tutte le storture del potere oligarchico allora imperante a Venezia). Il progetto di Faliero e Bertucci fallirà miseramente ma ciò non contamina affatto, agli occhi di Mazzini, la purezza dei loro ideali e delle loro persone.

Le prime pagine dello scritto di Mazzini ci mostrano un pensiero musicale tutt'altro che formalista. Mazzini, se letto con gli occhi dell'odierno appassionato di musica, sembra mostrarsi quale fervente sostenitore della cosiddetta estetica del sentimento. Il pensatore italiano sembra dirci, senza troppi giri di parole, che parlare e scrivere di musica riducendo quest'arte alle sue sole caratteristiche esteriori (la forma) è semplicistico quanto errato. La musica è un'arte e l'arte è espressione diretta, per simpatia, del genio divino che domina il mondo sensibile. Dio non ha generato il mondo quale semplice in-

sieme di forme e di realtà sensibili ma, al contrario, ha associato a quest'ultime precisi contenuti morali per il perseguimento e il raggiungimento di fini ben determinati. Un'arte senza contenuti e senza finalità è quindi un'arte monca, un'arte che si è corrotta e ha perso la sua vera natura.

L'Arte è immortale; ma l'Arte, espressione simpatica del pensiero di che Dio cacciava interprete il mondo, è progressiva com'esso. Non move a cerchio, non ricorre le vie calpeste; ma va innanzi d'epoca in epoca, ampliando la propria sfera, levandosi a più alto concetto quando il primo s'è svolto in ogni sua parte, ribattezzandosi a vita coll'introduzione d'un nuovo principio, quando tutte le conseguenze dell'antico sono desunte e ridotto ad applicazione.⁴

L'arte è figlia diretta del pensiero creatore divino e percorre le epoche della storia rinnovandosi continuamente. Quando una particolare espressione artistica ha raggiunto il suo apice e ha indagato e mostrato al mondo ogni suo singolo potenziale espressivo non può che esaurirsi affinché dalla sua fine possa emergere una nuova e rivoluzionaria espressione artistica. Mazzini interpreta la storia dell'arte come qualcosa in continuo mutamento, in continua evoluzione. In questo l'arte non si discosta dal mondo materiale, dalle società create dagli uomini. Qui il pensiero antimaterialista e spiritualista di Mazzini perde un poco della sua precedente intensità. Descrivere l'arte come qualcosa in continuo mutamento e evoluzione, al pari delle società umane e del mondo sensibile, rende l'arte un qualcosa di non assoluto, una realtà concreta necessariamente portata alla molteplicità e alla corruzione. Mazzini si inserisce in un territorio mediano a cavallo tra spiritualismo e materialismo. L'arte è diretta emanazione del pensiero divino e, quindi, deve possedere in sé un contenuto morale e essere strumento per il raggiungimento d'un preciso fine da parte tanto di un individuo quanto di una più ampia massa d'uomini (arte come emanazione dello spirito) ma, al contempo, essendo un dato sensibile è sottoposta a continui cambiamenti e evoluzioni che la rendono molteplice e corruttibile al pari di qualsiasi altro dato materiale (arte come materia). Queste due interpretazione dei fenomeni artistici, una più spirituale, l'altra più materialista, non sono obbligatoriamente antitetiche. Mazzini, infatti, non è

⁴ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 108-109.

un pensatore medioevale ricolmo di platonismo che interpreta il mondo materiale quale mera proiezione dello splendore del mondo metafisico ma, quale figlio dell'Ottocento, cerca di far collimare mondo metafisico e mondo materiale in una qualche sintesi positiva. Il divino non è qualcosa che trascende il mondo materiale ma, al contrario, è immanente rispetto ad esso. Nel pensiero estetico di Mazzini si percepiscono con una certa chiarezza forti echi panteistici (tipici della cultura europea tra XVIII e XIX secolo).

Dalla crisi delle scuole nazionali alla futura e rivoluzionaria musica europea

Mazzini afferma di vivere in un momento cruciale all'interno dell'evoluzione del linguaggio musicale del continente europeo.

A questo punto parmi esser giunta ai di nostri la musica. Il concetto che le ha dato vita fin qui, è concetto esaurito. Il nuovo non si è rivelato [...] Oggi l'intelletto si sta fra due mondi: nello spazio che separa il passato dall'avvenire: fra una sintesi consunta, e un'altra nascente.⁵

Questa asserzione permette di leggere sotto una nuova luce quanto affermato da Mazzini in precedenza. L'iniziale attacco nei confronti dei vecchi maestri di musica, di coloro che ripetono stancamente quanto già fatto in passato, ora si mostra non come un attacco diretto tanto nei confronti del pensiero razionale e di eventuali tecnicismi in fatto di musica ma, in realtà, si tratta di un ben ponderato assalto contro coloro che vorrebbero imbrigliare l'arte della musica entro la sterile procrastinazione di precise e immutabili coordinate espressive. Mazzini non è un semplice e banale antintellettuale. Più semplicemente, per ambire a nuovi linguaggi musicali il pensatore italiano ritiene imprescindibile il liberarsi di quei vecchi maestri di musica che continuano ostinatamente a riproporre suoni e forme del passato sicuri così di trovare l'appoggio di quegli ascoltatori che si soffermano alla sola superficie del fatto musicale senza pretendere ch'esso sia strumento d'indagine del tempo presente. Tutto ciò non riguarda solo l'arte musicale ma l'intera cultura europea. Per Mazzini le arti sono tra di esse sorelle. L'una non può mutare senza trascinare con sé le altre. Tutto ciò perché l'arte, quando è veramente tale, è

⁵ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 109.

figlia dell'epoca che la genera e quindi non può che mutare con essa o far mutare la società in base ai propri cambiamenti (vi è quindi un qualche rapporto di tipo biunivoco tra le arti e la società). Mazzini afferma esplicitamente che tutte le arti e tutti i saperi, nel corso degli anni '30 dell'Ottocento, stavano vivendo un periodo di crisi segnato dalla fine delle precedenti manifestazioni artistiche e dalla mancanza del sopraggiungere d'un nuovo e vitale orizzonte espressivo.

Poesia, letteratura, storia, filosofia, son tutte espressioni di un solo fenomeno, ridicono tutte a chi vuole intendere – “Siamo a tempi di transizione, tra l'ultima luce morente d'un sole al tramonto, e la prima incerta d'un sole che sorge”.⁶

Mazzini dichiara spavalidamente non soltanto la fine del Romanticismo, quel particolare clima culturale che aveva dominato la scena artistica europea sin dagli inizi del XIX secolo, ma arriva a asserire che questo particolare clima culturale sia servito più a superare il pensiero seicentesco e settecentesco, facendone semplici rovine, piuttosto che a erigere qualcosa di realmente nuovo. Il Romanticismo è stata sola e semplice distruzione (*pars destruens*). Nulla ha saputo prendere forma dalle rovine che ha lasciato dietro di sé. Come gli antichi invasori germanici che distrussero l'Impero Romano senza riuscire, almeno nell'immediato, a sostituirsi realmente ad esso e a generare qualcosa di nuovo e di qualitativamente migliore, così il Romanticismo ha fatto scempio del passato senza erigere alcunché di nuovo e di vitale.

Il Romanticismo, come gli invasori settentrionali sul finir dell'impero, venne a por mano in quelle morte reliquie e le scompigliò; dissotterrando l'individualità conculcata, e mormorando all'intelletto, applicata all'Arte, una parola obliata quasi da cinque secoli, lo riconsacrò e gli disse: va oltre, l'universo è tuo, non altro.⁷

Il ritratto che Mazzini avanza nei confronti del clima culturale europeo a lui coevo è piuttosto problematico, descritto a tinte ben fosche. Le arti e il sapere si sono frazionati e hanno perso la loro fondamentale unità. L'arte e il sapere del passato sono ormai esausti e consunti. Ciò sia perché il passare del

⁶ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 110.

⁷ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 112.

tempo e il mutare delle epoche provoca un inevitabile inaridimento degli orizzonti espressivi di qualsivoglia esperienza artistica, sia perché il Romanticismo ha fatto scempio del passato e non ha lasciato al suo passaggio altro che rovine. Infine, il Romanticismo ha risvegliato nella cultura europea un problema da sempre esistente ma che da tempo si trovava in un certo stato di sonnolenza: l'individualismo. L'Europa delle prime decadi dell'Ottocento, nell'ottica di Mazzini, è affetta da tre gravi problematiche: (1) la parcellizzazione delle arti e dei saperi, (2) l'individualismo, (3) il materialismo. Il terzo problema, il materialismo, è il più grave perché, secondo l'interpretazione datane da Mazzini, è la causa delle altre due problematiche citate. È il materialismo a imporre una visione parziale della realtà a coloro che ne hanno sposato i contenuti e le sensibilità.

Manca alle arti, alle scienze, a tutte le dottrine chi le rannodi. Manca chi le concentri tutte a un intento, e le affratelli in un pensiero di civiltà [...] Chi ha mai pensato che il concetto fondamentale della musica potess'essere tutt'uno col concetto progressivo dell'universo terrestre, e il segreto del suo sviluppo avesse a cercarsi nello sviluppo della sintesi generale dell'epoca; la cagione più forte dell'attuale decadimento nel materialismo predominante, nella mancanza d'una fede sociale, e la via di resurrezione per essa nel risorgere di questa fede, nell'associarsi ai destini delle lettere e della filosofia?⁸

In questo desolante scenario culturale e sociale, segnato da materialismo e individualismo, Mazzini riafferma quanto già precedentemente esposto: la musica, che dovrebbe essere l'eco del mondo metafisico, l'armonia sonora del creato, è ridotta a semplice strumento d'intrattenimento ludico poiché priva di qualsivoglia contenuto ideale. La musica operistica delle prime decadi dell'Ottocento è per Mazzini poco più che un semplice agglomerato di parti ben precise: cavatine, cori, duetti, terzetti e finali. Tutte queste non sono altro che mere forme capaci di solleticare l'animo di qualche ascoltatore superficiale ma, in realtà, seppur giustapposte tra loro per narrare una qualche storia, sono completamente prive di contenuti ideali, di precise finalità comunicative. L'opera delle prime decadi dell'Ottocento è per Mazzini semplice intrattenimento, non ha alcuna possibilità di incarnare in sé lo spirito dei tempi e di accompagnare con sé l'umanità verso determinati lidi futuri. A

⁸ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 113-114.

questo punto Mazzini calca la mano. Non solo la musica è incapace di prendere sotto braccio l'umanità e di guidarla con sicurezza verso un futuro di rinnovamento e splendore ma, al contrario, non fa altro che scompigliare ancora di più il moto incerto e errabondo degli uomini e delle donne del proprio tempo. Musica e umanità si muovono senza cognizione di causa. Sembra una danza sconclusionata e inarmonica, una corsa ferina per campi e boschi, un cavallo impazzito che galoppa senza meta portando con sé uno sfortunato cavaliere.

Un'opera non può definirsi se non per enumerazione di parti – una serie di cavatine, cori, duetti, terzetti, finali, interrotta – non legata – da un recitativo qualunque che non s'ascolta: un mosaico, una galleria, un accozzo, più sovente un cozzo di pensieri diversi, indipendenti, sconnessi che s'aggirano come spiriti in un circolo magico per entro a certi confini.⁹

La musica, e quando Mazzini parla di musica si riferisce quasi esclusivamente alla musica lirica, deve ritrovare unità, coerenza e, soprattutto, contenuto morale e ideologico. In questo il pensatore italiano non mostra alcuna novità intellettuale. Seppure con sfumature e toni differenti, l'intera storia del melodramma, fin dalle sue origini seicentesche, è stata segnata da un continuo conflitto tra coloro che desideravano un massimo grado di organicità dell'opera melodrammatica (pensiamo alla riforma proposta da Christoph Willibald Gluck e Ranieri de' Calzabigi) e chi, al contrario, ha interpretato lo spettacolo operistico come una semplice quanto precisa successione di momenti chiusi, quasi indipendenti tra loro, in cui far emergere il solo dato musicale (facendo leva sull'immediata godibilità di quest'ultimo da parte del pubblico) a scapito d'una strutturazione più omogenea e unitaria dell'intera azione scenica. Mazzini vuole un'opera organica, monolitica. Mazzini desidera ciò perché solamente in questo modo le singole arti che danno vita allo spettacolo operistico (poesia, musica, recitazione) possono riequilibrarsi tra loro, fondersi in armonia e lavorare tutte di comune accordo per far emergere determinati contenuti ideali. L'opera segmentata, quasi parcellizzata, è figlia dell'individualismo. Si tratta di un tipo di spettacolo operistico dove si vuole sollazzare l'animo degli spettatori con melodie facili e orecchiabili. L'opera organica, al contrario, rifiuta il semplice predominio della musica a discapito

⁹ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 119-120.

delle altre arti affinché il contenuto ideale e morale posto a fondamento del prodotto melodrammatico sia continuamente presente nello spettacolo. Il teatro e la musica devono educare il pubblico, non solamente divertirlo.

Mazzini asserisce, seppur non esplicitamente, che lo spettacolo operistico parcellizzato sia il frutto di una evidente involuzione della cultura europea. Per Mazzini gli antichi avevano una competenza piuttosto rudimentale in fatto di musica. Sapevano che con la musica potevano alleviare le sofferenze dei malati, favorire l'educazione sociale dei giovani e sconfiggere la noia dell'inoperosità, tuttavia la loro musica era piuttosto semplice, incentrata su melodie elementari eseguite a voce sola. Gli strumenti musicali, seppure non pochi di numero, non facevano altro che cercare di imitare il timbro e l'espressività della voce umana. Per Mazzini la vera musica, quella con la emme maiuscola, nacque solo in epoca rinascimentale grazie a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). La disamina di Mazzini attorno alla musica delle epoche passate è piuttosto elementare, grezza (non sappiamo quanto volutamente). Mazzini afferma che l'evoluzione dell'arte musicale, dalle epoche antiche fino a oggi, sia stata possibile perché fin dall'antichità, seppure in contesti espressivi elementari, la musica non si allontanò mai dalle altre arti e, soprattutto, dall'arte della poesia. Fu questa inscindibile unità tra i linguaggi artistici a promuovere una continua evoluzione dell'arte, specie dell'arte musicale, e a favorire il continuo rinnovarsi della società europea. La rottura delle relazioni tra le singole discipline artistiche nel corso dell'Ottocento, specie il lento ma continuo e irrefrenabile scindersi dell'arte musicale dall'arte poetica, ha guastato tanto il mondo dell'arte quanto il possibile migliorarsi della società europea. Pochi anni prima anche Leopardi (*Zibaldone*, appunto datato 20/23 agosto 1823) si era esplicitamente lamentato della frattura tra arte musicale e arte poetica nella cultura europea d'inizio Ottocento.

[...] questo discorso [...] condurrebbe [...] a trattare della funesta separazione della musica dalla poesia e della persona di musicista da quella di poeta, attributi anticamente, e secondo la primitiva natura di tali arti, indivisi e indivisibili.¹⁰

¹⁰ Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1898, p. 3229.

Materialismo, individualismo e frattura delle fraterne relazioni tra le singole discipline artistiche sono i segni evidenti di una grave involuzione culturale e sociale. A questo punto Mazzini, individuati i punti deboli della cultura musicale e artistica a lui coeva, può sbilanciarsi in avanti. Da una parte asserire l'inevitabile risorgere dell'arte musicale grazie al futuro operato di compositori e musicisti europei (quasi sicuramente italiani o, in misura minore, tedeschi) e, infine, interpretare la società e i prodotti artistici di quest'ultima attraverso l'uso di termini antitetici: uomo/umanità, pensiero individuale/pensiero sociale. Da sempre individualismo (uomo e pensiero individuale) e collettivismo (umanità e pensiero sociale) sono in lotta tra loro. In ogni periodo storico una di queste differenti e divergenti sensibilità ha la meglio sull'altra. Quando il singolo domina sull'umanità e il pensiero individuale domina sul pensiero sociale allora in musica non si può che assistere al dominio della forma sul contenuto. Quando, al contrario, l'umanità domina sul singolo uomo e il pensiero sociale è padrone del pensiero individuale la musica non può che essere ricca di contenuti ideali e morali e quest'ultimi non possono che assoggettare la forma musicale piegandola ai loro desideri e fini. Eppure il vero trionfo non risiede nella sola e semplicistica vittoria dell'umanità sul singolo, del pensiero sociale sul pensiero individuale. Solo da un'armonizzazione completa di questi opposti, infatti, si potranno generare una nuova musica e una nuova società. In musica, continua Mazzini, si è spesso assistito al conflitto tra melodia e armonia (specie in certa trattatistica settecentesca). La melodia è stata interpretata come il trionfo del singolo e della natura e, proprio a causa di questa interpretazione, è stata posta in aperto conflitto con l'armonia che, al contrario, è stata interpretata come il concretizzarsi in musica di pensieri tanto artificiosi quanto collettivi. Mazzini evidenzia come il passato conflitto tra melodia e armonia sia riscontrabile anche nel suo presente: il Nord Europa è maggiormente fedele all'armonia (la ragione piega a sé l'istinto), il Mezzogiorno d'Europa è invece maggiormente fedele alla melodia (l'istinto domina la ragione). Per Mazzini, fin dai tempi di Palestrina, la musica italiana è squisitamente melodica.

La musica italiana è in sommo grado melodica. Fin da quando Palestrina tradusse il cristianesimo in note, e iniziò colle sue melodie la scuola italiana, essa assunse questo carattere e lo conservò.¹¹

La vulcanica cultura musicale italiana è capace di forgiare individui coraggiosi e vitali ma, quale amaro contraltare, soffre una completa incapacità di farsi portavoce di ideali comunitari. La musica italiana è “in sommo grado melodica” perché è voce d’individuo, non grido di popolo. Il futuro musicale dell’Europa non potrà che essere uno: unire in rapporto sinergico la passionale scuola musicale italiana con la più riflessiva e razionale cultura musicale tedesca. La solare e euforica Europa del Mediterraneo dovrà tendere la propria mano verso i più rigidi climi della Mitteleuropa. Questo incontro segnerà un nuovo inizio per la cultura europea. Quando ciò avverrà, gli uomini e le donne d’Europa non potranno che assistere a un profondo mutarsi dell’organizzazione politica e sociale dell’intero continente.

Gioacchino Rossini e il crepuscolo della musica aristocratica

La musica italiana è per Mazzini la quinta essenza dell’istinto: è vulcanica, ricca di fumi inebrianti, la sua luce è capace d’accecare la ragione. Tutto ciò ha fatto e fa della scuola musicale italiana il migliore esempio dell’individualità in musica. Non vi si avverte alcun pensiero collettivo, alcun ragionamento sovraindividuale. La musica italiana risponde alla celebre espressione “l’arte per l’arte”. Questa antica quanto individualistica cultura musicale ha completato il suo percorso evolutivo, ha detto tutto quello che doveva dire. Colui che ha portato al massimo splendore questa cultura musicale è stato Gioacchino Rossini (1792-1858). Nella sua musica la melodia domina qualsiasi altro parametro dell’agire musicale (armonia, forma e orchestrazione). Nelle sue opere gl’individui non solo si fanno beffe dei pensieri collettivi (strutture sociali, regole morali) ma plasmano da sé i loro destini sfidando, attraverso il loro genio individuale (quasi sempre tutt’altro che scolastico e di natura squisitamente istintiva), chiunque cerchi di ricollocarli entro limiti prestabiliti. Rossini, secondo Mazzini, non rinnovò il linguaggio musicale italiano ma, più semplicemente, lo portò al suo massimo splendore estetico.

¹¹ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 133-134.

È missione di genio compendiatore, non iniziatore. Non mutò, non distrusse la caratteristica antica della scuola italiana: la riconsacrò. Non introdusse un nuovo elemento che cancellasse o modificasse potentemente l'antico: promosse l'elemento dominante al più alto grado di sviluppo possibile; lo spinse all'ultima conseguenza: lo ridusse a formola, e lo ricollocò su quel trono d'onde i pedanti l'avevan cacciato senza pur pensare, che chi distrugge un potere, ha debito di sostituirne uno migliore.¹²

Dopo Rossini non è più possibile scrivere ancora musica che sia figlia diretta delle antiche sensibilità italiane. La cultura melodica italiana è esausta, è finita. Ha raggiunto il suo apice. Deve seguire qualcos'altro, qualcosa di nuovo. Qui Mazzini, pur senza dirlo, utilizza la musica e la parabola artistica di Rossini per mettere in guardia il lettore sul futuro che attende il popolo italiano (e, più in generale, tutti i popoli europei). Rossini, sebbene musicalmente italianissimo, operò per lungo tempo nella Francia disegnata politicamente e geograficamente dalla Restaurazione. Il potere era tornato nelle mani della monarchica (e del ceto aristocratico). Questa istituzione sociale vecchia e obsoleta non poteva che trarre giovamento da musiche che, seppur bellissime, avevano nelle loro vene sangue vecchio, logoro. L'anziana musica di Rossini, seppur coronata da grandi successi e da indubitabili traguardi espressivi, è secondo Mazzini la musica perfetta con la quale descrivere e allietare un mondo che stava per finire: monarchia e aristocrazia erano ormai un re-taggio del passato. L'antico regime, sebbene molti facessero finta di non accorgersene, era finito. Agli occhi di Mazzini la Francia e l'Italia degli anni '30 dell'Ottocento appaiono come paesi stanchi, sfibrati, figli precocemente invecchiati di quel Congresso di Vienna che aveva cercato invano di estirpare i semi che la Rivoluzione Francese aveva piantato per tutta Europa. La musica di Rossini era la musica di quella società, d'una società che cercava di mascherare con il riso e con false speranze di trionfi individuali i fortissimi contrasti sociali e culturali che la stavano dilaniando. Con Rossini l'antico regime aveva trovato il suo ultimo respiro musicale.

Per Mazzini il destino dell'Italia (e dell'Europa) era già chiaramente scritto nel grande libro della storia: all'Italia delle monarchie regionali e dell'assolutismo asburgico sarebbe subentrata, in un futuro non molto lontano, l'Italia

¹² Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p.138.

unita e repubblicana, così come alla musica rossiniana sarebbe andata a sostituirsi una nuova musica (la musica europea). Da evidenziare come Mazzini, tacciando la musica italiana preromantica e romantica di individualismo, abbia fatto affidamento su una interpretazione hegeliana (e per certi versi protomarxista) dell'arte musicale. Non è difficile, infatti, cogliere il seguente fondamento nel ragionamento mazziniano: un'Italia politicamente inesistente poiché frazionata in molteplici entità statali (di cui la quasi totalità meri governi fantoccio al soldo del potere asburgico) non poteva certo esprimere un'arte musicale monolitica capace di sintetizzare nei propri suoni le pulsioni ideologiche e morali dell'intero popolo italiano. A un'Italia politicamente frammentata non poteva che corrispondere un'arte musicale estremamente parcellizzata. Nel particolare contesto culturale e politico dell'Italia preunitaria l'arte musicale non poteva essere altro che il risultato di ragionamenti espressivi estremamente individuali privi di qualsivoglia natura collettiva. La fine dell'Europa delle monarchie e delle aristocrazie sarà inevitabile e al suo crollo seguirà l'Europa delle repubbliche liberali e della fratellanza tra i popoli. Questi profondi sconvolgimenti politici e sociali saranno tanto anticipati quanto sintetizzati da una altrettanto inevitabile rivoluzione musicale. Non ha più senso, per Mazzini, parlare di Italia, Germania, Francia e Inghilterra. La rivoluzione riguarderà l'intero continente europeo. L'energia rivoluzionaria del pensiero collettivo, infatti, non può limitarsi a una sola area geografica e culturale ma, al contrario, travolgerà con il suo spirito innovatore tutti i popoli europei. Il risveglio culturale e politico italiano deve essere parte di un progetto politico e culturale assai più ampio: una vera e propria rinascita europea segnata dall'affermarsi della cultura repubblicana e dalla seguente genesi di un qualche organismo politico sovranazionale (pur nel rispetto e nell'esaltazione delle singole culture nazionali). Per raggiungere questo traguardo politico e culturale Mazzini evidenzia nel suo scritto come la cultura musicale italiana debba relazionarsi con una cultura musicale a essa diametralmente opposta: la cultura musicale tedesca.

La musica tedesca: ideali senza condottieri

Mazzini descrive la cultura musicale tedesca come inevitabilmente tesa verso il divino, il trascendente. La ragione domina gli istinti e i sentimenti.

L'armonia domina la melodia e l'imbriglia entro precise quanto ben solide strutture grammaticali e sintattiche (l'esatto opposto rispetto alla cultura musicale italiana dove la melodia domina qualsiasi altro parametro della composizione musicale, armonia e forma comprese).

La musica tedesca procede per altra via. V'è Dio senza l'uomo, immagine sulla terra, creatura attiva e progressiva chiamata a svolgere il pensiero di che l'universo terreno è simbolo. V'è tempo, religione, altare e incenso; manca l'adoratore, il sacerdote alla fede. Armonica in sommo grado, essa rappresenta il pensiero sociale, il concetto generale, l'idea, ma senza l'individualità che traduca il pensiero in azione, che sviluppi nelle diverse applicazioni il concetto, che svolga e simboleggi l'idea.¹³

La musica italiana ha la melodia, ha l'uomo, il coraggio dell'individuo impavido, ma manca di contenuti trascendenti, di una progettualità precisa che la indirizzi verso fini ben determinati. La musica tedesca, al contrario, ha una innata tendenza verso il metafisico, inoltre è dominata dalle raffinate costruzioni armoniche figlie dirette della ragione. A questa profondità spirituale e raffinatezza razionale, tuttavia, manca il coraggio dell'individuo, la forza rigeneratrice del singolo. La musica tedesca è musica collettiva, musica sociale. Parla a tutti, parla di contenuti profondi e immateriali. Tuttavia non ha la capacità di far sorgere da sé quell'individuo che, con forza e coraggio, sia capace di tradurre la musica in azione politica. La musica tedesca è quindi musica di preparazione, parla di traguardi futuri, di grandi contenuti, prepara il terreno alle rivoluzioni. Tuttavia c'è il serio rischio che i profondi contenuti della musica tedesca rimangano lettera muta, splendidi appelli incapaci di trovare interpreti in grado di riversarli nel mondo materiale. Così, viste nel loro insieme, la musica italiana e quella tedesca appaiono tanto lontane quanto complementari. Solamente dalla loro unione potrà sorgere una nuova cultura musicale europea. Solamente unendo tra loro la cultura musicale italiana e quella tedesca troverà finalmente fine l'antica diatriba tra uomo e umanità, tra pensiero individuale e pensiero sociale.

Così procedono le due scuole, separate, gelose, rivali, e si rimangono, l'una scuola prediletta del Nord, l'altra scuola meridionale. E la musica che noi presentiamo, la musica europea, non s'avrà

¹³ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 142-143.

se non quando le due, fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale – se non quando, affratellati nella coscienza dell'unità, i due elementi che formano oggi due mondi, si riuniranno ad animarne un solo;¹⁴

Mazzini è molto hegeliano in questa sua disamina inerente alla cultura musicale europea. L'epoca a lui contemporanea ha bipartito l'arte della musica in due realtà antitetiche: la musica del Nord Europa (fredda e razionale) e la musica dell'Europa Meridionale (calda e passionale). Così come nel pensiero hegeliano a una tesi si contrappone un'antitesi cosicché dal rapporto dialettico tra questi elementi contrastanti si generi una successiva sintesi, allo stesso modo Mazzini interpreta il futuro musicale dell'Europa come il risultato di una necessaria sintesi tra la scuola italiana e quella tedesca vissute fino a quel momento storico in un contesto di aperta sfida e contrasto. Nel pensiero mazziniano emerge la premonizione che, in un futuro non troppo lontano, ci sarà un compositore che compirà questo inevitabile destino dell'arte musicale europea sintetizzando costruttivamente queste due differenti scuole musicali. Ovviamente Mazzini non fa nomi, non si spinge troppo in là dove è facilissimo cadere in errore. Quello che evidenzia, invece, è quali siano i passi necessari affinché sorga questo instancabile innovatore. Colui che genererà una nuova musica (non più nazionale ma, al contrario, europea) dovrà riconoscere e seguire questi dati oggettivi: (1) Rossini ha concluso un'epoca musicale (l'epoca musicale dell'antico regime e dell'aristocrazia, dell'intrattenimento ludico privo di profondità spirituale), (2) la musica italiana deve spiritualizzarsi, così da abbandonare la sterile individualità che l'ha caratterizzata fino a oggi, in nome di una visione artistica più ampia e ricca di contenuti ideali e morali, (3) non si deve né perpetuare né rifondare una scuola musicale italiana ma bensì mettere le basi d'una nuova e sino ad oggi mai ascoltata scuola musicale europea.

Una domanda ora sorge spontanea: come mai Mazzini parla in continuazione di scuola musicale italiana e scuola musicale tedesca non degnando l'altra grande scuola musicale europea, quella francese, di una qualche significativa attenzione? Mazzini non interpreta la musica francese come una reale scuola musicale. Per il pensatore italiano, infatti, la musica francese è null'altro che una semplice imitazione della scuola italiana. Sono stati i compositori

¹⁴ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, p. 146.

e i musicisti italiani a insegnare ai francesi a fare musica. Per questo suo aperto carattere imitativo, fin troppo facile a evidenziarsi secondo Mazzini, la Francia non può vantare una propria scuola musicale. La musica francese è null'altro che una realtà secondaria nel panorama culturale e musicale europeo.

Abbiamo insegnato ai Francesi la musica - o meglio, quel tanto di musica che può insegnarsi - fin dai tempi di Clodoveo; e i loro storici dovrebbero ricordarsi delle inchieste di quel fondatore della nazionalità francese a Teodorico regnante in Italia, e dei cantori che tre secoli dopo Carlomagno traeva d'Italia per istruzione dei suoi. Più giù fino a Mazarino e Lulli, venuto da Firenze a ordinare le scene francesi, e da lui alla riforma provocata da Rousseau, Ginevrino, e consumata, quanto concedevano le esigenze nazionali e i tempi, dall'Italiano Piccini, fino ai di nostri, non mi vien fatto scoprire un'orma di questa musica francese ch'altri vorrebbe sostituire all'italiana su teatri di Francia.¹⁵

Sia chiaro, Mazzini non denigra i risultati raggiunti dalla pratica musicale francese (tanto è vero che Meyerbeer è uno dei pochi compositori a lui contemporaneo di cui apprezza, almeno in parte, la produzione operistica). Più semplicemente, il pensatore italiano non parla nel suo scritto di una vera e propria scuola musicale francese capace di apportare un qualche significativo contributo al futuro musicale europeo poiché quest'ultima, essendo figlia diretta della scuola musicale italiana, condivide con la musica dello stivale gli stessi pregi e gli stessi limiti. La musica francese è per Mazzini musica ottenuta tramite carta copiativa. Ciò non significa che la musica francese non possa essere bellissima ma, purtroppo, è priva d'ogni originalità e vittima di sterili manierismi provenienti dal sud delle Alpi.

Mazzini è un europeista convinto. Non ha più senso parlare di scuole musicali nazionali. Quest'ultime sono soltanto gli echi delle passate tensioni tra i popoli europei, tensioni create dal passato potere aristocratico. Il futuro appartiene ai popoli, ai borghesi, ai lavoratori, a coloro che non possono che trovare la propria felicità e il proprio benessere all'interno di una società democratica e scevra di gratuiti e guerrafondai nazionalismi. Qui si riannoda il concetto centrale del pensiero mazziniano in fatto di musica (e, più ingenerale, nel merito di tutte le arti): non esiste espressione artistica che non sia

¹⁵ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 126-127.

figlia del suo tempo e che, contemporaneamente, plasmi la società che l'ha generata indirizzandola verso un qualche fine, verso una qualche meta evolutiva. Se il presente appartiene alla borghesia, alla democrazia e alla pace tra i popoli d'Europa, è inevitabile che a questi sconvolgimenti sociali e culturali segua un qualche mutamento in fatto di musica. Allo stesso tempo, la musica europea, che nascerà quale sintesi armoniosa tra la scuola italiana e quella tedesca, non potrà che accelerare lo sviluppo della società democratica occidentale mettendo definitivamente la parola fine agli ultimi residui del regime aristocratico. Mazzini, che sarebbe poi entrato in conflitto veemente con Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), appare molto “marxista” in questa sua disamina sui rapporti tra arte e società. L'arte, infatti, appare nel suo scritto come una sovrastruttura dei rapporti strutturali di tipo socioeconomico che caratterizzano una qualsivoglia società. Al mutare della struttura (la società aristocratica viene a essere sostituita da quella democratica e borghese) corrispondono una inevitabile serie di mutamenti a livello artistico e culturale (l'arte, in qualità di elemento prettamente sovrastrutturale, non può non cambiare nel momento stesso in cui la società che la genera muta profondamente il proprio paradigma costitutivo).

Musiche anticipatrici: Rossini, Meyerbeer, Donizetti

La musica delle prime decadi dell'Ottocento, definita da Mazzini quale l'eco delle passate musiche aristocratiche, l'ultimo slancio vitale d'una cultura musicale e sociale ormai decadente, ha tuttavia in sé qualche germe anticipatore del futuro. Anche nelle musiche di autori irrimediabilmente connessi con la cultura del passato si possono trovare alcuni slanci compositivi e espressivi che non possono che alludere a un futuro rinnovamento dell'arte musicale europea. Le opere di Rossini, Meyerbeer e Donizetti nelle quali vi sono piccoli semi che favoriranno la futura nascita di una scuola musicale europea sono quelle di ispirazione storica. Questo perché, secondo Mazzini, la straripante individualità rintracciabile nella musica italiana del passato e del presente (e nella sua diretta filiazione, quella francese) ha trovato una qualche sintesi con contenuti ideali e morali quando si è dovuto descrivere in musica personaggi del passato che misero la propria persona al servizio di

una causa, di un ideale. L'individualità della musica italiana, infatti, non dovrà andare scomparendo con la nascita della scuola musicale europea ma, al contrario, dovrà essere messa al servizio di contenuti ideali capaci di smuovere gli animi e gl'intelletti del popolo. Questa è la sintesi tanto auspicata da Mazzini tra scuola italiana e scuola germanica: l'individualità italiana deve incontrare il fervore ideale e spirituale della cultura musicale tedesca. Per Mazzini le opere più interessanti di Rossini sotto questo punto di vista sono *Semiramide* e *Guglielmo Tell*. In *Semiramide* il primo tempo del duetto *Bella imago* e alcuni altri passaggi hanno uno stile grave e severo che ha portato Rossini a esplorare la cultura musicale orientale e a riversare nella sua musica, quasi sempre allegra, sfrontata e priva di fronzoli, parte della spiritualità di quei luoghi. Nel *Guglielmo Tell*, oltre a alcuni passaggi corali e nel celebre walzer, è possibile cogliere una qualche forza rigeneratrice nella splendida ouverture (una vera e propria corsa in musica verso il futuro). Altre opere dove l'individualità incontra, seppur fuggacemente, contenuti ideali e morali sono *Robert le diable* di Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e il già ricordato *Marino Faliero* di Gaetano Donizetti. Queste opere citate da Mazzini rappresentano un primissimo passo verso il futuro. L'individuo, quando è portatore di valori ideali e morali, è un vero e proprio eroe civilizzatore, strumento nelle mani del fato per condurre l'umanità al raggiungimento d'un fine. Per questo Mazzini desidera che i compositori mettano in risalto l'unicità dell'individuo e la sua capacità di portare con sé elementi civilizzatori attraverso l'uso di un preciso espediente musicale: al protagonista di un dramma deve essere associata una precisa melodia capace di sintetizzarne le peculiarità caratteriali e emotive. Non siamo affatto lontani dal cosiddetto leitmotiv dell'universo operistico wagneriano. Mazzini evidenzia come ciò accada magistralmente nel *Don Giovanni* di Mozart e nel personaggio di Bertram musicato da Meyerbeer nella già citata opera *Robert le diable*. Oltre a ciò, un sapiente compositore non deve solamente mettere in risalto attraverso precise idee melodiche i pensieri, le gesta e il carattere dell'eroe civilizzatore ma, al contempo, deve tradurre le sezioni corali dei propri drammi in passaggi musicali assai articolati capaci di mettere sulla scena la poliedricità e la complessità del pensiero popolare. Il coro non deve essere, come nella tradizione teatrale legata a Vittorio Alfieri (1749-1803) e a un certo gusto proromantico e romantico, una realtà monolitica capace solo di ribadire sterili e monolitici concetti morali (oltre a

fungere quale inganno narrativo attraverso il quale dare qualche momento di riposo ai cantanti solisti). Il coro, viceversa, deve essere vitale, vera rappresentazione delle molteplici sfumature culturali e emotive della comunità che vuole rappresentare.

Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo nelle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche [...]¹⁶

Il vero compositore per Mazzini è colui che è in grado di far emergere i molteplici pensieri e contrasti che animano l'elemento corale, rappresentazione drammatica della comunità popolare, e che alla fine è in grado di ricondurre questa molteplicità di visioni e di giudizi all'interno di una sintesi organica. Ma non basta caratterizzare il protagonista di un dramma attraverso una precisa idea melodica e trasformare il coro da realtà monolitica in luogo di contrasti e conflitti per creare il melodramma del futuro. Oltre a ciò, il compositore dovrà sia dare nuovo valore al recitativo obbligato, evitando che sia null'altro che semplice elemento collante tra sezioni chiuse altrimenti irrimediabilmente separate e sconnesse, sia riorganizzare le arie d'opera secondo nuovi canoni espressivi. L'aria non deve essere uno schema narrativo completamente chiuso in se stesso e caratterizzato da precisi e reiterati espedienti formali e espressivi (es. aria col da capo) ma, al contrario, dovrà relazionarsi in maniera organica e quasi mimetica con il recitativo che la precede e la segue e, soprattutto, dovrà esplorare nuove forme e nuovi percorsi per dare il maggior risalto possibile al proprio portato tanto contenutistico quanto emotivo. Tutti questi ingredienti musicali saranno alla base della nuova scuola musicale europea. Infine, Mazzini afferma che l'ultimo grande traguardo che la cultura musicale europea dovrà realizzare per poter nascere e scrollarsi di dosso le passate scuole musicali nazionali è far sì che la poesia e la musica si riscoprano arti sorelle all'interno di una più equilibrata e proficua relazione. Fino a quando poeta e musicista saranno in conflitto tra loro e, soprattutto, fino a quando la poesia sarà sottomessa al capriccio della musica, la cultura musicale europea non potrà librarsi al di sopra delle singole scuole musicali

¹⁶ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 159-160.

nazionali e al di sopra degli assordanti echi provenienti da un passato esausto e privo di idee.

Sintesi della riflessione musicale mazziniana

Visto e analizzato nel suo insieme lo scritto di Mazzini mostra indubbe qualità contenutistiche. Mazzini riuscì non solo a cogliere lo stato di malessere in cui versava lo spettacolo melodrammatico a lui contemporaneo ma, soprattutto, anticipò alcune future conquiste grammaticali, sintattiche e espressive dello stesso. Inoltre, inserì con intelligenza l'evoluzione della cultura musicale europea all'interno di una chiave di lettura macroscopica capace di legare indissolubilmente tra loro rivoluzione artistica e rivoluzione politica. I contenuti dello scritto di Mazzini possono essere così sintetizzati:

- (1) La musica è un elemento sovrastrutturale nel quale si riflettono gli sconvolgimenti socioeconomici (elemento strutturale) che animano qualsivoglia società.
- (2) L'Europa degli anni '30 dell'Ottocento stava vivendo una grave crisi politica: la società europea disegnata dal Congresso di Vienna era in declino, l'aristocrazia stava per lasciare il passo alla borghesia e al proletariato.
- (3) La musica delle classi aristocratiche (che ha il suo apogeo nell'arte musicale rossiniana) era in procinto di cedere il passo a una nuova cultura musicale. Il Romanticismo ha distrutto la musica del passato ma non ha generato alcun nuovo linguaggio musicale di matrice collettiva. Sulle rovine del passato create dall'azione distruttiva dell'arte romantica nascerà qualcosa di nuovo.
- (4) La nuova cultura musicale europea nascerà dall'incontro tra la cultura musicale italiana (dominata da una visione istintiva e individuale del fatto musicale) con la più spirituale cultura musicale tedesca.
- (5) La nuova musica europea dovrà farsi portavoce di istanze ideologiche e/o morali. Una musica priva di contenuti, e quindi ridotta ai suoi soli aspetti esteriori (forma), è null'altro che semplice intrattenimento.
- (6) Lo spettacolo melodrammatico deve trovare una nuova e profonda unità narrativa per evitare che si riduca a una semplice giustapposizione di forme chiuse prive di organicità e contenuti (rapporto paritetico tra le

singole arti che generano lo spettacolo operistico). Inoltre, i personaggi che si muovono sulla scena devono essere descritti in musica tramite precise coordinate sonore capaci di evidenziarne le sensibilità culturali e emotive (viene anticipato il concetto wagneriano del leitmotiv). Infine, il coro nello spettacolo operistico non deve essere un semplice elemento di sostegno all'azione musicale dell'orchestra e recitativa dei personaggi ma, al contrario, deve farsi portavoce della molteplicità di opinioni e pensieri che animano qualsivoglia moltitudine di uomini quando messi di fronte a un comune problema (maggiore aderenza dello spettacolo operistico alla realtà).

La *Filosofia della musica* ci mostra Mazzini non solo in qualità di acuto critico musicale ma, soprattutto, vede il filosofo italiano impegnato a dispensare consigli e suggerimenti a compositori e musicisti attraverso i quali indirizzare la musica europea verso nuovi e fervidi traguardi espressivi. Dove Mazzini evidenzia un problema, lì avanza ipotesi e suggerimenti per una possibile soluzione.

Mazzini e Wagner: affinità e divergenze

Il testo di Mazzini riesce a anticipare con grande intelligenza alcune future conquiste della musica operistica europea. Mazzini può addirittura apparire agli occhi di un lettore d'oggi quale un precursore dell'estetica musicale wagneriana. L'opera lirica, infatti, è pensata da Mazzini come strumento di educazione civica e morale delle masse e non come mero strumento di piacere ludico e ricreativo. Inoltre, tutti i consigli prettamente compositivi che Mazzini dispensa a compositori e musicisti per la genesi di un nuovo e vitale spettacolo melodrammatico si ritrovano, seppur con qualche differenza, nel futuro spettacolo wagneriano (leitmotiv, unità narrativa e espressiva tra recitativo e aria, rapporto paritetico tra le singole discipline artistiche che danno vita allo spettacolo operistico). Mazzini è lontanissimo dall'estetica formalista. Tutto il suo scritto, se letto con gli occhi dell'uomo consapevole del dualismo Hanslick/Wagner, pende chiaramente in favore di quella che sarebbe stata, pochi anni più tardi, la tentata (e in parte riuscita) rivoluzione musicale dei cosiddetti neotedeschi. Mazzini fa di più. Non solo anticipa Wagner ma, oltre a ciò, anticipa anche alcune future tendenze dell'opera italiana. Giuseppe

Verdi (1813-1901) fu indubbiamente un capace interprete, seppur molto probabilmente involontario, del pensiero musicale mazziniano. In alcune opere di Verdi (es. *Nabucodonosor*, 1841) la musicalità italiana non di rado sposa apertamente quei contenuti ideali e morali che, secondo Mazzini, devono obbligatoriamente esistere all'interno dello spettacolo operistico (pena il ridursi dell'opera a mero strumento di diletto ludico e frivolo). Inoltre, l'opera verista degli ultimi anni dell'Ottocento reinterpretò il ruolo del coro facendo in modo che nei suoi interventi potessero manifestarsi le molteplici sfumature emotive che inevitabilmente si accalcano e si scontrano quando una moltitudine di uomini, diversi tra loro per censo, sensibilità e età, affronta un comune problema. Mazzini ha quindi saputo interpretare assai bene l'esigenza di rinnovamento che lo spettacolo operistico stava manifestando nel corso degli anni '30 dell'Ottocento. Interpretò così bene questa esigenza di rinnovamento da riuscire a individuare, seppure a grandi linee, quelli che sarebbero stati i futuri percorsi espressivi dello spettacolo melodrammatico italiano e europeo. Tuttavia, sebbene vi siano punti di contatto tra pensiero mazziniano e riforma operistica wagneriana, il testo di Mazzini non può essere interpretato come un semplice scritto anticipatore della successiva rivoluzione musicale operata da Richard Wagner (1813-1883). Questo per molteplici motivi. Prima di tutto Mazzini stima e apprezza l'operato di Giacomo Meyerbeer che, al contrario, fu compositore estremamente odiato da Wagner. Quest'ultimo accusò Meyerbeer (e, seppur in misura minore, Mendelssohn) di non essere stato capace di tradurre in musica alcun concetto, alcun ideale. Ciò non tanto per qualche manchevolezza tecnica ma, soprattutto, perché Meyerbeer era ebreo. Nella perversa ottica di Wagner, l'ebreo è un nomade, un errabondo. A lui è preclusa l'appartenenza a qualsiasi comunità nazionale. L'ebreo è un camaleonte che cerca di mimetizzarsi, senza riuscirci, in una società che è a lui esterna, ostile e inconoscibile. Da qui l'impossibilità per l'artista ebreo di arricchire le proprie opere di contenuti ideali e morali. L'arte ebraica è mera superficie, semplice groviglio di forme esteriori prive di contenuto. Wagner espresse questi opinabilissimi giudizi su Meyerbeer e il popolo ebraico nell'infelice scritto *Il giudaismo nella musica* (*Das Judentum in der Musik*, 1850/1869). Qui la distanza culturale tra Mazzini e Wagner è a dir poco siderale. Mazzini vede in Meyerbeer un compositore che, seppure irrimediabilmente contaminato dalla cultura musicale aristocratica, è stato comunque in grado di gettare

qualche seme per la futura rinascita dello spettacolo operistico europeo. Wagner, al contrario, disprezza Meyerbeer poiché ebreo e lo accusa di aver realizzato musiche che sono semplici forme prive di qualsivoglia contenuto. Dove Mazzini scova un qualche portato ideale, lì Wagner non vede altro che semplici forme, superfici sonore prive di qualsiasi profondità. Gli antitetici giudizi espressi da Mazzini e Wagner attorno alla musica di Meyerbeer affondano le loro radici nella differente chiave di lettura che l'intellettuale italiano e l'artista tedesco associano allo spettacolo operistico e al ruolo che esso deve avere nella futura riorganizzazione sociale e culturale europea. Mazzini interpreta il futuro dello spettacolo operistico europeo come il risultato della sintesi delle differenti culture musicali rintracciabili per tutto il continente (seppur focalizzandosi principalmente sulla scuola musicale italiana e quella tedesca). Wagner, al contrario, aspira a una rivoluzione musicale prettamente tedesca. Nel suo pensiero non c'è alcuno spazio per eventuali sintesi tra scuole nazionali differenti. All'internazionalismo mazziniano (pur ammantato da forti tinte patriottiche, soprattutto nel merito della storia musicale e culturale italiana) si oppone l'ultranazionalismo wagneriano. Sebbene le future scelte compositive e espressive wagneriane coincidano in parte con quanto scritto da Mazzini nella *Filosofia della musica*, è altrettanto importante sottolineare come queste similari sensibilità musicali siano poste dai due uomini al servizio di due differenti e antitetiche chiavi di lettura della società ottocentesca europea. Mazzini vuole un'Europa unita e repubblicana. Nel pensiero mazziniano il desiderio di fratellanza tra tutte le arti e l'auspicata sovrapposizione delle differenti scuole musicali nazionali è null'altro che il manifestarsi artistico d'un preciso desiderio d'unità politica e culturale tra tutti i popoli europei. Wagner, viceversa, sogna la rinascita del melodramma tedesco quale manifestazione artistica dell'egemonia politica tedesca sull'intero continente. Mazzini e Wagner sono figure antitetiche. Sebbene condividano simili idee in fatto di musica, queste sensibilità affini vennero inserite dai due uomini all'interno di progetti culturali e politici diametralmente opposti.

Breve storia della ricezione del pensiero musicale mazziniano

La profondità delle riflessioni di Mazzini attorno al fatto musicale fa sì che il suo scritto sia un testo tutt'altro che secondario all'interno dei dibattiti sulla cultura musicale europea del XIX secolo. Eppure, sebbene meritorio di attenzioni e ulteriori riflessioni e approfondimenti, il testo di Mazzini non godette mai di larga fortuna. Le cause di ciò possono essere state molteplici: (1) la successiva diatriba tra formalisti e neotedeschi polarizzò le attenzioni degli intellettuali europei mettendo in ombra qualsiasi riflessione sulla musica non perfettamente aderente ad alcuna di queste due differenti chiavi di lettura del fatto musicale, (2) Mazzini fu personaggio poco amato dalla politica italiana e europea per via delle sue schiette simpatie repubblicane e per la sua ineluttabile avversione nei confronti di qualsivoglia casa regnante (casa Savoia in primis), (3) anche tra i progressisti italiani e europei la persona di Mazzini trovò poche simpatie a causa del suo aperto antimarxismo (il pensiero marxista monopolizzò la cultura progressista europea dalla metà del XIX secolo fino agli anni '70/'80 del secolo scorso). Sebbene lo scritto sulla musica di Mazzini abbia avuto una influenza certo limitata sulla cultura musicale europea del XIX e del XX secolo, non mancarono in passato artisti e intellettuali che lo valutarono più che positivamente. Lo studioso statunitense Albert Seay (1916-1984) ha espresso parole estremamente significative e non poco lodevoli in merito alla *Filosofia della musica* di Mazzini:

If today I wait eagerly for the release of one more pre-Verdian opera or one by Verdi himself and never before recorded, it is in large degree Mazzini's doing, for he taught me how to understand what were its composers' intentions, successes, and failures. He is, I am convinced, one of the great idealists of the Romantic era and an eve greater critic of the trends of Italian Romantic music.¹⁷

Secondo Seay lo scritto di Mazzini non solo ci permette di affrontare con maggiore competenza la disamina della cultura musicale europea degli anni '30 dell'Ottocento ma, soprattutto, è un vero e proprio antidoto contro alcune semplificazioni analitiche che hanno fatto sì che la musica tedesca e francese della prima metà del XIX secolo venissero etichettate l'una come gratuitamente mistica e spirituale e l'altra quale irrimediabilmente sentimentale. Lo

¹⁷ Albert Seay, *Giuseppe Mazzini's Filosofia della Musica, Notes*, Vol. 30, No.1, Music Library Association, 1973, pp. 26-27.

scritto di Mazzini, sempre secondo Seay, getta una luce estremamente chiara su quali fossero le problematiche e i cambiamenti in atto all'interno del linguaggio musicale operistico europeo nel corso della prima metà del XIX secolo.

Nel suo articolo Seay afferma di aver letto lo scritto di Mazzini nel 1956 in una edizione aperta da una lunga introduzione a firma di Adriano Lualdi (1885-1971). Quest'ultimo, compositore, direttore d'orchestra e didatta di grande spessore, fu tra i più entusiasti sostenitori del pensiero musicale mazziniano. Lualdi non solo apprezzò sempre apertamente le riflessioni sulla musica e l'arte espresse da Mazzini ma, soprattutto, si fece vero e proprio portavoce e megafono (sia attraverso scritti che conferenze e dibattiti) delle riflessioni musicologiche del patriota risorgimentale.

Dalla nostra generazione, e da quelle che la seguono negli anni e che la seguiranno, gli insegnamenti e gli incitamenti di Mazzini debbono essere meditati e raccolti e portati a buon frutto. Mentre – non in tutta la produzione moderna, ma in gran parte di essa, e con altri aspetti, cioè con aspetti “aggiornati” – durano ancora i mali, le aberrazioni e la mediocrità di intenti ch'egli deplorava, non deve avvenire che le sue alte parole restino lettera morta e predica al deserto anche in questi anni, proprio in questi anni nei quali la Nazione compie il suo supremo sforzo per raggiungere la sua mèta suprema.¹⁸

Lualdi era un fervente fascista. Queste parole le scrisse nel marzo del 1942. L'Italia fascista stava perdendo la guerra. Il Partito Nazionale Fascista stava per sgretolarsi. Benito Mussolini iniziava a essere invisibile a buona parte del popolo italiano. In questo particolarissimo clima politico e culturale Lualdi decise di manipolare il pensiero mazziniano, di plasmarlo attorno alle proprie esigenze. Lualdi storpiò il messaggio mazziniano, trasportandolo sul versante della reazione e della destra nazionalista, nella speranza di rinnovare la fede alla causa fascista nell'allora ormai disincantato popolo italiano. La manipolazione più profonda realizzata da Lualdi a danno del pensiero mazziniano consiste nell'aver letto e interpretato il testo di Mazzini quale un vero e proprio apripista del successivo pensiero wagneriano. Nella sua introduzione allo scritto mazziniano, infatti, Lualdi sembra sostenere, neppure troppo sottilmente, che Mazzini e Wagner esibiscano una medesima chiave di lettura del

¹⁸ Giuseppe Mazzini, *op. cit.*, pp. 98-99.

fatto musicale. Lualdi non evidenzia alcuna significativa differenza tra pensiero musicale mazziniano (internazionalista/europeista) e pensiero wagneriano (morbosamente germanocentrico). Lualdi sembra anzi suggerire l'esistenza di un vero e proprio filo rosso che accomuna le dissertazioni musicali di Mazzini con quelle di pensatori tedeschi quali Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. Tutto ciò ha evidentemente una finalità politica: spiegare al popolo italiano, tramite la manipolazione dell'opera di un suo eroe risorgimentale, come Italia e Germania siano nazioni affini che devono perseguire comuni finalità. L'alleanza italo-tedesca iniziava a traballare. Lualdi, fedele al regime mussoliniano, cercò di dare il proprio contributo alla stabilità dell'alleanza militare tra Italia fascista e Germania nazista. Sebbene la storpiatura del messaggio mazziniano sia profonda, le parole di Lualdi ci dicono che il testo di Mazzini possedeva una certa vitalità a oltre un secolo dalla sua stesura e che, sebbene dimenticato da buona parte delle élite culturali europee, continuava a sopravvivere in una schiera, seppure quantitativamente minoritaria, di artisti e intellettuali.

Lualdi e Seay non furono i soli nel corso del Novecento ad apprezzare il pensiero musicale di Mazzini. Nel 1977 il musicologo italiano Marcello De Angelis (1941) spese parole di vivido apprezzamento per il saggio musicale di Mazzini. De Angelis lodò lo scritto mazziniano seguendo su per giù le stesse argomentazioni già avanzate in precedenza tanto da Lualdi quanto da Seay: in primis Mazzini evidenzia con intelligenza lo stato di sofferenza del melodramma italiano e europeo d'inizio Ottocento e ne anticipa alcune seguenti evoluzioni e, soprattutto, inserisce il dibattito musicale all'interno del dibattito sociale e politico a lui coevo facendo sì che il linguaggio musicale, oltre a strumento di catarsi estetica, possa essere considerato quale vero e proprio strumento d'indagine sociologica. Particolarmente interessante è l'attenta disamina avanzata da De Angelis attorno alla nascita dello scritto mazziniano (ricostruita con buona minuzia di particolari e che dimostra il lavoro attento e scrupoloso a cui il testo fu sottoposto da parte di Mazzini). De Angelis ci mostra un Mazzini non solo estremamente competente in fatto di musica ma, soprattutto, ci rivela con le sue parole come il pensatore italiano affrontasse la complessa disciplina dell'estetica musicale secondo pensieri analitici estremamente precisi che certo non poteva aver edificato dal nulla senza

averli precedentemente sottoposti a attente quanto lunghe e complesse riflessioni. La *Filosofia della musica*, in altre parole, è per De Angelis un testo tutt'altro che istintivo. Al contrario, si tratta di uno scritto nato attraverso lunghe e attente riflessioni (che probabilmente accompagnavano il pensatore italiano fin da giovane età). Interessante, inoltre, è come De Angelis abbia sintetizzato il conflitto tra la lettura e l'interpretazione del fatto musicale proposta da Mazzini e quella simile (ma differente) avanzata da Wagner. Sebbene la disamina musicologica di Mazzini possa apparire prossima alle sensibilità musicali wagneriane, in realtà tra Mazzini e Wagner intercorre un conflitto profondo. Secondo De Angelis il conflitto tra Mazzini e Wagner è una riproposizione in ambito musicale del conflitto tra il pensiero del filosofo cristiano Hugues-Félicité Robert de Lamennais (1782-1854) e quello del materialista Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872).

Mazzini accoglie dal ribelle abate francese il concetto che religione e umanità sono inscindibili e conseguentemente nessun problema sociale può essere risolto senza la religione [...] musicalmente voleva dire conciliare armonia e melodia in sintesi strutturale. Niente di tutto ciò in Wagner per cui il concetto stesso di melodia infinita frustra immediatamente qualsiasi tentativo di ricomposizione in unità del dramma musicale che si presenta così denso di simboli e aperto – “work in progress” – a soluzioni e esiti perfino contrastanti.¹⁹

Mazzini è, secondo l'analisi di De Angelis, un pensatore sostanzialmente dedito alla sintesi, uomo capace di conciliare gli opposti in esiti analitici dove i dati primigeni si incontrano, si sovrappongono e, così facendo, generano qualcosa di nuovo. Wagner, al contrario, è prettamente partigiano. Il suo pensiero e il suo agire musicale tendono a enfatizzare un dato a sfavore di un altro, a lodare una sensibilità particolare deprecandone un'altra. Ciò, inoltre, avviene senza una chiara e precisa direzionalità di pensiero. Tutto questo ha permesso alla musica wagneriana di disgregarsi in rivoli differenti aventi esiti espressivi e contenutistici talvolta antitetici. La biografia dello stesso Wagner sembra confermare ciò: giovane rivoluzionario, anziano reazionario. Dove Mazzini costruisce gettando solide fondamenta, Wagner, al contrario, edifica i suoi pensieri e la sua musica su una instabile quanto continua conflittualità

¹⁹ AA. VV., *Giuseppe Mazzini - Filosofia della musica*, Rimini, Guaraldi, 1977, p. 29.

tra opposti. De Angelis non fu in passato l'unico intellettuale italiano a studiare i punti di contatto e le discrepanze esistenti tra il pensiero musicale di Mazzini e quello cronologicamente successivo di Wagner. Secondo il critico cinematografico Mario Verdone (1917-2009) il pensiero mazziniano, soprattutto quando volto a pronosticare il futuro sorgere di un'arte totale dove poesia, musica, recitazione e narrazione scenica si possano fondere sempre più armoniosamente all'interno dei confini dello spettacolo melodrammatico, non può non far pensare all'orizzonte espressivo wagneriano così come espresso dal musicista tedesco nel suo saggio *Opera e dramma* (*Oper und Drama*, 1849). Dove De Angelis vede un'insanabile frattura tra Mazzini e Wagner, lì Verdone legge una evidente affinità. Tuttavia, anche Verdone, sebbene evidenzi una qualche relazione meno antitetica tra Mazzini e Wagner rispetto a quanto sostenuto nel presente articolo e in precedenza da De Angelis, non può non evidenziare la presenza di inevitabili distinguo tra le sensibilità dei due uomini:

Nel 1849 Richard Wagner fissava i propri principi in *Opera e dramma*, di cui Mazzini non può non essere considerato precursore. Wagner, è vero, pensava a un teatro totale [...] come Mazzini, a una musica situata in cima alla scala delle arti e da socializzare. Nella diversità delle intuizioni e degli scopi indicati e da raggiungere è tuttavia qualcosa che avvicina i due pensatori, e che sembra essere proprio l'avvio di quella che sarà la posizione di Canudo nei problemi dell'arte. Canudo, cioè, dà un posto privilegiato alla musica, nella sua valutazione dei problemi artistici, e mira allo stesso tempo a un'arte totale.²⁰

Verdone afferma che Mazzini, pur auspicando una miglior armonizzazione dei singoli linguaggi artistici all'interno dello spettacolo melodrammatico, aneli a un ruolo guida del linguaggio musicale (fattosi strumento di acculturamento delle masse attraverso il suo socializzarsi a livello tanto linguistico quanto espressivo). Al contrario, nel pensiero di Wagner il rapporto paritetico tra poeta e musicista è assolutamente imprescindibile. Questa conflittualità è risolta, secondo Verdone, dal pensiero del letterato e critico cinematografico Riciotto Canudo (1877-1923). Quest'ultimo, infatti, nei suoi scritti si fece interprete e promotore di una sempre maggiore sinergia tra i singoli

²⁰ Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, p. 113.

linguaggi artistici (proprio sulla falsariga del pensiero wagneriano) ma, al contempo, ebbe sempre un non celato occhio di riguardo rivolto al linguaggio musicale e alle sue potenzialità espressive (linguaggio artistico quest'ultimo a cui tutte le altre arti si sarebbero dovute ispirare per poter anelare a una loro reale rifondazione in chiave modernistica). Il pensiero di Verdone si ritrova nelle parole del critico cinematografico Paul Cuff. Anch'egli, infatti, legge nel pensiero di Canudo echi della sensibilità musicale wagneriana (pur evidenziando come nel pensiero del critico cinematografico italiano il linguaggio musicale sia posto sempre un gradino più in alto rispetto a tutti gli altri linguaggi artistici):

Canudo proclaims that the art of the future will be a kind of 'metaphysical theatre' offering a 'a synthesis of all the arts and philosophy'; there was no doubt in his mind that 'music will become religion'.²¹

Interessante notare come l'analisi di De Angelis, incentrata su di un conflitto profondissimo tra pensiero mazziniano e pensiero wagneriano, sia invece significativamente rifiutata da Verdone che, al contrario, legge il conflitto tra Mazzini e Wagner come di ben più modesta portata e ben risolto dalle acute riflessioni sull'arte di Riciotto Canudo. Personalmente, come emerso nelle pagine di questo articolo, ritengo che il conflitto tra pensiero mazziniano e pensiero wagneriano in fatto di musica sia profondissimo. Questa mia riflessione affonda le sue radici non soltanto nelle incongruenze di pensiero tra i due in fatto di musica (incongruenze che, per quanto qualitativamente e quantitativamente limitate, sono comunque presenti) ma, soprattutto, nella totale differenza che intercorre tra le loro due antitetiche visioni dell'universo sociale e politico europeo a loro coevo. Sebbene il loro desiderio innovatore in fatto di arte melodrammatica sia talvolta simile, Mazzini e Wagner pongono a fondamento dello spettacolo operistico due idee tra loro completamente antitetiche: Mazzini vuole uno spettacolo operistico che istruisca i popoli europei ai concetti di fratellanza e democrazia e che sia al contempo specchio e motore delle rivoluzioni democratiche ottocentesche, Wagner, al contrario, tramite la sua opera desidera parlare al solo popolo tedesco affinché questo possa riscoprire le proprie antiche radici culturali e su

²¹ Paul Cuff, *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*, Coventry (UK): Palgrave Macmillan, 2016, p. 69.

queste profonde fondamenta possa costruire la sua gloria presente e futura (anche a scapito delle altre popolazioni e culture europee).

Comunque la si pensi, il contrasto interpretativo emerso tra De Angelis e Verdone è foriero di un dato importante: lo scritto di Mazzini, ad oggi, è ben lungi dall'essere stato studiato e completamente digerito dal pensiero filosofico e musicale tanto italiano quanto europeo. Gli scritti di Lualdi, Seay, De Angelis e Verdone dimostrano come il pensiero mazziniano in fatto di musica sia stato tutt'altro che scevro di successivi studi e riflessioni e come sia ancora oggi vitale e degno di approfondimenti. Tuttavia, nonostante un giudizio sostanzialmente positivo da parte dei musicologi e degli artisti che incapparono nel testo mazziniano e, soprattutto, nonostante l'ammirabile capacità analitica mostrata da Mazzini in veste di vero e proprio musicologo (tale da permettergli di prevedere, perlomeno in parte, il futuro del melodramma europeo della seconda metà del XIX secolo) lo scritto del pensatore e patriota italiano è stato pressoché dimenticato da chi oggi si occupa di filosofia della musica e di critica musicale. Eppure si tratta di un testo che è in grado di fornire importanti spunti di riflessione sullo stato di salute dell'opera lirica agli inizi dell'Ottocento e sulle questioni filosofiche che gravitavano attorno al fatto musicale nell'Europa a cavallo tra Romanticismo e Positivismo, tra spiritualismo e materialismo, tra reazione e rivoluzione. Oggi si parla e si scrive molto in merito alle speculazioni sulla musica da parte di pensatori e artisti quali Hegel, Schopenhauer, Hanslick e Wagner. L'antica diatriba tra formalisti e antiformalisti è piuttosto accesa (e continuamente arricchita da nuovi spunti e riflessioni in merito a queste due antitetiche chiavi di lettura del fatto musicale). In questo ampio e articolato dibattito, purtroppo, il pensiero mazziniano è passato un poco in secondo piano, talvolta completamente ignorato. Leggere oggi la *Filosofia della musica* di Mazzini può aiutare musicologi, critici musicali e storici nella reale comprensione della cultura europea di quei ferventi anni. Oggigiorno non si dovrebbero leggere Hanslick e Wagner senza aver prima letto Mazzini. Non soltanto perché lo scritto del pensatore italiano anticipa cronologicamente, e non di pochi anni, gli scritti del padre putativo del formalismo e dello strenuo difensore dell'estetica del sentimento ma, soprattutto, perché la *Filosofia della musica* affronta l'estetica musicale con grande intelligenza e freschezza d'intuizioni. Il tutto senza dimenticarsi di proporre una chiave interpretativa (seppur talvolta semplicistica) in merito

allo snocciolarsi e all'evolversi della storia della musica occidentale. Mazzini è stato un intelligente critico musicale. Ciò impone che chiunque si occupi seriamente di musica, specie di melodramma e produzione musicale settecentesca e ottocentesca, debba conoscerne appieno il pensiero.

Bibliografia essenziale

Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, introduzione e alcune note di Adriano Lualdi, Milano, Bocca, 1943.

Albert Seay, *Giuseppe Mazzini's Filosofia della Musica*, in *Notes*, Vol. 30, No.1, USA: Music Library Association, 1973.

AA. VV., *Giuseppe Mazzini - Filosofia della musica*, Rimini, Guaraldi, 1977.

Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

Paul cuff, *Abel Gance and the End of Silent Cinema: Sounding out Utopia*, Coventry (UK): Palgrave Macmillan, 2016.