

Ferdinando Abbi

MITI, SOGNI E STORIE

Filosofia e musica
nel Novecento britannico



Filosofia Storia e Scienze umane

Dipartimento di Scienze Storico-Sociali, Filosofiche e della Formazione
Università degli Studi di Siena

FRANCOANGELI

Filosofia Storia Scienze umane

Collana del Dipartimento di Scienze Storico-Sociali, Filosofiche e della Formazione

Facoltà di Lettere e Filosofia (Arezzo)

Università di Siena

Comitato scientifico:

Walter Bernardi, Mariano Bianca, Patrizia Gabrielli, Andrea Messeri

Tutti i volumi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

Ferdinando Abbri

MITI, SOGNI E STORIE

Filosofia e musica
nel Novecento britannico

FRANCOANGELI

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Storico-Sociali, Filosofiche e della Formazione dell'Università degli Studi di Siena – Fondi Ricerca di Base 2269-2012-AF-RICBASE-001.

Copyright © 2013 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione	pag. 7
1. Il sogno, la verità, la musica: Elgar e Newman	» 11
La musica tra filosofia e pratiche sociali	» 12
Vittoriani Eminent	» 17
Elgar e la musica nel contesto tardo vittoriano	» 21
<i>The Dream of Gerontius</i> op. 38	» 24
2. Walter H. Pater, la musica e il platonismo	» 29
Pater e l'idea di musica	» 31
Platone e il platonismo	» 38
3. Tra marxismo e pacifismo: musica, politica e mondo sociale nel Novecento britannico	» 45
La salda amicizia tra un comunista e un libertario pacifista	» 47
Dall'avanguardia al tonalismo post-romantico nel segno di Mao Zedong	» 56
Conclusioni	» 58
4. Nei boschi, a mezza estate	» 59
Flauti, campane, arpa e celesta: <i>The Midsummer Marriage</i> di Tippett	» 59
Arpe, celesta e clavicembalo: <i>A Midsummer Night's Dream</i> di Britten	» 72
5. Mito e ritualità. Harrison Birtwistle e la recita di Orfeo	» 81
A procession through a sonic landscape	» 82
Vite, morti e rituali di Orfeo	» 88
Coda: <i>The Minotaur</i>	» 95

6. Storia e miti tra Rinascimento e Contemporaneità	pag. 97
Potere, religione e coscienza: <i>Taverner</i> di Maxwell Davies	» 99
Un Mito antico, Monteverdi, Rinuccini e una nuova opera: <i>Arianna</i> di Alexander Goehr	» 108
Indice dei nomi	» 117

Introduzione

Nel 1930, nel corso di un viaggio sul continente europeo la musicista Imogen Holst scriveva che le persone in Germania “hanno una pessima opinione della musica in Inghilterra. È diffusa la credenza che noi in Inghilterra non abbiamo mai udito una vera orchestra, ... e queste persone non hanno mai ascoltato la maggior parte dei nostri compositori... questi tre rappresentano per loro il totale della nostra musica. Sono: Cyril Scott, Dame Ethel Smyth e Constant Lambert. Naturalmente hanno sentito parlare di Delius, ma si rifiutano di credere che sia inglese”¹. Imogen Holst era la figlia del compositore inglese di origine tedesca Gustav T. Holst, nel 1930 aveva appena terminato quattro anni di studi al Royal College of Music di Londra, cioè nella migliore istituzione britannica per la formazione di musicisti. La Holst, che dedicò tutta la vita alla musica come compositrice, insegnante e principale collaboratrice di Benjamin Britten, dava voce negli anni trenta alla percezione tedesca, e forse continentale in genere, dell’Inghilterra come “il paese senza musica”, ma fu in grado di osservare e contribuire direttamente al mutamento radicale delle cose della musica nel Regno Unito nel corso del Novecento.

Le annotazioni sconsolate e un po’ scandalizzate di Imogen Holst possono essere messe in contrapposizione con l’immagine televisiva di George Benjamin che nell’estate del 2012 dirige al festival di Aix-en-Provence la prima della sua nuova opera dal titolo *Written on skin*: uno dei più celebri compositori britannici contemporanei è al centro di un prestigioso festival musicale sul continente europeo. Il paese senza musica rappresenta oggi uno dei contesti musicali più vivaci a tutti i livelli, e in questo contesto compositori appartenenti a generazioni diverse si dedicano anche al genere dell’opera in musica, ossia a un genere musicale su testi inglesi che sembrava estraneo alla tradizione britannica o destinato ad una vita difficile nel mondo anglosassone. La presenza delle opere di Britten nei cartelloni dei teatri di tutto il

1. C. Grogan (ed.), *Imogen Holst. A Life in Music*, The Boydell Press, Woodbridge 2007, p. 66.

mondo è un segno sia della rilevanza storica della sua musica sia del mutamento nella percezione diffusa della musica britannica.

Nel 2001 ho pubblicato una raccolta di studi sulla musica britannica del Novecento² che ha trovato un'accoglienza positiva tra storici della musica e studiosi di cultura britannica del Novecento³ e questa eco positiva mi ha spinto a continuare le mie ricerche su un contesto culturale che amo molto, in particolare su alcuni compositori a me cari. Questo volume riunisce altri studi editi e inediti sul rapporto tra filosofia e musica nel mondo inglese tra la fine dell'Ottocento e gli ultimi anni del Novecento, nel periodo compreso tra il tramonto dell'Età vittoriana e quel Novecento che ha prodotto mutamenti essenziali e decisivi nelle vicende della musica inglese. Questa musica, e l'opera in musica in particolare, viene messa in relazione con problemi religiosi, con tradizioni filosofiche, con eventi storici, con miti antichi ma sentiti come pienamente attuali e vivi, con i sogni e le immagini che hanno nutrito la fantasia e la creatività di compositori di primo piano come Britten e Tippett. Si tratta di lavori di storia delle idee che cercano di mettere in collegamento la pratica musicale e le idee filosofiche, i contesti storico-politici e l'elaborazione musicale. Nel chiarire alcuni punti di svolta nelle vicende della musica inglese ho cercato di sottolineare la rilevanza del contesto storico di riferimento: pur nella sua astrattezza sintattica il linguaggio musicale non risponde soltanto a logiche e regole interne ma interagisce a fondo col contesto sociale e con le scelte politiche. Vale la pena di segnalare che nell'Inghilterra degli anni trenta la scelta di un lessico musicale più tradizionale rispetto alle avanguardie europee rispondeva non a esigenze di conservazione ma al contrario a istanze radicalmente progressiste. È opportuno anche ricordare che nel corso del Novecento nel Regno Unito l'influenza di Schönberg o di Stravinskij si sommò a quelle di Leoš Janáček, Jean Sibelius, Maurice Ravel, Hanns Eisler, Paul Hindemith, e proprio il mondo britannico conferma che la genesi della modernità novecentesca in musica ha radici assai complesse e intricate.

Nel 2001 avevo la speranza che i miei saggi potessero richiamare l'attenzione su un contesto musicale trascurato nel nostro paese, a distanza di undici anni continuo a nutrire questa stessa speranza.

Nel corso del decennio passato gli amici e colleghi Stefano Brogi, Paolo Carrara, Andrea Chegai – che ha letto il capitolo 4 contribuendo non poco a migliorarlo – e Simone Zacchini hanno avuto la pazienza di ascoltare le mie noiose riflessioni sulle ricerche che venivo facendo sulla musica in Inghilterra, mi hanno offerto aiuti, suggerimenti preziosi e puntuali dei quali sono

2. F. Abbri, *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*, EDIFIR, Firenze 2001.

3. G. La Face Bianconi, *Panorama del paese «senza musica»*, «Amadeus» 14, n. 10, ottobre 2002, p. 71; «Il Saggiatore musicale», 11, n. 1, 2004, pp. 222-225 (recensione di David Osmond-Smith).

assai grato: la loro amicizia è motivo di gioia in un ambiente universitario che tende a diventare sempre più grigio e affannato. Alcune parti del volume debbono molto alle conversazioni e all'aiuto di Laura Caretti e Roberto Bigazzi che ringrazio di cuore.

Ho il vivo rimpianto che il mio Maestro Paolo Rossi non possa vedere questo nuovo libro di “musica” di un suo antico scolaro che nel corso di quaranta anni ha imparato da lui a praticare il mestiere dello storico.

Dedico questo libro alla memoria di mio padre Renato, pucciniano di ferro, che tuttavia ha tollerato con pazienza i rumorosi ascolti di musica contemporanea da parte di suo figlio “professore”.

Arezzo, dicembre 2012

Avvertenza. Il primo, il secondo, il terzo e il quinto capitolo sono stati pubblicati tra il 2003 e il 2010 su riviste e in volumi collettanei, ma sono stati sottoposti a una radicale riscrittura e ad un aggiornamento bibliografico. Il quarto e il sesto capitolo sono inediti.

1. Il sogno, la verità, la musica: Elgar e Newman

“To him [Gervase Elwes] the part of ‘Gerontius’ was not a role to be acted, but an expression of what, to him, was a living faith. It is honourably characteristic of him that he steadily refused to sing Cardinal Newman’s poem in the garbled version demanded by the authorities of some of our provincial festivals”¹.

Nella cultura britannica degli anni immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale si diffuse la consapevolezza che le vicende della musica stavano conoscendo mutamenti significativi e che il contesto britannico si stava ponendo, nel campo dell’attività artistica, in consonanza con gli altri contesti europei, superando la percezione diffusa della mancanza nell’Ottocento di una autentica e significativa tradizione di musica nazionale. L’edizione undicesima della *Encyclopaedia Britannica* del 1911 testimonia, alla voce “Music” e in particolare nella sezione sulla “recent music”, il dinamismo che ormai caratterizzava la scena musicale britannica e in qualche modo metteva in luce che la musica inglese stava conoscendo una vera e propria “Renaissance”². Sulla seconda, novecentesca rinascita musicale britannica molto si è scritto e lavorato e le vicende della musica del Novecento nel Regno Unito costituiscono uno degli argomenti privilegiati di una storiografia interessata a definire i caratteri complessi del modernismo rispetto alle varie arti e in diversi ambiti culturali³.

In questo capitolo intendo considerare un momento del superamento della credenza che “England was not a musical country”, legato alle origini della Rinascita, in particolare al nome di Edward Elgar (1857-1934) e al suo oratorio dal titolo *The Dream of Gerontius* op. 38, che si basa sul poema del Cardinale John Henry Newman. L’oratorio di Elgar consente di richiamare l’attenzione su una delle grandi figure dell’Età Vittoriana, di sottolineare l’importanza del genere musicale “oratorio” come strumento di presenta-

1. R. Vaughan Williams, *Gervase Elwes* (1921), in D. Manning (ed.), *Vaughan Williams on Music*, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 58.

2. *The Encyclopaedia Britannica. Eleventh Edition*, At the University Press, Cambridge 1911, vol. XIX, pp. 82-85.

3. Cfr. A. Blake, *The Land Without Music. Music, culture and society in twentieth-century Britain*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997, pp. 26-75. F. Abbri, *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*, EDIFIR, Firenze 2001, e la bibliografia ivi indicata.

zione e riflessione su temi esistenziali e filosofici, di considerare il rapporto tra cattolicesimo romano e musica nell'Inghilterra di fine Ottocento, quindi di confermare la centralità del problema teologico nella cultura britannica moderna⁴. Prima di analizzare la composizione di Elgar basata sul poema di Newman ritengo opportuno considerare, in modo sintetico e senza alcuna pretesa di esaustività, la presenza della musica nella riflessione filosofica britannica tra Otto e Novecento al fine di illustrare che anche in campo filosofico fu necessario un recupero del tema "musica" alla consapevolezza dell'estetica britannica.

La musica tra filosofia e pratiche sociali

La questione della Rinascita musicale non è ovviamente collegata a soli mutamenti di natura filosofica, ha soprattutto a che fare con una nuova considerazione sociale e culturale della musica, con la creazione e lo sviluppo di strutture educative e con l'affermazione di professionalità riconosciute. La recente diffusione di approcci di storia sociale della musica, attenta alle diverse dimensioni delle pratiche musicali, ha consentito di fare luce sulle molteplici valenze della musica rispetto a uno specifico contesto storico. Nel 2001 Deborah Rohr ha pubblicato un volume dal titolo *The Careers of British Musicians, 1750-1800. A Profession of Artisans* che contiene una storia sociale della musica nel periodo di passaggio dall'Illuminismo all'Età vittoriana. La Rohr ricostruisce le varie dimensioni culturali e istituzionali della musica nel Regno Unito e indica che la preoccupazione dei musicisti britannici per la vita di tutti i giorni, cioè per le questioni familiari e economiche, li portò a trascurare la ricerca di una affermazione pubblica dei valori dell'arte musicale, e questo atteggiamento ha avuto notevoli effetti sullo status della musica britannica dell'Ottocento⁵. Giova inoltre ricordare che nel tardo Settecento i pregiudizi, venati di xenofobia, nei confronti dei musicisti italiani e tedeschi, la nozione che la musica è un'arte fondamentalmente femminile e il collegamento dell'opera italiana con castrati, omosessualità, cattolicesimo romano fecero percepire la musica italiana come una minaccia per la mascolinità protestante e per il senso britannico di razionalità e virtù⁶. Questi pregiudizi si mantennero vivi per lungo tempo in ambito britannico. In piena età Vittoriana James Anthony Froude (1818-1894) considerava la storia come un processo nel corso del quale gli esseri umani tendono a diventare effeminati, indeboliti, incapaci, volti alla ricerca della felicità piuttosto che della virtù:

4. Cfr. P. Hinchliff, *God and History. Aspects of British Theology 1875-1914*, Clarendon Press, Oxford 1992.

5. D. Rohr, *The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 2.

6. Ivi, pp. 18-19.

paganesimo e cattolicesimo romano erano le espressioni religiose di questa tendenza naturale, che poteva essere corretta da un calvinismo autentico in quanto forma migliore di cristianesimo⁷, e il calvinismo era sempre stato diffidente nei confronti del teatro, della musica e dell'opera in particolare. In sintesi, una spiegazione plausibile della situazione della musica nell'Inghilterra vittoriana ha bisogno di mettere in campo una gamma ampia di argomenti che oscillano tra istituzioni e concezioni filosofiche, e non può essere solo ricondotta alla assenza di un "grande" compositore romantico.

Nel 1877 Walter Pater (1839-1894), critico, letterato e romanziere, esponente tipico del neoellenismo vittoriano di matrice oxoniense, pubblicò la seconda edizione del suo volume di studi sul Rinascimento italiano col titolo di *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, e sulla «Fortnightly Review» un saggio dal titolo "The School of Giorgione" che contiene alcune osservazioni teoriche preliminari di estetica. Questo saggio venne incluso da Pater nella terza edizione (1888) di *The Renaissance*⁸. Pater afferma che l'arte non si rivolge al puro senso né al puro intelletto ma alla cosiddetta "imaginative reason", che esistono differenze specifiche riguardo alla bellezza estetica, che ciascuna arte, possedendo un "untranslatable sensous charm", ha una maniera propria di raggiungere l'immaginazione e possiede responsabilità specifiche verso il suo materiale. Queste pagine introduttive su Giorgione e la sua scuola sono a carattere estetologico e contengono un'affermazione teoreticamente impegnativa: "All art constantly aspires towards the condition of music", ovvero ogni arte mira a mascherare, obliterare la differenza tra materia e forma, tuttavia la comprensione dei fenomeni artistici diversi dalla musica può sempre cogliere questa differenza⁹. Secondo Pater la musica realizza più compiutamente l'idea artistica, una perfetta identificazione tra materia e forma: nei momenti suoi più alti il fine non è distinto dai mezzi, la forma dalla materia, il soggetto dall'espressione perché ciascun elemento satura completamente l'altro. Scrive Pater:

Nella musica piuttosto che nella poesia si deve trovare il vero tipo o misura dell'arte

7. J.A. Froude, *Calvinism: an Address delivered at St. Andrew's March 17, 1871*, Longmans, Green and Co, London 1871, p. 13, pp. 52-59. Cfr. P. Hinchliff, op. cit., p. 19. J.A. Froude, noto storico, era il fratello minore di Hurrell Froude (1803-1836), amico e protetto di Newman, ed era amareggiato per l'influenza disastrosa che i "Tractarians" avevano avuto sul fratello.

8. W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press, Oxford – New York 1990, pp. 83-98. La prima edizione degli *Studies in the History of Renaissance* era apparsa nel 1873. Su Pater cfr. D. Donoghue, *Walter Pater*, Knopf, New York 1995; E. Bizzotto, F. Marucci (a cura di), *Walter Pater. Le forme della modernità*, Cisalpino, Bologna 1998; V.F. Shuter, *Rereading Walter Pater*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; F. Abbi, *Divenire piacevolmente molteplice: Walter H. Pater e il platonismo*, in F. Abbi (a cura di), *Metamorfosi della filosofia antica*, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici, Arezzo 2006, pp. 32-40. Si veda *infra* il capitolo 2.

9. Id., *The Renaissance*, cit., pp. 82-86.

perfetta. Perciò, sebbene ogni arte abbia il suo elemento incomunicabile, il proprio intraducibile ordine di impressioni, il suo modo unico di raggiungere la ragione immaginativa, tuttavia le arti possono essere rappresentate come in un continuo sforzo verso la legge o principio della musica, verso una condizione che solo la musica realizza¹⁰.

La conclusione di Pater era che questa condizione delle arti forniva una guida alla critica la quale, nel considerare i prodotti dell'arte, antichi e moderni, doveva valutare la misura in cui ciascun prodotto artistico s'avvicinava alla condizione dell'arte musicale. Con la sua perfetta realizzazione dell'unione di materia e forma la musica giungeva a costituire il modello di tutte le arti e doveva essere considerata un vero e proprio canone di riferimento.

Questa conclusione di Pater va posta anche in relazione con il clima culturale di tardo Ottocento, in particolare con l'affermazione del neo-idealismo e suggerisce che la lettura oxoniense della filosofia di Hegel era assai peculiare – Pater aveva letto nel 1863 la *Ästhetik* di Hegel¹¹ – e che nella configurazione del neoidealismo britannico di fine Otto e primo Novecento la matrice idealistica tedesca si univa a tematiche riconducibili alla filosofia greca e all'immaterialismo settecentesco. È opportuno ricordare che nella terza edizione (1892) della sua traduzione dei dialoghi di Platone Benjamin Jowett, il celebre grecista di Oxford e Master del Balliol College, aveva infine marcato la differenza, l'allontanamento da Hegel e dalla sua filosofia¹². La storiografia filosofica recente ha messo giustamente in evidenza la complessità di questo neoidealismo che non può essere certo visto come un semplice capitolo delle innumerevoli letture conosciute dalla filosofia hegeliana¹³.

L'importanza assegnata da Pater alla musica è sorprendente alla luce del suo interesse primario, come studioso e critico d'arte, per le arti figurative, della posizione dell'estetica nell'ambito della filosofia a Oxford e Cambridge, della situazione della pratica e dell'insegnamento della musica nei due atenei inglesi. Si deve tuttavia ricordare, come ha sottolineato Antonio Serravezza¹⁴, che al contesto filosofico britannico appartengono le importanti

10. Ivi, p. 88.

11. B.A. Inman, *The Intellectual Context of Walter Pater's "Conclusion"*, in P. Dodd (ed.), *Walter Pater. An imaginative Sense of Fact. A Collection of Essays*, Frank Cass, London 1981, p. 14.

12. *The Dialogues of Plato. Translated into English with Analyses and Introductions by B. Jowett*, 5 voll., 1892, rist. anastatica Thoemmes Press, Bristol 1997. La prima edizione risaliva al 1871 e la seconda al 1875. Si veda in particolare la *Introduction* al *Sophist* (*The Dialogues*, cit., IV, pp. 336-338) dove Jowett marca il suo distacco da Hegel. Cfr. F. Abbri, *Tra Ideali e Realtà: il concetto di amicizia in E.M. Forster*, «ou. Riflessioni e provocazioni» 9, 2000, pp. 7-21.

13. S.M. Den Otter, *British Idealism and Social Explanation*, Clarendon Press, Oxford 1996; D. Bourcher (ed.), *The British Idealists*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; P. Coates, D.D. Hutton (ed.s), *Current Issues in Idealism*, Thoemmes Press, Bristol 1996.

14. A. Serravezza, *Musica e Scienza nell'Età del Positivismo*, il Mulino, Bologna 1996, in particolare il capitolo secondo.

ricerche sulle origini e funzioni della musica di Herbert Spencer e che nel 1880 Edmund Gurney pubblicò *The Power of Sound*, una massiccia monografia, che è una delle opere di estetica musicale più importanti dell'età positivista, nella quale la psicologia gioca un ruolo centrale nel definire le condizioni specifiche della bellezza in campo musicale¹⁵. Nel 1892 Bernard Bosanquet, nella prima edizione della sua fortunata *A History of Aesthetic* – la seconda edizione risale al 1904 – riconosceva che in ambito britannico solo Spencer aveva portato un contributo significativo all'estetica musicale, anche se la sua teoria della “vocal origin of music” non era indirizzata verso un problema significativo. Per Bosanquet Spencer aveva in verità dimenticato che “il frammentario e il parziale, sebbene precedenti nel tempo, devono essere spiegati dal sistematico, e non il sistematico dal parziale”¹⁶. Nella sua storia Bosanquet richiama incidentalmente anche Gurney che viene utilizzato per chiarire la teoria psicologica di Carl Stumpf in relazione alla musica e nella bibliografia, pur rinviando alla grande opera di Gurney, confessa di non conoscerla bene¹⁷. Tutta la sezione moderna della *History* è fondata da Bosanquet sull'estetica filosofica tedesca da Kant a Hartmann, e per lui la teoria estetica era una branca della filosofia finalizzata ad una ricerca di conoscenza e non a fornire una guida di tipo pratico. La sua storia dell'estetica può essere utile per comprendere che nell'ambito filosofico britannico la musica occupava una posizione secondaria, marginale nella riflessione complessiva sull'arte, pur tuttavia era ben presente.

Nell'opera di Bosanquet non si ritrova una trattazione specifica dell'estetica musicale, vi sono solo nell'Appendice II alcune analisi dell'espressione musicale ad opera di J.D. Rogers che si soffermano su esempi di musica tedesca, in particolare sui *Maestri Cantori di Norimberga* di Richard Wagner¹⁸, con alcuni interessanti riferimenti incidentali alla musica *tout court*. Conviene quindi soffermarsi sull'ultima parte dell'opera di Bosanquet dedicata alla “Recent English Aesthetic” che ha come protagonisti John Ruskin e William Morris. Bosanquet rimprovera loro non solo di avere ignorato la musica e la poesia ma anche di avere dato l'impressione della loro “non-existence”, facendo un uso perverso del concetto di unità delle arti. Secondo lui occorre invece non chiudere gli occhi di fronte al fatto che la “musica trova il suo specifico e completo sviluppo ... due secoli dopo che l'unità della tradizione artistica, come la intendono i nostri critici, era morta”¹⁹.

Nelle pagine finali dedicate ai “Requirements” della scienza dell'estetica odierna Bosanquet si riferisce anche alla musica e ritiene che qualco-

15. Ivi, pp. 184-198. Cfr. E. Gurney, *The Power of Sound*, Smith Elder & Co, London 1880 (rist. anast. Nabu Press, 2010).

16. B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (1904), in *The Collected Works of B. Bosanquet*, Thoemmes Press, Bristol 1999, vol. 4, p. 441.

17. Ivi, p. 390; p. 497.

18. Ivi, pp. 488-494.

19. Ivi, p. 447.

sa d'altro debba essere tentato nel campo dell'analisi musicale. Riconosce che il tema è collocato in un terreno sul quale agiscono categorie di teorici in contrasto: i musicisti che si rifiutano di tradurre il linguaggio musicale in linguaggio comune ma hanno attribuito al primo poteri mimetici; i formalisti che hanno tentato di ricondurre tutta l'espressione musicale a una relazione specifica di consonanza e dissonanza; gli associazionisti che riconducono le cadenze al discorso emotivo. In questa situazione a un "unmusical philosopher" è lasciato il compito di protestare e chiedere qualcosa di più sostanziale sulla musica rispetto a tutto ciò che può essere messo insieme dai gruppi di teorici prima ricordati. Bosanquet finisce per tracciare una vera e propria agenda di problemi di filosofia della musica, centrata sulla specificità del mezzo utilizzato che ha proprietà differenti rispetto ad ogni altro "sensous vehicle"²⁰. Indica che bisogna seguire le tracce di Platone, Schopenhauer, Hanslick, discutere le conclusioni di Gurney e conclude:

Di sicuro, il carattere, lo spirito tipico e il modo di combinazione, transizione, ripetizione e così via in importanti opere musicali potrebbero essere individuati da una critica sottile ma imparziale in grado di gettare luce sulla connessione tra espressione e contenuto nella regione della bellezza musicale²¹.

Nell'autunno del 1914 Bosanquet tenne delle conferenze all'University College di Londra che vennero pubblicate nel 1915 con il titolo di *Three Lectures on Aesthetics* che programmaticamente avevano un'impostazione di tipo teorico, non storico, e qui si ritrovano riferimenti importanti anche se incidentali alla musica. A partire da un rinvio a Platone e a Aristotele, il filosofo inglese afferma che fra tutte le arti la musica è la meno "representative", la sua espressione si avvicina a ciò che Bosanquet stesso definiva la "a priori expressiveness":

I suoi ritmi e combinazioni arrivano direttamente al cuore dell'emozione. Sono, come dice Aristotele, rassomiglianze *dirette* di emozioni, cioè senza seguire il percorso di riferimento a qualcosa che abbia nome e esistenza nel mondo esterno. Suppongo che in generale questa sia la dottrina dell'espressione musicale accettata oggi²².

Nelle opere estetologiche, storiche e teoriche di Bosanquet non è possibile rintracciare una trattazione specifica della musica, tuttavia contengono indicazioni filosofiche di indubbio rilievo. Le sue considerazioni, come pure quelle di Walter Pater, rivelano che la musica stava lentamente occupando uno spazio crescente rispetto alla trattatistica estetica ottocentesca che, in ambito britannico, John Ruskin aveva articolato tutta intorno alle arti figurative. La presenza di diversi compositori attivi tra Otto e Novecento, di diret-

20. Ivi, pp. 465-466.

21. Ivi, p. 466.

22. B. Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics* (1915), in *The Collected Works*, cit., vol. 17, p. 53.

tori d'orchestra e cantanti, la nuova organizzazione dell'insegnamento musicale universitario a Oxford e Cambridge, e accademico a Londra con l'apertura nel 1883 del Royal College of Music, la pratica della musica nella capitale e nella provincia, la nascita della musicologia scientifica con George Grove (1820-1900)²³, curatore del primo *Dictionary of Music and Musicians* (1879-89), elementi tutti elencati dalla enciclopedia britannica nel 1911, andavano ad unirsi a una nuova sensibilità nei confronti dei problemi filosofici posti dalla musica. Nel 1899 la prima esecuzione delle *Enigma variations* di Elgar segnalò la presenza, per molti aspetti inquietante, di un musicista inglese capace di superare l'ambito puramente locale e presentarsi sulla scena europea. Fattori diversi, dall'organizzazione musicale alla riflessione filosofica, dalla presenza di compositori alla percezione pubblica della musica, indicavano agli inizi del Novecento che i "dati" della musica stavano mutando in ambito britannico.

Vittoriani Eminent

Nel maggio del 1919 Lytton Strachey pubblicò il suo volume di biografie dal titolo *Eminent Victorians*²⁴ che ebbe un impatto straordinario sulla cultura del tempo, scatenando un vero e proprio diluvio di polemiche. Prendendo di mira quattro tra le figure più rappresentative dell'età vittoriana e del sistema morale che l'aveva retta, Strachey prendeva congedo da un'epoca in nome di un impianto filosofico e culturale di matrice razionalista e illuminista. Queste quattro biografie venivano considerate da Strachey come i quattro movimenti di una sinfonia o meglio di un quartetto d'archi: Cardinal Manning – Allegro vivace; Florence Nightingale – Andante; Dr Arnold – Scherzo; The End of General Gordon – Rondò²⁵. Giova ricordare che Strachey era stato influenzato dalla filosofia di Cambridge, aveva visto nei *Principia Ethica* (1903) di G.E. Moore l'inizio dell'Età della Ragione, quindi della fine del vittorianesimo²⁶. Le prime due biografie, dedicate al Cardinale Manning e a Florence Nightingale, non solo decostruivano due figure epocali dell'Età vittoriana ma erano decisamente rivolte alla critica della religione, della tradizione evangelica, dell'*evangelicism* in particolare, pur avendo come soggetti il principale artefice della rinascita del cattolicesimo romano in Inghilterra e una esponente della Chiesa d'Inghilterra che per tutta la sua

23. Cfr. M. Musgrave (ed.), *George Grove. Music and Victorian Culture*, Palgrave MacMillan, London 2003, in particolare la parte terza.

24. L. Strachey, *Eminent Victorians*, Penguin Books, London 1986. Cfr. M. Holroyd, *Lytton Strachey*, Chatto & Windus, London 1994, pp. 388-416.

25. M. Holroyd, op. cit., p. 405.

26. P. Levy (ed.), *The Letters of Lytton Strachey*, Viking, London 2005, p. 17 (lettera a G.E. Moore dell'11 ottobre 1903; un'affermazione simile si ritrova in una lettera dello stesso giorno a Leonard Woolf).

vita aveva criticato aspetti centrali del protestantesimo²⁷. Il terzo volume della recente, nuova edizione completa delle opere della Nightingale è dedicato alla teologia e contiene non solo note e corrispondenza sul protestantesimo ma anche i documenti relativi al suo rapporto con Benjamin Jowett che fu suo amico e pastore, e la Nightingale cercò invano di convincere Jowett a scrivere una teodicea²⁸. Questi documenti confermano che la religione era un tema centrale nelle preoccupazioni di Florence Nightingale e che la sua critica del calvinismo era fondata sull'idea di una religione "heroic", animata da quell'eroismo giornaliero che è un "essential of virtue", e che era stato invece trascurato dalla tradizione riformata. Vale la pena di ricordare che in un *Essay on Atonement and Satisfaction* Jowett aveva cercato di dimostrare che la concezione calvinista ortodossa del sacrificio e della espiazione di Cristo non era fondata sulla Scrittura ed era un risultato interpretativo rintracciabile nella storia della chiesa: "the only sacrifice, atonement, satisfaction, with which the Christian has to do, is a moral and spiritual one; not the pouring of blood upon the earth, but the living sacrifice 'to do thy will, O God'; in which the believer has part as well as his Lord"²⁹.

La biografia del Cardinal Manning³⁰ tracciata da Strachey conteneva in realtà anche una biografia di John Henry Newman, l'altro illustre esponente della Chiesa d'Inghilterra convertitosi al cattolicesimo romano e Strachey aveva delineato un sottile e per molti aspetti melodrammatico contrasto tra i due, facendo apparire Newman come una sorta di debole colomba alle prese con un "rapace" abile come Manning. La scelta di Strachey di aprire il suo volume con le vicende dei "tractarians" di Oxford, con la rinascita del cattolicesimo romano in Inghilterra segnala in maniera indiretta l'importanza decisiva che Newman e Manning assumono, nel contesto dell'Età vittoriana, per il pensiero religioso britannico della seconda metà dell'Ottocento.

Non posso entrare qui nel merito dell'opera di Newman che continua ancora oggi a sollevare non poche discussioni. Ad esempio, nel 2002 Frank M. Turner ha pubblicato una massiccia biografia di Newman che ha come sottotitolo "The Challenge to Evangelical Religion" e che in settecento pagine ricostruisce il pensiero di Newman sino alle soglie della conversione al cattolicesimo, ossia la sfida del pastore anglicano e intellettuale di Oxford alla

27. L. Strachey, *Eminent Victorians*, cit., pp. 3-109 (Cardinal Manning); pp. 111-161 (Florence Nightingale).

28. L. McDonald (ed.), *Florence Nightingale's Theology. Essays, Letters and Journal Notes. Vol. 3 of the Collected Works*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo Ontario 2002, pp. 521-623.

29. B. Jowett, *Theological Essays of the late B.J. Selected, arranged, and edited by L. Campbell*, Henry Frowde, London 1906, p. 210.

30. Su Henry Edward Cardinal Manning cfr. R. Gray, *Cardinal Manning: a Biography*, Weidenfeld and Nicolson, London 1985; J. Pereiro, *Cardinal Manning: an intellectual Biography*, Clarendon Press, Oxford 1998.

tradizione dell'evangelicismo³¹. La sua ricostruzione ha richiamato le critiche di padre Vincent Ferrer Blehl che l'anno prima aveva pubblicato un volume dal titolo *Pilgrim Journey. John Henry Newman 1801-1845*, che copre lo stesso identico periodo e affronta il medesimo tema del volume di Turner, ma offre un quadro ben diverso del percorso di Newman verso il cattolicesimo romano³².

Al di là delle controversie interpretative è indubbio che molte delle opere di Newman, prima e dopo la conversione al cattolicesimo, sono tra le produzioni, in materia teologica e di controversia religiosa, più importanti dell'Ottocento britannico mentre con l'*Apologia pro vita sua* del 1864, che appartiene al genere della autobiografia intellettuale e spirituale, Newman ha scritto da polemistia un vero e proprio capolavoro letterario³³. George Grove considerava Matthew Arnold nel campo della critica, John Ruskin nel campo della storia dell'arte e Newman in quello della religione le tre grandi figure della cultura britannica dell'Ottocento³⁴. Nei *Discourses* di Newman sullo scopo e natura dell'educazione universitaria iniziati nel 1852, ripubblicati nel 1859 e apparsi con il titolo di *The Idea of a University*, in due parti, nel 1873 si ha un quadro delle concezioni di Newman rispetto alla conoscenza e alle sue varie branche³⁵, mentre nella sua produzione figurano, com'è noto, romanzi, poesie e poemi. Nel quarto *Discourse*, confluito nella *Idea*, Newman aveva affrontato il problema del rapporto tra la teologia e le altre scienze, ossia aveva ribadito l'importanza e l'influenza della Rivelazione sulla conoscenza perché la religione rivelata fornisce fatti che le scienze non sono e non saranno mai in grado di acquisire. Tutti i preliminari del discorso quarto intendevano sottolineare l'*inconveniente* derivata necessariamente dal rifiuto di accettare la verità teologica in un corso di "Universal Knowledge". Newman si era occupato anche di belle arti, aveva delineato una sorta di rassegna di pittura, architettura, scultura, e aveva dedicato il paragrafo sei alla musica. Qui aveva indicato i progressi meravigliosi conosciuti dalla "Musical Science" nel Settecento e, in quanto scienza matematica, la musica veniva definita l'espressione più grande e più profonda di idee rispetto a qualunque altra espressione nel mondo visibile, idee il cui centro era il Dio manifestato dal cattolicesimo, la divinità sede di ogni bellezza, ordine e perfezione. Aveva al-

31. F.M. Turner, *John Henry Newman. The Challenge to Evangelical Religion*, Yale University Press, New Haven – London 2002.

32. V.F. Blehl, *Pilgrim Journey. John Henry Newman 1801-1845*, Bums & Oates, London – New York 2001.

33. J.H. Newman, *Apologia pro vita sua*, Oxford University Press, London 1913; tr. it. TEA Milano 1996. Cfr. O.S. Buckton, *Secret Selves*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill- London 1998.

34. M. Musgrave, *Themes from a Lifetime: the many interests of a Great Victorian*, in *George Grove*, cit., p. 15.

35. J.H. Newman, *The Idea of University* (ed. del 1907), in www.newmanreader.org/works/Idea. Id., *The Idea of a University*, in Id., *Scritti sull'Università*, a cura di M. Marchetto, Bompiani, Milano 2008.