

L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle Avanguardie al Postmoderno

a cura di Péter Sárközy



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

**L'eredità classica nella cultura
italiana e ungherese del Novecento
dalle Avanguardie al Postmoderno**

a cura di Péter Sárközy



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Supplemento al n. 13/2014 della *Rivista di Studi Ungheresi*

Copyright © 2015

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

ISBN 978-88-98533-47-3

ISSN 1125-520X

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film, fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti e/o delle foto.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher. All eligible parties, if not previously approached, can ask directly the publisher in case of unintentional omissions or incorrect quotes of sources and/or photos.

In copertina: György Galántai: *Guided Chance*, 1985 (interactive sound sculpture / scultura sonora interattiva)

Indice

Premessa		7
Cronaca del convegno		15
Indirizzi di saluto		
Pál Fodor, Direttore del Polo Umanistico dell'Accademia Ungherese delle Scienze		19
<i>I. L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese della prima metà del Novecento</i>		
Francesca Bernardini Napoletano	Ungaretti e le «favole antiche»	25
Marinella Mascia Galateria	Corrado Alvaro: una Medea desacralizzata, «sola, vagabonda e straniera»	39
József Pál	Mihály Babits: “verso un classicismo nuovo”	61
Norbert Mátyus	La traduzione dei classici del primo Novecento ungherese tra avanguardia e accademismo	72
Roberto Ruspanti	Il ritorno alla classicità nella lirica ungherese del Novecento: Pál Gulyás, Lajos Kassák, Mihály Babits, tre poeti apparentemente inconciliabili	76
Péter Sárközy	Modernismo e classicità nell'opera di Attila József e Miklós Radnóti	100
<i>II. Modernismo e classicità nel teatro e nella musica della prima metà del Novecento</i>		
Kinga Dávid	Luigi Pirandello: un impossibile greco moderno	117
Ilona Fried	L'eredità classica nel teatro del ventennio fascista Ettore Romagnoli al Convegno Volta sul teatro drammatico nel 1934	136
Antonella Ottai	Le scene del “doppio” fra Italia e Ungheria nella commedia degli anni Trenta	150

Franco Piperno	Neoclassicismi musicali italiani di primo Novecento	160
Tibor Tallián	La classicità dell'avanguardia nei compositori ungheresi tra le due guerre mondiali. Un caso speciale: un compositore ungherese italianizzante	184

III. *Le arti visive*

Ernő Marosi	Capitelli corinzi e fregi d'acanto della Pannonia romana nella storiografia artistica	195
Zsuzsanna Ordasi	Colonne antiche nell'architettura moderna ungherese del "realismo socialista"	204
Claudia Zaccagnini	Aspetti iconografici classici e tardo-antichi nel linguaggio artistico di János Hajnal	213
Paolo Portoghesi	L'arte organica di Imre Makovecz	224

IV. *Elementi classici nella letteratura italiana e ungherese del secondo Novecento*

Judit Karafiáth	L'héritage classique dans l'oeuvre de Tibor Déry	233
László Szörényi	La poetica di Sándor Weöres e la tradizione greco-romana	241
Anna Fuchs	L'antichità in due romanzi di Miklós Szentkuthy	250
Imre Madarász	Il ritorno di Oreste. Elementi classici nel dramma <i>Pilade</i> di Pier Paolo Pasolini	254
Cecilia Bello Minciocchi	Un'anticlassica fedeltà: Sanguineti traduttore dal greco. Il caso dell' <i>Ifigenia in Aulide</i>	259
Bence Fehér	Musa latina in the 20 th century: an antique or a modern goddess?	276
Imre Kőrösi	Tradizioni antiche nella poesia ungherese contemporanea	286
Cinzia Franchi	Nella terra di nessuno. La poesia neoclassica di un poeta transilvano postmoderno: András Ferenc Kovács	298

V. La classicità nel postmoderno

Gábor Dobó	Un'automobile da corsa è veramente più bella della Vittoria di Samotracia? L'eco della campagna futurista contro l'arte classica sulla stampa ungherese	313
Endre Szkárosi	Lasciare alle spalle il fango. Il classico inglobato da <i>Laborintus II</i>	322
Anna Szirmai	Strutture ed elementi classici nella poesia visiva di Eugenio Miccini	326
Tomaso Kemeny	Il mitomodernismo e il neo-antico	330
Francesca Gallo	Frammenti e simulacri dell'antico nell'arte italiana della tarda modernità: da Giulio Paolini a Grazia Toderi	344
Kata Balázs	L'arte antica come strumento del concettualismo nell'opera di Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto	356
Judit Nahóczky	Tratti classici nelle nature morte e nei paesaggi di Filippo de Pisis (1896-1956)	362
Júlia Klaniczay	Artpool, Budapest	366

Franco Piperno

NEOCLASSICISMI MUSICALI ITALIANI DI PRIMO NOVECENTO

La presenza di una fase neoclassica nella musica e nella cultura musicale italiana di primo Novecento (c. 1915-1940) è fenomeno noto e studiato in relazione soprattutto all'opera ed alle poetiche di alcuni dei musicisti della cosiddetta 'generazione dell'80', cioè nati attorno al 1880 (Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti, Gianfrancesco Malipiero, Ottorino Respighi, Mario Castelnuovo Tedesco) che hanno rappresentato il 'nuovo' e il 'moderno' per la musica italiana soprattutto nel primo dopoguerra.¹ Fenomeno noto e studiato, il neoclassicismo musicale italiano, ancorché sfuggente e nebuloso, tanto da suscitare, già un quarto di secolo fa, il «sospetto di inconsistenza storico critica» in relazione ad una «stagione d'arte italiana cui forse non s'addicono categorizzazioni duramente storiche, sbrigativamente connotate sul piano della ideologia, della estetica, o di una teorica distinzione dello specifico artistico-stilistico sperimentato nelle sue opere».² Riprendo qui l'argomento per interrogarmi sul significato di 'classico' per questo 'neoclassicismo' (anzi, per i diversi 'neoclassicismi' che il ritorno all'antico in Italia ha generato quell'epoca, come si vedrà) e sull'identità e natura dei 'classici' richiamati a modello dai neoclassicisti italiani. Conviene precisare subito che per 'neoclassicismo' si intende qui un atteggiamento della composizione e della critica musicale di primo Novecento nel quale coesistono principi estetici generali (senso della forma, costruttivismo, oggettività, sobrietà, equilibrio) e specifiche opzioni tecniche (procedimenti compositivi mutuati dalla prassi e dagli stili dei secoli precedenti), atteggiamento sviluppatosi in molte parti d'Europa nel primo scorcio del XX secolo durante il quale lo sguardo retrospettivo caratterizza la temperie culturale corrente in molte aree disciplinari e artistiche. Il 'neoclassicismo' musicale è particolarmente precoce, vivace e dibattuto in Francia, dove è da subito venato di un nazionalismo antigermanico ed è caratterizzato dal concorso di intellettuali, musicisti e artisti figurativi (Cocteau, Severini, Debussy, Strawinsky, de Schloezer); in Italia 'neoclassicismo' è lemma divenuto corrente soprattutto grazie all'uso fattone da

¹ Si veda il volume *Musica italiana e il primo Novecento: la generazione dell'80*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki 1981 e della stessa Nicolodi *Aspects compositionnels et esthétiques du néoclassicisme en Italie*, in *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, a cura di H. Danuser, Mainz, Schott 1968, pp. 73-91. Si veda inoltre altra bibliografia citata nel corso di queste pagine.

² E. Bagnoli – G. Morelli, *Premessa*, in *Il Novecento musicale italiano fra neoclassicismo e neogoticismo*, a c. di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, p. v.

Giosuè Carducci nell'ambito della critica letteraria,³ mentre in ambito musicale si afferma più tardi, come riflesso del diffuso impiego fattone in Francia, a definire e a corroborare di un certo qual substrato teorico/estetico gli atteggiamenti e le proposte artistiche antiromantiche, antiimpressioniste, antiwagneriane e anche, tardivamente, nazionaliste e revansciste dei musicisti della recente generazione.⁴

«L'italiano non è incline all'impressionismo, e ciò per mille ragioni geografiche, etniche e culturali. Anzitutto, la natura del nostro paese, il classicismo e la trasparenza della sua luce, l'assenza quasi totale di nebulosità e mistero dei nostri paesaggi, non sono favorevoli alla visione impressionistica. Inoltre, l'italiano possiede troppo senso plastico per compiacersi di un'arte la cui principale caratteristica è appunto la negazione del disegno e della forma. [...] All'evanescente arte debussiana si oppone oggi una musica assai maggiormente preoccupata di dinamismo ritmico, di costruzione plastica, di robustezza strofica e di chiarezza lineare. Questa tendenza è universale».⁵

Questa dichiarazione di poetica, stesa da Alfredo Casella in veste di segretario della Società Italiana di Musica Moderna e apparsa sulla rivista «Ars Nova», organo della predetta società, nel marzo 1918, delinea i contorni estetici generali di un movimento artistico in via di definizione, che solo più tardi verrà denominato 'neoclassicismo' musicale italiano: rifiuto delle brumose culture ed estetiche nordiche, necessità di chiarezza formale e determinatezza ritmica, recupero di 'valori plastici', locuzione che indica la prossimità di queste posizioni con quelle espresse dalla coeva ricerca letteraria, pittorica e soprattutto architettonica;⁶ del resto «Ars Nova» continua esperienze estetiche e interdisciplinari già manifestatesi ne «La voce» ed

³ Sull'impiego nella critica letteraria ottocentesca del termine vd. R. Cardini, *Neoclassicismo*, «Lettere italiane», I, 1992, pp. 365-402.

⁴ Una vasta disamina dell'uso dei lemmi 'neoclassico' e 'neoclassicismo' nella critica musicale, artistica e letteraria di primo Novecento è offerta da A. Quaranta, *Neoclassicismo musicale. Termini del dibattito italiano ed europeo*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 7-9 giugno 2001, a c. di M. De Santis, Firenze, Olschki, 2003, pp. 93-142.

⁵ A. Casella, *Impressionismo e antimedesimo*, «Ars nova», II/4, 4 marzo 1918, p. 5. Di questa rivista vedi l'edizione anastatica a cura e con introduzione critica di Francesca Petrocchi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

⁶ Sulla stessa rivista, nel gennaio 1918, Casella aveva ospitato lo scritto *Posto anche all'arte!* di Giovanni Papini – che da poco aveva proclamato l'esigenza di un «classicismo nuovo [...] cioè opera d'arte nuda, compatta, ipercosciente, costretta a una disciplina» (*Venti ragioni in prosa* in G. Papini, *Opera prima*, Firenze, Vallecchi, 1917, pp. 122-123) – inneggiante al «primato dell'arte» quale missione e destino della nazione italiana; ciò a denotare coincidenza di atteggiamenti e di manifesti con le discipline artistiche sorelle.

è in sintonia con quanto contemporaneamente si dibatte e si propugna su «Valori plastici» e «La ronda».⁷ Dietro queste affermazioni, che possono già tradursi in un operare concreto mediante processi compositivi polemicamente anti-romantici, si nasconde qualcos'altro. Dagli anni '10 del Novecento la giovane musica italiana ambiva a riacquistare un ruolo di primo piano in Europa in un contesto che non fosse quello, ritenuto consunto, del melodramma. L'insofferenza per il 'debussismo' esplicitata da Casella, stigmatizza la pedissequa via europea praticata dai musicisti non operisti italiani e indica una direzione più coraggiosamente autonoma nel recupero di certi pretesi valori dell'italianità musicale; ma soprattutto esplicita un prioritario interesse per la musica non melodrammatica quale mezzo primario per riacquisire un posto fra i protagonisti della musica europea. La monumentalità di Verdi incombe pesantemente, Puccini catalizza su di sé l'attenzione della critica internazionale,⁸ la detestabile opera verista, degenerazione del melodramma ottocentesco, si accaparra il consenso delle masse: occorre rilanciare, su nuove basi estetiche e formali, la musica 'pura', strumentale, assoluta, per ridare alla musica italiana un ruolo pienamente europeo. Ancora Casella fa trapelare le ragioni profonde delle ansie rivoluzionarie sue, soprattutto, e della giovane scuola musicale italiana di primo Novecento scrivendo nel gennaio 1918:

«Diciamo la dura, ma incontestabile verità: non si può scrivere la storia della evoluzione musicale nel XIX secolo, cioè quella della “vera” grande arte dei suoni, senza i nomi di Beethoven, di Chopin, di Schumann, di Liszt, di Wagner, o perfino di Mussorgsky, anelli “indispensabili” della tradizione secolare che riallaccia l'epoca di Monteverdi alla nostra. Ma si potrebbe benissimo fare a meno dei nomi di Verdi, di Donizetti o di Boito [senza i quali] l'arte moderna internazionale risulterebbe nondimeno identica a quella che conosciamo».⁹

E più tardi aggiunge:

⁷ Sui rapporti e corrispondenze fra le avanguardie figurative e musicali nel primo dopoguerra vd. la vasta ricognizione di M. G. Messina, *Tra pittura e musica, da «Ars nova» a «Valori plastici» e ritorno*, in *Alfredo Casella e l'Europa* cit., pp. 249-274; su analoghe relazioni fra musica, letteratura e critica letteraria vd. Adriana Guarnieri Corazzol, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, ivi, pp. 275-302.

⁸ Acida e sconsolata la battuta dell'antipucciniano Fausto Torrefranca, uno dei protagonisti della fase neoclassica, a proposito del perdurante successo del melodramma italiano nel Novecento: «Gli è che uno dei pochi bisogni nazionali – o nazionalistici – dell'Italia è stato sempre quello di avere un operista, anzi l'operista per eccellenza da imporre al mondo» (F. Torrefranca, *Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca 1912, p. 131).

⁹ A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, «Ars nova», II/2, gennaio 1918, p. 2.

«Dunque, quando in una sala – per sua essenziale, fondamentale natura – destinata al culto della musica sinfonica, cioè *pura*, una valorosa orchestra [...] viene adoperata ad eseguire certa roba come le sinfonie del *Nabucco* o dei *Vespri*, roba che sta alla vera musica come la puzza al profumo, io rifiuto di “inchinarmi” ed invece protesto».¹⁰

È chiaro che il processo di rinnovamento della musica italiana deve passare attraverso un'operazione edipica (dunque anche – e forse soprattutto – in questo senso 'neoclassica'): occorre uccidere il 'padre' della musica italiana, Verdi, e i suoi figliocci e figliastri – Puccini, Mascagni, i veristi – e, passando sul loro cadavere, rigenerare la moderna musica italiana in chiave europea. Come procedere?

Intanto una riflessione sulla novità (reale o apparente?) di questi intendimenti e sul rapporto fra 'classico', 'classicismo' e le posizioni estetiche appena riassunte. Rilanciare la musica puramente strumentale italiana, incrementarne il repertorio con nuovi, autorevoli lavori: la via era stata già tentata da importanti musicisti italiani del secondo Ottocento (Bazzini, Martucci, Sgambati, Mancinelli, Bossi, Scontrino, sostenuti dalla pubblicistica di diversi intellettuali, fra cui l'antiwagneriano Oscar Chilesotti precoce propugnatore di un'italianità nella musica strumentale) ed era in quel momento proseguita autorevolmente da Ferruccio Busoni, italiano trapiantato in Germania dagli anni '80 dell'Ottocento (stabile a Berlino dal '96) e mai sentito, suo malgrado, dai colleghi compatrioti come un vero rappresentante della musica italiana. A costoro e ai loro epigoni e continuatori i giovani musicisti italiani del primo dopoguerra rimproveravano l'appiattimento tardivo su scelte stilistiche, linguistiche e formali di stampo germanico e tardo-romantico; così scriveva nel 1915 Massimo Bontempelli: se Sgambati «fu il rappresentante più puro di quel post-classicismo che in Italia giunse tardivo, e non riuscì a dare grandi opere, incalzato dalle necessità estetiche nuove», egli diede comunque «all'Italia [...] il periodo di classicismo di cui ella aveva bisogno»;¹¹ ma Malipiero è assai meno conciliante: «da circa una quarantina di anni si è manifestato in Italia, un accademico riflesso della musica “classica” tedesca. La produzione italiana derivata dalla scuola tedesca è soprattutto noiosa ed ha contribuito a sviluppare l'idolatria, in questo campo, per Beethoven, Schumann e C.».¹² Nel 1918 ancora Casella così recensiva la prima esecuzione di una *Sinfonia in La maggiore* del cinquantenne Giacomo Setaccioli, stimato docente di composizione a S. Cecilia: «Quando una composizione orchestrale

¹⁰ A. Casella, *Tutti uguali, meno...*, «Ars nova», II/6, maggio 1918, p. 2.

¹¹ M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 65-68.

¹² G. F. Malipiero, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 8.

porta il titolo “Sinfonia in la magg.” e la data di firma “1916”, è *a priori* impossibile che si tratti di un lavoro veramente interessante, per la semplice ragione che nessun compositore odierno, il quale abbia il nobile desiderio di avventurarsi nella immensa foresta vergine dell’avvenire sonoro, adotterà una forma già esaurita dal genio beethoveniano». ¹³

La nuova musica strumentale italiana, antidoto al melodramma, deve staccarsi dalla tradizione del sinfonismo romantico mitteleuropeo cercando nuove forme ed espressioni originali. Alla *Sinfonia* di Setaccioli Casella contrappone, nello stesso numero di «Ars Nova», le *Pause del silenzio* di Malipiero, anch’esse eseguite in prima assoluta all’Augusteo nel gennaio del 1918: le definisce musica «eccezionalmente forte», «sette brevi brani di musica, altrettanti “stati d’animo” perfettamente indipendenti», dei quali Casella apprezza particolarmente l’ultimo «brutalmente possente, dal dinamismo quasi “bestiale”, dalla sonorità eroica e urlante». ¹⁴ L’apprezzamento è indotto dall’adozione di una forma sinfonica non tradizionale, da un linguaggio aggiornato – cioè dissonante, occasionalmente percussivo, in sintonia con le novità sperimentate a Parigi e a Vienna – e dall’assenza di sviluppi tematici e di riferimenti extramusicali; in buona sostanza una musica audace (certamente più della melliflua sinfonia del Setaccioli), coerente e moderna, in grado di soddisfare più l’intelletto e la ragione del fruitore colto e tecnicamente preparato che l’orecchio di un pubblico in cerca di superficiali e tranquillizzanti piaceri sonori. L’ambiguità nella messa punto di questa poetica antiromantica emerge nell’individuazione, nel brano di Malipiero, di «stati d’animo» sollecitatori dei (e riflessi nei) sette pezzi delle *Pause*; contraddicendosi, e ironizzando sull’ostinazione di alcuni critici di voler «comprendere che cosa volessero esprimere queste “Impressioni”», Casella delinea un embrione di poetica neoclassica della musica affermando che essa «è “scienza sonora”», «non obbedisce ad altre leggi che a quelle dei rapporti fra i suoni. Dalla concordanza più o meno felice fra questi risulta la bellezza dell’opera musicale». ¹⁵ Lo stesso Malipiero, nel catalogo annotato delle proprie opere, incorre nella stessa apparente contraddizione; se le *Pause* «non rappresentano nessuna tendenza, nessuna intenzione, che non sia puramente musicale», egli ammette che «volendo, si può dire che [...] corrispondono a sette differenti stati d’animo». ¹⁶ Ma per entrambi – Casella e Malipiero – la preoccupazione principale era di rigettare l’ipotesi che dietro questa musica ci fossero intenzioni descrittive di tipo realistico o impressionistico; le *Pause* si collocano sulla scia di due precedenti composizioni sinfoniche,

¹³ A. Casella, *Le musiche nuove all’Augusteo*, «Ars nova», II/3, febbraio 1918, p. 1.

¹⁴ *Ivi*, p. 3

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. F. Malipiero, *Catalogo delle opere*, in *Omaggio a Malipiero*, a c. di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, p. 181.

le *Impressioni dal vero* prima e seconda parte (1910 e 1915) che Malipiero dichiara essere «una reazione contro la musica a programma e contro la musica artificiosamente tematica» e da non confondersi con la musica «impressionistica».¹⁷

L'antinomia fra oggettivo tecnicismo ed espressione soggettiva ha caratterizzato la discussione sulle estetiche e poetiche della musica italiana nel primo dopoguerra ed ha indirizzato la critica anti-ottocentista verso la riflessione sul classicismo e sulla nuova opposizione classico-romantico. La sbrigliata fantasia compositiva di Malipiero, convogliata in architetture di composta e antiretorica linearità, induceva già nel 1919 l'acuto critico Guido M. Gatti a parlare, a proposito di Malipiero, di «ideale classico di un irrequieto spirito romantico»,¹⁸ antinomia poi messa a fuoco in un ampio articolo su *L'esame* del 1923¹⁹ e poi ancora su *Il pianoforte* nel 1925 dove Malipiero è definito artista «romantico per lo spirito, ma classico per sobrietà e semplicità di mezzi, per la chiarezza e trasparenza dei colori, per la compostezza e contenutezza della elaborazione lineare».²⁰ Questa definizione venne successivamente rigettata da Fedele D'Amico, per il quale «classico, se le parole hanno ancora un senso, [...] Malipiero non fu mai; per la buona ragione che egli è artista moderno, e radicalmente impegnato nella modernità come pochi».²¹ Ma D'Amico riconosce che aver guardato a Malipiero attraverso il filtro del 'classico' «servì a definire, se non i motivi, almeno le categorie e le possibilità dell'«ideale classico»», chiarendo che «in termini di musica italiana la classicità, lungi dal coincidere colla venerazione di forme canoniche, è storicamente libertà formale assoluta, condizionata solo dalle sue occasioni espressive e al più rilevata d'istinto, con ariosità spensierata, sulla tradizione corrente, ma non mai provocata, germanicamente, dalla lotta con forme prestabilite».²² Dal che deriva che Malipiero – del quale D'Amico ha ben presente «il ripudio della dialettica sinfonica sviluppativa» e nelle cui *Pause del silenzio* apprezza «la netta impostazione architettonica a contrasti elementari» indicanti «che la sua ambizione non si limitava a una definizione di atmosfere»²³ – se non è un 'classico' è certamente un neo-classico o un classicista.

¹⁷ *Ivi*, pp. 178 e 180.

¹⁸ Guido M. Gatti, *Le espressioni drammatiche di G. F. Malipiero*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI (1919), pp. 690-712: 710.

¹⁹ *Id.*, *Aspetti dell'arte di Malipiero*, «L'Esame. Rivista mensile di coltura e d'arte», II/10, pp. 823-831.

²⁰ *Id.*, *Musicisti contemporanei. G. Francesco Malipiero*, «Il pianoforte», VI/5 (maggio 1925), pp. 147-157:149; l'articolo è ristampato in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 25-39 (con errata indicazione di provenienza da «L'Esame», anche se in effetti da quell'articolo molti passi sono confluiti in quello pubblicato su «Il pianoforte») e in *La Rassegna musicale*, Antologia a cura di L. Pestalozza, Milano Feltrinelli, 1966, pp. 643-653.

²¹ F. D'Amico, *Ragioni umane del primo Malipiero*, in «La Rassegna musicale», 1942, rist. in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp., 110-126: 113.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 114.

Già da questi primi accenni emerge che non è ben chiaro né definito cosa sia 'classico' e cosa 'neoclassico'. In significativa sintonia e sincronia con le dichiarazioni di poetica di Montale (*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, 1923) emergono indicazioni *via negationis*: classico è confusamente il 'non-romantico' o l' 'antiromantico', ma «se Stravinsky significa reazione al romanticismo e perciò è classico» – così il critico e musicologo Guido Pannain, nel 1928 – «non sapremmo come definire l'arte classica quando essa era classica per davvero e si esplicava per sue proprie ragioni e non in reazione al romanticismo» (ed in effetti quando ciò accadeva, cioè prima del romanticismo, la classicità della musica non era percepita né definita: nel 1799 Ludwig Tieck, abbozzando un'estetica della musica, «die jüngste allen Künsten» ma destinata ad un fulgido protagonismo, afferma che «sie hat noch keine wirkliche klassische Periode erlebt»: ²⁴ sarà il romanticismo a far percepire, per contrasto, la 'classicità' della musica del periodo precedente). Nel 1918 Casella ritiene che «la musicalità nostra evolva verso una specie di classicismo [mio il corsivo] il quale [...] differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività stravinskyana, dal freddo scienziatismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi». ²⁵ E se 'classicismo' è, in generale, per il momento un 'non-qualcosa', gli stessi protagonisti del rinnovamento musicale di primo Novecento si esprimono in termini negativi circa le loro proprie posizioni estetiche e tecniche: nel 1919 Casella dichiara «È bene che lo si sappia una buona volta: a) non sono *futurista*; b) quegli amici italiani che è stato mio onore difendere in Italia e far conoscere all'estere, non sono *futuristi*; c) infine *Ars Nova* non è un organo *futurista*». Casella rifiuta l'etichetta di *futurista* essendo «nemico acerrimo di ogni accademia» ²⁶ ma un autorevole esponente di quella corrente, Balilla Pratella, aveva affermato che «il futurismo non è scuola, non è accademia» e per quanto riguarda la musica futurista «non si tratta più né di musica ascetica, né di musica dialettica, né di musica programmatica, né di musica impressionistica; si tratta di musica pura». Anche Gian Francesco Malipiero parla del suo comporre in termini negativi; si è visto sopra come si esprime a proposito delle proprie *Pause del silenzio* e nei *Ricordi e pensieri* annota: «Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perché ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori». ²⁷ E del pari indefinibili appaiono ambi-

²⁴ L. Tieck, *Symphonien*, nelle *Phantasien über die Kunst* di Wackenroder, cit. in L. Aversano, «Classico' e 'classicismo' fra Sette e Ottocento», *Il Saggiatore musicale*, VI (1999), pp. 91-117: 95.

²⁵ A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, cit., p. 4.

²⁶ A. Casella, *Diffida*, «Ars Nova», III/4-5, febbraio-marzo 1919, p. 1.

²⁷ G. F. Malipiero, *Ricordi e Pensieri: Musica e Musicisti*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero*,

ziosi lavori prodotti in piena temperie neoclassica: a proposito dell'opera *Debora e Jaele* di Pizzetti, Alceo Toni scrive: «Non concede essa i flosci fianchi al volgo, non appresta facili piaceri all'edonismo epidermico; non abbaglia d'iridescenze armoniche e non stupisce con preziosismi estetici, di pura trascendentalità cerebrale, le platee rivoluzionarie. [...] Chi, ancora, può intenerirsi alle vicende sentimentali di quel nostro mondo lirico, rugiadoso e vaporoso di languide svenevolezze erotiche, e chi si lascia attrarre nel gorgo del decadentismo simbolico, o farnetica per pазze e barbariche cacofonie strumentali, non può aver occhi per *Debora e Jaele*. Quest'opera non blandisce i gusti dei primi e non suscita le esaltazioni dei secondi: non è nella linea dell'ultima tradizione corrente, non s'accorda, trascinata o trascinante, al postremo rivoluzionarismo melodrammatico e musicale. Neppure ci riconduce ad un neo-classicismo, accademico e reazionario. Supera la tradizione e domina la corrente rivoluzionaria: sta nello spirito delle forze naturali dell'arte, al di sopra della superficialità borghese ed in contrasto col libertarismo avventuriero».²⁸ In questo rigoglio di dichiarazioni del tipo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» non è agevole indirizzare la polemica modernista e antiromantica verso posizioni dai contorni e dai contenuti ben definiti ed etichettabili come neoclassiche.²⁹

Tuttavia, tornando a Casella e a quello che sopra ho definito un embrione di poetica neoclassica della musica, trapela dalle sue parole – che la critica successiva non sconfessa – un'idea classicistica insita in una perfezione e in una «bellezza» endogene all'arte – qui la musica – ed alle sue regole costanti e atemporali, naturali ed equilibrate, non bisognose di riferimenti esterni per essere comprese, giustificate ed apprezzate ma poste in essere, nell'infinita molteplicità delle possibili combinazioni, dalla soggettività del compositore, anche nazionalisticamente declinata. In un successivo numero di «Ars Nova» Casella detterà questa definizione della musica: «l'arte di coordinare i suoni, tanto nel tempo (successione), quanto nello spazio (simultaneità), secondo l'egoismo creatore dell'artista e la sua perfetta indifferenza verso qualsiasi legge estranea alla propria sincerità»;³⁰ di nuovo la tecnica endogena è rapportata alla soggettività dell'autore, qui meno romanticamente definita «egoismo», ma gli elementi che questi deve alchemicamente combinare sono classici: melodia, armonia e ritmo sono i «tre elementi classici» (più

a cura di G. Scarpa, Treviso, Canova, 1952, p. 340.

²⁸ A. Toni, *Strappate e violinate*, Milano, Alpes, 1931, pp. 169-170.

²⁹ Più tardi, anche come reazione alle posizioni idealistiche di Pannain che vedeva nel neoclassicismo soltanto un esteriore accademismo, alcuni musicisti ripresero la penna per intervenire nel dibattito, ma senza particolare convinzione o fermezza di idee: vd. gli articoli di M. Castelnuovo Tedesco, *Neoclassicismo musicale* e di A. Casella, *Il neoclassicismo mio e altrui*, entrambi apparsi su «Pegaso», I, 1929, rispettivamente nei numeri di febbraio, pp. 197-204, e maggio, pp. 576-583; se ne parlerà più avanti.

³⁰ A. Casella, *Natura e origini della musica moderna*, «Ars Nova», III/2, dicembre 1918, p. 1.

avanti: «questi tre antichi elementi») di cui si compone «l'arte dei suoni», cui ora se ne aggiunge un quarto, il timbro.³¹ Dunque la nuova musica strumentale italiana deve fondarsi sul rapporto fra la soggettività sincera del creatore e le consolidate regole del comporre musicale; rispetto a questo quadro certamente non nuovo (un Mozart o un Rossini non avrebbero difficoltà a riconoscersi in esso), l'attualità e la modernità del prodotto artistico risiedono nel linguaggio che, seguendo una linea evolutiva ineluttabile, perviene alla «liberazione dal diatonicismo compientesi presentemente in musica» ed in linea, dice sempre Casella, «con un'altra grande innovazione artistica: il distacco deciso, aperto, dichiarato delle arti plastiche dalla imitazione della realtà».³² Si tratta, come si vede, di un classicismo assoluto, astratto – per quanto ancora nebuloso –, non di un ritorno a modelli del passato.

Le dichiarazioni di Casella anticipano di qualche mese la presa di posizione classicista di Ferruccio Busoni, consegnata in una nota lettera a Paul Bekker pubblicata sulla «FrankfurterAllgemeine Zeitung» nel febbraio 1920. In essa Busoni definisce la propria idea di «giovane classicità» (*junge Klassizität*) come «il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste di esperienze precedenti: il raccogliere in forme solide e belle»; come Casella, Busoni ritiene «che musica è in sé e per sé musica, e null'altro» ma circa il ruolo della soggettività del compositore si spinge oltre: occorre «il rinnegamento della sensualità e la rinuncia al soggettivismo (la via verso l'oggettività – il ritrovarsi dell'autore di fronte all'opera – una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco), la riconquista della serenità: non la smorfia di Beethoven, e neppure il 'riso liberatore' di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta. Non profondità e sentimento e metafisica; ma musica al cento per cento, distillata, non mai nascosta sotto la maschera di figure e concetti presi a prestito da altri campi».³³ Il classicismo subliminale di Casella è esplicitato chiaramente da Busoni; Casella, che rivendicava come «le migliori mie qualità: la saldezza costruttiva ed il classicismo del pensiero»,³⁴ non amò etichette e nominalismi ma nel 1929, parlando delle «recenti tendenze [...] che si vollero chiamare neo-classicismo, anti-impressionismo, arte obiettiva, ecc.», caratterizzate da «un deciso ritorno verso atteggiamenti

³¹ *Ivi*, p. 2.

³² *Ivi*, p. 6.

³³ F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, a c. di L. Dallapiccola e G. M. Gatti, Milano, Ricordi, 19542, pp.69-70 vedi anche G. Salvetti, *Del «ritorno all'ordine». Le diverse ragioni*, in *Il Novecento musicale italiano fra neoclassicismo e neogoticismo* cit., pp. 67-83: 68. Si preferisce qui la traduzione «giovane classicità», piuttosto che «nuova classicità» perché meglio esprime il senso della proposta busoniana e la distingue dall'espressione «neue Klassizität» di Th. Mann dalla quale Busoni ha tratto la propria. Sulla questione Mann-Busoni e sulla traduzione «giovane» vedi A. Quaranta, *op. cit.*, pp. 111-113.

³⁴ A. Casella, *21+26*, Roma, Augustea, 1931, p.13.

artistici più saldi, più “architettonici”) e da «un nuovo desiderio di assestamento formale», giudicava queste tendenze come un «rinnovato senso di “classicismo” (adottiamo provvisoriamente questa parola intesa come equivalente di solidità e di euritmia)» al quale corrispondeva «un risveglio di studi classici» ed il rivolgere «uno sguardo ansioso, più che verso l'Ottocento che di virtù costruttive fu scarso, incontro a quei meravigliosi secoli nostri che furono il '700 e soprattutto il '600». ³⁵

Queste idee, come si vede, esprimono una posizione sostanzialmente antiromantica e antiottocentesca e il classicismo viene effettivamente a definirsi per contrasto con le poetiche ed estetiche del recente passato. Se si fa il nome di Beethoven (e altrove, occasionalmente quello di Brahms), dalla prospettiva dell'italianità della musica il referente negativo è ancora l'ingombrante presenza del ‘padre’ Verdi e del suo specifico repertorio melodrammatico, quintessenza della musica dell'Ottocento italiano. La centralità di Verdi (e del fortunato epigono Puccini, entrambi artisti fastidiosamente ‘popolari’) quale bersaglio della polemica è esplicitata dal fatto che alla fin fine i ‘neoclassici’ italiani non rifiutarono il melodramma in sé (nessuno dei precitati musicisti, tranne Castelnuovo Tedesco, si esentò dal tentare e praticare l'opera) né celarono ‘neoclassica’ attenzione/ammirazione per qualcun altro dei suoi protagonisti (da Monteverdi a Paisiello fino a Rossini, quest'ultimo autocertificatosi «l'ultimo dei classici»). Ma queste posizioni sono alimentate anche da sentimenti antirisorgimentali, ad onta degli slanci nazionalistici del movimento, e da atteggiamenti snob ed aristocratici: ³⁶ rimarchevole l'accento elitariamente sprezzante con cui Balilla Pratella nel 1914 contrappone la popolarità e il frammentismo ottocenteschi alla superiore classicità del secolo precedente: «Con la rivoluzione francese furono aboliti tutti i privilegi. Molti concetti di sublimità tramontarono; un'onda di sentimentalità popolare intorbidò la serena chiarezza dell'arte classica. Nasce il romanticismo con le canzoni di Schubert e coi melodrammi fantastici di Weber. Impressionismo melodico e soggettivo, che però non sa rinunciare alle antiche forme. Le composizioni sinfoniche e melodrammatiche di Schubert, di Weber e di Schumann sono un miscuglio d'impressionismo soggettivo e di stilismo oggettivo classicheggiante, con carattere predominante dolce, doloroso e fantastico. Musica sproporzionata, di brevissimo respiro; in certi momenti potentemente suggestiva, in altri vana,

³⁵ *Ivi*, pp. 227-228. Non a caso nel più penetrante saggio critico su Casella comparso vivente l'autore, *Itinerario stilistico 1901-1942* di M. Mila («La Rassegna musicale», 1943, ripubblicato in *Alfredo Casella*, a c. di F. d'Amico e G. M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958, pp. 31-55: 52, da cui cito), il termine «neoclassico» compare una sola volta e per essere corretto, con riferimento alla «monumentalità esteriore» di opere caselliane dei primi anni '30, con la locuzione autografa di «barocco nella sua monumentalità».

³⁶ È singolare il fatto che l'elenco dei soci della SIMM annoveri sì un buon numero di musicisti accanto a professionisti, politici e intellettuali, ma anche numerosi nobili (marchesi, conti, principi: il 18% degli iscritti).

indecisa, monotona».³⁷ La polemica, è chiaro, imponeva una negazione della popolare tradizione musicale ottocentesca ed implicava il recupero di e il riferimento a modelli, stili, forme pre-ottocenteschi. Qui si pone il problema terminologico ed estetico: se è classicistica, nella sua esigenza di purezza ed autonomia espressiva, l'idea di musica concepita da Casella e condivisa da Malipiero, Busoni ed altri giovani innovatori, se è inevitabile un recupero della tradizione pre-verdiana, è 'classico' tutto ciò che precede l'Ottocento? Dove ritrova la musica italiana i propri classici?

Diversamente dalle arti figurative e plastiche per le quali il classicismo del *rappel à l'ordre* si nutre del rapporto con i reperti archeologici della statuaria e dell'architettura greca, la musica non ha un modello greco-classico cui riferirsi. Il problema dell'assenza di una 'musica classica' autentica si era già manifestato nel contesto dei 'neoclassicismi' dell'età rinascimentale, ma si era risolto in un vantaggio: non sopravvivendo concreti e decifrabili esempi di musica greca, questa era stata reinventata all'uso dei moderni di allora nella forma della monodia accompagnata dal basso continuo, in opposizione polemica al sensuale rigoglio sonoro della polifonia multivocale, ed aveva assecondato la nascita e l'affermazione dell'opera, quasi rinascenza del teatro classico commisto di parola e musica. Nel primo Novecento non è la classicità greca a ricomparire, quale tentativo di rinnovamento e di distacco dalla tradizione melodrammatica di stampo verdiano, nell'orizzonte tematico e soggettistico dei musicisti. Abbiamo una *Fedra* di Pizzetti (libretto di D'Annunzio da Euripide, 1915), Leoncavallo ha affrontato *Edipo Re* (libretto di Forzano, 1920), Malipiero ha composto un'*Orfeide* (1925) e un'*Ecuba* (1940), l'ecclettico Savinio ha scritto le musiche di balletto per un *Perseo* (1924) e una *Niobe* (1925), Casella musica la *Favola d'Orfeo* con la mediazione di Poliziano (1932), Giorgio Federico Ghedini recupera *Antigone* (1933) ma soggetti classici erano stati riproposti già in anni ancora 'verdiani' ad esempio da Boito e Mancinelli con *Ero e Leandro* del 1897. Piuttosto il neoclassicismo dei musicisti che si cimentano con l'opera lirica, Pizzetti su tutti, consiste nel recupero della purezza, della casta liricità e della trasparenza sonora della monodia di primo Seicento e del 'recitar cantando': un neoclassicismo che recupera un'invenzione neoclassica, o meglio un neobarocco affiliato alla causa neoclassicista.

In assenza di una classicità storica, la musica deve guardare di necessità ad altre stagioni del proprio passato alla ricerca di modelli e valori nei quali ravvisare, artificiosamente e per analogia con la classicità autentica, la «forma primordiale e rigenerante del "classico"»;³⁸ oppure deve rifarsi ad una classicità 'esogena' che, se

³⁷ F. B. Pratella, *Scritti vari di pensiero, di arte e di storia musicale: evoluzione di sensibilità e di idee*, Bologna, Bongiovanni, 1932, p. 97.

³⁸ S. Settis, *Futuro del (classico)*, Torino, Einaudi, 2004, p. 93.

non vuole essere greca, visto il clima di rilancio dell'italianità, potrà essere appunto italiana: di qui il ricorso alla poesia italiana antica (Dante e Petrarca musicati da Castelnuovo Tedesco e Pizzetti; Boccaccio da Ottorino Respighi; Cino da Pistoia da Alfredo Casella; Poliziano e Francesco Redi da Castelnuovo Tedesco; Jacopone da Todi, Vincenzo Giustiniani e Matteo Maria Boiardo da Giorgio Federico Ghedini; Luigi Alamanni e Anton Francesco Grazzini da Mario Labroca, Torquato Tasso da Antonio Veretti, Berni e Burchiello da Malipiero che sceglie inoltre antica poesia popolare per le *Sette canzoni* seguito da Alceo Toni e Goffredo Petrassi; ancora Dante, Bonifazio Dragonetto, Boccaccio, Guarini, Petrarca e Guinizelli più volte ripresi in composizioni corali e per voce e pianoforte da Mario Pilati) che indica una volontà di distanziamento in chiave anti-espressiva, in linea con i gusti arcaizzanti espressi dalla coeva critica letteraria su «La ronda»,³⁹ e suona più come un neogoticismo di maniera (o un 'neo-madrigalismo', secondo Mila) che come una opzione neoclassica dello stile e della forma musicale.⁴⁰ Del resto analogia o associazione con i classici della letteratura italiana sanciscono ed avallano classicità nella musica: nel settembre 1921 a Ravenna, per il sesto centenario della morte di Dante, il musicologo, compositore nonché propugnatore dello studio e della rinascita della polifonia cinquecentesca Giovanni Tebaldini, celebrò il grande poeta con una *Trilogia sacra dantesco-palestriniana* in cui trascrizioni di melodie gregoriane e di brani polifonici di Giovanni Pierluigi da Palestrina erano poste a commento della *Divina commedia*. La distanza di oltre duecentocinquanta anni fra Dante e Palestrina non impedì all'autore, al pubblico ed ai critici entusiasti di percepire affinità di spirito e di ruolo fra i due artisti (fondatore l'uno della moderna letteratura, l'altro della moderna musica d'Italia) e di ravvisare nel secondo attributi di classicità analoghi a quelli da tempo riconosciuti al primo.⁴¹

³⁹ Sulle scelte poetiche antiche e financo primitive dei musicisti del primo dopoguerra vd. A. Guarnieri Corazzol, *Interazioni di musica e letteratura* cit., pp. 283-292.

⁴⁰ A proposito delle *Tre canzoni* e dell'*Orfeo* di Casella, Massimo Mila parla di scelte testuali «che non impegnano direttamente l'anima dell'artista», che costituiscono «un parallelo di ciò che è nella musica strumentale l'incontro con le antiche forme strumentali» e che consentono «quel distacco dalla materia sentimentale dell'arte, che è per Casella la condizione più favorevole d'ispirazione» (*Itinerario storico 1901-1942* cit., p. 51).

⁴¹ Sull'episodio vd. F. B. Pratella, *La più degna commemorazione di Dante*, «Il Resto di Carlino», 29 settembre 1921, accessibile al sito http://www.tebaldini.it/antologia_critica/pratella.htm. Scrive, fra l'altro, Pratella: «La sua [di Tebaldini] *Trilogia sacra* fa rivivere agli ascoltatori, il poema divino nella sua essenza spirituale – quella viva ed eterna, fuori della storia e della superstizione – per mezzo di equivalenti stati d'animo, poetici e musicali, all'espressione intima dei quali Dante si ispirò ed attinse direttamente, o che un altro grande, il musicista Giovanni Pierluigi da Palestrina, meditò e riespresse con arte meravigliosa, rifacendo inconsapevolmente e per altra via il viaggio di liberazione cantato da Dante agli uomini attoniti. [...] Per chi non lo sappia, Giovanni Pierluigi da Palestrina, morto nel cuore del sec. XVI, è quel poderoso genio musicale italiano, che da solo ha compendiato e concluso prodigiosamente parecchi secoli di

Ma torniamo alla ricerca del 'classico' nella musica del passato e sgombriamo il campo da un altro equivoco: il ritorno all'antico e l'individuazione nella musica pre-ottocentesca della 'classicità' musicale non sono invenzioni dei 'neoclassicisti' bensì operazioni culturali e intellettuali che precedono e poi affiancano le polemiche e poetiche moderniste di cui s'è detto o sono frutto di un solitario e personale interesse per il pre-moderno da parte di singole personalità, in particolare Malipiero. Anzi, il ritorno all'antico non sembra essere, all'inizio, nell'agenda dei modernisti: il noto motto verdiano «Torniamo all'antico e sarà un progresso», vergato dal musicista in una lettera a Francesco Florimo del gennaio 1871, trova ripetutamente posto, fin dai primi numeri, nella rubrica «Sciocchezze, spropositi, enormità...» della rivista «Ars Nova». ⁴² Il preconetto antiverdiano dei redattori della rivista impedì loro di cogliere il senso della frase, che era un invito a riformulare i programmi dei conservatori per migliorare la preparazione tecnica e storico-musicale degli studenti di musica della nuova Italia unita, e li indusse a interpretarlo in chiave ottusamente conservatrice e passatista. Lo sguardo retrospettivo finalizzato ad una rigenerazione dell'arte contemporanea era stato già elevato a programma da Abramo Basevi nel 1856 all'atto della fondazione della rivista «L'armonia. Organo della riforma musicale italiana» con la quale il musicologo e compositore fiorentino si proponeva di sollecitare lo studio e l'ascolto di «lavori classici [...] che solo capaci sono di ristabilire quel filo spezzato che i moderni maestri deve unire ai classici antichi». ⁴³ Negli ultimi decenni del secolo si era poi affermata la consuetudine, elitaria e museale, dei «concerti storici» finalizzati alla divulgazione del passato musicale italiano presso colti «dilettanti» e gli stessi musicisti professionisti, consuetudine proseguita nei primi decenni del '900 per iniziativa di musicisti-musicologi come Oscar Chilesotti e Giovanni Tebaldini, ⁴⁴ scrive in proposito nel 1877 Michele Ruta, storico dei conservatori napoletani: «La musica classica *Corale, Orchestrale, del Quartetto* e di *Concerto* da noi è poco nota; o meglio la generalità ne ignora il bello. [...] Il campo adatto per seminare il culto del classicismo musicale è la sala di Concerto nel Conservatorio: dallo studio, e dall'audizione, che può farsi in essa, io mi aspetto il vero progresso». ⁴⁵ Ad esempio, fra i

musica e più propriamente tutto il lungo periodo medievale della cosiddetta musica polifonica vocale e quindi in corrispondenza equivalente di spirito religioso e morale con Dante».

⁴² Vedi ad es. «Ars Nova», II, n. 2, gennaio 1918, p. 10; n. 4, marzo 1918, p. 10; n. 5, aprile 1918, p. 12.

⁴³ A. Basevi, *Il progresso della musica*, «L'Armonia», I/7, febbraio 1856, p. 26.

⁴⁴ Sull'attività di Tebaldini quale sollecitatore della presenza di musica antica in appositi concerti o in programmi misti vd., per il particolare caso napoletano, G. D'Agostino, *Tebaldini, Pilati e i cultori della musica a Napoli*, in *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, Atti del Convegno nel centenario della nascita, Napoli, 5-6 dicembre 2003, a cura di R. Di Benedetto, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2007, pp. 141-172.

⁴⁵ M. Ruta, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*, Napoli, Detken e Rocholl, 1877, pp. 111-112; cit. in L. Aversano, *op. cit.*, pp. 109-110.

tanti, nel maggio 1889 si tenne a Roma presso l'Accademia Filarmonica, progettato dal severo musicologo Oscar Chilesotti, un «concerto storico» con musiche di autori italiani comprese fra la fine del Quattrocento e la metà del Settecento; il carattere elitario del concerto, già implicito nella sede aulica e aristocratica, è confermato dalla presenza fra il pubblico della regina Margherita di Savoia – che prestò un arciliuto di sua proprietà a Chilesotti perché nell'occasione vi eseguisse alcune delle sue trascrizioni di musica antica – e dal coinvolgimento di Carducci che per l'occasione compose l'ode *Il liuto e la lira*.⁴⁶ Una enfatica recensione di Michele Caputo sulla «Gazzetta musicale di Milano» rileva l'effetto sugli «orecchi scettici del 1889» della «ingenuamente sapiente ed ispirata nota di quei grandi cantori popolari»; la serata più che intenti didattici o riformatori ne rivela di nazionalistici: «parve che una fresca e pura aura d'italianità aleggiasse sui convenuti, [...] parve che un soffio mistico e poderoso scuotesse la polvere dei sepolcri, e dalle tombe scoperchiate sorgesse faticamente una voce: *Italia torna!*».⁴⁷ Più posata ed obbiettiva la reazione di Francesco Flores d'Arcais che dalle colonne de «L'opinione» osserva che «i concerti storici non vanno considerati dal lato del valore assoluto della musica che si eseguisce; è naturale che risalendo ai primi vagiti dell'arte, essi non ci offrano che composizioni di scarso valore artistico, ma di grande interesse storico. Poiché, per apprezzare le condizioni presenti della musica e prepararne l'avvenire, conviene conoscere tutto il cammino ch'essa ha percorso nel volgere di parecchi secoli».⁴⁸

Accanto a queste iniziative performative e pubbliche, Chilesotti dà vita presso Ricordi alla serie «Biblioteca di rarità musicali» (nove volumi pubblicati fra il 1883 e il 1915) e nel 1882 pubblica la monografia *I nostri maestri del passato: note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini* (Milano, Ricordi); su entrambe queste pubblicazioni Chilesotti pone in esergo una parafrasi del motto verdiano, «Studiamo l'antico per comprendere il presente». Siamo agli albori della musicologia scientifica italiana che, sul piano dell'edizione di musica antica, annovera il fondamentale progetto di Luigi Torchi *L'arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive scelte, in notazione moderna, messe*

⁴⁶ La si legge in L. Zoppelli, «La tastiera tormentata, la frase ben tornita»: l'attività saggistica e la militanza critica di Oscar Chilesotti, in A.A.VV., *Oscar Chilesotti. Diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki 1987 («Studi di musica veneta», 12), pp. 375-405: 377-379. Sui concerti storici vedi l'ampia panoramica offerta da M. Di Pasquale, *Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti*, in *Oscar Chilesotti, la musica antica e la musicologia storica*, a c. di I. Cavallini, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 25-113.

⁴⁷ M. A. Caputo, *La melodia popolare del Cinquecento. Due tratti di musica antica. Dr. Oscar Chilesotti e m.^o Cesare Pollini (8 e 10 maggio 1889)*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVI/22, 2 giugno 1889, p. 360.

⁴⁸ F. Flores d'Arcais, *Corriere di Roma: Concerti storici*, «L'opinione», 12 maggio 1889.

in partitura, armonizzate ed annotate, sette volumi antologici (ma il progetto ne prevedeva trentaquattro), divisi per genere musicale, pubblicati presso Ricordi dal 1897 al 1903, e la sua monografia *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* (Torino, Bocca 1901).⁴⁹ Le pubblicazioni di Chilesotti e Torchi riecheggiano, nelle finalità, lo spirito dei «concerti storici» e le stesse parole del D'Arcais e non chiamano esplicitamente in causa la classicità; tuttavia, ai due primi volumi de *L'arte musicale in Italia* Torchi premette un indirizzo ai lettori nel quale, fra l'altro, si legge «La musica classica italiana rappresenta la più grande e più pura conoscenza, accoppiata colla maggiore forza del genio: ma essa, obliata fino ad oggi ed ignorata, nello stesso paese in cui ebbe la culla e nel quale crebbe vigorosa e bella, non ha avuto, per conseguenza, nessuna vera efficacia nella cultura degli artisti e sulla educazione musicale del popolo italiano»; dunque è classica indiscriminatamente la musica italiana 'antica', quella dei 'concerti storici', ed è 'antica' la musica del periodo compreso fra i secoli sedicesimo e diciottesimo. Di questa musica è necessario lo studio e la rinascita non per passione erudita, bensì, di nuovo, per scopi pedagogici e didattici, per fornire nuovi stimoli alle energie creative dei giovani moderni compositori: quella di Torchi è «un'opera che vogliam sperare prepari alla coltura musicale del nostro paese un'era novella, un risveglio di studi classici italiani, dai quali si intravede fin d'ora tutto un diverso sviluppo del genio nazionale». Un'opera che aiuti «l'Italia musicale» a «chiudere il triste periodo della imitazione straniera» e a dar vita al «secolo nuovo della musica italiana».⁵⁰ Lo stesso Verdi, ad onta dei suoi giovani disprezzatori, aveva fornito fulgidi esempi in tarda età con gli ultimi *Quattro pezzi sacri* (1898), fra cui le *Laudi alla Vergine Maria* su testo tratto dall'ultimo canto del *Paradiso* di Dante, con cui aveva proposto una modernissima ripresa della polifonia vocale cinquecentesca adattata alle esigenze linguistiche ed espressive del suo tempo.

Spirito nazionalista, natura elitaria, interesse per la musica strumentale e individuazione della classicità musicale italiana da parte della nascente musicologia nostrana avrebbero potuto costituire un significativo referente per i musicisti della generazione di Casella ma così non fu, nonostante le posizioni critiche comuni nei confronti di certa musica, soprattutto operistica, contemporanea (Torchi disprezzatore di Mascagni, Fausto Torrefranca stroncatore di Puccini). Piuttosto, un collegamento fra ricerca ed editoria da un lato, e riposizionamento estetico e poetico delle avanguardie si manifesta nell'iniziativa editoriale più significativa e audace del primo dopoguerra: i *Classici della musica italiana* pubblicati per iniziativa di

⁴⁹ Su queste ed altre iniziative editoriali musicologiche vd. F. Nicolodi, *Per una ricognizione della musica antica*, in Ead., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118.

⁵⁰ L. Torchi, *Prefazione* preposta al III volume dell'opera, *Composizioni per organo o cembalo, secoli XVI-XVIII*.

Umberto Notari presso l'Istituto editoriale italiano da lui fondato; l'iniziativa si avvale del patrocinio di Gabriele d'Annunzio che scrisse la pomposa prefazione alla collana e poté essere realizzata grazie alla collaborazione di molti musicisti della 'generazione dell'80' qui in veste di trascrittori, editori, revisori e riscopritori del passato musicale italiano. In questa gestione collettiva e partecipativa l'iniziativa dei *Classici* si distinse nettamente dalle iniziative isolate, erudite e individualistiche, per quanto meritorie, di Chilesotti e Torchi.⁵¹

La Tabella in appendice, impostata in ordine cronologico per autore e distinguendo le varie tipologie di generi musicali, sintetizza il contenuto dei trentasei volumi che fra 1919 e 1921 uscirono, in ordine alfabetico per autore, con incredibile alacrità da parte degli editori e degli stampatori.⁵² La prima cosa da osservare è che i curatori delle edizioni sono tutti compositori militanti, alcuni dei quali attivi *anche* nell'ambito della ricerca storica e musicologica (Benvenuti, Toni, Vatielli); gli intenti della collana appaio subito radicalmente diversi dalle iniziative editoriali di Chilesotti, Torchi e altri musicologi ispirati alla serietà filologica della *Musikwissenschaft* germanica: si tratta di edizioni estremamente agili e pratiche, prive di qualsiasi scrupolo filologico bensì volte a porre l'esecutore ed il cultore moderno ad immediato contatto con la viva pagina del passato. Molta musica è offerta in drastica riduzione per pianoforte (ad esempio un *Quartetto* di Ferdinando Bertoni e un *Concerto* di Pietro Antonio Locatelli sono trascritti per pianoforte a quattro mani), è 'corretta' e rinforzata nella sostanza armonica, è 'rivista' con aggiunta di prescrizioni esecutive e interpretative (fraseggi, agogica, dinamica); non sono indicate le fonti né le biblioteche che le posseggono.⁵³ Ciò che oggi appare un dilettantismo sconcertante ed inaccettabile, allora era un modo efficace per incidere concretamente sulla coscienza artistica del musicista e del cultore contemporaneo e per rinnovare in chiave di italianità classica il repertorio dei concertisti. Notari raccontò nel 1938 l'origine dell'iniziativa editoriale e il racconto mette in luce significative somiglianze con lo spirito che animò in «concerti storici» di un trentennio prima: nel gennaio 1916, in piena guerra contro l'Austria, un concerto diretto da Toscanini comprendente musiche di Haydn e altri autori «stranieri» suscitò i fischi degli interventisti e le reazioni della stampa nazionalista: troppa musica straniera nei programmi concertistici, «bisognava ricondurre gli italiani alla consapevolezza del loro antico splendore musicale e alla conoscenza dei capolavori del passato, sparsi e dimenticati nelle biblioteche pubbliche e private, o gelosamente

⁵¹ Su questa collana vd. F. Nicolodi, *Per una ricognizione della musica antica* cit. che offre l'elenco dei volumi in ordine di pubblicazione alle pp. 116-118.

⁵² Due volumi includono due musicisti ciascuno, per cui il totale dei musicisti pubblicati assomma a trentotto.

⁵³ Sulla tipologia di interventi di 'revisione' in queste iniziative editoriali e nelle trascrizioni destinate all'esecuzione in concerto vedi F. Nicolodi, *I «ritorni» e il mito dell'antico*, «Chigiana», XXXVII, 1980 (ma Firenze, Olschki 1985), pp. 15-34, in part. 26-34.

custoditi in archivi inaccessibili»; tale iniziativa era la «premessa indispensabile del rinnovamento dell'arte musicale al quale l'Italia doveva tendere».⁵⁴

Vediamo dunque cosa e chi venne introdotto nel tempio dei *Classici della musica italiana*. Meno di un terzo dei musicisti pubblicati appartengono ai secoli XVI e XVII: quasi tutti sono già ampiamente noti e debitamente consacrati dalla storiografia e dal repertorio concertistico corrente, forse ad eccezione di Girolamo Cavazzoni e Michelangelo Rossi, due nuove entrate nel pantheon non a caso nel contesto della più immediatamente fruibile musica per tastiera. Quest'ultima è la più rappresentata nelle edizioni dei *Classici* e complessivamente la musica strumentale supera abbondantemente quella vocale e teatrale. «Classici» sono soprattutto musicisti del Settecento; fra questi alcuni godono già di consolidata fama anche per l'impiego didattico che da tempo viene fatto della loro musica (Pergolesi, Tartini, Marcello, Corelli), altri sono oggetto di recenti riscoperte (Vivaldi, Sammartini, Domenico Scarlatti), altri ancora conoscono in questa occasione il loro effimero quarto d'ora di celebrità (Sandoni, Serini, Turrini). Mette conto ricordare che nello stesso periodo Mario Corti, violinista, compositore e docente di violino a S. Cecilia, pubblicava con gli stessi criteri presso Carish la collana *I classici violinisti italiani liberamente riveduti ed armonizzati* incrementando il repertorio violinistico con autori soprattutto settecenteschi (Vivaldi, Corelli, Tartini, Veracini, Porpora) alcuni dei quali poco noti (Carlo Chiabrano, Bernardo Campagnoli) e da alcuni anni esisteva, pubblicata presso Ricordi per le cure di Alessandro Longo, l'edizione in dieci volumi (1906-1910) delle cinquecentoquarantacinque *Sonate* di Domenico Scarlatti, iniziativa forse più di altre sollecitatrice del 'ritorno all'antico'.

Questa attenzione criticamente indifferenziata verso il Settecento è indotta dall'interesse primario per la musica strumentale – nonostante il Settecento sia stato, per gli italiani, un secolo eminentemente operistico (si pensi solo a Metastasio ed alle infinite musicazioni dei suoi trentadue drammi) – e dall'intento di esaltare il contributo italiano allo strumentalismo europeo che viene solitamente identificato nei nomi forestieri di settecentisti come Bach, Haendel, Haydn, Stamitz, Mozart e innumerevoli minori:⁵⁵ anche di coloro, fra i musicisti italiani, che nel Settecento si affermarono soprattutto come operisti si pubblica fra i *Classici* piuttosto qualcosa della loro produzione strumentale (Rutini, Bertoni, Cherubini). Del Settecento si ha, inoltre, una nozione – ereditata da Hegel e, per la musica, mediata da Hanslick – di secolo artisticamente 'classico' nel quale la musica esprime se stessa attraverso procedimenti formali rigorosi, misurati ed equilibrati e senza ricorrere a riferimenti

⁵⁴ U. Notari, *Storia di un preludeo*, «Scenario», VII, 1938, p. 206, cit. in David Bryant, *Il ricorso al Rinascimento: episodi*, in *Il Novecento musicale italiano fra neoclassicismo e neogoticismo* cit., pp 119-135: 119-120.

⁵⁵ Sulla formazione del canone classicistico e sul dibattito ottocentesco sul classico vd. il cit. studio di L. Aversano, *op. cit.*.

esterni: varianti di modelli ritenuti universali (la grammatica tonale, la quadratura ritmica e metrica del discorso musicale, le ‘forme’ strumentali – soprattutto la *forma-sonata*, la forma primaria della musica settecentesca) e non contenitori di un autoreferenziale psicologismo individualista.⁵⁶ Si è radicata la consapevolezza, maturata fin dai primi dell’Ottocento in Germania, che i maestri del secolo precedente ritenuti classici sono tali per l’eccelsa qualità raggiunta e per la stabile permanenza nel repertorio concertistico⁵⁷ e se ne cercano di italiani da porre sugli altari.⁵⁸ Si considera la musica di questo periodo come quella in cui più e meglio sono ravvisabili i connotati di perfezione ed esemplarità stilistico-formale del ‘classico’, anche in virtù della lente deformante costituita dal diaframma del ripudiando secolo XIX, e in essa si cercano i modelli rispondenti alle aspettative della «giovane classicità» busoniana o all’esigenza di nuova sodezza, euritmia e architettonicità espressa di Casella. È, del resto, il Settecento un secolo classicista, quello che più consapevolmente ha teorizzato e praticato l’ammirazione ed il ritorno alla classicità greco-romana ancorché lo abbia realizzato, in musica, essenzialmente in ambito operistico;⁵⁹ alla sua musica dunque si ritorna per reinterpretarla, renderla contemporanea e attualizzarla (o per svelarne la contemporaneità e l’attualità): in questo

⁵⁶ Tali idee erano moneta corrente anche in Italia grazie alla vulgata di testi di consultazione generale familiari a dilettanti, cultori e professionisti della musica; si veda ad es. A. Galli, *Estetica della musica, ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto*, Torino, Bocca 1900, p. 216-217; già nel 1887 il didatta C. Dall’Olio, parlando di forme musicali del Settecento scriveva che «musica classica fu detta quella che meglio serve al principio della *forma*, principio vitale dell’arte, applicato essenzialmente alla musica» (*Lo studio della composizione musicale secondo i principi naturali dell’estetica*, Bologna, Zanichelli, 1887, p. 128). Il saggio *Vom Musikalisch-Schönen* di Hanslick (1854) era stato tradotto da Torchi e pubblicato da Ricordi attorno al 1884. Sul concetto di ‘classico’ in musica si veda Ch. Rosen, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano, Feltrinelli 1979, in part. l’introduzione, e la recente messa a punto del concetto di ‘musica classica’ di A. Rostagno, *Musica classica*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a c. di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 115-143.

⁵⁷ Si veda ad es. il critico Filippo Filippi che, nel 1870, non cessa di «predicare il culto e lo studio dell’arte classica, per quell’arte la quale, come si vede oggidi in Beethoven, resiste ad ogni perversimento del gusto, ad ogni capriccio della moda»; F. Filippi, *Musica e musicisti*, Milano, Brigola, 1870, p. 25.

⁵⁸ Ecco come Amintore Galli delinea il ruolo di Corelli quale precursore dello strumentalismo classico: «Corelli dà forma linda e scorrevole e leggiadra naturalezza alla melodia: la sua è una melodia sempre geniale ed euritmica, ben periodata, aliena dai processi sistematici e da convenzioni fraseologiche, libera, senza strettoie; tutto è trattato nel genere che si disse poi classico; e come altrimenti? Non è con questi lavori che si gettarono le basi del grande stile della vera musica strumentale? [... La sua musica] brilla pei caratteri così esterni che interni più puri del bello e col prestigio conquistatore della potenza del genio» (*Estetica della musica* cit., p. 834).

⁵⁹ Sui prolungati rapporti fra musica e classicità greca, intensi soprattutto nel Settecento, vd. G. Morelli, *Il classico in musica, dal dramma al frammento*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis, III: *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1244.

senso la musica del Settecento *diviene, è resa* classica dai cultori/fruitori della contemporaneità, nel nostro caso critici, musicisti e musicologi di primo Novecento.

Non è tutto oro quel che luccica. I *Classici della musica italiana* sono tali in quanto eletti rappresentanti, di questionabile qualità e autorevolezza, di un'epoca ritenuta classica e non in quanto acclarati portatori di valori e perfezione indiscutibili. Ciò non solo per chi, oggi, guarda con occhio disincantato a quelle ingenuie quanto meritorie imprese, ma anche per gli stessi attori di quella fase storica. Pratella editore del carneade Pietro Giuseppe Sandoni così reclamizza la propria merce:

«Nelle musiche clavicembalistiche del Sandoni gli ascoltatori troveranno un delizioso dono di sentimento e di grazia musicali. Esse, più che musiche di decadenza, come sono sembrate al Torchi e come potrebbero sempre sembrare a prima e superficiale impressione, si dimostrano in realtà musiche di ricerca di espressione e di ritmo, con una certa trascuratezza e fretta nella forma, per abitudine d'improvvisazione, miste a tentativi seri di sviluppo tematico. La forma classica bipartita all'italiana, senza secondo tema stabile e senza schematismi regolari, alle volte si arricchisce di una terza parte intercalare, fatta sull'andamento delle altre, ma modulante al modo minore: da non confondersi, però, con l'ultimo tipo tripartito di sonata classico-romantica alla tedesca, della quale, in cambio, è essenzialmente una libera e geniale precorritrice e progenitrice».⁶⁰

Malipiero, che indubbiamente fu il più convinto e costante assertore dei valori rigenerativi della musica antica e della modernità insita nel recupero dell'antico, si spinse a suggerire una riforma della didattica dei conservatori su base storica, fondata sull'apprendimento delle tecniche e forme del passato in sequenza cronologica a partire dal fondamento di tutto, la polifonia rinascimentale. Se la proposta richiama ciò che, in modo più sfumato, Verdi aveva già suggerito nel lontano 1871, essa ora è mossa da sentimenti anti-melodrammatici («il teatro, o per meglio dire il melodramma che, dall'Ottocento in poi, ha assorbito tutta la nostra attività musicale») e anti-ottocentisti («di opere ottocentesche l'umanità è satura: inutile dunque sciupare dell'energia per contribuire alla distruzione dello spirito musicale») e ipotizza un sovvertimento delle frequentazioni musicali nei programmi didattici e nelle proposte concertistiche: «Anche nelle opere sinfoniche l'Ottocento si dovrebbe somministrare a piccole dosi, accentuando invece l'importanza del *concerto grosso* e delle *sinfonie* di Sammartini».⁶¹ Ma la misura era colma e la proposta toccava più

⁶⁰ F. B. Pratella, *op. cit.*, p. 271.

⁶¹ G. F. Malipiero, *I conservatori*, «Il pianoforte», II/12 (dicembre 1921), pp. 353-358: 355 e 357;

di un nervo scoperto, suscitando la reazione di un sodale di Malipiero nell'impresa dei *Classici*, Ildebrando Pizzetti: dopo aver ironizzato sulla «“oppressione ottocentesca”» che affligge Malipiero e «che deve essere, a giudicare dagli effetti, una assai brutta malattia!», Pizzetti rigetta l'indiscriminata insofferenza per il sinfonismo romantico: «tu vorresti “somministrare” a piccole dosi la musica sinfonica dell'800 per “somministrare” a dosi eroiche *concerti grossi* e sinfonie di Sammartini e magari – Dio ci scampi e liberi! – musiche per liuto!». E rincara la dose giungendo al punto nevralgico della questione: «E già che ci siamo, non si potrebbe dire che sarebbe ora di smetterla anche con certo sistema di esaltare la musica antica sol perché antica? Vogliamo dire la verità? Fra tutte le opere polifoniche vocali, le opere strumentali, le cantate, le arie pubblicate in questi ultimi anni, e che non eran note avanti, perché riposanti nelle biblioteche venerande, quante, non dico opere intere, quante pagine sono apparse veramente belle e ingiustamente dimenticate, e degne di essere conosciute? [...] di molte, moltissime opere che si son pubblicate recentemente si poteva davvero fare a meno: in ogni modo non è serio magnificarne il valore oltre la giusta misura, oltre il loro merito». ⁶²

Dunque la 'classicità' dei *Classici* appare quantomeno questionabile. Ma che impatto hanno avuto sui musicisti contemporanei questo atteggiamento neoclassicista e le stesse iniziative di archeologia musicale di cui s'è detto? Un lucido e pacato bilancio del fenomeno appare sulla rivista «Pegaso» a cavallo fra 1928 e 1929 in tre articoli firmati rispettivamente da Mario Labroca, musicologo e compositore, Mario Castelnuovo Tedesco e il solito Casella. Labroca⁶³ parla di Strawinski e della sua pretesa svolta neoclassica, sostenendo che già all'epoca di *Petruska* e del *Sacre* il musicista aveva esibito solide capacità costruttive e rigorosi procedimenti compositivi che poi, in relazione ad opere più scarne e 'pure', nel senso di 'prive di riferimenti extramusicali', sono stati definiti neoclassici: «è accaduto in sostanza che solo ora, in presenza di opere che vogliono apparire soltanto musica, e *pura musica*, il pubblico e i critici si sono accorti che Strawinski si esprime con purezza classica». ⁶⁴ Del resto, osserva Labroca, l'impiego di forme o generi del passato che fa l'ultimo Strawinski (*Otetto*, *Sonata* per pf., *Concerto* per pf. e orch.) «non appare come cosa nuova nell'odierno momento musicale. La musica che chiameremo per intenderci pura, aveva raccolto durante tutto il secolo scorso ed i primi anni del nostro secolo

ripubblicato in *La rassegna musicale* cit., pp. 595-600.

⁶² I. Pizzetti, *L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero*, «Il pianoforte», III/1 (gennaio 1922), pp. 7-10: 8-9; ripubblicato in *La rassegna musicale* cit., pp. 601-605.

⁶³ M. Labroca, *Stravinskij musicista classico*, «Pegaso», I/1, 1929, pp. 61-64, rist. in *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, a c. di V. Bernardoni e G. Pestelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003, pp. 195-199.

⁶⁴ P. 62.

una schiera numerosa di seguaci e di esaltatori, schiera dalla quale pochi artisti seppero distinguersi, racchiusa come era tra le fredde pareti dell'accademismo e della maniera»;⁶⁵ Strawinski non è invece accademico né manierista perché innesta la propria classica energia costruttrice negli schemi della tradizione completamente rinnovandoli. Dunque Labroca identifica nell'artificioso neoclassicismo del 'ritorno' al passato una componente sterile ed accademica che induce ad un giudizio negativo. A difesa dell'atteggiamento retrospettivo ma, in ultima istanza, contro la stessa idea di 'neoclassicismo' si leva invece, lucida e distaccata, la voce di Mario Castelnuovo Tedesco.⁶⁶ Come Casella, egli individua nel primo dopoguerra una pulsione dell'arte musicale verso «un periodo di equilibrio, di assestamento, di chiarificazione; i musicisti cercano di coordinare le recenti conquiste armoniche, ritmiche e timbriche in architetture più salde e riposate [...] tendono concordemente a semplificare le forme; e preoccupati tanto di sfuggire al soggettivismo ottocentesco e romantico quanto di creare musiche nitide e chiare, indipendenti da influssi pittorici e letterari, si volgono, come ad esempio luminoso ed impeccabile, alle musiche del Settecento».⁶⁷ Questo comporta inizialmente il rivolgere al Settecento uno sguardo affettuoso e incuriosito, una «nostalgia settecentesca» che favorisce «la creazione di una serie di *divertimenti* su musiche di quel secolo» (Castelnuovo ricorda *Le donne di buon umore* di Tommasini [1917], il *Pulcinella* di Strawinsky [1920], *Scarlattiana* di Casella [1926], *Cimarosiana* di Malipiero [1921], *Rossiniana* [1925] e *La boutique fantasque* [1919] di Respighi), cioè di musiche disimpegnate, artigianali, nello spirito del comporre *à la manière de...*, poi si passa ad «assumere senz'altro nella creazione forme e schemi propri del Settecento (la *Suite* e la *Sonata*, nella sua fase embrionale)»; questo fenomeno è esploso nel 1925 a Venezia quando Strawinsky ha presentato la propria *Sonata* per pf. «curiosamente ricalcata, sia pure con atteggiamenti personali, sul *Concerto italiano* di Bach. [...] e in quella stessa estate del 1925 Casella aveva composto la sua *Partita* per pianoforte e orchestra, e nell'anno precedente il *Concerto* per quartetto d'archi, dove sono modernamente utilizzate le forme della *suite* e i caratteri del *concerto grosso*».⁶⁸ Il problema, tuttavia, era da un lato il rischio di epigonismo e di maniera («Dopo la *Partita*, veramente magistrale, di Casella quante altre *Partite* sono spuntate, soltanto in Italia? Molte, troppe...»),⁶⁹ dall'altro il «portare la reazione all'Ottocento e la fobia del romanticismo a conseguenze estreme ed eccessive» poiché ciò comportava «saltare

⁶⁵ P. 63.

⁶⁶ M. Castelnuovo Tedesco, *Neoclassicismo musicale*, «Pegaso», 1/2, 1929, pp. 197-204, rist. in *Suono, parola, scena* cit., pp. 201-210.

⁶⁷ Pp. 198-199.

⁶⁸ P. 200.

⁶⁹ *Ibidem*.

a piè pari un secolo e rifarsi al Settecento per cogliervi quelle forme in aspetti chiari e nitidi sì, ma modesti e spesso embrionali». ⁷⁰ Il neoclassicismo appare dunque una chimera, i ‘classici’ settecenteschi forniscono modelli in sé perfetti ma non universali né eterni perché inadatti alla contemporaneità (dunque, seguendo Castelnuovo Tedesco, essi *non* sono classici e non è di conseguenza corretto parlare di neoclassicismo per gli atteggiamenti compostivi del primo dopoguerra).

Casella, ⁷¹ dal canto suo, dopo aver rivendicato il proprio ruolo di sollecitatore del «ritorno alla musica *pura* [...] che di fatto altro non è che la musica vera, nobile e serena, liberata da ogni residuo di volgare sentimentalismo romantico-melodrammatico», ⁷² precisa di non aver «mai cercato di essere classico, e nemmeno neoclassico» ed afferma che la nuova musica italiana «deve, senza necessariamente rinnegare l’Ottocento nostro il quale contiene molte cose grandi, cercare un nuovo punto d’appoggio nel passato italiano preromantico». ⁷³ È quasi una ritrattazione, confermata nel prosieguo dell’articolo dal riconoscimento della grandezza di Verdi e in particolare del *Falstaff* «quel mirabile testamento, che appena oggi apriamo con mani tremanti» e la cui lezione «da infiniti sintomi già si vede che è stata pienamente intesa». ⁷⁴ Dunque il neoclassicismo appare ora etichetta fallace, fastidiosa e superata; i classici non appaiono più tali, perché non in grado di offrire modelli validamente imitabili, non almeno i classici italiani (di lì a poco Casella comporrà una delle sue più significative partiture ‘neoclassiche’ prendendo spunto da altri modelli: i *Due ricercari sul nome BACH* per pianoforte del 1932) ed è piuttosto il caso di riconoscere la vera grandezza dei propri, tanto vilipesi, immediati predecessori.

In conclusione i ‘neoclassicismi’ dei musicisti italiani di primo Novecento appaiono più che altro il frutto di un atteggiamento giovanilisticamente contestatore del recente passato. L’esigenza di un recupero di astratti valori architettonici e costruttivisti viene sostenuta da richiami non sempre limpidi e coerenti all’estetica neoclassica ed il periodo si qualifica, al più, come epoca di ritorno *del* classico (non *al* classico perché si è visto che in musica non si dà) per quanto di architettonico e costruttivistico possa ravvisarsi nel classico. Il periodo qui esaminato è ricco di lavori musicali di sicuro rilievo, ma più per intrinseca qualità del pensiero e del progetto compositivo che per l’adesione convinta e riuscita agli artificiosi precetti della poetica neoclassica. Ancora una volta la musica, priva di una propria originaria classicità, trova in se stessa la forza e i mezzi per superare la fase di crisi.

⁷⁰ P. 203.

⁷¹ A. Casella, *Il neoclassicismo mio e altrui*, «Pegaso», I/5, 1929, pp. 576-584, rist. in *Suono, parola, scena* cit., pp. 211-220.

⁷² P. 580.

⁷³ P. 581.

⁷⁴ P. 582.

Appendice – I Classici della musica italiana (1919-1921): elenco cronologico

MUSICISTA (38)	CURATORE	TASTIERA (14)	CAMERA (7)
XVI-XVII secolo (11)			
Girolamo Cavazzoni, 1520-1577	Giacomo Benvenuti	I e II libro di intavolature per organo	
Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1594	Carlo Perinello		
Emilio de' Cavalieri 1550-1602	Gian Francesco Malipiero		
Giulio Caccini 1551-1618	Carlo Perinello		
Jacopo Peri 1561-1633	Carlo Perinello		
Carlo Gesualdo 1566-1613	Ildebrando Pizzetti		
Claudio Monteverdi 1567-1643	Carlo Perinello; Alceo Toni		
Adriano Banchieri 1568-1634	Francesco Vatielli		
Girolamo Frescobaldi 1583-1643	Alfredo Casella	Composizioni per organo e cembalo	
Michelangelo Rossi 1601-1656	Alceo Toni	Composizioni per organo e cimbalo	
Giacomo Carissimi 1605-1674	Francesco Balilla Pratella		
XVIII secolo (27)			
Giov. Batt. Bassani 1650ca.-1716	Gian Francesco Malipiero		
Arcangelo Corelli 1653-1713	Alceo Toni		Sonate op. 5
Alessandro Scarlatti 1660-1725	Alceo Toni		
Antonio Vivaldi 1678-1741	Alceo Toni		
Francesco Durante 1684-1755	Alceo Toni	Composizioni per cembalo	
Pietro Giuseppe Sandoni 1685-1748	Francesco Balilla Pratella	Sonate per cembalo	
Domenico Scarlatti 1685-1757	Giuseppe Ferranti	Sonate per pianoforte	
Benedetto Marcello 1686-1739	Gian Francesco Malipiero	Composizioni per cembalo od organo	
Nicola Porpora 1686-1768	Alceo Toni		Sonate per violino e pianoforte
Domenico Zipoli 1688-1726	Alceo Toni	Composizioni per organo e cembalo	
Francesco Maria Veracini 1690-1768	Ildebrando Pizzetti		Sonate per violino
Giuseppe Tartini 1692-1770	Gian Francesco Malipiero		Sonate per violino
Pietro Antonio Locatelli 1695-1764	Alceo Toni		
Giov. Batt. Sammartini 1700-1775	Carlo Perinello		<i>Sonate notturne</i> , op. 7
Giov. Batt. Martini 1706-1784	Dante Cipollini	Sonate per pianoforte	
Baldassarre Galuppi 1706-1785	Gian Francesco Malipiero		
Pietro Domenico Paradisi 1707-1791	Dante Cipollini	Sonate per pianoforte	
Giov. Batt. Pergolesi 1710-1736	Alceo Toni		
Giov. Batt. Serini 1710c-1760c	Francesco Balilla Pratella	Sonate per cembalo	
Nicolò Jommelli 1714-1774	Gian Francesco Malipiero		
Giovanni Marco Rutini 1723-1797	F. Balilla Pratella	Sonate per cembalo, op. 1 e op. 2	
Ferdinando Bertoni, 1725-1813	Alceo Toni		Quartetti
Giovanni Paisiello 1740-1816	Carlo Perinello		
Ferdinando Turrini 1745-1829	Carlo Pedron	Sonate per cembalo	
Luigi Boccherini 1743-1805	Alceo Toni		Sonate per violoncello e pianoforte
Muzio Clementi 1752-1832	Giulio Cesare Paribeni	Sonate per pianoforte	
Luigi Cherubini 1760-1842	Alceo Toni		

degli autori e dei generi

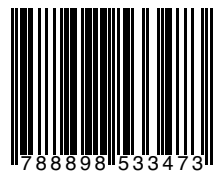
ORCHESTRA (3)	POLIFONIA (6)	ARIE, CANTATE (6)	OPERE, ORATORI (4 + 5)
XVI-XVII secolo (11)			
	Madrigali a 4 e 5 voci; Canzonette e madrigali		<i>Rappresentazione di anima et di corpo</i>
		<i>Le nuove musiche</i>	<i>Euridice</i>
	Madrigali a 5 voci Composizioni varie; <i>Il combattimento di Tancredi e Clorinda</i>		
	Musiche corali		
			<i>Il giudizio di Salomone; Giona; Jefte</i>
XVIII secolo (27)			
		Cantate a una voce	
Concerti Grossi		Cantate a una voce	
Concerti delle stagioni, op. 8			
		Cantate a una voce	
Concerto grosso n. 12, op. 1			
			<i>Il filosofo di campagna</i>
		<i>Stabat Mater</i>	<i>Livietta e Tracollo; La serva padrona</i>
			<i>La passione di Gesu Cristo</i>
			<i>Nina ossia La pazza per amore</i>
		Arie per canto e pianoforte	

Finito di stampare nel mese di maggio 2015

CENTRO STAMPA UNIVERSITÀ
Università degli Studi di Roma *La Sapienza*
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

ISBN 978-88-98533-47-3



9 788898 533473