

Enrico Fubini

L'idealismo italiano e le poetiche delle avanguardie in Europa

L'idealismo italiano, fenomeno culturale pervasivo e maggioritario nella prima metà del secolo in Italia, si è posto, per quanto riguarda la problematica estetica, due obiettivi prioritari: 1) offrire una teoria delle arti universale e onnicomprensiva, che spiegasse in modo adeguato l'espressione artistica nel senso più generale o più *generico* del termine, prescindendo dai mezzi tecnici con cui essa poteva trovare pratica attuazione; 2) offrire una sicura griglia per poter distinguere ciò che è arte da ciò che arte non è e che quindi appartiene ad un'altra sfera dell'attività umana, prescindendo quindi dalle differenze stilistiche, dalle differenti epoche storiche e dai programmi dei singoli artisti: l'arte infatti è essenzialmente un prodotto meta-storico.

Di fronte a queste posizioni di principio estremamente chiare e nette, il discorso sulla musica e in particolare sulle avanguardie storiche del Novecento si fa particolarmente problematico, dal momento che la musica sembra opporsi in via di principio al dogma dell'unità delle arti; nello specifico le avanguardie musicali del primo Novecento rendono quantomeno assai problematico la distinzione categoriale tra arte e non arte. Ultimo problema: le avanguardie musicali hanno sempre sentito il bisogno di compiere una riflessione critica sulla propria opera e in qualche modo il prodotto di questa riflessione ha un valore non estrinseco ma è parte integrante dell'opera stessa. Tutto ciò rappresenta una evidente difficoltà per il critico di formazione idealistica il quale è ovviamente tentato di affermare che una cosa sono le opere, belle o brutte, altra cosa sono le affermazioni intorno o sull'opera, siano pur quest'ultime fatte dagli artisti stessi, che però in quel momento diventano critici e non più artisti. Per la mentalità classificatoria idealistica tutto il materiale critico di auto riflessione prodotto dalle avanguardie è evidentemente una zavorra inutile, da scartare ai fini di una corretta analisi estetica.

Se l'estetica idealistica ha indubbiamente posto l'accento sul momento espressivo come intuizione lirica prescindendo da qualsiasi ricerca tecnica e formale, si può facilmente comprendere come la poesia risulti un'arte implicitamente e di fatto privilegiata, mentre altre arti come la musica risultano messe in ombra, proprio per il prevalere in essa di quelle polarità tecniche senza cui non potrebbero nemmeno esistere. La musica pertanto è la grande assente nell'estetica crociana ed anche in quella gentiliana. Croce anche nella sua storia dell'estetica dedica ben pochi accenni a pensatori che si siano occupati di musica, ad eccezione forse di ben tre pagine dedicate ad Hanslick. Ora, tra le arti, la musica è quella che si serve di tecniche più altamente specializzate, che usa un linguaggio o meglio *linguaggi* chiusi, la cui storia, il cui sviluppo è esclusivamente interno all'arte stessa e non trova altra applicazione al di fuori di essa. Le sue regole, le sue leggi, la sua struttura si evolvono secondo ragioni, almeno apparentemente, interne alla logica stessa di questo linguaggio. Così i generi, le forme, gli stili, i loro mutamenti od evoluzioni forse acquistano un peso nella tradizione musicale superiore rispetto a qualsiasi altra arte. Il positivismo, combattuto con tanto ardore da Croce, non ha fatto altro che sottolineare unilateralmente questa situazione di fatto, mettendo in rilievo ciò che differenzia la musica dalle altre arti piuttosto di ciò che la unisce.

L'atteggiamento di fronte alle avanguardie del Novecento può rappresentare un po' come la cartina al tornasole per verificare il comportamento dell'estetica idealistica di fronte a quelle manifestazioni musicali che sembrano in qualche modo negarne in via di principio alcuni assunti chiave come l'autonomia dell'espressione artistica e la non rilevanza della tecnica. Sono gli allievi di Croce che si sono dedicati alla critica musicale che si sono assunti il compito di mettere alla prova gli assunti chiave dell'estetica idealistica nel campo della musica.

Tutte le avanguardie europee della prima metà del secolo sono caratterizzate da una spiccata coscienza critica nei confronti del proprio operare artistico, da una precisa consapevolezza delle implicazioni sia tecniche che filosofiche inerenti alle novità o alle rivoluzioni che esse hanno introdotto nei linguaggi musicali del proprio tempo. La *rivoluzione* operata dall'espressionismo ha portato gli stessi musicisti a condurre una riflessione in profondità sui significati connessi al sistema armonico tonale e sui nuovi significati connessi al nuovo linguaggio: rivoluzione dunque di

carattere linguistico le cui conseguenze sul piano espressivo sono verificabili solo in seconda istanza. Il neoclassicismo si è mosso invece su di un altro terreno: la propria opposizione al passato, la propria rivoluzione si è concentrata soprattutto nella contestazione dell'*espressione*, come era stata intesa nella musica romantica, simbolo di un passato non più conforme, per i valori espressivi ad esso connessi, al mondo moderno. È l'enfasi romantica che va rovesciata, ma con un ardito salto all'indietro, recuperando il concetto di arte come *divertissement*, dell'arte come puro gioco e come abilità tecnica e artigianale. L'idea dell'arte come pura forma, inespressiva, frutto più della ragione progettuale che del cuore è dunque strettamente connessa alla prassi e alla teoria del neoclassicismo. Espressionismo e neoclassicismo hanno pertanto in comune la precisa coscienza delle implicazioni ideologiche e filosofiche delle premesse su cui fondano il loro operare artistico.

I capisaldi del pensiero estetico dell'idealismo sono chiaramente antitetici alle premesse che stanno alla base delle avanguardie musicali. Infatti sia il principio che si possa operare una rivoluzione nell'ambito dell'espressione artistica attraverso mutamenti radicali nell'ambito delle tecniche linguistiche, sia l'idea che l'espressione, come concetto portante dell'arte romantica, vada combattuta e contestata attraverso un ritorno alla freddezza e limpidezza del classicismo in cui l'immagine prevale sul sentimento, sono principi radicalmente estranei al pensiero idealistico, per il quale l'arte è anzitutto pura sintesi a priori di sentimento e forma.

Di fronte alle avanguardie del Novecento due sono i possibili atteggiamenti di un critico idealista: o negare che le avanguardie abbiano prodotto arte o affermare che nonostante i loro programmi le avanguardie in realtà hanno tradito ogni loro intento e hanno creato arte secondo i canoni che da sempre presidono alla creazione artistica. Nell'un caso come nell'altro viene negata validità alle avanguardie: o alle loro opere o ai loro intendimenti.

La posizione sopra esposta corrisponde in gran parte alla realtà della cultura critica e filosofica italiana della prima metà del Novecento; tuttavia, fortunatamente il tessuto culturale in cui operano gli artisti, i filosofi, i critici si dimostra a volte più articolato, più complesso, più sfumato di quanto possa sembrare ad un occhio che cerchi di orizzontarsi secondo schemi e principi, che sono pur un momento necessario dell'interpretazione del reale. Pertanto, anche se la struttura filosofica dell'idealismo, in particolare di quello crociano, era assai rigida e poco propensa ai compromessi o al confronto con la realtà per accettare di rivedere le proprie posizioni di fronte ad essa, è fiorita in quegli anni, attorno alla filosofia vera e propria, una critica musicale, una storiografia, un pensiero estetico, che pur richiamandosi ai sacri principi dell'estetica idealistica, doveva pur in qualche modo fare i conti non solo con le teorie filosofiche ma anche con la viva realtà musicale del tempo, con l'*empiria*, per dirla con una terminologia idealistica. Questa operazione di estensione dell'estetica idealistica alla musica, mai neppure tentata da Croce, si è rivelata come un'operazione ingrata, che avrebbe anche potuto mettere in crisi l'intera costruzione teorica dell'estetica crociana, se portata alle sue estreme conseguenze. In tale ambito si può distinguere tra chi ha cercato di compiere una semplice estensione della filosofia idealistica alla musica, quasi come per colmare un vuoto o una dimenticanza del maestro, e chi ha cercato più modestamente di adottare le categorie dell'idealismo ad una critica musicale militante. Di questa seconda categoria ci occuperemo qui, perché nelle pagine della critica musicale del tempo si troveranno gli spunti più interessanti per quanto riguarda l'approccio alle avanguardie.

Sfogliando le pagine de *La Rassegna musicale* – la rivista che rappresentava la palestra più accreditata per i musicologi di cultura idealistica, si ricava un quadro illuminante sulla posizione della critica di fronte all'avanguardia. Per semplicità ci si limiterà qui ad analizzare poche posizioni che risultino esemplari ai fini del nostro discorso, ed in particolare le prese di posizioni nei confronti di Schoenberg e di Stravinski, cioè verso quei musicisti che incarnano in modo emblematico le due correnti antitetiche dell'espressionismo e del neoclassicismo. Guido Pannain e Alfredo Parente sono forse i due critici crociani che si sono assunti con maggior ardore il compito di combattere l'avanguardia in nome dei principi dell'estetica idealistica. Basterà citare alcune frasi di Pannain a proposito del *Quintetto a fiati* di Schoenberg per cogliere i *principi* in base ai quali distugge il musicista viennese:

"...l'applicazione integrale del sistema dodecafonico, eseguita dallo Schoenberg con un virtuosismo senza pari, si riduce, in realtà, ad una inutile bravura. Una bravura che spesso diventa bravata ai danni del buon senso, del sistema nervoso, della sopportazione di chi ascolta. Qualcuno ha detto che la creazione dodecafonica di Schoenberg realizza un costruttivismo melodico di una sorprendente trasparenza stilistica. Senza dubbio è una cosa molto spirituale; ma d'una spiritualità monca ed unilaterale. È l'Essere mutilato, una fantasia che vive solo per sé, astratta dal tutto organico che è il divenire spirituale. E questa è una contraddizione al concetto stesso di fantasia. Una costruzione artificiosa, nella quale l'immaginazione, anziché integrarsi in totale personalità, si riduce a meccanicità ingegnosa.... Mi vien da ridere quando leggo certe critiche contro, oppure a favore dei procedimenti stilistici secolari; quando sento magnificare la bontà del sistema nuovo avverso la mediocrità del sistema sorpassato.... quando nella critica estetica sento eccepire riserve di carattere armonico-acustico e tecnico meccanico. L'armonia è un fatto, un 'a posteriori', del quale è necessario informarci per ragioni di metodo. È un lume che deve rischiararci nell'ardua salita verso lo spirito della forma. Ma non è una finalità". (1929, n. 11)

Ed ancora significativo il giudizio del Pannain, sempre nel medesimo articolo ai pezzi per pianoforte Op. 11 sempre di Schönberg:

"I *Pezzi Op. 11* per pianoforte, sono la precisa trasposizione sonora di quella estetica convulsa e mostruosa che lo Schering disse dell'espressionismo musicale. A Schoenberg tutto può rimproverarsi fuorché la logica. Anzitutto è logica e qui è la sua condanna come artista. La sua pretesa arte è la logica conseguenza di una premessa..." (Ibid.)

Al giudizio così tagliente su Schoenberg fa pendant quello altrettanto tagliente e negativo su Strawinski e sul neoclassicismo:

"La volontà *non romantica* dell'arte moderna, accanto alla fallace abitudine di considerare classicismo e romanticismo come antagonisti, doveva portare senz'altro ad una affermazione liberatoria di classicità. Ma questa affermazione doveva ridursi al valore corrente di quel così detto *neo classicismo* che è una delle più amene burlette del secolo, facile trovata verbale con cui gli sportivi dell'estetica musicale possono giocare a piacere" (1931, n. 4)

Se l'arte deve essere crocianamente intesa come sintesi di forma e contenuto, di sentimento e immagine o per usare categorie storiche, di *classico e romantico*, risulta insensata la polemica contro il romanticismo in quanto sarebbe come voler abolire una delle polarità eterne che debbono costituire l'opera d'arte di tutti i tempi. Quel che ne vien fuori, dai programmi neoclassici "non è l'attesa opera d'arte, ma un equivoco"; e così continua il Pannain:

"L'idea di classicismo assume dunque nella musica contemporanea un significato di pratica polemica e reazionaria. E si sviluppa in tutta una scala di valori che, temperati e blandi, nel cosiddetto neoclassicismo, arriva fino ad esasperarsi in quella forma di cinismo estetico che è l'oggettivismo meccanico ed organico di Paul Bekker. L'essenza di questa teoria sta nel concepire la musica come un fatto assolutamente estraneo al sentire subiettivo.... La musica come sentenza il Bekker, è un organismo in funzione del suono e il suono è l'elemento primario. Sta bene. Ma è lecito domandarsi qual è il rapporto di conoscenza tra questo organismo in funzione di suoni e l'elemento spirituale che lo accerta e lo definisce; qual è, insomma, la sistemazione concettuale della musica? Il Bekker riduce questo rapporto ad un'attività di gioco. E il sentimento che cos'è? Questo è il punto nero. Per sentimento il Bekker intende la solita astrazione psicologica, pulviscolo di emozioni impastate in immagini figurative, cristallizzate nel *cliché* romantico del secolo XIX.... (Ibid.).

E conclude alludendo a Strawinski:

"L'idea di classicità, auspicata per l'arte moderna, non si attuerà certamente nella battaglia in corso contro i mulini a vento del Romanticismo dalle molte facce, ma soltanto come rinascita di una equilibrata spiritualità creatrice che è la vera condizione del fare; una rinascita che potremmo dire, ad un tempo, classica e romantica, per sicurezza e serenità della forma e come idea soggettiva di un'attualità nutrita di tradizione" (Ibid.).

Indubbiamente, la posizione di Pannain, come per altro quella molto simile di Alfredo Parente, ha se non altro il merito della chiarezza, scoprendo sino in fondo le proprie carte. L'estetica crociana e più in generale idealistica, presa in un'accezione rigorosa, si presentava assolutamente inadatta a comprendere e giustificare sul piano critico le correnti più vive delle avanguardie musicali europee.

Al IV Congresso internazionale di musica tenutosi a Firenze nel 1935, vi è stato un significativo scontro tra critici crociani, nella fattispecie Alfredo Parente, il più ortodosso tra gli ortodossi, e Dallapiccola, musicista di punta tra le avanguardie italiane. Il Parente nella sua relazione su *Aspetti della cattiva musica novecentesca* in cui avanzava contro di essa tutti i temi che già abbiamo visto nelle citazioni sopra riportate, suscitava le vive reazioni di Dallapiccola. Merita accennare ai termini del dibattito. Il Parente individuava gli elementi negativi della musica del Novecento nella prevalenza degli elementi tecnici nei musicisti contemporanei, ritenendo perciò che l'unica valida ispirazione artistica dovesse provenire dall'interiore intuizione lirica e non da una ricerca sui *materiali* dell'arte. Secondo il Parente la crisi della musica si manifesta "nell'arrembaggio da parte dei musicisti musicalmente, cioè artisticamente più impotenti ed inetti, ai più avanzati sviluppi tecnici e stilistici della grande rivoluzione nata con l'atonalismo". Dallapiccola, sentendosi direttamente chiamato in causa, rispose con un'arguta pagina sulla 'Rassegna Musicale' (1939, n. 6) in cui partendo unicamente da una vissuta esperienza di musicista metteva in causa proprio l'astrattezza teorica del Parente e di tutto il crocianesimo. Si chiedeva ironicamente il Dallapiccola:

"È poi cosa tanto deplorabile che alcuni musicisti giochino tutta la loro vita per cercare qualcosa che ancora compiutamente non si conosce? Per tentare di veder chiaro in qualche cosa che per il momento è ancora allo stato d'intuizione?... Non crede il Parente che a parte le opere completamente realizzate artisticamente, le quali opere *esistono*, potranno essere proprio questi 'rivoluzionari' attraverso il loro 'processo incalzante e disperato di invenzioni' a preparare la strada al tanto auspicato genio di domani?"

Nel difendere questo buon diritto del musicista alla ricerca, al tentativo, alla sperimentazione Dallapiccola intendeva difendere una concezione dell'arte che è agli antipodi dell'estetica della folgorazione lirica, del *Fiat Lux* con cui il Parente designava l'attività del 'genio' nell'atto di creare. Il Parente, replicando ancora a Dallapiccola, precisava in modo significativo:

"...quel che non poteva e non doveva sfuggire a Dallapiccola è che il mio particolare tentativo era di risalire dal mero linguaggio e dalla mera tecnica ai valori spirituali e morali la cui fiacchezza è la vera ragione della crisi e della impotenza". (Ibid.)

Chiaramente non vi era possibilità d'intesa perché ognuno dei due parlava un linguaggio totalmente diverso e procedeva per cammini che non potevano incontrarsi. Questo radicale rifiuto della tecnica dal regno dell'arte, quasi come si trattasse di un corpo estraneo, indesiderabile, un male necessario di cui si dovrebbe però cercare di fare a meno perché non comprometta la purezza dell'intuizione, si traduce concretamente sul piano critico in un atteggiamento ben preciso di fronte ai più vitali problemi della musica del Novecento.

Se il confronto con le avanguardie è stato per molti critici crociani un po' come il banco di prova per verificare in qualche modo l'inadeguatezza dell'estetica idealistica ad interpretare categorie, concetti, ideologie così lontane dalle proprie radici filosofiche, per alcuni ha rappresentato anche un'occasione per vincere una sfida e piegare l'idealismo nei confronti di musiche e musicisti che sembravano per definizione radicalmente eterogenei di fronte all'idealismo stesso. Non si può a questo riguardo non prendere in esame la figura di Massimo Mila, anomala per più di un motivo

proprio per ciò che concerne questo problema: critico quanto mai aperto ad ogni manifestazione delle avanguardie italiane ed europee e d'altro canto nutrito di crocianesimo e di idealismo. Mila ha sempre perfettamente avvertito che la conciliazione tra musica contemporanea ed idealismo era quanto mai problematica, ma non ha, come molti altri, risolto il problema abolendo uno dei due termini. Egli ha tentato la via degli *aggiustamenti*, via che può essere rischiosa dal punto di vista del rigore filosofico, ma produttiva dal punto di vista della presa sulla realtà. Il problema più grosso per un critico idealista è senza dubbio come porsi di fronte ad un'arte che nega programmaticamente l'espressione come valore artistico per recuperare invece tutti quei valori fattuali, artigianali, formativi, materiali, inscindibilmente connessi all'operare artistico di tutti i tempi, ma in particolare a quello di alcune avanguardie novecentesche. Si allude evidentemente a Strawinski e a tutta la corrente neoclassica della musica contemporanea.

Strawinski, com'è noto, sull'onda di tutto il formalismo, ha programmaticamente negato che l'espressione sia necessaria all'arte, e ha affermato piuttosto che essa non solo è superflua ma tutto sommato dannosa perché disturba e interferisce con i reali valori dell'arte che sono squisitamente formali. Si potrebbe idealisticamente sostenere che le affermazioni di Strawinski sul piano estetico-filosofico non interferiscono con la sua produzione artistica e che nonostante tali prese di posizioni la sua musica è pur sempre espressiva, cioè opera d'arte. Ma il ragionamento di Mila è più sottile e riesce a farsi strumento interpretativo che va al di là del caso personale. Il concetto di *espressione inconsapevole* rappresenta l'aggiustamento dell'estetica idealistica proposto da Mila per poter dare un fondato giudizio valutativo su tutto il neoclassicismo senza doverlo scartare a priori come un prodotto nullo dal punto di vista artistico.

Mila non ha mai ripudiato i principi estetici dell'idealismo ma li ha sempre temperati con una certa dose di quello che si può chiamare, con un termine senza dubbio equivoco, *sano buon senso*. Non è quindi un problema per Mila la negazione in via di principio del valore dell'espressione, tante volte proclamato da Strawinski: se la sua musica ha un alto contenuto artistico chiaramente significa che *malgré lui* il musicista si è *espresso* anche se inconsapevolmente e forse contro la sua volontà. Il problema dell'espressione viene perciò scisso da Mila dal problema irrilevante della *volontà* espressiva; anzi la esplicita volontà espressiva è spesso più di ostacolo che di vantaggio per l'artista. Tutti i musicisti contemporanei che si distinguono per la loro esplicita volontà di esprimere suscitano la perplessità e la diffidenza di Mila. Ecco che cosa ebbe a scrivere, ad esempio, della musica di Bloch: "Musica tanto permeata dalla necessità espressiva, tanto sprezzante delle astrazioni tecniche, rischia di perdere fin l'ultima parvenza d'uno stile. Il primo Bloch era uno degli ultimi musicisti che avevano o cercavano di avere qualcosa da dire di molto importante, molto più importante del modo con cui l'avrebbero detto. Era perciò la sua un'arte quanto mai indifesa contro le eventuali deficienze dell'ispirazione, un'arte che meno d'ogni altra poteva ammettere mezzi termini o compromessi..." (*Cronache musicali*). Così Mila, pur riconoscendone il valore, non riusciva a dimostrare simpatia per il musicista o meglio verso l'uomo Schoenberg verso il quale nutriva una certa non reprimibile diffidenza. Il motivo è chiaro: anche Schoenberg appartiene a quella schiera di musicisti che ritengono di aver qualcosa di molto importante da comunicare al mondo. Alla prima esecuzione del *Moses und Aaron*, Mila intuisce di trovarsi di fronte ad un capolavoro musicale ma non può esimersi dal concludere di trovarsi anche di fronte ad un'opera "ideologicamente antipatica, nel migliore dei casi priva d'interesse per chi non è bruciato dall'ansia del trascendente" (*Cronache musicali*). Curiosamente dunque, per un idealista e storicista quale era Massimo Mila, le sue simpatie vanno tutte al campo che dovrebbe essere il campo nemico, cioè al formalismo e al neoclassicismo. Non a caso apre il suo volume di riflessioni estetiche *L'esperienza musicale e l'estetica*, con un saggio dal titolo assai rischioso ma significativo *Cauto omaggio a Hanslick*, il caposcuola del formalismo e del positivismo musicale. Forse tutto ciò fa parte del suo andare spesso e volentieri contro corrente, ma a ben vedere questa sua seppur cauta adesione al formalismo ha un significato più profondo che non coincide certo con rigetto dell'idealismo, ma piuttosto rappresenta un invito ad una sua accettazione più critica o come ebbe a dire *condizionata*.

Quel piccolo aggettivo, *inconsapevole*, posto accanto alla grande parola chiave dell'idealismo, *espressione*, è stato sufficiente a Mila ad acquisire uno strumento critico che gli ha permesso di spaziare con disinvoltura e senza inibizioni nel mondo dell'avanguardia. Il richiamo se pur *cauto* a

Hanslick, è diventato per Mila il simbolo di quel raffreddamento del clima emotivo dell'imperante idealismo crociano negli anni '30 e '40. In questa stessa ottica va vista la scelta di Mila per Strawinski piuttosto che per Schoenberg, e l'attenzione a critici e a pensatori quali Gisèle Brelet o Boris De Schloezer piuttosto che ad Adorno.

Vale la pena terminare citando una pagina di uno dei suoi ultimi volumi, ma che raccoglie scritti risalenti anche a parecchi decenni prima, *Compagno Strawinski*, dove forse meglio che in altri scritti emergono non soltanto le motivazioni estetiche del suo operare critico, ma anche tutta la sua personalità etica ed umana, nella quale infine si trova la giustificazione più chiara e più autentica del suo stesso pensiero estetico. Così scrive a conclusione del volume dedicato al musicista contemporaneo da lui prediletto: "...Strawinski resta l'uomo che abbiamo amato: realistico e disincantato, rigoroso, lucido, prosaico, alieno da imbarazzanti confidenze espressive, sensualmente innamorato della materia musicale e portato irresistibilmente a stabilire precisi confini formali." (op. cit. p. 199-200). In queste pagine, ad un'analisi attenta, si ritrovano del tutto stravolte le categorie tradizionali della critica idealistica, e la cosa è tanto evidente che è inutile metterlo ulteriormente in rilievo. Sarà tutto merito del concetto di *espressione inconsapevole*, o si tratterà piuttosto di un tenersi ancorato soltanto a parole ad un'estetica che per tanti altri critici si era dimostrata così poco conciliante con i principi ispiratori delle avanguardie del Novecento? Certo Mila non è stato l'unico critico d'ispirazione idealistica a difendere e soprattutto a comprendere la musica del Novecento. Insieme a Mila come non ricordare Guido Gatti o sul campo organizzativo e operativo Alfredo Casella?

Si potrebbe concludere con un interrogativo: questi critici, musicisti ed intellettuali hanno potuto in qualche modo salvare la cultura musicale italiana da un provincialismo congenito grazie all'idealismo, anche se usato in edizione riveduta e corretta, o nonostante l'idealismo? Si sarebbe tentati di rispondere *nonostante l'idealismo*. Ma sarebbe forse una risposta manichea e per certi versi anche ingiusta. Indubbiamente la fenomenologia husserliana e heideggeriana si è presentata sulla scena europea come una filosofia e un'estetica più congeniale allo spirito delle avanguardie del Novecento, mentre l'idealismo, in quanto metodologia critica è stato uno strumento più consone ad interpretare e comprendere l'arte del passato. Tuttavia non si può negare che nonostante questi indubbi limiti l'idealismo ha rappresentato per lo meno un forte stimolo a centrare l'attenzione dell'uomo di cultura alle implicazioni filosofiche e metodologiche presenti nell'operare critico.

Sarebbe interessante, dopo questo breve excursus sull'atteggiamento dei critici di formazione idealistica sulle avanguardie novecentesco, verificare il loro comportamento di fronte alla musica dei secoli precedenti, e in particolare di fronte alla musica del sette-ottocento. È curioso notare come la simpatia di questi critici vada senza dubbio al Settecento più che all'Ottocento; alla limpidezza classica di autori in particolare italiani come Vivaldi, Scarlatti, Pergolesi, Geminiani, Boccherini, ecc. piuttosto che ai musicisti romantici. Se si procedesse ad una ricerca statistica non sarebbe difficile constatare come i grandi autori del Romanticismo siano stati per lo più trascurati. In particolare Chopin, a cui tanti studiosi hanno dedicato ampi studi dal dopoguerra ad oggi, è stato totalmente ignorato dalla critica d'impostazione idealistica. Forse alla luce dell'estetica crociana quella musica che sembrava mostrare un'esibizione troppo sfacciata del sentimento, senza quella fusione senza residui con la compostezza classica e la limpidezza formale, necessaria alla grande arte per potersi dire tale, non suscitava né l'interesse né la simpatia dei critici di quegli anni. Il grande Chopin, che pur aveva saputo immettere lo slancio emotivo in perfette strutture formali non era stato riconosciuto degno di attenzione da questa critica fortemente ideologicizzata. Non erano estranee neppure motivazioni politiche inerenti alle esigenze della cultura fascista: ma qui ci addentreremmo in un discorso complesso e comunque troppo lontano dagli obbiettivi che ci eravamo proposti.