



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica
Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2019 – Numero XXIII (2)



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/)

De Musica, 2019 – XXIII(2)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Marco Gatto (caporedattore)

Nicola Di Stefano

Filippo Focosi

Matteo Chiellino

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertoni, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaeldrs, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano

Sommario

Note per la storia dell'estetica musicale

Alessandro Arbo

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

Marco Brighenti

La nozione estetica di musica nella *Filosofia della musica* di Giuseppe
Mazzini

Daria Roselli

Bābēl

Alex Borghi

Note per la storia dell'estetica musicale

Alessandro Arbo

Abstract

L'articolo discute alcuni principali modi di concepire la storia dell'estetica musicale. Il dibattito sulle nozioni di consonanza e dissonanza funge da esempio per evidenziare la necessità di riferirsi a fonti, discipline e paradigmi teorici diversi (dalla matematica alla fisica, dalla teoria musicale all'acustica, dalla teoria della percezione alla storia delle idee). Si sottolinea l'opportunità di fondare la retrospettiva storica, oltre che su solide conoscenze contestuali, su una riflessione di orientamento filosofico, necessaria per affrontare i problemi teorici individuati nelle fonti.

Parole Chiave: Estetica musicale; Filosofia della musica; Storia dell'estetica

Abstract

This article explores possible ways of conceiving the history of musical aesthetics. The debate related to the notions of consonance and dissonance is used as an example to emphasise the necessity of taking into account and compare different sources and theoretical paradigms (from mathematics to physics, from music theory to acoustics, from perception theory to the history of ideas). The article also underlines the opportunity to base the historical re-



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

construction not only on solid contextual knowledge, but also on a reflection informed by a philosophical approach. The latter is necessary to face the theoretical problems identified in the sources.

Keywords: Music Aesthetics; Philosophy of Music; History of Aesthetics

1. Introduzione

In questo articolo vorremmo tentare una breve discussione di alcune problematiche generali che s'incontrano nello studio delle fonti dell'estetica musicale. Incominceremo col riflettere sui significati che può assumere questo campo disciplinare, nonché sul rapporto che intrattiene con ambiti di ricerca affini o complementari, per affrontare poi la questione del modo in cui si definisce la sua ricostruzione storica.*

2. Estetica e filosofia della musica

Le pertinenze dell'estetica musicale variano in misura considerevole in relazione ai contesti nei quali viene praticata. Da un lato, per chi si occupa prevalentemente di musica — come compositore, musicista, musicologo o critico musicale — un approccio estetico rappresenta di solito una sorta d'integrazione delle conoscenze maturate sul piano tecnico e storico. Oltre a comprendere meglio come eseguire un brano, a conoscere quando e come è stato prodotto, ci si chiede quali siano le sue qualità, in che misura entrino in sintonia con alcuni aspetti della cultura alla quale appartiene o rinvia (letteratura, arti visive o altro), ma anche come ci colpiscono, in che modo vengono apprezzate e valutate. Questo genere di domande non è estraneo a chi si occupa di filosofia e potrebbe dirigersi, per esempio, sul senso che taluni aspetti di

* Il presente lavoro rientra nel quadro delle attività di ricerca del LabEx GREAM (Université de Strasbourg) e ha beneficiato del sostegno finanziario del Programme d'Investissements d'Avenir n. ANR-10-LABX-27.

un'opera possono assumere alla luce di una cornice concettuale: così è stato, tipicamente, con la musica (prevalentemente francese) nella prospettiva di Vladimir Jankélévitch, o con il vasto affresco di filosofia della storia della musica (prevalentemente tedesca) tracciato da Theodor Wiesengrund Adorno. Nel panorama attuale si può osservare però che questo modo d'intendere la ricerca ha ceduto il passo a progetti meno ambiziosi da un punto di vista interpretativo, ma, per così dire, epistemologicamente più attrezzati: per esempio, quelli che consistono nel chiarire la definizione di problematiche trasversali come la comprensione di un'opera, o il suo potere di esprimere o di rappresentare le emozioni; o quelli che rientrano in una riflessione ontologica sui modi di essere dell'opera, sul modo in cui viene eseguita, o sulle innovazioni tecnologiche che ne hanno modificato la natura.

La ricerca filosofica incontra di fatto molti problemi che vengono affrontati anche dagli studiosi di musicologia. La differenza consiste nel modo di procedere: piuttosto che pensare all'analisi o alla contestualizzazione di fonti alle quali viene riconosciuta l'autorità — o di metterle in discussione a partire da una specifica angolatura storiografica o analitica — ci si concentra sui presupposti concettuali dell'oggetto preso in esame, servendosi delle forme di argomentazione proprie al sapere filosofico (come la dimostrazione, la contraddizione, l'argomento per assurdo, ecc.). Credo che la ricerca maturata in questi ultimi decenni soprattutto in ambito anglosassone (si possono citare i nomi di Peter Kivy, Roger Scruton, Jerrold Levinson, Stephen Davies, Andrew Kania) abbia ampiamente mostrato i frutti che si possono trarre da questa scelta — non necessariamente anti-storica, sebbene talvolta destinata a far apparire i temi in un modo che a uno storico potrebbe apparire schematico o frettoloso — permettendo alla disciplina di raggiungere una nuova consapevolezza. Ma risultati importanti si registrano anche in approcci come lo strutturalismo fenomenologico (sviluppato fin dall'inizio degli anni Novanta da Giovanni Piana in un libro originale e ancora non abbastanza recepito come *Filosofia della musica*, Milano 1991) o la metafisica descrittiva (un approccio

adottato con rigore, chiarezza e originalità da Francis Wolff nel recente *Pour-quoi la musique?*, Paris 2015).

In che senso l'estetica musicale si distingue dalla filosofia della musica? Le differenze non sono sempre così evidenti e anche qui il significato varia in funzione del contesto in cui la disciplina viene praticata. Possiamo riconoscere forse che una ricerca d'interesse estetico risulta in linea di principio più "regionale" rispetto a un'indagine di filosofia della musica. Se quest'ultima ha come oggetto gli snodi concettuali sui quali s'impenna il modo di essere e di funzionare degli oggetti o dei processi musicali, così come il linguaggio che impieghiamo per descriverli o per spiegarli, la prima concentra il suo interesse sulla relazione che si stabilisce fra tali oggetti e colui che ne fa esperienza, nonché talvolta su un esplicito chiarimento di quest'ultima. Evidentemente fra i due ambiti vi è osmosi e anzi si potrebbe dire persino parentela, visto che buona parte delle strutture dell'esperienza che è necessaria per stabilire quella relazione sono categoriali. Sensibilità, immaginazione e intelletto sono le facoltà implicate in una tale relazione, anche se, viste le caratteristiche dell'oggetto, una particolare attenzione si concentra di solito sulla prima. Sebbene una considerazione dei fenomeni musicali dal punto di vista di queste facoltà sia ravvisabile fin dall'antichità, è in genere nella cultura settecentesca che vengono identificate le radici dell'estetica musicale¹. Fra gli argomenti più ribattuti, alcuni attraversano per intero la storia del pensiero occidentale: la bellezza, le forme di piacere che accompagnano l'apprezzamento di un brano, ciò che può voler dire averlo compreso, il modo in cui ne captiamo l'espressione. Ed è su questa strada che incontriamo categorie come il bello e il brutto, il sublime o il gradevole, il comico o il grottesco. Nozioni che, applicate a oggetti musicali (come quando diciamo che una consonanza è gradevole o che una frase musicale è grottesca) sottintendono delle logiche

¹ Cfr. P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.

(come quella della descrizione, della spiegazione o del giudizio) che vale la pena esplicitare.

3. La storia dei concetti

Data questa premessa, possiamo chiederci che cosa significa fare la storia dell'estetica musicale. Per trovare una risposta, il lettore italiano ha a sua disposizione gli ormai classici lavori di Enrico Fubini² e di Giovanni Guanti³, le riflessioni pluridisciplinari di Paolo Gozza e Antonio Serravezza⁴, la recente sintesi di Riccardo Martinelli⁵ o il manuale (destinato in prevalenza a musicisti e allievi di Conservatorio) di Roberto e Silvano Sansuini⁶. I libri di Fubini sono interessanti non solo perché sono stati fra i primi a tentare questo genere di ricostruzione, ma perché mostrano in modo esemplare (come fanno del resto anche gli altri libri menzionati) che la storia dell'estetica musicale e della filosofia della musica dipendono in realtà dallo snodarsi di molteplici “storie” più o meno parallele: se da un lato, come può sembrare ovvio a un musicista, occorre tener presente l'evoluzione dei linguaggi musicali, dall'altro si tratta di seguire il modo in cui si è svolta la storia delle idee e, più nello specifico, del pensiero filosofico. È necessario in altre parole seguire il dipanarsi delle diverse concezioni del fatto musicale, ma anche più generalmente i modi di concepire le categorie (come quelle summenzionate) che definiscono il campo d'interessi della riflessione intorno alla musica. In altri termini — o rovesciando i termini della questione — occorre prendere in considerazione fonti e documenti che fanno riferimento a “storie” e modelli teorici spesso distanti fra loro.

² Per non citare che i più famosi: E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964 e 1987 ; Id., *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971 e 1991 ; Id., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.

³ G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

⁴ P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.

⁵ R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012.

⁶ R. Sansuini, S. Sansuini, *Estetica della musica. Una introduzione*, Varese, Zecchini, 2013.

Per evidenziare le problematiche che si generano a partire da tale pluralità, possiamo riferirci a un caso classico: quello offerto dall'effetto più o meno gradevole prodotto dalla consonanza e dalla dissonanza⁷. Nel cercare di capire i cambiamenti che hanno investito questa problematica, uno studioso si trova a prendere in considerazione il modo in cui il fenomeno viene descritto; oppure il modo in cui viene spiegato con riferimento alla prassi musicale del tempo; o, ancora, il modo in cui viene spiegato alla luce di un certo modello teorico-musicale dominante; senza trascurare del resto il modello scientifico al quale una tale spiegazione fa implicito o esplicito riferimento. Per esempio, potrebbe trattarsi di un modello *prevalentemente* matematico (Zarlino), geometrico (Kepler), fisico (Galilei), o percettivo (Rousseau) — ma lista può essere ancora più lunga se apriamo l'angolo di osservazione: metafisico, psicofisico, fisiologico, medico, ecc. (sottolineiamo l'avverbio perché, in molti casi è possibile riscontrare la copresenza di paradigmi diversi). Si noti: l'evoluzione che potremmo identificare a ciascuno di questi livelli potrebbe rapportarsi a un determinato corpus di testi o di fonti. Una spiegazione risponde alla domanda sul “perché”, la quale a sua volta sottintende questioni molto diverse. Di ordine epistemologico, per esempio: a quali condizioni, regole, leggi o costanti è possibile affidarsi nell'indicare ciò che può (di diritto) rientrare (o non rientrare) nella classe delle consonanze o delle dissonanze? Oppure fisico-causali: in virtù di quale causa un certo fenomeno, di fatto, si produce? O ancora teorico-normative: come si giustifica una dissonanza in base al sistema di regole di un'epoca o di un autore?

A tutti questi livelli i cambiamenti non sono di poco conto e possono verificarsi con un certo grado di autonomia. Fra ognuno di essi possono generarsi

⁷ Abbiamo preso in considerazione questo caso in un periodo delimitato compreso fra il sedicesimo e il diciottesimo secolo in A. Arbo, «Consonanza e dissonanza, da Zarlino a Rousseau», in *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, a cura di G. Borio, C. Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 123-145.

del resto delle forme di attrito, ma anche di mutua corrispondenza: una spiegazione fisica potrebbe entrare in conflitto con una spiegazione matematica e, a sua volta, essere smentita da una spiegazione psicologica; ma una teoria psicologica potrebbe a sua volta confermare i risultati di una ricostruzione fisica o di una interpretazione matematica del fenomeno, e risultare ad essa complementare. Per esempio, è facile constatare come nella celebre polemica fra Artusi e i fratelli Monteverdi sull'impiego delle dissonanze (in genere interpretata come lo scontro fra due diverse "estetiche") vige in realtà un tacito accordo sull'effetto da attribuire a certi intervalli piuttosto che ad altri. La differenza essenziale si riscontra sul piano normativo (l'applicazione delle regole della polifonia o della «seconda pratica»), mentre l'argomento epistemologico è secondario. Questa constatazione ci induce a rivolgerci piuttosto a certe fonti che ad altre (la trattatistica coeva, il repertorio polifonico o madrigalistico, piuttosto che i trattati di matematica o di fisica).

In altri casi il discorso rende meno opportuno il riferimento alla prassi musicale dell'epoca e più pertinente, invece, il riferimento alle componenti epistemologiche. Per quanto possa sembrare sorprendente, concezioni come quelle di Zarlino o di Rameau hanno poche novità da offrire allo storico della musica, riferendosi per lo più a pratiche comuni all'epoca (come l'impiego delle consonanze imperfette o lo statuto "naturale" dell'accordo di settima, materiali in uso corrente rispettivamente a metà del Cinquecento e del Settecento). Ciò non toglie che a livello teorico manifestino delle importantissime novità, ben visibili nel riassetto di argomenti posti a fondamento del sistema musicale. In alcuni casi il passaggio a un nuovo regime teorico potrebbe essere descritto alla luce delle anomalie che, per dirla nei termini di Thomas Kuhn, minano il paradigma della «scienza normale», anche se non sempre tale coscienza appare presente, soprattutto nei casi in cui il teorico è anche musicista. Quando, per esempio, Rameau passa da un'interpretazione aritmetica della risonanza (adottata nel *Traité de l'harmonie*, 1722) a una spiegazione fisica (nel *Nouveau système*, 1726, e soprattutto nella *Génération harmonique*, 1737) si ha l'impressione che non abbia intenzione di abbandonare

«le procedure metodologiche adottate prima dell’assunzione dell’acustica»⁸. Anche nei casi in cui il modello viene elaborato a partire da premesse filosofiche, del resto, è facile registrare una copresenza di argomenti la cui contraddizione reciproca non viene sempre notata.

Il dato generale che ci sembra necessario tener presente, in definitiva, è che le nozioni alle quali si rivolge la storia dell’estetica musicale fanno riferimento a un complesso ordine di «fatti»: nel suo ambito possono rientrare sia le scoperte scientifiche (in questo caso i suoni armonici), sia l’avvento o l’assunzione di un paradigma filosofico (come il platonismo, il meccanicismo, ecc.), sia gli eventi che si producono nel linguaggio musicale (come le dissonanze dello «stile moderno»). Se i cambiamenti che si verificano a ciascun livello chiedono di essere esaminati in modo autonomo, la scelta delle fonti dipende in misura essenziale — se vogliamo attenerci al principio di ricondurre le problematiche ai contesti d’origine — non tanto dal disegno generale quanto dal genere di argomentazione che risulta via via preminente o prioritario nel modificare il quadro precedente.

4. Precedenze e ottiche sbilanciate

Può esser scontato riconoscerlo qui, e tuttavia potrebbe non essere così evidente: la volontà di attribuire a un gruppo di autori un ruolo di primo piano, lasciando nell’ombra ciò che non raggiunge il vertice, deriva dal fatto che si pensa il tracciato storico alla luce di opposizioni che hanno segnato il pensiero della modernità: “anticipazione” o “ritardo”, per esempio, o “originalità” o “ripetizione”. Queste coppie sono costantemente rilanciate nel comporre il disegno di un’epoca o di una problematica dominante, con l’inevitabile conseguenza dell’adombramento di figure minori (i seguaci o i semplici adepti di una corrente, ecc.).

⁸ Lo osserva A. Charrak, *Raison et perception: fonder l’harmonie au XVIII siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 11.

Dobbiamo contrastare o correggere questa tendenza? L'idea che nuove fonti, o fonti indagate secondo metodologie non convenzionali, possano permetterci di ridisegnare la mappa della disciplina è certamente valida, non soltanto per chi costruisce la sua storia ma anche, più generalmente, per chiunque intenda comprenderne il senso e i limiti. In realtà però la pista che consiste nel limitarsi a “valorizzare” gli autori o le correnti minori non ci porta lontano. Già il termine “valorizzare” (e tutti i suoi sinonimi, come riscoprire, riattualizzare, ma qualcuno dice anche “rivitalizzare”) nasconde una debolezza del discorso. Il problema è che l'intenzione di conferire nuovo valore a ciò che è dimenticato generalmente non intacca il presupposto secondo il quale anche ciò che è minore o dimenticato in realtà precede, anticipa, intuisce o apre la strada alle vie maggiori (ed è per questa ragione che viene riscoperto). A cosa si riducono molto spesso queste vie maggiori? A un bagaglio di etichette, di paletti o di segnaletiche provvisorie, del tipo “formalismo”, “espressionismo”, “romanticismo”, “assolutismo”, “referenzialismo”, ecc. Il rischio che questi termini comportano è elevato e, come sa chiunque abbia affrontato seriamente la ricerca storica, va tenuto presente se non si vuole restare impigliati in sterili gabbie concettuali. Il fatto è che il loro uso eccessivo finisce per ridurre la pregnanza concettuale dell'oggetto che si sta analizzando, adagiandolo in un letto di Procuste, prima ancora di averlo preso in esame.

Forse il problema principale consiste nel comprendere la logica interna al modo di pensare storico: è l'idea stessa di pensare in termini di “correnti” o “epoche” che ci porta a riconoscere la presenza di capostipiti, di protagonisti e di personaggi minori. La storia dell'estetica musicale si può forse pensare in modo più costruttivo in base ai “problemi” che un determinato oggetto o una categoria sembrano sollevare. Il che non esclude, e anzi certamente ammette la possibilità d'identificare o di selezionare fonti primarie o secondarie: ma di farlo a partire dalla consapevolezza del problema principale al quale si sta cercando la soluzione. Questioni come quella dell'intervallo di quarta — consonante per la teoria musicale e tuttavia considerato dissonante nella prassi polifonica — o di terza — dissonante per la teoria, ma consonante per

l'orecchio in relazione alle nuove pratiche musicali — sono esemplari perché permettono di tracciare una “storia” delle nozioni in oggetto, per così dire, “sul campo”, seguendo la loro evoluzione in rapporto ai diversi contesti speculativi.

Più in generale, la riscoperta di tradizioni o di autori dovrebbe essere compresa alla luce delle finalità generali della ricerca. L'obiettivo di una ricostruzione storica ci porterà a riempire i vuoti che caratterizzano l'analisi di determinati contesti culturali. Lo storico mira a illustrare l'individualità del fenomeno, a coglierne non solo gli aspetti essenziali ma tutti quelli che possono risultare utili a qualificare la sua differenza da altri casi considerati “analoghi” da una precedente visione, anch'essa storica certamente, ma più sommaria, approssimativa o lacunosa. Se il risultato è buono (ma ancora più a monte si potrebbe dire: *se c'è un risultato*, perché alle volte i dati non consentono di trarre un'autentica sintesi), inciderà con molta probabilità sulla concezione stessa della disciplina. Approcci d'interesse teorico definiscono un ordine di finalità essenzialmente diverso. La consapevolezza di un problema epistemologico o metodologico rappresenta uno stimolo di prim'ordine per rivedere o riconsiderare i testi del passato: e per farlo, naturalmente, con la necessaria parzialità del caso. In un certo senso, questa situazione potrebbe essere giudicata da uno storico come inficiata da un errore di base: come rendere ragione di una fonte senza considerarla nel giusto peso che essa può aver assunto nell'ambiente che si sta cercando di ricostruire?

Tra queste due direzioni c'è in effetti una divergenza metodologica che va tenuta presente, senza tuttavia negare e anzi tenendo attentamente in considerazione i vantaggi che si possono trarre tanto dall'una quanto dall'altra parte. Perché anche una visione teorica, per sua natura sbilanciata sul presente e spesso ignara delle sottili peculiarità che accompagnano un cambiamento teorico, può portare nuova luce su fonti che riteniamo di aver già “catalogato” o rubricato in base a conoscenze pregresse.

Per citare alcuni casi, potremmo ricordare che, prima che venisse in luce il “concatenazionismo” di Jerrold Levinson⁹, l’opera di Edmund Gurney¹⁰ era ancora poco conosciuta (perlomeno in Europa). Che Schopenhauer fosse un protagonista nella storia delle idee sulla musica lo sapevamo tutti, se non altro grazie a Wagner o, se vogliamo, ai principali manuali di estetica; ma è difficile trovare una sintesi storica in grado di mostrare così bene la singolarità del modo in cui la sua prospettiva pensa il tema dell’espressione come riescono a farlo la lettura fenomenologica di Giovanni Piana¹¹, o quella in chiave simbolica di Susanne Langer¹². Una fonte così anomala e apparentemente marginale come possono esserlo gli scritti di Wittgenstein può a sua volta trasformarsi in un riferimento prezioso se considerata alla luce delle problematiche sollevate in merito alla comprensione musicale dai filosofi analitici¹³.

Vorremmo concludere questa riflessione osservando che se da un lato il concepimento di una visione teorica slacciata da una considerazione storica non sembra portarci molto lontano (una consapevolezza dell’origine delle idee o delle nozioni che si stanno trattando è indubbiamente salutare per evitare di scoprire l’acqua calda), dall’altro un inquadramento storico e contestuale delle fonti dell’estetica musicale non sembra poter prescindere da un adeguato approfondimento dei problemi teorici con i quali ci si sta confrontando.

⁹ J. Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.

¹⁰ E. Gurney, *The Power of Sound* (1880), New York, Basic Books, 1966.

¹¹ G. Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano 1997.

¹² S. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Book, 1979 (seconda edizione), pp. 186-197.

¹³ Si veda per esempio A. Ridley, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 17-46; J. Levinson, *Contemplating Art. Essays in Aesthetic*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 209-2019; R. Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009, pp. 33-42.

Bibliografia

- Arbo, A., «Consonanza e dissonanza, da Zarlino a Rousseau», in *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 123-145
- Charrak, A., *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII siècle*, Paris, Vrin, 2001
- Fubini, E., *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971
- Fubini, E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964
- Fubini, E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976
- Gozza, P., Serravezza, A. *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004
- Guanti, G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999
- Gurney, E. *The Power of Sound* (1880), New York, Basic Books, 1966
- Langer, S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Book, 1979
- Levinson, J. *Contemplating Art. Essays in Aesthetic*, Oxford, Clarendon Press, 2006
- Levinson, J. *Music in the Moment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997
- Martinelli, R., *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012
- Piana, G. *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Milano, Guerini e Associati, 1997
- Ridley, A. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004
- Sansuini, R., Sansuini, S. *Estetica della musica. Una introduzione*, Varese, Zecchini, 2013
- Scruton, R. *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009

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, meccanizza»,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 abbiano 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 lyricizzano. [...] 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 lyricizza, 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 incrozzazioni 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 Turolfus [...]; 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 migra-re.

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.

La nozione estetica di musica nella *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini

Daria Roselli

Abstract

Proposito di questo articolo è l'analisi della nozione estetica di musica nel pensiero di Giuseppe Mazzini espressa all'interno del saggio *Filosofia della musica*, del 1836. Ripercorrendo le principali tappe che delineano l'evoluzione di questo concetto, vedremo come la musica debba assolvere a una funzione universale ed educativa, lontana dal puro sentire e dall'idea di "arte per l'arte". Mazzini auspica quindi un lavoro educativo e morale della musica nei confronti del pubblico che passa inevitabilmente dalla ridefinizione del rapporto fra parola e musica, in una sintesi che mira al graduale recupero di un'equa relazione tra i due concetti e che vede la parola non più serva della musica ma in una relazione armonica con essa. Universalità e carattere educativo si configurano così come i due pilastri su cui si delinea la rifondazione della musica secondo la teoria di Giuseppe Mazzini, in risposta all'erronea interpretazione dell'arte musicale del suo tempo.

Parole chiave: Giuseppe Mazzini; Arte; Estetica; Musica; Filosofia



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

The purpose of this paper is the analysis of the aesthetic notion of music in the thought of Giuseppe Mazzini as expressed in his essay *Philosophy of Music* (1836). Following the evolution of this concept, we will present the idea of music as a universal mean for the human education distinct, a paradigm clearly distinct from the pure feeling and the idea of the "art for art". Mazzini thus hopes for a moral mission of music that inevitably passes from the re-definition of the relationship between word and music, in a synthesis that aims at the gradual recovery of an equitable relationship between the two concepts and that sees the word no longer servant of music but in a harmonious relationship with it. In short, universality and educational character will be the two pillars outlined by the re-foundation of music according to the theory of Giuseppe Mazzini, as a response to the erroneous interpretation of the musical art of his time.

Keywords: Giuseppe Mazzini; Art; Aesthetics; Music; Philosophy

1. L'arte come "ausilio" e la condanna all' "arte per l'arte"

Accostare la figura di Giuseppe Mazzini alla filosofia, e in particolare a quella musicale, è un'operazione solo in apparenza semplice, che affonda le radici in questioni profonde, riscontrabili solo attraverso un'analisi di quella che è considerata l'opera mazziniana principale in merito alla nozione di musica, ossia la *Filosofia della musica*, del 1836. Ma comprendere questo testo impone, innanzitutto, di indagare in modo preliminare quello che era il rapporto tra Mazzini e la musica.

Come ci ricorda Adriano Lualdi, citando Aurelio Saffi, Giuseppe Mazzini «era amante dell'arte e gradiva sapendosi solo e non ascoltato [...] cantare sottovoce, accompagnandosi con la chitarra; avea tal voce che, modulata dal canto, scendeva al cuore [...]. Era attentissimo a tutto ciò che di nuovo usciva

nel mondo musicale»¹. L'interesse di Mazzini per la musica non si ferma, tuttavia, al semplice diletto. Egli, come scrive Stefano Ragni, mostra di ammirare anche coloro che, indirettamente, alla musica si sono dedicati. Un esempio interessante lo si può riscontrare nello *Zibaldone Giovanile*, dove, osserva Ragni, «non manca un capitolo su Dante del quale è utile individuare il passo relativo ai suoi interessi musicali»². Scrive infatti Mazzini che Dante «fu stretto con Giotto e altri pittori, e col Musico Casella, che credesi sia stato suo maestro di musica [...]. Prendea gran diletto in udire i più abili musicisti di Firenze e nel cantare e nel suonare con essi»³. E ancora, Giuseppe Mazzini mostra di interessarsi al mondo musicale leggendo, in particolare, i musicografi come P.L. Ginguenè⁴ e P. Lichtenthal⁵.

¹ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, Introduzione a cura di Adriano Lualdi, Milano, F.lli Bocca 1943, p. 9.

² Stefano RAGNI, *Giuseppe Mazzini e la musica della Giovine Italia*, Perugia, Guerra 2008, p. 31. La propensione di Dante alla musica fu evidenziata anche da Giovanni Boccaccio, che scrive che egli «sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore o suonatore fu amico», da *Trattatello in laude di Dante*, in Angelo SOLERTI (a cura di), *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Milano, Vallardi 1905, p. 37.

³ Giuseppe MAZZINI, *Zibaldone giovanile*, in Id., *Scritti editi e inediti*, Imola, Galeati 1965, p. 241.

⁴ Nato del 1748, fu, come scrive D.G. Cioni, «esponente tipico del travagliato trapasso dall'*ancien régime* al napoleonismo, amante di Dante e di tutto il mondo letterario dell'antichità italiana, concretizzò nell'apologia dedicata alla vita e alla produzione musicale di Piccinni una posizione che lo schierava accanto ai novatori come D'Alembert e Rousseau» (da D.G. Cioni, *Recensione alla Istoria letteraria di Italia di P.L. Ginguenè continuata da F. Salfi*, Parigi, 1823). Come fa notare Ragni, Rousseau aveva manifestato la sua predilezione per l'opera italiana assumendo un atteggiamento provocatorio verso la produzione musicale espressa dall'accademismo francese nella *Lettre sur la musique française* del 1753 (da Stefano RAGNI, *J. J. Rousseau e la musica*, Perugia, Guerra 1999, pp. 111-149), dove definiva la musica francese "artificiale", se non "inesistente" rispetto a quella italiana, la cui lingua secondo lui era molto più armonica e adatta al canto. Giuseppe Mazzini, scrive Ragni, «cita il Piccinni in una nota a margine ai rapporti tra musica italiana e francese, dove viene ripresa a priori la posizione degli Enciclopedisti [...] e si attribuisce a Piccinni la "consumazione" della riforma attuata da J. J. Rousseau» (Stefano RAGNI, *Giuseppe Mazzini e la musica della Giovine Italia*, cit., p. 35). Piccinni sarà quindi additato da Mazzini come «responsabile della stagnazione della musica italiana» (*Ibid.*), una situazione di stallo che è, come vedremo, l'oggetto di critica a partire dalla quale Mazzini imposta la propria *Filosofia della musica*.

⁵ Medico, teorico e compositore nato nel 1780 a Preßbourg, autore del *Der Musikalische Arzt oder: Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten*, del 1807, nel quale esaminava gli influssi della musica sul corpo umano.

La musica appare dunque elemento costitutivo nella vita di Mazzini fin dalla giovane età, ma porta dietro di sé ragioni profonde per esserlo. Anche se, in apparenza, poteva infatti sembrare un passatempo, in realtà, muoveva le proprie basi a partire da presupposti assai più importanti. Come sostiene Lualdi, l'arte, definita «profumo dell'universo»⁶, rappresenta per il teorico della Giovine Italia causa di conforto, mezzo per realizzare un fine, e precisamente in questa direzione si muove il tentativo che sta al fondo della *Filosofia della musica*.

Scrivendo Lualdi che Mazzini «cercò di trar partito da tutto quello che avesse sul cuore degli uomini potenza per dar nuova forza alla sua predicazione, per trovare nuovi argomenti alla sua opera di convinzione», e su questi presupposti era utile per lui «l'ausilio di un'arte che trascinasse le folle, le animasse e infiammasse di quel sacro amor di patria che egli sentiva ardere nel proprio cuore». «E quale arte», continua Lualdi, «se non la musica avrebbe potuto servirgli allo scopo?». Essa si forgia allora come «la compagna dell'uomo indivisibile dalla culla alla scuola alla chiesa, alle armi al lavoro, alla tomba»⁷.

L'arte, dunque, e in particolare la musica, ha il compito di promuovere il senso patriottico, è strumento per coinvolgere le masse contro l'immobilismo storico-politico, e viene ricercata da Mazzini come alleata, mezzo finalizzato ad un obiettivo. Ma essa è vera "alleata" solo se si rivolge «non ai maestri e ai trafficanti di note», ma «ai pochi che dell'arte sentono il ministero», oltrepassando quindi la «pedanteria e la venalità» che l'hanno ridotta «a meccanismo servile e a trastullo di ricchi svogliati»⁸. È questa la ragione di fondo che muove Mazzini a scrivere la *Filosofia della musica*, con l'intento di parlare «a chi vi intravede più che una sterile combinazione senza intento, senza unità, senza concetto morale, per gli intelletti, che non hanno rinnegato il pensiero per il materialismo, l'idea per la forma»⁹. E la dedica di questa opera è

⁶ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, Introduzione a cura di A. Lualdi, cit., p. 9.

⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*

rivolta «all'ignoto numini», ossia il «giovane ignoto» che racchiude in sé «il segreto di un'epoca musicale».

L'arte come musica si delinea quindi quale strumento di azione, uno sprone ad affrontare la realtà. In altri termini, la musica è una risposta alla società stessa che pare ridurla a mero artificio. Giuseppe Mazzini denuncia il fatto che «manca, in quell'epoca di materialismo [...] che aggrava le anime giovani un raggio di fiducia [...]»¹⁰ che li motivi a reagire, a rispondere all'immobilismo della storia. Ed è quella fiducia il cuore della musica, come speranza che muove all'azione. È infatti nella *Filosofia della musica* che, come osserva Francesco Fiumara, «egli detta intorno alla musica quanto gli insegna il cuore; scrive [...] tutte quelle cose che a lui paiono vere ed urgenti a far sì che la musica e il dramma si levino a nuova vita dal cerchio di imitazioni ove il genio s'aggira in oggi costretto, inceppato dai maestri e dai trafficanti di note»¹¹.

Da queste considerazioni possiamo ricavare come la musica debba risollevarsi da un uso sostanzialmente errato, che la vedeva strumento in mano a incompetenti, memore di un obiettivo più elevato che la porti oltre l'idea dell'arte come fine a se stessa. Rintracciare questo obiettivo è compito che sta alla base del testo mazziniano, ed è a partire da tale constatazione che deriva il carattere universale della musica che, come vedremo tra breve, costituisce elemento essenziale dell'arte musicale. Ma prima di addentrarci nei dettagli della speculazione mazziniana sulla musica, vediamo di esaminare il contesto in cui Mazzini elaborò la propria teoria musicale.

La *Filosofia della musica* di Mazzini venne concepita in un periodo particolare, quand'egli, trentunenne, si trovò ad affrontare un periodo di crisi noto

¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹¹ Francesco FIUMARA, *Concetto mazziniano della musica e della pittura*, Napoli, Glauk 1977, p. 21.

come la cosiddetta «tempesta del dubbio»¹², come scrisse nelle *Note autobiografiche*, in mesi “fatali” in cui nel suo animo si addensarono «turbini, sciagure, delusioni, disinganni amarissimi», e il dubbio che «la libertà della Patria fosse solo un sogno»¹³. Ed è importante contestualizzare la sua genesi proprio per meglio comprendere quella funzione di slancio civile e universale che la musica assurge nel pensiero mazziniano. Fu un periodo profondamente difficile quello in cui concepì questo testo, ma, scrive Lualdi, «vi fu un giorno in cui Mazzini si destò con animo tranquillo, arrivando alla conclusione che la vita è Missione, e dunque prendendo l’arte, in particolare la musica, come sostegno per questo ritorno alla fede, alla speranza. La musica, immagine del bello, e dell’eterna armonia»¹⁴. A partire da questa che possiamo definire una sorta di “rinascita” psicologica, Mazzini riuscì a porsi di fronte alla musica con sguardo critico, a comprenderne le ragioni di fondo tentando di superare gli schemi che la volevano ingabbiata e a estrapolarla, in una parola, dal contesto sociale in cui emergeva come arte priva di senso. Ed è precisamente qui che si fa strada l’idea di una musica che si forgia all’interno del pensiero mazziniano come ausilio, mezzo per affrontare il reale, ma anche come presupposto di fede, di speranza, che recuperi il suo reale valore al di là degli stereotipi che ne avevano fatto un’arte vuota, isterilita, come abbiamo visto, finalizzata a nient’altro se non il puro sentire. In base a questi presupposti si delinea la critica alla musica intesa come arte che abbia quale obiettivo se stessa, in una parola alla cosiddetta “arte per l’arte”.

¹² Nel 1833 la Giovine Italia organizzò il suo primo tentativo insurrezionale, tenendo come basi Chambéry, Torino, Alessandria e Genova. Carlo Alberto scoprì la cospirazione e fra i condannati vi furono, fra gli altri, i fratelli Giovanni e Jacopo Ruffini. Quest’ultimo si suicidò in carcere, un gesto che colpì profondamente Mazzini, suo intimo amico. Scrive Mazzini: «i fucili di Alessandria, di Genova, di Chambéry, mi sorsero innanzi come fantasmi di delitto e rimorso purtroppo sterile». E ancora dichiarò «...io patii tanto da toccare i confini della follia», da Giuseppe MAZZINI, *Note autobiografiche*, in *Lecture del risorgimento italiano, scritte e curate da Giosuè Carducci*, Milano, Feltrinelli 1897, pp. 94-95.

¹³ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, Introduzione a cura di A. Lualdi, cit., p. 30.

¹⁴ *Ibid*, p. 33.

Non esiste, secondo Mazzini, un'arte fine a sè perché essa ha una funzione civile, ossia deve rispondere a un obiettivo universale e quindi finalizzato a coinvolgere il popolo. Come osserva Imperia Greco, Mazzini attribuisce alla musica, in questa prospettiva, una funzione educatrice, bandendo da essa due concetti, entrambi da evitare: «l'idea che essa è imitazione della natura o d'altro, e quella che le prefigge a norma il culto di se stessa, e cioè [...] la formula dell'Arte per l'arte. [...]». Si tratta di due formule vuote in quanto «la prima la rende inutile; la seconda pericolosa; ambe la isteriliscono». In base a questa idea, «l'arte è, quindi, espressione concreta dell'intuizione che l'artista ha del mondo che lo circonda, e come dice Mazzini, compendia la vita di un'epoca che sta chiudendosi o annunzia la vita di un'epoca che sta per sorgere»¹⁵.

Compito dell'arte è allora sottrarsi agli schemi precostituiti e, quindi, varcare i confini dell'imitazione, evitando di autoporsi come obiettivo (l'arte per l'arte). Secondo la Grieco, nel pensiero mazziniano «la formula dell'arte per l'arte astrae questa dall'umanità e la rende schiava delle sensazioni» facendole perdere funzione educatrice e facendola diventare pericolosa, in quanto «veniente da sensazioni morbide dell'artista»¹⁶. In una parola, se sottoposta al dominio del puro sentire, la musica è sottratta dal suo statuto civile ed educativo che ha come fine il popolo, e perde, al contempo, anche la sua funzione universale che, secondo Mazzini, è elemento costitutivo dell'arte musicale. Universalità e carattere educativo sono quindi i due pilastri su cui si delinea la ri-fondazione della musica secondo la teoria di Giuseppe Mazzini, come risposta all'erronea interpretazione dell'arte musicale del suo tempo.

¹⁵ Imperia GRIECO, *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*, Napoli, Loffredo 1970, p. 22

¹⁶ *Ibid.*

2. La funzione progressiva dell'arte e la sua dimensione universale

Sulla base di questi presupposti l'arte non deve, secondo Mazzini, «cristallizzarsi in un concetto», ma collocarsi in un sentiero di continua evoluzione, «perché quando l'elemento costitutivo di un'arte, il concetto vitale che la predomina, ha raggiunto il maggior grado di sviluppo, quel concetto è esaurito»¹⁷. L'arte è quindi immortale, ma progressiva, va «innanzi a epoca in epoca», perché finita un'epoca ne sopraggiunge un'altra, ed è il Genio che deve «indovinarne il segreto»¹⁸. Ne consegue quindi una visione dinamica dell'arte, la cui validità «sta nella mutevolezza perché essa va di pari passo col periodo storico in cui si attua e che esprime, plasmandolo e interpretandolo»¹⁹. L'arte è progresso, evoluzione. È in tale contesto che Mazzini auspica una riforma della musica che la porti a assolvere il proprio compito civile²⁰, obiettivo che ha la sua radice nell'universalità del messaggio musicale. Compito civile e universale, sono i due termini che vanno di pari passo, sintetizzandosi in un unicum che si definisce come obiettivo di fondo della *Filosofia della musica*. Ed è in questo quadro che si nobilita il ruolo del poeta che oltrepassa il mero significato di colui che ha il compito di mettere in versi la realtà. Egli ha come fine l'uomo, e di conseguenza l'arte che egli produce assume in sé l'universalità. Il poeta, infatti, come sostiene la Grieco, «non deve mai librarsi tanto in alto da perder di vista gli uomini e la vita reale, che invece devono fornirgli materia di ispirazione»²¹, e deve conferire quindi, all'arte, una valenza universale. Sulla stessa linea, Fiumara ritiene che la musica sia, nella prospettiva mazziniana, il genere artistico che ha più spiccate caratteristiche di universalità, «perché è in essa che bisogna ricercare quel principio rigeneratore che la richiami all'altezza della sua grande funzione di

¹⁷ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 109.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Imperia GRIECO, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ Francesco FIUMARA, *op. cit.*, p. 22.

²¹ Imperia GRIECO, *op. cit.*, p. 23.

umanità e di civiltà»²². Ma il tratto di universalità, come accennato, è assente nella musica del tempo di Mazzini, e per tale ragione occorre farle recuperare il proprio statuto, ridotto a mero diletto. Manca l'universalità, quindi, ma anche la valenza educativa, perché la musica non si pone altro fine se non se stessa, in un contesto che la vede declassata, priva di intenti e, di conseguenza, arte effimera.

Il nucleo di partenza della speculazione mazziniana sulla musica è dunque rintracciabile in quello che, seguendo Fiumara, possiamo definire «quadro d'un generale scadimento di valori». Mazzini comprende che la musica «sfiora solo la superficie dei sensi» per cui si cerca in essa al posto della «sublime commozione» che sorge da un'idea, «la subitanea sensazione che nasce e muore col suono della nota»²³. La sensorialità, vacua, priva di reale spessore emotivo, è il tratto portante della musica al tempo di Mazzini. Ed è da questa errata comprensione che si fa strada la necessità di indicare per la musica il sentiero di una riforma, di un rinnovamento profondo, che la porti ad adempiere la propria funzione.

«Manca», secondo Mazzini, «alle arti alle scienze e a tutte le dottrine chi le rannodi [...], le affratelli in un pensiero di civiltà»²⁴. Si è sottodeterminato, insomma, il legame della musica con le “arti sorelle”, dimenticando che la musica ha bisogno di essere integrata dalle altre discipline in nome del fine civile che essa si propone. Suggestiva è la metafora con cui la musica è definita «un'armonia del creato, un'eco del mondo invisibile, una nota dell'accordo divino che l'intero universo è chiamato a esprimere un giorno»²⁵. E sorge a tal proposito il confronto che Mazzini introduce tra la musica antica e quella moderna, assolutamente priva di valori. Se l'arte «divina» era in Gre-

²² Francesco FIUMARA, *op. cit.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, pp. 22-23.

²⁴ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 113.

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

cia tenuta come «lingua universale [...] veicolo sacro della storia, della filosofia, delle leggi, dell'educazione»²⁶, al suo tempo, invece, s'è ridotta a semplice distrazione.

S'è creata una situazione per la quale, «l'artista ha iniziato a improvvisare, obbedendo al “sottrarre alla noia” lo spettatore, dando forme senza anima, suoni senza pensiero, [...] affogando la melodia sotto un trambusto di strumenti indefinibile», e riuscendo a «promuovere il riso e il pianto senza che l'uno o l'altro abbiano tempo di giungere sino al fondo dell'anima, riso senza pace, pianto senza virtù»²⁷. La musica del suo tempo non «esaurisce la sensazione, l'accenna. Si studiano gli effetti»²⁸, senza badare a un effetto unico, generale, sottodeterminando quell'universalità a lui cara. Sembra, continua Mazzini, che autore e pubblico facciano a gara a chi può meglio profanare la musica. E l'opera si riduce ad una cosa innominabile, all'enumerazione di parti, cavatine, cori, duetti interrotti da recitativi del tutto inascoltati, definiti «un mosaico, una galleria, un accozzo»²⁹. Come osserva Fiumara, «capita che il pubblico acceda al teatro non perché attratto dall'opera, ma dal virtuosismo del cantante [...] cui si affida la fortuna non già del poeta e del musicista, ma dell'impresario che ha finanziato lo spettacolo e che resta padrone dell'incasso». La poesia è insomma «schiava della musica, degradata nella complicità di procacciare svago a ogni costo, col pretesto d'una trama senz'anima e senza pensiero»³⁰. Ed è proprio questa “complicità” accusata di cercare come unico fine il diletto il problema di fondo che cristallizza la poesia nella sua subordinazione alla musica, essendo volta a esaltare il piacere e lo svago anziché mirata a promuovere un intento universale e costruttivo, educativo.

Interessante a tal proposito è la descrizione del giovane, illuso di trovar conforto nella musica che, finito lo spettacolo, si ritrae «lento e muto, colla

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

³⁰ Francesco FIUMARA, *op. cit.*, p. 23.

testa affaticata, dolente, con un tintinnio delle orecchie, con un vuoto nel cuore, e col “*musique, que me veut –tu*”? di Fontenelle sul labbro»³¹, a testimonianza di un sostanziale decadimento dell’arte musicale. Ma il pensiero di Mazzini non si ferma alla semplice analisi dello stato in cui versa la musica al suo tempo. Egli prosegue la sua indagine, e cerca di risalire alle origini di questa disciplina per delineare quel sentiero che ha il compito di condurla verso il recupero del proprio statuto.

3. La dialettica fra Melodia e Armonia

La musica, secondo Mazzini, nasce nel XVI secolo, in Italia, con la produzione di Palestrina, perché «gli antichi n’ebbero solo il germe, la melodia»³². Egli ammette che nell’arte musicale dei popoli antichi fosse presente un carattere di universalità in Italia del tutto assente, una condizione giustificabile perché la musica era, a quei tempi, parte dell’educazione religiosa. V’era quindi in quei popoli una fede che è venuta meno, come Mazzini scrive, sostenendo che «non abbiamo fede oggi mai né forti credenze né luce di sintesi, né concetto di armonia sugli studi»³³.

La musica italiana è, secondo la prospettiva mazziniana, superiore a quella francese. «Abbiamo insegnato ai francesi la musica fin dai tempi di Clodoveo» – scrive, infatti, accusando la musica francese di essere «confinata nelle melodie di romanza, timide, un po’ monotone, e quasi sempre strozzate»³⁴. L’arte musicale italiana, tuttavia, resta “ingabbiata”, per così dire, nell’artificio, anche a causa di musicisti come Niccolò Piccinni (e, vedremo a breve, Gioacchino Rossini), il quale ha “consumato” la riforma voluta da Rousseau³⁵

³¹ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 121.

³² *Ibid.*, p. 124.

³³ *Ibid.*, p. 125.

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ Nella *Lettre sur la musique française* del 1753, dove si scagliava contro la musica francese, definendola, come accennato, artificiosa e disarmonica rispetto a quella italiana.

crystallizzando la musica italiana in uno stato di stagnazione che esige, quindi, una via d'uscita, un rinnovamento.

Posto che occorra una riforma della musica, una domanda sorge spontanea: quali tendenze devono caratterizzarla? Secondo Mazzini, «due sono i concetti [...]: l'uomo e l'umanità, il pensiero individuale e quello sociale [...]. Nella musica si ravvedono questi due concetti. La melodia e l'armonia»³⁶. Melodia e armonia sono quindi i due pilastri sui quali dovrà fondarsi la “nuova” musica. La melodia rappresenta l'individualità, mentre l'armonia riflette il pensiero sociale ed è «nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali di ogni musica che sta il segreto dell'arte»³⁷.

L'individualità è ben espressa dalla musica italiana, che, essendo melodica, pone al centro l'“io”, che è “re”. Si tratta del trionfo di un “io” che vuol solo assecondare i capricci, per una musica che «balza di cosa in cosa, di affetto in affetto, di pensiero in pensiero, dal riso al pianto, dall'ira all'amore, dal cielo all'inferno [...], e che [...] ha fede solo in quanto esprime l'arte per l'arte, formula suprema dell'arte italiana»³⁸. Manca però in questa musica «il punto di appoggio alla leva, il vincolo tra mille sensazioni che le sue melodie rappresentano»³⁹. In una parola, manca l'unità, ridotta a frammentazione, ed è assente l'universalità.

La musica individualistica, italiana, è incarnata da quella di Rossini, «titano di potenza e di audacia», che ha sancito l'indipendenza musicale, infrangendo le regole dell'imitazione e l'unità aristotelica, senza però introdurre elementi nuovi. Egli, infatti, «promosse l'elemento dominante, innovando più nella forma che nell'idea» adorando «l'effetto e non l'intento»⁴⁰. La musica italiana, rossiniana, esprime passioni come «ira, dolore, amore, vendetta,

³⁶ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 132.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

³⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁰ *Ibid.*

giubilo», che rendono l'animo passivo rispetto a questi affetti. La musica tedesca, invece, è armonica, perché «mostra Dio senza l'uomo, [...] rappresenta il pensiero sociale, concetto generale, l'idea, senza l'individualità che traduca il pensiero in azione, che svolga e simboleggi l'idea»⁴¹. L' "io" è in essa smarrito, perché è «musica di ricordi, desideri, melanconiche speranze e tristezza, la sua patria è l'infinito e vi anela». È una melodia breve, timida, e mentre quella italiana impone un affetto, essa lo mostra in modo misterioso. La musica italiana trascina fino agli «ultimi termini della passione», l'altra «ti accenna la via e poi ti lascia»⁴², è religiosa anche se priva di simboli. Entrambe, tuttavia, difettano di qualcosa.

Alla musica tedesca manca «l'energia per la conquista», mentre a quella italiana «manca il pensiero morale»⁴³. Occorre quindi, secondo Mazzini, emanciparsi dal metodo di Rossini, capire che la musica deve spiritualizzarsi, per far nascere una scuola musicale europea che sia sintesi di quelle caratteristiche delle scuole che l'hanno preceduta. Risulta così bandita dalla musica ogni cosa che porti a disgregarne l'unità. E un esempio è dato dall' «individualismo grezzo e esoso, che frammenta l'unità dell'uomo»⁴⁴. La musica non dev'essere accozzaglia di suoni, esuberanza dell' "io" che recita tutte le parti senza mostrare alcun carattere unitario, determinato, ma deve porsi come espressione unica dell'umana poliedricità. Melodia e armonia devono quindi sintetizzarsi in un concetto unico, che sarà elemento portante della riforma musicale voluta da Mazzini.

Secondo Domenico Consoli, che riprende la distinzione mazziniana fra melodia e armonia, «anche nella musica, la drastica divaricazione riporta la melodia all'individualità, l'armonia al pensiero sociale». Egli sostiene, riprendendo Mazzini, che la musica italiana «è melodica [...], posta tra gli oggetti, ne coglie le impressioni, le soggettivizza; la musica tedesca, armonica,

⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

⁴² *Ibid.*, pp. 143-144.

⁴³ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

rappresenta i concetti generali, ma come in una nebbia che nasconde la terra. L'una isterilisce nel materialismo, l'altra si consuma nel misticismo»⁴⁵. Ed è precisamente nella funzione sintetica data dall'accordo della melodia con l'armonia, e quindi, dal carattere unitario della musica, che, per Consoli, «sta il segreto dell'arte, il concetto della musica europea»⁴⁶. La sintesi operata nella dialettica tra le due opposte concezioni dà luogo all'universalità della musica, come armonia di elementi contrastanti.

Fiumara non condivide la «perentorietà schematica» con cui Mazzini avverte la melodia come espressione di individualità e l'armonia di socialità. Ma, seguendo Consoli, mostra di apprezzare il pensiero mazziniano quando «pone la necessità d'una fusione dei due elementi come completezza di resa espressiva»⁴⁷, sintetizzando cioè delle istanze opposte che consentano di fare della musica un "unicum". Ed è proprio questo "unicum" che possiamo definire il concetto unitario, il capisaldo su cui si radica la "nuova" musica voluta da Giuseppe Mazzini. La riforma mazziniana della musica si fonda quindi sulla sintesi di armonia e melodia, che costituiscono il presupposto a partire dal quale si può parlare, a ragione, di un rinnovamento dell'arte musicale.

4. Musica e parola. Il Coro e il Recitativo

È interessante notare come, se la musica deve assolvere una funzione civile e universale, di coinvolgimento delle masse, occorra anche recuperare, secondo Mazzini, il ruolo del Coro all'interno del dramma, che nel mondo greco esprimeva «l'unità di impressione e di giudizio morale», volto a rappresentare «l'elemento popolare»⁴⁸.

⁴⁵ Domenico CONSOLI, *Critici romantici*, Roma, Nuova Spada 1979, p. 260.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Francesco FIUMARA, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 159.

Il Coro deve ritornare al proprio statuto di «individualità collettiva», che invece è scaduta «come unica melodia che suona su dieci o venti bocche, occasione di sollievo a'primi cantanti invece che elemento musicalmente distinto»⁴⁹. Un ruolo etico dovuto al fatto che, come osserva la Grieco, Mazzini «vuole che il dramma musicale abbia un contenuto filosofico o etico, che sia espressione della vita sociale e del moto progressivo della civiltà, e che abbia una propria atmosfera»⁵⁰. Alla base della riforma musicale sta quindi un'istanza di carattere morale, elemento cardine volto a completare quel quadro di rinnovamento della musica che adempia a un fine civile ed educativo.

Va sottolineato che la funzione del Coro è stata rivalutata da Mazzini fin dai tempi dello *Zibaldone Giovanile*, come ricorda Stefano Ragni sostenendo che «all'accentuato senso morale e civico di tali cori dovrà uniformarsi l'uso del Coro dell'opera italiana politicamente riformata»⁵¹. Scriveva nello *Zibaldone* il teorico della Giovine italiana che «il Coro degli antichi sosteneva il nobile ufficio di favorire e consigliare i buoni, di inculcare la concordia, la frugalità, l'amore della giustizia e delle leggi; e pregava gli dèi acciòchè la fortuna tornasse propizia ai miseri e abbandonasse i superbi (De Art. Poet.)», aggiungendo che «Laharpe chiamava il Coro “le personnage moral des tragedies” e lo Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica* [...] porta opinione che il Coro riguardare si dovesse come la personificazione de'pensieri morali, che ispira l'azione; come l'interprete de' sentimenti del poeta, che parla in nome dell'umanità [...]»⁵². Per questa ragione il dramma deve essere caratterizzato dai luoghi, dai tempi e dalle persone sceniche che mostrino peculiarità definite. In questa prospettiva il «Coro dovrà avere vita propria, spontanea, dovrà essere elemento di vita e di contrasto drammatico»⁵³.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁰ Imperia GRIECO, *op. cit.*, p. 58.

⁵¹ Stefano RAGNI, *Giuseppe Mazzini e la musica della Giovine Italia*, cit., p. 36.

⁵² Giuseppe MAZZINI, *Zibaldone Giovanile*, cit., pp. 28-29.

⁵³ Giuseppe MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., p. 160.

Ma anche il recitativo obbligato, un tempo parte principale dell'opera, deve recuperare il proprio valore. Mazzini ritiene che il recitativo snudi «tutti uno a uno gli elementi della passione, [...] mentre le arie ne danno solo le risultanze»⁵⁴, in una sintesi tra musica e parola. Ma è proprio il recupero di tale relazione che, secondo Fiumara, rende convincenti le tesi di Mazzini, «l'esigenza dell'affratellamento fra musica e poesia, al quale [...] affida una funzione sociale anche per la musica in quanto [...] segue in tal caso le sorti della poesia, soggiacendo alle aspirazioni d'una medesima poetica»⁵⁵. Risulta in questo modo ridefinito il rapporto tra musica e parola, in una sintesi che mira al graduale recupero di un'equa relazione tra i due concetti e che vede la parola non più serva della musica ma in una relazione armonica con essa.

5. La funzione educativa e civile della musica

Dalle considerazioni finora espresse possiamo ricavare come Mazzini auspichi un lavoro educativo e morale della musica nei confronti del pubblico che passa inevitabilmente dalla ridefinizione del rapporto fra parola e musica. Si tratta di un risultato che, com'egli precisa, sarà possibile solo quando «la poesia sarà sorella alla musica da serva [...], quando il poeta e il musicista non si tormenteranno a vicenda ma si accosteranno devoti e uniti al lavoro come a una opera di santuario»⁵⁶. Solo allora si potrà giungere al vero effetto della musica, che Mazzini ben spiega attraverso la metafora del «Genio» che «trarrà dall'arte segreti non sospettati [...] e ponendosi innanzi al concetto sociale lo innalzerà – e questa è la missione serbata dalla musica – ad altezza di fede negli animi, muterà le fredde credenze in entusiasmo, l'entusiasmo in potenza di sacrificio che è la virtù»⁵⁷. Sarà il Genio che «guiderà lo spirito

⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁵ Francesco FIUMARA, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 165-167.

[...] attraverso l'espressione musicale di tutte le passioni per una scala di sublimi armonie nella quale ogni strumento sarà un affetto, ogni melodia un'azione, ogni accordo una sintesi d'anima».

L'unico musicista rigeneratore in tal senso è considerato Donizetti, che ha seguito Rossini ma superandolo in senso innovativo. Mazzini menziona a tal proposito opere degne di nota composte da Donizetti, nelle quali egli ha saputo abbracciare i generi serio e quello buffo; due esempi fra tutti, l'*Anna Bolena* ove emerge il tragico e l'*Elisir D'Amore*, nel quale, al contrario, si mostra la gaiezza. Nell'opera di Donizetti si mostra l'individualità non però declassata a individualismo, ossia l'espressione unitaria e non frammentata dell'io concretamente inteso nei suoi tratti unici, peculiari, e ne sono espressione l'Enrico VIII, «dal linguaggio severo, tirannico»⁵⁸ oltrechè il Marino Faliero, (in particolare nel duetto tra Marino Faliero e Israele Bertucci).

Mazzini si dice certo che la riforma musicale si compirà perchè «quando una scuola, una tendenza, un'epoca sono esaurite, una riforma è imminente, inevitabile, certa, perché l'umana potenza non può retrocedere»⁵⁹. E i giovani artisti hanno il compito quasi «religioso» di prepararsi «divoti come ai misteri di religione all'iniziazione della nuova scuola musicale», elevandosi studiando i canti nazionali, e oltrepassando «i vecchi canoni d'arte»⁶⁰. La musica è «profumo dell'universo», pura armonia, e l'artista ha il compito di «immedesimarsi coll'amore, colla fede, [...] col pensiero dell'universo»⁶¹. Ma precisamente qui si profila l'intento dell'estetica mazziniana, quando scrive che l'arte deve aver un alto «intento sociale», in quanto «sacerdote di morale rigenerazione» da serbare «nei petti e nella vita candida, pura, incontaminata di traffico, di vanità e delle tante sozzurre che guastano il bel mondo della creazione»⁶².

⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

⁶² *Ibid.*

Seguendo la lettura di Imperia Grieco, possiamo concludere che l'arte è per Mazzini «interprete delle aspirazioni collettive della vita di un popolo e della realtà storica»⁶³. Ed è questo il compito dell'arte vera il cui contenuto si «rinnova nel tempo e col progresso civile e spirituale della realtà umana». Si forgia così un'idea di arte che ha compito «civile e sociale», ma anche «religioso ed etico» perché è Dio che «è presente negli ideali che illuminano la vita collettiva di un popolo, guidandolo al progresso, alla libertà, alla civiltà». In questo contesto l'arte diviene «interpretazione del mondo storico, profezia e faccia del Vero», e l'artista è «interprete della civiltà di una determinata epoca, profeta, eletto di Dio che trae dalla vita spirituale di un popolo la sua ispirazione» che gli consente di chiarire «al popolo stesso gli ideali del rinnovamento, del progresso»⁶⁴. In accordo con quanto sostiene Domenico Fratini, «l'idea dominante nella mente del Mazzini è il principio morale» che è punto di partenza per le altre attività, come «scienza, politica, religione, arte, poesia, letteratura [...]». Delle manifestazioni artistiche e letterarie, egli rigetta quelle che non abbiano finalità morale, o sociale o politica»⁶⁵. Di conseguenza l'arte ha valore civile, perché «deve incitare gli uomini a tradurre il pensiero in azione», in quanto «sacerdozio di educazione morale»; essa, sostiene Fratini, non deve essere mero «trastullo», bensì un mezzo di redenzione etico e sociale. E l'artista, di conseguenza, è un «sacerdote»⁶⁶. Fratini sottolinea a tal proposito come Mazzini «vedeva nel poeta il profeta, il vate che dall'alto luogo in cui natura lo ha posto può scorgere tutto l'orizzonte della vita del proprio tempo, vederne i vizi, le manchevolezze, e indicare ai fratelli le vie dell'avvenire»⁶⁷. Tale concetto artistico si riflette nella musica, che assume valore sociale e storico.

⁶³ Imperia GRIECO, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Domenico FRATINI, *Estetica letteraria di G. Mazzini*, Bologna, ed. di «Polemica» 1932, cap. I, p. 9.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.* In particolare qui si riferiva a Dante Alighieri, modello di poeta che aveva punito i vizi senza timore del potere di coloro che li possedevano.

L'essenza della musica è, per dirla con le parole di Imperia Grieco, «storia stessa, ma anche profezia, risonanza dell'universo e fede nell'avvenire, in cui si devono trovar fusi momento individuale e collettivo». E la sintesi sarà visibile solo in quella che la Grieco definisce «la musica dell'avvenire», che «si avrà solo quando i motivi della musica italiana e quelli della musica tedesca si saranno fusi insieme, per dirigersi ad un intento sociale», adempiendo al proprio obiettivo universale⁶⁸.

A tal fine deve tendere la musica, ma anche le altre arti «che hanno così il compito di promuovere nelle coscienze l'impegno morale di contribuire all'attuazione di un'epoca sociale fondata sull'associazione di tutti [...] nella credenza d'una sola legge, quella del rinnovamento spirituale e del progresso sociale»⁶⁹. Ed è proprio questo il fine civile e universale a cui la musica, secondo Giuseppe Mazzini, deve tendere, ossia il punto di arrivo della *Filosofia della musica*.

⁶⁸ Imperia GRIECO, *op. cit.*, p. 66-67.

⁶⁹ *Ibid.*

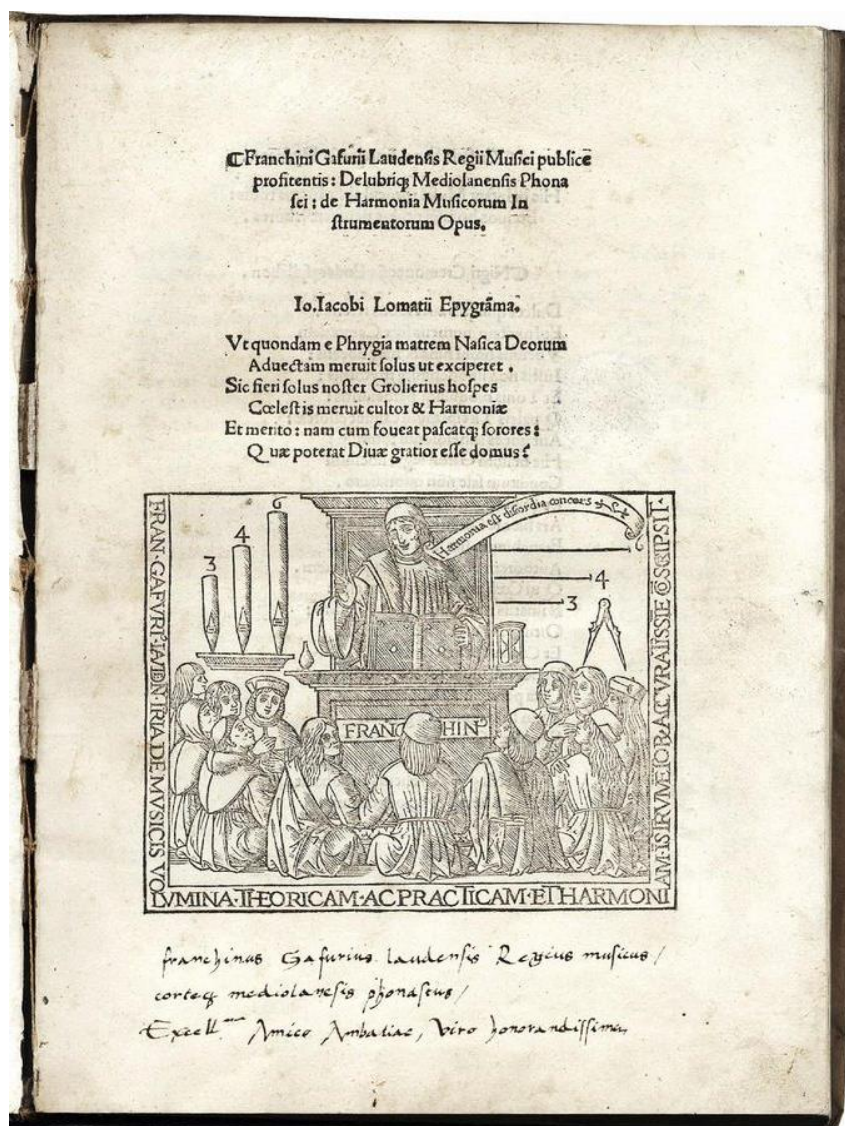
Bibliografia

- CONSOLI, Domenico, *Critici romantici*, Roma, Nuova Spada 1979.
- FIUMARA, Francesco, *Concetto mazziniano della musica e della pittura*, Napoli, Glaux 1977.
- FRATINI, Domenico, *Estetica letteraria di G. Mazzini*, Bologna, ed. di «Polemica» 1932.
- GRIECO, Imperia, *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*, Napoli, Loffredo 1970.
- MAZZINI, Giuseppe, *Note autobiografiche*, in *Lectures del risorgimento italiano, scritte e curate da Giosuè Carducci*, Milano, Feltrinelli 1897.
- MAZZINI, Giuseppe, *Filosofia della musica*, Introduzione a cura di A. Lualdi, Milano, F.lli Bocca 1943.
- MAZZINI, Giuseppe, *Zibaldone giovanile*, in Id., *Scritti editi e inediti*, Imola, Galeati 1965.
- RAGNI, Stefano, *J. J. Rousseau e la musica*, Perugia, Guerra 1999.
- RAGNI, Stefano, *Giuseppe Mazzini e la musica della Giovine Italia*, Perugia, Guerra 2008.
- SOLERTI, Angelo, (a cura di) *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Milano, Vallardi 1905.

Allegati

Bābēl

Alex Borghi



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

Il presente contributo si propone di analizzare il can. XII della XXIV sessione del Concilio di Trento, approvato l'11 novembre 1563. Si tratta di una norma di particolare importanza per la musica sacra non solo perché prescrive che nel canto le parole siano dette «*distincte devoteque*», ma soprattutto perché, attraverso una *delega legislativa attributiva di competenza*, individua nei sinodi provinciali gli organi deputati a emanare nuovi atti normativi in materia. Il principio di territorialità è mitigato dal richiamo espresso alla consuetudine. Ci si chiede: è riscontrabile nella musica una *naturalis ratio*? Nel tentativo di offrire delle risposte l'autore prende a riferimento due momenti caratterizzanti il fenomeno musicale: l'originaria doppiezza iscritta nel vocabolo greco *mousiké* e il diritto della Chiesa di Roma, in particolar modo il diritto naturale.

Keywords: Concilio di Trento; naturalis; ratio; figurato; mousiké

Abstract

This contribution aims to analyze can. XII of the XXIV session of the Council of Trent, approved on 11 November 1563. This is a rule of particular importance for sacred music not only because it prescribes that in song the words are called "*distincte devoteque*", but above all because, through a *legislative-delegation-conferring-jurisdiction*, identifies the bodies responsible for issuing new regulatory acts in the provincial synods. The principle of territoriality is mitigated by the reference expressed to custom. One wonders: is there a *naturalis ratio* in music? In an attempt to offer answers, the author takes as reference two moments characterizing the musical phenomenon: the original duplicity inscribed in the Greek word *mousiké* and the law of the Church of Rome, in particular natural law.

Keywords: Council; Trent; figuratus

Bābēl è il nome ebraico del luogo in cui – il racconto biblico ci tramanda – venne costruita una torre, a testimonianza dell'unione della discendenza di

Noè: lavori poi interrotti, «perché ivi il Signore aveva confuso il linguaggio di tutta la terra»¹. L'etimo è vivace e, come spesso avviene quanto si ha a che fare con parole originarie, ci aiuta a comprendere. Il passaggio semantico da *Bābēl*, termine latinizzato in *Babēle(m)*, quale appellativo di località, a “confusione” (propriamente, *bālal*) appartiene a quella tradizione medievale², recuperata poi da Dante³, che attinge alle *Magnae derivationes* di Uguccone da Pisa, dal 1190 vescovo di Ferrara.

Uno dei fili rossi della riflessione heideggeriana, da tenere ben saldo tra le dita, è il linguaggio: mettersi in cammino verso il linguaggio – questa l'intitolazione degli scritti, editi per Mursia, composti tra il 1950 e il 1959 – significa interrogarsi su una domanda, più volte rilanciata nell'antichità, che tocca l'essenza dell'uomo e della filosofia stessa, filtrando di eternità l'attimo. E questo non solo per via della capacità, che gli è propria, di farsi veicolo di comunicazione di messaggi, ma anche per l'evocazione poetica e degli affetti: per la custodia del tempo che fu. Sia che esso si componga di grafemi, come nel caso della parola, macchie di colore, come nel caso della pittura, suoni, come nel caso della musica, o di altro ancora.

In un'epoca di «*Babelle*», per citare un verso dell'*Amphiparnaso* (1594) del modenese Orazio Vecchi, ossia di confusione e di contrapposizione di linguaggi e di teologie, quale senza dubbio fu il XVI secolo e, più in particolare, l'età della Controriforma – stretta nei suoi contrasti –, la sessione XXIV del Concilio di Trento approva il can. XII, nel tentativo di ristabilire un ordine si potrebbe dire etico, prima ancora che morale. Singolare la ricorrenza nel richiamare alla memoria il nome di Lutero: il giorno di San Martino dell'anno 1563.

¹ Cfr. Gen. 11, 1-9.

² Sul punto si veda la voce “babèle” in *Dizionario etimologico della lingua italiana*, M. CORTELLAZZO e P. ZOLLI (a cura di), vol. 1, Zanichelli, Bologna 1979, p. 99.

³ Cfr., Vulg. el. I, 7, 5.

L'*incipit* del canone ha carattere di preambolo⁴: dette le ragioni dell'istituzione dei vari uffici per il beneficio della disciplina ecclesiastica, si passa alla previsione di norme comportamentali più specifiche. Queste sono rivolte a coloro che, negli organigrammi delle chiese particolari, debbono rappresentare per i fedeli – non diversamente da quanto accade per il culto dei Santi – un modello di vita, tutto nel segno della *pietas*, cui tendere non solamente nella fede, ma altresì nelle opere. Di poche righe successiva è l'espressione «*ecclesiae senatus*»: soccorre alla memoria il celebre parallelo con il quale Tertulliano equipara (o sembra equiparare), nell'*Apologeticum*, la Chiesa a un collegio. A tale esperienza si affianca quella propria dell'*ordo fraternitatis*⁵, orizzonte associativo entro cui la soddisfazione cristiana dei bisogni dell'anima e del corpo, in un misericordioso spirito di *fratellanza*, ne costituisce il cuore pulsante.

Segue un elenco di precetti e di divieti per i membri in forza al senato ecclesiale (vi si comprendono anche i cantori)⁶ a impronta moraleggiante, che puntano a risolvere il problema della partecipazione, pur senza trascurare diversi lati pratici del quotidiano: dalla caccia illegale alla cattura degli uccelli;

⁴ «12. Poiché gli uffici degni nelle chiese, in particolare nelle cattedrali, sono stati istituiti per preservare e rafforzare la disciplina ecclesiastica, in modo che coloro che li possiedono possano distinguersi per la pietà, essere un esempio per gli altri, ed assistere i vescovi con le loro opere e i loro servizi: è giusto che, coloro che sono addetti a queste cose, devono comportarsi in modo tale, da soddisfare i loro obblighi [...]» (cfr. *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum tractatum. Nova collectio*, Societas Goerresiana, 13 voll., Herder, Friburgi Brisgoviae, 1901-, IX, pp. 983-984. N.d.A.: la traduzione italiana del testo in latino del can. XII, in questa nota e nelle successive, è nostra).

⁵ Sulle confraternite si veda M. JASONNI, *Alle radici della laicità*, Il Ponte, Firenze 2009, pp. 65-86; G. LE BRAS, *Contributo ad una storia delle Confraternite*, in Id., Feltrinelli, Milano 1969.

⁶ «Tutti loro siano tenuti ad assistere ai servizi divini e non dai sostituti, e ad assistere e a servire il vescovo quando celebra o svolge altre funzioni pontificali, e a lodare il nome di Dio con riverenza, chiaramente, e devotamente negli inni e nei cantici nel coro preposto per la salmodia. Essi, inoltre, devono sempre vestire un abbigliamento adeguato tanto nella chiesa, quanto fuori da essa, si devono astenere dalla caccia illegale, dalla cattura degli uccelli, dalla danza, dalle taverne, e dal gioco, e saranno così ricchi di purezza morale, da essere giustamente chiamati il senato della Chiesa» (cfr. *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum tractatum. Nova collectio* cit., IX, pp. 983-984).

dalle taverne, al gioco e alla danza⁷. Sofferamoci un attimo sulle parole «*atque in choro [...] Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare moneantur*». Con formulazione nuova⁸, non ridondante, ma essenzialmente più consona al taglio giuridico che le è propria, il canone XII prescrive che nel canto, ivi compreso il figurato, le parole devono essere pronunciate «*distincte devoteque*», ossia chiaramente e devotamente per mantenersi comprensibili a tutti.

Affinché l'obiettivo possa realizzarsi, la disciplina diretta cede il passo, nella parte finale del canone⁹, a una tecnica legislativa differente, definibile, ricorrendo a un vocabolario moderno, come *delega legislativa attributiva di competenza*. Si individuano nei sinodi provinciali gli organi cui attribuire la competenza a emanare nuovi atti normativi: il termine adoperato, «*formulam*», è di derivazione romanistica, e richiama alla memoria l'antico processo formulare, nonché quella *formula* che così rigorosamente vincolava a sé il giudice¹⁰. Le materie oggetto di delega, tutte espressamente elencate, sono

⁷ La menzione di quest'ultima in un canone tridentino è tanto rara, quanto, certamente, non imposta dal caso. La *sedes materiae* è pertinente, dato che alla danza possono essere mosse le stesse obiezioni valedoli sia per la gestualità che per la teatralità della musica. La danza, rispetto al «simulare coi gesti ciò che si canta con la bocca» costituisce logica progressione, quando non autentica amplificazione di un moto corporeo – e, prima ancora, dell'anima – determinato dal fenomeno musicale. Inoltre, non va dimenticato che il termine *mousiké* comprendeva, in origine, tutta l'arte ispirata dalle Muse, danza e poesia incluse.

⁸ Autorevoli studiosi (cfr., in particolare, C. A. MONSON, *Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music*, in J. HAAR (a cura di), *European Music 1520-1642*, The Boydell Press, Woodbridge 2006, p. 401 ss.; Id., *The Council of Trent Revisited*, in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, n. 1 (Spring, 2002), University of California Press; K. G. FELLERER, *Church Music and the Council of Trent*, in *Musical Quarterly*, 39, 1953, pp. 576-594) hanno sottolineato come l'istanza della comprensibilità del testo cantato sia stata discussa dal Tridentino al can. VIII della XXII sessione, che non venne mai approvato. Non si tratta in realtà, come si evince dal canone in esame, dell'unico riferimento normativo di cui disponiamo.

⁹ «Per quanto riguarda la corretta direzione degli Uffici Divini, attinente al giusto modo di cantare o di modulare in essi, la specifica legge per entrare e restare nel coro, insieme a tutto il necessario per i ministri della chiesa, e simili: il sinodo provinciale deve prescrivere una formula prestabilita per il beneficio di ogni provincia, e in conformità delle loro usanze. Nel frattempo, il vescovo, con non meno di due canonici scelti, uno scelto da lui stesso, l'altro dal Capitolo, potrà provvedere in quelle materie come ritiene opportuno» (cfr. *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum tractatum. Nova collectio*, IX, pp. 983-984).

¹⁰ Cfr. C. GIOFFREDI, *Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Apollinaris, Roma 1955; B. ALBANESE, *Il processo privato romano delle legis actiones*, Palumbo,

pertanto: a) la corretta direzione degli uffici divini; b) il giusto modo di cantare o di modulare; c) la specifica legge per entrare e restare nel coro; d) tutto il necessario per i ministri della Chiesa e simili¹¹.

Il margine d'azione è, oltremodo, significativo, e pur tuttavia incontra un limite spaziale ben definito, coincidente con la singola provincia cui il Sinodo è preposto. Tale scelta, per un verso, rafforza un *principio di territorialità*¹² pulsante, sin dai tempi più remoti, nell'assetto gerarchico della Chiesa; per altro verso, presta il fianco a decisioni locali potenzialmente non sempre univoche, talora differenti o persino, se si vuole, tra loro antinomiche¹³. L'intui-

Palermo 1987 [rist. 1993]; A. BISCARDI, *Lezioni sul processo romano antico e classico*, Giappichelli, Torino 1968; C. A. CANNATA, *Profilo istituzionale del processo privato, I. Le legis actiones*, Giappichelli, Torino 1980; *II, Il processo formulare*, Giappichelli, Torino 1982; G. NICOSIA, *Il processo privato romano, I. Le origini*, Giappichelli, Torino 1980 [rist. 1986]; *III, Dalla nascita della iurisdictio all'avvento del processo per formulas*, Catania 1982; G. PROVERA, *Lezioni sul processo civile giustiniano, I-II*, Giappichelli, Torino 1989; G. PUGLIESE, *Il processo civile romano, I. Le legis actiones*, Edizioni Ricerche, Roma 1962; *II. Il processo formulare*, Giuffrè, Milano 1963.

¹¹ Sub a) deve intendersi non solo la competenza e la procedura di nomina della posizione apicale dei singoli uffici, ma anche l'individuazione di quelle norme che ne disciplinano, in una fase successiva a quella dell'insediamento, il corretto svolgimento della funzione. Si entra poi, sub b), nel vivo della musica sacra concedendo ai sinodi un ventaglio d'azione a "tutto tondo" sopra quanto loro demandato. Se il verbo canendis non pone particolari problemi interpretativi, nel termine modulandis vi si comprendono tanto il modulare, la scelta dei modi gregoriani, quanto quella dei ritmi e, in senso lato, tutta la musica strumentale. Ma pure quella forma vocale che, più di ogni altra, ha dato prova di far ricorso con frequenza alle modulazioni: il canto figurato. Sub c) si rimanda all'emanazione o al riconoscimento di una specifica lex sul vincolo partecipativo del coro, organo a impronta collegiale, a partire da requisiti e procedure d'ingresso e dai precetti cui attenersi durante lo svolgimento della sua attività. Quindi, alla previsione dei singoli casi che comportano la sospensione o la cessazione della funzione e le relative procedure di esecuzione. Da ultimo, sub d), si introduce una clausola residuale, a chiusura del sistema ora delineato, volta a scongiurare il c.d. horror vacui.

¹² Esso si distingue dal principio di sussidiarietà, sulla scorta del quale l'istanza superiore deve intervenire solo quando quella inferiore non sia in grado di fare fronte all'esigenza cui è istituzionalmente preposta.

¹³ Si coglie qui l'abilità del cardinale Morone, a cui preme guadagnare una rapida e sicura conclusione del Concilio e, al tempo stesso, un'affermazione piena della giurisdizione, nell'aver individuato lo strumento giuridico più consono a favorire la mediazione politica fra le forze in gioco. E lo fa attraverso una formula di compromesso capace di assicurare i delegati delle potenze riunitesi a Trento, ai quali sta a cuore, in primo luogo, veder riconosciute loro le rispettive autonomie. Non ultimo, certo, Ferdinando I, presso cui l'alto prelato modenese gode di sincera stima. L'Imperatore, più di qualunque altro regnante, troverà nella via moroniana grande motivo di plauso, in quanto egli deve rispondere alla necessità di mantenere il controllo e la pace sociale su territori difficili, religiosamente eterogenei (e governati

zione del cardinale Giovanni Morone, posto da Pio IV alla guida della legazione tridentina in seguito alla morte, nel marzo del 1563, dei cardinali Gonzaga e Seripando, è felice: la soluzione prescelta può dare i risultati sperati, ma richiede correttivi. Questo al fine di non perdere di vista il messaggio cristiano, di non discioglierne l'anima universalistica in un labirinto relativistico senza vie di uscita. Un primo intervento è di natura implicita e risiede nel rispetto dei principi generali dell'ordinamento canonico, ai quali il legislatore provinciale dovrà, in ogni caso, attenersi. Ma v'è pure un secondo, di cui espressa menzione, nel testo, è fatta attraverso l'uso della parola «*moribus*»: la conformità alle usanze. Si dà luogo a una sorta di *rinvio formale* (o *mobile*), direttamente alla fonte, alle *norme consuetudinarie* locali, garantendone efficacia e operatività nell'ordinamento particolare anche a seguito dell'emana-zione dei provvedimenti sinodali.

I sinodi, nella sostanza, dovranno assolvere al compito che è stato loro attribuito nel rispetto delle usanze. Ci si può chiedere se, in questo, il can. XII si ponga o meno in respiro di continuità rispetto all'unico tra i precedenti canonistici ad aver compiuto operazione di pari grado: la decretale *Docta sanctorum Patrum*¹⁴. A orientarci verso una risposta di segno positivo è proprio il confronto con la clausola di salvezza contenuta nella quarta sezione del canone avignonese. La clausola tutela le «consonanze rispettose della melodia» prevedendo, nello specifico, che «*nihil ex hoc de bene morata musica immutetur*»: con riguardo alla musica conforme alle usanze nulla sia cambiato. Entrambe le norme lanciano un aggancio giuridico alla consuetudine: se il can. XII limita il campo di azione del futuro legislatore vincolandolo al rispetto dei *mores*, la decretale giovannea è ancor più incisiva nel precludere

secondo il celebre principio «*cuius regio, eius religio*» inaugurato con la Pace del 1555). Basti solo pensare alla città di Augusta negli anni che saranno tra il 1580 e il 1630 (si veda, sul tema, A. J. FISHER, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1630*, Ashgate, Aldershot 2004).

¹⁴ Cfr., sul tema, il nostro *Musica sacra: il Dio nascosto tra le dissonanze*, in *Il Ponte*, n. 1 (gennaio 2013), pp. 119-126.

del tutto la possibilità di apportare modifiche alla musica composta *secundum consuetudinem*.

«Durezza e rigidità» delle norme di diritto divino sono di gran lunga maggiori¹⁵ – la dimensione è quella propria del dogma – delle norme corrispondenti degli ordinamenti secolari. Una delle peculiarità del diritto della Chiesa è quella, infatti, di avere per “legislatore”, non soltanto morale ma giuridico – basti pensare al titolo di un’opera di Suarez, *Tractatus de legibus ac de Deo legislatore* (1612) – Dio. Diversamente dalla pace sociale, la *quies fidelium* di cui parlano i canonisti è fine che la Chiesa persegue, congiuntamente a quello, supremo, della *salus animarum*¹⁶, introducendo flessibilità nel sistema, con particolare attenzione alla fase applicativa. In questo senso è da leggersi la prevalenza della c.d. *aequitas canonica*¹⁷ sul noto principio «*dura lex, sed lex*», ovvero di altre *fallentiae juris*, si potrebbe dire in punta di diritto, quali quelle causate dalla *tolerantia* e dalla *dissimulatio*¹⁸, secondo un ordine di idee che tende *ad mala majora vitanda e ad obviandum scandalis*.

Ma duttilità e flessibilità sono caratteri più generali del diritto canonico, presenti anche in altri istituti. È questo il caso della consuetudine, definita come «*ius non scriptum, diuturnis populi moribus, et cum aliquo legislatoris consensu, introductum*»¹⁹. Nel rapporto con l’atto normativo per eccellenza si possono avere, a seconda dei casi, consuetudini *secundum legem, praeter legem* o *contra legem*. Le sue origini si fanno risalire al diritto romano²⁰:

¹⁵ Cfr. G. CAPUTO, *Introduzione allo Studio del Diritto Canonico Moderno*, Tomo Primo, 2 ed., Cedam, Padova 1987, p. 82 ss.

¹⁶ P. FEDELE, *Lo spirito del diritto canonico*, Cedam, Padova 1962, p. 197 ss.

¹⁷ Sull’istituto in parola cfr., P. A. D’AVACK, *Corso di diritto canonico*, I, Giuffrè, Milano 1954, p. 201 ss.

¹⁸ Si veda, su questi istituti, G. OLIVERO, *Dissimulatio e tolerantia nell’ordinamento canonico*, Giuffrè, Milano 1953. La tolleranza, non contenendo alcuna statuizione sul valore della legge o della consuetudine, si esaurisce in un mero comportamento negativo pertanto non idoneo a costituire la causa formale efficiente di diritto consuetudinario.

¹⁹ V. PICHLER, *Ius canonicum secundum quinque Decretalium libros*, Nicolaum Pezzana, lib. I, tit. IV, n. 5, Venezia, 1758.

²⁰ Cfr., più diffusamente, L. BOVE, *La consuetudine in diritto romano*, I, Jovene, Napoli 1971.

dell'imperatore Alessandro è la costituzione sulla *longa consuetudo* nelle province²¹; di Costantino quella relativa alla sua validità e alla subordinazione alla legge²²; di Leone e Antemio quella sul rapporto tra legge e consuetudine²³ (come la consuetudine è una legge non scritta, così la legge è una consuetudine scritta). La sua presenza è già nota agli autori classici, come Cicerone²⁴, Cesare²⁵ e Orazio («*ibam forte via sacra sicut meus est mos*») e, ancor prima, alle fonti del Vecchio²⁶ e Nuovo²⁷ Testamento.

Quanto ai requisiti essenziali, i canonisti tardo-cinquecenteschi²⁸ ritengono, in linea con la tradizione romanistica, che la consuetudine acquisti valore normativo a) in forza della volontà della comunità stessa (c.d. *animus inducendi consuetudinem* o *animus se obligandi*), ove questa sia però munita non solo del potere di ricevere le leggi ecclesiastiche, ma anche b) di quello di emanarle²⁹. Il concetto di comunità è da intendersi in senso ampio e, per-

²¹ Il codice romano ha un titolo dedicato alla consuetudine (lib. VIII, tit. LIII, Quae sit longa consuetudo). La prima legge è di Alessandro: «Proeses provinciae probatis his quae in oppido frequenter in eodem controversiarum genere servata sunt causa cognita statuet. Nam et consuetudo praecedens et ratio, quae consuetudinem suasit, custodienda est. Et ne quid contra longam consuetudinem fiat ad sollicitudinem suam revocabit praeses provinciae» (citato secondo: D. GIURIATI, voce «Consuetudine e desuetudine», in *Il Digesto Italiano*, a cura di L. Lucchini, VIII (II), Unione Tipografico Editrici, Torino 1895-1898, p. 553).

²² La seconda legge è di Costantino: «Consuetudinis ususque longaevi non vilis auctoritas est: verum non usque adeo sui valitura memento, ut aut rationem vincat aut legem» (citato secondo Ibidem).

²³ La terza legge è degli imperatori Leone e Antemio: «Leges quoque ipsas antiquitus probata et servata tenaciter consuetudo imitatur ei retinet: et quod officiiis, curiis, civitatibus, principiiis, vel collegiis praestitutum fuisse cognoscitur, perpetuae legis vicem obtinere statuimus» (citato secondo Ibidem).

²⁴ Cfr., ad esempio, *De Orat.*, 2, 87: «Exercitatio, ex qua consuetudo gignitur»; *Div. Caec.*, 2: «Adductus sum veteri consuetudine institutoque maiorum».

²⁵ Cfr. *De Bello Gallico*, 1, 43: «Populi romani haec est consuetudo»; 4, 7: «Consuetudo germanorum est [...]».

²⁶ Cfr. Gen. 29, 26; Lev. 18, 33; Gdt. 3, 2; 11, 37-39; Re 17, 40-41; Est. 8, 8; 13, 4; Ez. 16, 3.

²⁷ Cfr. Lc. 1, 9; 2, 27 e 42; 22, 39; Gv. 18, 39 At. 17, 2; 21, 21; 25, 16; 26, 2.

²⁸ In questo senso cfr. J. ANDREAE, in *Decretalium libros novella commentaria*, Venezia, 1578, lib. I, tit. IV, c. II, p. 17.

²⁹ Cfr., in seguito, F. SUAREZ, *Tractatus de legibus ac de Deo legislatore*, Venezia 1740, lib. VII, c. 9, pp. 9-19; E. PIHRING, *Ius canonicum in quinque libros Decretalium distributum*, Venezia, 1759, lib. I, tit. IV, pp. 8-11 e 15; A. REIFFENSTUEL, *Ius canonicum univsum*, Romae 1831, lib. I, tit. IV, p. 111 ss.; F. SCHMALZGRUEBER, *Ius ecclesiasticum*

tanto, riferibile anche alle minime, istituite, approvate o riconosciute dall'autorità ecclesiastica, tra cui le provincie. Si può parlare di comunità collettivamente, ma pure distributivamente, ossia avendo riguardo a una determinata categoria dei suoi componenti³⁰. Gli atti mediante i quali c) è possibile introdurre la figura in esame devono essere 1) atti umani, volontari, liberi e pubblici; 2) frequenti e uniformi.

Attraverso la consuetudine, in modo particolare quelle locali, l'ordinamento canonico esprime tutta la sua grandezza. Si apre a una dimensione *popolare*, dal cui *consensus* traluce la *voluntas Dei* (*vox populi vox Dei*), e – si potrebbe dire – quasi democratica del diritto: una dimensione fondata sulla *tacita civium conventio*. La norma si fa strada dal basso per condivisione, non già dall'alto per imposizione. Al tempo stesso, nella musica vocale sacra, il canto si presenta in forma sostanzialmente duplice: da un lato abbiamo il *gregoriano* che incarna, nella sua intrinseca monodicità e peculiare “rivelazione” divina³¹, l'affermazione del primato del romano Pontefice; dall'altro il principio pluralistico-conciliarista accolto dalla *polifonia* (tra cui il canto figurato), nata spontaneamente dall'*ars* e dall'*inventio* dei musicisti e poi impostasi nella Chiesa secondo l'uso e la consuetudine. Una pluralità di voci che dialogano tra loro³², tra consonanze e dissonanze, su un medesimo, armonico piano di eguaglianza; eppure, nell'insieme, tutte tendenti al raggiungimento di una

universum, Romae 1845, lib. I, tit. IV, pp. 2-4; G. BAUDUIN, *De consuetudine in iure canonico*, Lovanii 1888, pp. 79-89; F. WERNZ, *Ius Decretalium*, I, Pratii 1913, pp. 189-190; G. D'ANNIBALE, *Summula theologiae moralis*, Romae 1904, I, pp. 245-246.

³⁰ È sufficiente la maggioranza semplice, purché i soggetti abbiano la capacità di compiere atti umani – rimangono pertanto esclusi, per mancanza dell'uso della ragione, alcune categorie di persone, tra cui gli amentes e gli infantes – e siano soggetti alla legge ecclesiastica su cui viene ad operare la consuetudine. Sul punto, cfr. A. RAVA, voce “Consuetudine (diritto canonico)”, in *Enciclopedia del diritto*, IX, Giuffrè, Milano 1961, p. 445.

³¹ Secondo la tradizione, il gregoriano sarebbe stato dettato direttamente dallo Spirito Santo, sotto sembianze di colomba, a Gregorio Magno.

³² Sul rapporto tra madrigale e potere secolare si veda M. CARROZZO e C. CIMAGALLI, *Storia della Musica Occidentale*, I, Armando, Roma 2004, p. 248: «In fondo, il madrigale era quasi l'equivalente sonoro dell'utopica corte disegnata da Baldassarre Castiglione, in cui il “cortegiano” partecipava alla gestione del potere non con l'ostentazione della propria forza, ma con la disinvolta coscienza di un'innata superiorità, che si esprimeva compiutamente nell'arte garbata della conversazione».

superiore dimensione dello spirito, ove la quiete è quella propria del principio di unità. Forgiata nel Pólemos di eraclitea memoria, la *religio* si fa, nella musica di Palestrina ma non solo, ricomposizione quanto mai alta del legame.

Problema di non secondaria importanza ha interessato le consuetudini *contra legem*, contrarie tanto al diritto divino, positivo e naturale, quanto al diritto umano. Per porre rimedio alla proliferazione delle antinomie, la Patristica recupera la legge costantiniana, secondo cui la consuetudine non può vincere *rationem aut legem*, per formulare, in Agostino, un principio che diverrà poi cardine: «*ratio et veritas consuetudini praeponenda est*»³³. La figura è ben diffusa nel *Decretum* di Graziano³⁴, quindi assunta come elemento essenziale da Gregorio IX nella decretale *Cum tanto* (c. II, X, I, 4). Stiamo parlando della *rationabilitas*, la conformità della consuetudine alla ragione, intesa come corrispondenza alla verità, alla legge divina e naturale. Razionabilità in senso negativo, come non opposizione alla potestà di ordine, di giurisdizione o di magistero, o alle finalità proprie della Chiesa e alla sua natura; ma pure ragionabilità *positiva*, tale da concorrere, tomisticamente³⁵, alla promozione del bene comune della comunità dalla quale è introdotta. Di contro, la *consuetudo irrationabilis* non è *ius*, ma *error*: contiene o spinge al peccato.

A chi compete il giudizio sulla *rationabilitas*? Isidoro di Siviglia, rifacendosi alla medesima fonte romanistica, afferma che «*usus auctoritatis cedat; pravum usum lex aut ratio vincat*» (*Etymol.*, II, 10). La risposta che ne viene data porta, progressivamente, all'introduzione di un principio fedele all'impronta istituzionale della Chiesa di Roma quale *societas hierarchica*

³³ Cfr. G. ASTUTI, voce "Consuetudine (diritto moderno)", in *Novissimo Digesto Italiano*, a cura di A. Azara e E. Eula, IV, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1959 [rist. 1981], p. 318.

³⁴ Cfr. c. 4, D. 8; c. 5, D. 8; c. 4, D. 11; c. 5, D. 1; c. 7, D. 12.

³⁵ *Summa Theologica*, Iae, IIae, q. 97, art. 3, in corp. Cfr. anche A. DE BUTRIO, *Commentarium super quinque libros Decretalium*, Venetiis 1578, lib. I, tit. IV, c. 11, p. 14; F. Suarez, *Tractatus de legibus ac de Deo legislatore* cit., lib. VII, c. 18, pp. 9-10; NAVARRUS, *Consilia et responsa*, Lugduni 1594, cons. 3, p. 4.

*inaequalis*³⁶, quello dell'*adprobatio*: affinché una consuetudine acquisti *vis legis*, forza e valore di norma giuridica, occorre l'approvazione, o almeno la non riprovazione, del *superior ecclesiasticus*. Per questa via "autoritativa" si potrà avere consenso generale o speciale³⁷: il primo, detto anche legale, è concesso dalla legge *ex ante*; il secondo, espresso o tacito, è dato dal competente superiore ecclesiastico *ex post*, in forma specifica e diretta, a una consuetudine già perfetta nei suoi elementi essenziali.

Quanto all'efficacia della consuetudine *secundum legem*, successiva pertanto alla legge, il principio che la governa è antico: *consuetudo est optima legum interpretres*³⁸. Essa diviene metro interpretativo privilegiato della legge dubbia (consuetudine c.d. *interpretativa*), ovvero confermativa della legge di per sé chiara (consuetudine c.d. *meramente esecutiva*). Sotto il profilo della gerarchia delle fonti canoniche, Gregorio IX nel *Liber Extra*, promulgato il 5 settembre 1234, al titolo IV, *De consuetudine*, del libro I, cap. XI, fissa il seguente criterio: «*Consuetudo non derogat iuri naturali seu divino, cuius transgressio peccatum inducit; nec positivo, nisi sit rationabilis et praescripta*». Pur ammettendosi abrogazione o deroga al diritto ecclesiastico quando sia ragionabile e legittimamente prescritta, a nessuna consuetudine è permesso, invece, derogare al diritto divino naturale, le cui norme, nell'ordinamento canonico, sono quelle che Dio iscrive nel cuore e nella «natura» dell'uomo: costui le scopre senza bisogno dell'intermediazione della Chiesa, attraverso la testimonianza immediata della sua coscienza³⁹. Il Decreto di Graziano apre la sua prima *Distinctio*, non a caso, con la voce del Maestro,

³⁶ In cui nettamente distinto dalla «massa dei sudditi» è l'ordine gerarchico, esclusivo assegnatario, per volontà divina, della potestas regiminis e quindi della potestas legislativa, esplicazione della potestà di governo mediante l'imposizione di comandi giuridici. Cfr. PIO X, enc. 15 febbraio 1906, *Vehementer Nos*, n. 8, in P. GASPARRI, *Codicis iuris canonici fontes*, III, Typis Polyglottis Vaticanis, Romae 1925, p. 664.

³⁷ Cfr. A. RAVÁ, voce "Consuetudine (diritto canonico)", in *Enciclopedia del diritto*, IX, Giuffrè, Milano 1961, p. 443 ss.

³⁸ Cfr. Gregorio IX, *Liber Extra*, lib. I, tit. IV "De consuetudine", cap. VIII, ora in *Corpus Iuris Canonici*, a cura di E. Friedberg, B. Tauchnitz, Lipsia, 1879 [rist. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1959], vol. II.

³⁹ Cfr. G. CAPUTO, op. cit., p. 14.

tutta volta a sottolineare l'importanza fondativa dei due temi in parola, il diritto naturale e gli usi:

Graziano. Il genere umano è retto da due [ordini], vale a dire il diritto naturale e gli usi. Il diritto naturale è ciò che è contenuto nella legge e nel Vangelo, per cui ognuno ha l'obbligo di fare agli altri ciò che vuole sia fatto a se stesso e il divieto di arrecare agli altri ciò che non vuole gli sia fatto⁴⁰.

Il *ius gentium*, o *ius naturale*, è nato dal *ius dicere* dei pretori romani: mentre il *ius civile* è quel complesso di norme giuridiche valedoli soltanto per una singola *civitas*, quella romana, il *ius gentium* identifica l'insieme dei principi e degli istituti giuridici, che i Romani ritenevano identici o sostanzialmente analoghi a tutti i popoli civili che conoscevano, fondato sulla *naturalis ratio*. Questa richiama l'ordine naturale delle cose sul quale si erge, seguendo le orme di Platone (*Timeo*), di Aristotele e dei filosofi stoici⁴¹, un sistema ideale di norme eque rispondenti ad astratte esigenze di giustizia che operano in modo uniforme presso i vari popoli, indipendentemente da una particolare base legale, attraverso l'identica struttura mentale dello spirito umano⁴². È da attribuire, con tutta probabilità, agli autori della compilazione giustiniana⁴³, e non ai giuristi classici, la concezione del *ius naturale* quale sistema di diritto giusto trascendente la storia e la civiltà umana, comune a tutti gli esseri viventi⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. *Corpus Iuris Canonici*, a cura di E. FRIEDBERG e B. TAUCHNITZ, Lipsia, 1879 [rist. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1959], vol. 1, Decreti prima pars, Dist. I, p. 3. N.d.A.: la traduzione italiana del testo in latino è nostra.

⁴¹ Cicerone, nel *De legibus* (I, 6, 18-19), scrive che «la legge è ragione suprema, insita nella natura». Sul tema si veda, più diffusamente G. FASSÓ, *La legge della ragione*, Il Mulino, Bologna 1964.

⁴² E. BETTI, *Istituzioni di Diritto romano*, I, Cedam, Padova 1947 [rist. 1960-1987], pp. 12-17. Cfr. Id., *Diritto romano*, I, Cedam, Padova 1935, p. 25: «È assai dubbio se essi, avendo riguardo ad istituti vigenti presso tutti i popoli dell'antichità, ma contrari a superiori idealità umane (tipico soprattutto l'istituto della schiavitù), giungessero mai a contrapporre al *ius gentium* il *ius naturale*».

⁴³ D. 1, 1, 1, 3.

⁴⁴ Cfr. sul punto E. BETTI, *Istituzioni di Diritto romano*, p. 13: «[...] concezione, comunque, che ha il torto di disconoscere la storicità delle formazioni giuridiche e della stessa giustizia ideale, che ha sempre un contenuto variabile e contingente, e di scambiare il diritto – il quale

È riscontrabile, nella musica, una *naturalis ratio*?

Due, a nostro avviso, le possibili risposte all'interrogativo. Una prima risposta nella natura stessa della *mousiké*, nel «dono delle Muse»⁴⁵. Più propriamente nella sua *doppietta* originaria, quella che il pensiero greco seppe dapprima cogliere, per poi soffermarsi sulle cause e sugli effetti dell'*éthos* musicale. In essa consonanza e dissonanza, acutezza e gravità, apollineo e dionisiaco, ma pure razionalità e irrazionalità, vita e principio di unità, soggetto e oggetto paiono soggiacere a un medesimo *giogo*, di heideggeriana memoria. Con ciò tenendo bene a mente che la Filosofia, come afferma Platone nel *Fedone* (61a), è musica suprema. Gli influssi etici sull'anima, terreno di scontro tra elementi contrapposti o di ricomposizione del legame, possono dare corso a due processi: un primo, definito di “catarsi allopatica”, è riferibile a Platone, per il quale una musica appropriata può infondere una determinata virtù a chi ne è privo, o a chi è in preda al vizio opposto, purificandolo; un secondo si esprime, invece, in termini di “catarsi omeopatica” ed è riferibile ad Aristotele. Per il filosofo anche un *éthos* negativo è accettabile in quanto, giovandosi di un perturbamento controllato, l'animo può espellere fuori da sé le proprie negatività e recuperare la sua normalità⁴⁶.

Éthos anthrópoi daimon. Torniamo ancora sulla premessa filosofica fondamentale in cui Eraclito dice, in realtà, la sacralità dell'«ambiente», il «luogo e tempo» dell'essere dell'uomo entro l'ordine cosmico, una dimensione biologica e naturalistica del sapersi porre al cospetto del mondo. Affaccendati dall'ora presente, ove l'inquinamento non risparmia certo il terreno acustico e culturale (investendo pensiero, parola e suono), ripensiamo un attimo a quel *saxum* virgiliano, ovvero allo scoglio «celato alla vista dai flutti» e dalle spume dai marosi che Enea scorge nei pressi di Erice, e su cui «riposano i

è essenzialmente forma, regola, disciplina – coi rapporti della vita sociale che costituiscono solo la materia del regolamento giuridico».

⁴⁵ L'espressione è di Heidegger, con riferimento alle composizioni stravinskiane: cfr. A. MAZZONI, *Il dono delle Muse. Heidegger e la musica*, Il Melangolo, Genova 2009, p. 28.

⁴⁶ Cfr. M. CAROZZO e C. CIMAGALLI, op. cit., pp. 18-19.

gabbiani al sole» (*En.* V, vv. 124-128). Alla musicalità di un verso che, nel precludere al *pensiero poetante*, segnala l'approdo – a cui chi naviga giunge servendosi del *labor* – all'espressione più autentica e fisica dell'armonioso gioco degli elementi⁴⁷. Già gli Achei, nel mito omerico, o i Dori o i Frigi sono *láoi*, perché stirpi capaci di riconoscersi «eticamente» nella soggezione a un potere politico costituito⁴⁸. La musica si radica, anch'essa, entro un ordine territoriale, per cui a ogni *harmonia* corrisponde un *éthos* determinato, ad ogni popolazione dell'antica Grecia la sua *harmonia*.

Nel corso del Medioevo e durante i secoli successivi si è ritenuto, sulla scorta di una interpretazione erronea⁴⁹ di Boezio operata dall'anonimo trattato *Alia musica*⁵⁰ del X secolo ca., che i modi ecclesiastici (o gregoriani) alla base della nota teoria dell'*octoechos* corrispondessero ai modi greci (da cui la conservazione delle loro denominazioni, come ad es. dorico, frigio, lidio, ecc.). E così, a Trento, il principio di territorialità che il can. XII sancisce nel segno della conformità alle consuetudini della nuova disciplina provinciale si innesta, grazie a una profonda sensibilità umanistica, su concezioni antiche, iscritte nella "genetica" del fenomeno musicale: nei modi gregoriani. Graziano aveva già ribaltato i piani di riferimento per introdurre un rapporto di priorità, per cui *quod non locus consuetudinem sed consuetudo locum commendat*. Da qui la differenza dei riti e delle osservanze nelle chiese particolari.

Un secondo momento di riflessione in cui cercare delle risposte ci dice, infine, della presenza di una *naturalis ratio* musicale nel diritto della Chiesa, ove le norme fondamentali che governano il canto – non il *nómos*, per sua

⁴⁷ M. JASONNI, *Rileggendo i classici*, in *Il Ponte*, anno LXXI, n. 2 (2015), p. 104 e ss.

⁴⁸ M. JASONNI, *Alle radici della laicità*, cit., p. 19.

⁴⁹ M. CAROZZO e C. CIMAGALLI, op. cit., p. 53 ss.

⁵⁰ J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IXe siècle)*, Institut de Musicologie de l'Université de Paris, n. 6, Paris 1965 ; M. BERNHARDT, *Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica: "Dulce ingenium musicae"*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, vol. VI, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munich 1987.

definizione territoriale, ma il *canón*, per sua definizione universale – appartengano necessariamente alla *lex naturalis*, in quanto iscritte direttamente, senza mediazione alcuna, nella natura e nel cuore dell'uomo.

Avvertitane, non senza diffidenze, l'originaria doppiezza, sulla scorta dell'insegnamento platonico il Cristianesimo compie una scelta. Predilige consonanza e razionalità, rispecchiamento del Logos e della sua armonia per giungere a quella ricomposizione del legame propria della *religio*⁵¹. Alla riconduzione del molteplice all'Uno.

⁵¹ Una ricomposizione di un legame positivo, in primo luogo, ove l'idea di Dio è il lato razionale della religione, mentre la religione è il lato irrazionale – non per questo, tuttavia, “privo di senso” – dell'esperienza di Dio (cfr. P. SEQUERI, *Estetica e Teologia. L'indicibile emozione del Sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger*, Glossa, Milano, 1993, passim). Ma v'è pure un senso “romano” della religione che si intende, qui, valorizzare: religione come machiavellico *instrumentum regni*; religione come ciceroniana *re-ligio*, assorbimento istituzionale della fede nelle pratiche pubbliche del culto (cfr. M. JASONNI, *Alle radici della laicità*, p. 132; Id., *Nodum in Scirpo: a proposito di «religio»*, in *Quaderni di Storia*, 78 (2013), pp. 229-234).

Bibliografia

A.A.V.V., *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum tractatum. Nova collectio*, Societas Goerresiana, 13 voll., Herder, Friburgi Brisgoviae, 1901-, IX.

A.A.V.V., *Enciclopedia del diritto*, IX, Giuffrè, Milano 1961.

ALBANESE B., *Il processo privato romano delle legis actiones*, Palumbo, Palermo 1987 [rist. 1993].

ANDREAE J., in *Decretalium libros novella commentaria*, Venezia, 1578, lib. I, tit. IV, c. II.

BERNHARDT M., *Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica: "Dulce ingenium musicae"*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, vol. VI, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munich 1987.

BETTI E., *Istituzioni di Diritto romano*, I, Cedam, Padova 1947 [rist. 1960-1987].

BISCARDI A., *Lezioni sul processo romano antico e classico*, Giappichelli, Torino 1968.

BORGHI A., *Musica sacra: il Dio nascosto tra le dissonanze*, in «Il Ponte», n. 1 (gennaio 2013), pp. 119-126.

BOVE L., *La consuetudine in diritto romano*, I, Jovene, Napoli 1971.

CANNATA C. A., *Profilo istituzionale del processo privato, I. Le legis actiones*, Giappichelli, Torino 1980; *II, Il processo formulare*, Giappichelli, Torino 1982.

CAPUTO G., *Introduzione allo Studio del Diritto Canonico Moderno*, Tomo Primo, 2 ed., Cedam, Padova 1987.

CHAILLEY J., *Alia musica (traité de musique du IXe siècle)*, Institut de Musicologie de l'Université de Paris, n. 6, Paris 1965.

CORTELLAZZO M. e ZOLLI P. (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, , vol. 1, Zanichelli, Bologna 1979.

D'AVACK P. A., *Corso di diritto canonico*, I, Giuffrè, Milano 1954.

FASSÓ G., *La legge della ragione*, Il Mulino, Bologna 1964.

FEDELE P., *Lo spirito del diritto canonico*, Cedam, Padova 1962.

FELLERER K. G., *Church Music and the Council of Trent*, in «Musical Quarterly», 39, 1953, pp. 576-594.

FISHER A. J., *Music and Religious Identity* in «Counter-Reformation Augsburg», 1580-1630, Ashgate, Aldershot 2004.

FRIEDBERG E. e TAUCHNITZ B. (a cura di), *Corpus Iuris Canonici*, Lipsia, 1879 [rist. Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1959].

GASPARRI P., *Codicis iuris canonici fontes*, III, Typis Polyglottis Vaticanis, Romae 1925.

GIOFFREDI C., *Diritto e processo nelle antiche forme giuridiche romane*, Apollinaris, Roma 1955.

GIURIATI D., voce “Consuetudine e desuetudine”, in «Il Digesto Italiano», a cura di L. Lucchini, VIII (II), Unione Tipografico Editrici, Torino 1895-1898.

JASONNI M., *Alle radici della laicità* in «Il Ponte», Firenze 2009.

JASONNI M., *Alle radici della laicità*, p. 132; Id., *Nodum in Scirpo: a proposito di «religio»*, in «Quaderni di Storia», 78 (2013), pp. 229-234.

JASONNI M., *Rileggendo i classici*, in «Il Ponte», anno LXXI, n. 2 (2015), p. 104 e ss.

MAZZONI A., *Il dono delle Muse. Heidegger e la musica*, Il Melangolo, Genova 2009.

MONSON C. A., *Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music*, in J. HAAR (a cura di), *European Music 1520-1642*, The Boydell Press, Woodbridge 2006.

MONSON C. A., *The Council of Trent Revisited*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. 55, n. 1 (Spring, 2002), University of California Press.

NAVARRUS, *Consilia et responsa*, Lugduni 1594.

NICOSIA G., *Il processo privato romano, I. Le origini*, Giappichelli, Torino 1980 [rist. 1986]; *III, Dalla nascita della iurisdictio all'avvento del processo per formulas*, Catania 1982.

OLIVERO G., *Dissimulatio e tolerantia nell'ordinamento canonico*, Giuffrè, Milano 1953.

PICHLER V., *Ius canonicum secundum quinque Decretalium libros*, Nicolaum Pezzana, lib. I, tit. IV, n. 5, Venezia, 1758.

PROVERA G., *Lezioni sul processo civile giustiniano, I-II*, Giappichelli, Torino 1989.

PUGLIESE G., *Il processo civile romano, I. Le legis actiones*, Edizioni Ricerche, Roma 1962; *II. Il processo formulare*, Giuffrè, Milano 1963.

SEQUERI P., *Estetica e Teologia. L'indicibile emozione del Sacro: R. Otto, A. Schönberg, M. Heidegger*, Glossa, Milano, 1993.

SUAREZ F., *Tractatus de legibus ac de Deo legislatore*, Venezia 1740, lib. VII, c. 9.