

Promotor    Prof. dr. Sabine Verhulst  
                 Vakgroep Letterkunde

Decaan        Prof. dr. Freddy Mortier  
Rector        Prof. dr. Paul Van Cauwenberge

Nederlandse vertaling:

De schrijver als muziekcriticus: Barilli, Bontempelli, Savinio en Vigolo

Kaftinformatie: Alberto Savinio, «Monumento alla musica», 1951.

ISBN: 978-90-7083-069-4

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Sarah Decombel

***Lo scrittore come critico musicale:  
Barilli, Bontempelli, Savinio e Vigolo***

Proefschrift voorgedragen tot het behalen van de graad van  
Doctor in de Letterkunde

2012



## Ringraziamenti

È una strana sensazione arrivare finalmente al momento tanto desiderato. Il lettore tiene in mano un lavoro di dottorato, il risultato fisico di sei anni di ricerca, di crisi periodiche e di soddisfazioni, anch'esse ricorrenti, per fortuna. La massima soddisfazione, tuttavia, deriva in questo momento soprattutto dall'aver portato a termine questo lavoro perché sono stata a lungo convinta di non averne il cuore. Se affermo che è mancato poco all'idea di abbandonare, non si tratta di una dichiarazione *pro forma*, e ne sono consapevoli tutte le persone che tengo a ringraziare in questa pagina.

Vorrei ringraziare la prof.ssa Sabine Verhulst: sei anni fa, ha instradato questa ricerca, segnalandomi il volume *La forma del saggio* di Berardinelli e suggerendomi di esplorare i rapporti tra letteratura e musica. La sua entusiasta approvazione ogni volta che consegnavo le pagine mi ha incoraggiato a continuare. E non dimenticherò mai la celebre formula «Butta giù», quando la scrittura si faceva attendere da troppo tempo.

La mia gratitudine va anche ai membri della commissione, il prof. Dirk Vanden Berghe e il prof. Stefano Colangelo, per la precisione con cui hanno letto i miei testi e per i suggerimenti bibliografici.

Un ringraziamento particolare va a due persone che mi hanno appoggiato in momenti difficili: la prof.ssa Mara Santi, per la particolare combinazione di risolutezza paterna e comprensione materna; e il prof. Bart Van Den Bossche, per le preziose indicazioni e per la sua umanità.

Tengo a ringraziare anche i professori con cui ho avuto stimolanti discussioni nel corso degli anni: la prof.ssa Adriana Guarnieri, la prof.ssa Linda Pennings, il prof. Francis Maes, il prof. Danny Praet nonché il prof. Kristoffel Demoen.

Grazie inoltre alla prof.ssa Crocco per il suo sostegno morale, a Tanja Vertriest per il sincero interesse, a Gitte Callaert e Geert Bonamie per la loro disponibilità. Sono

particolarmente grata anche a Rossella Bonfatti, per avermi aiutato a portare a un livello più alto la mia padronanza dell'italiano.

La vita, per fortuna, non si svolge solo nel mondo accademico, e vorrei esprimere la mia profonda gratitudine alla famiglia e agli amici, grazie ai quali potevo relativizzare il dottorato. I miei genitori, innanzitutto, per il nido caloroso ed accogliente in cui sono cresciuta e a cui mi posso sempre appoggiare. Sono molto fiera di poter presentare questo lavoro ai miei quattro nonni, e spero di poter godere ancora a lungo della loro compagnia. Grazie, Frieda, per l'inestimabile aiuto pratico e per la comprensione per le mie assenze nell'ultimo periodo.

I miei colleghi, che ormai considero amici veri e propri: Janis in primo luogo, la compagna di ufficio, per gli «psychobabbles», per le torte e il cioccolato, per le risate, insomma per la cara compagnia nel Rozier. Susan, Tom, Griet e Eline, per i pranzi durante i quali preferivamo Six Feet Under e MadMen agli argomenti accademici.

Vorrei qui ricordare gli amici del periodo studentesco: gli amici-vicini Klaar e Floris, i compagni della «huisje» e le fedele amiche di Kortrijk/Lovanio.

Un ringraziamento particolare va ai miei fratelli, Maarten e Bieke, Simon e Jenny, ai miei nipotini Thijs e Lieze, e, soprattutto, a mia sorella, Eva, e a Pablo. Godere della vostra compagnia mi rilassa e mi dà sempre nuova energia.

Infine, grazie infinite al mio compagno Frederic. Ammetto di essere stata a volte insopportabile e sei stato il testimone del sangue, del sudore e delle lacrime che mi è costato questo lavoro (e ho compensato il poco sangue con un'extra dose di lacrime, ne sono consapevole); perciò, grazie della tua comprensione, della tua disponibilità, e del tuo sostegno morale e pratico. Trovi sempre un modo per incoraggiarmi e per farmi ridere. Non ti preoccupare, non scriverò mai un secondo dottorato.

Grazie.

Ad maiora.

Gentbrugge, aprile 2012

# Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
1.1 Chi scrive sulla musica? E come?.....	1
1.2 Selezione del <i>corpus</i> .....	4
1.3 Stato dell'arte .....	7
1.3.1 Studi sulla critica musicale .....	8
1.3.2 Gli studi musico-letterari .....	11
1.3.3 Significato, espressione e verbalizzazione della musica .....	16
1.4 Metodologia .....	21
1.4.1 <i>Ethos</i> .....	21
1.4.2 Modello della Competenza Musicale .....	23
1.5 Presentazione della struttura .....	26
<b>Capitolo 1 Letterati e musicologi: profilo storico.....</b>	<b>29</b>
1.1 L'Ottocento: la critica musicale e l'estetica romantica .....	30
1.2 Dall'Ottocento al Novecento: lo sviluppo della musicologia .....	40
1.3 Il Novecento: musicologi, critici, musicisti e letterati .....	47
<b>Capitolo 2 Le modalità di pubblicazione: la stampa periodica e l'antologizzazione.....</b>	<b>59</b>
2.1 La stampa periodica.....	59
2.1.1 Giornali.....	60
2.1.2 Settimanali e mensili .....	62
2.2 La pubblicazione in raccolta .....	76
2.2.1 La selezione dei testi .....	77
2.2.2 La riscrittura dei testi .....	84
2.2.3 L'organizzazione della raccolta.....	91
2.2.4 Il paratesto.....	95
2.3 Conclusione .....	100

<b>Capitolo 3</b>	<b><i>Ethos</i></b>	<b>101</b>
3.1	<i>Ethos</i> preliminare	102
3.2	<i>Ethos</i> discorsivo	105
3.2.1	<i>Ethos</i> esplicito	105
3.2.2	<i>Ethos</i> implicito: il tono	112
3.3	Scelta delle opere musicali	132
3.4	Conclusione: <i>ethos</i> e critica militante	140
<b>Capitolo 4</b>	<b>La verbalizzazione della musica</b>	<b>143</b>
4.1	Categorie tematiche: l'immaginario	144
4.1.1	Immaginario	145
4.1.2	Il primato del visuale	162
4.1.3	Le funzioni dell'immaginario	163
4.1.4	Continuità o rottura?	164
4.2	Categorie retoriche	166
4.2.1	Figure retoriche	166
4.2.2	Critica comparativa	178
4.2.3	Conclusioni	185
4.3	Categorie intermediali: musicalizzazione del testo	187
4.3.1	Strumenti di analisi	188
4.3.2	«Word music»	190
4.3.3	Analogie del contenuto immaginario	192
4.3.4	Analogie formali e strutturali	197
4.3.5	«Verbal music»	200
4.3.6	Musicalizzazione nelle opere degli scrittori	202
4.3.7	Conclusione	209
4.4	Categorie grammaticali	210
4.4.1	L'aggettivo come categoria fondamentale	210
4.4.2	Barilli e l'aggettivo eccentrico	214
4.4.3	«Scrivere senza aggettivi»	216
4.5	Conclusione	217
<b>Capitolo 5</b>	<b>Tipologia degli scritti sulla musica</b>	<b>219</b>
5.1	«Les écrits sur l'art» e la «littérature d'art»	220
5.2	Polo esegetico e polo espressivo	224
5.3	Teoria dei generi	233
5.4	Tipologia	239
5.4.1	Polo esegetico	241
5.4.2	Polo espressivo	254
5.5	Conclusione	277
<b>Conclusione</b>		<b>279</b>
<b>Bibliografia</b>		<b>285</b>

# Introduzione

*L'essenza della musica sfugge talmente a qualunque possibilità di conoscenza, che l'uomo tenta spiegarsela mediante spiegazioni immaginarie; sia, come Pitagora, assimilandola ai numeri [...]; sia, come Goethe, presentandola come una «architettura fluida» [...]; sia, come Schopenhauer, facendo di lei l'immagine della volontà pura. Ma a che tentar conoscere l'inconoscibile? A che voler spiegare l'inesplicabile? La sola definizione che si addica alla musica, è la Non Mai Conoscibile. E non senza ragione. La non conoscibilità della musica è la ragione della sua forza, il segreto del suo fascino [...]. Cedere alla musica è un atto di soggezione a quello che non si conosce, e per questo attira.*

ALBERTO SAVINIO, *Scatola sonora* (1955)

## 1.1 Chi scrive sulla musica? E come?

Oggetto della presente indagine è il discorso peri-musicale, ossia i testi sulla musica. La domanda centrale a cui il nostro studio dovrebbe rispondere riguarda chi scrive sulla musica e in quale maniera. In effetti, si assume comunemente che esistano due modi di pensare e di scrivere sulla musica, vale a dire per categorie tecniche o per categorie metaforiche, a seconda della prevalenza degli interessi musicologici o letterari<sup>1</sup>. I due

---

<sup>1</sup> Il contrasto si osservava già presso Baudelaire: «Si l'on veut parler de musique, il existe, selon le poète, deux écritures possibles: un *style technique*, illustré par une analyse de Berlioz, et *autre chose*, relevant de la 'traduction' [...]. Tandis que le texte 'technique' de Berlioz porte sur la genèse ou la *fabrication* de la musique,

tipi di discorso sarebbero inoltre incompatibili e impermeabili. La presente ricerca esaminerà quanto questa forte opposizione tra due discorsi monolitici si regga o meno sull'analisi testuale. Come punto iniziale dello studio si assumerà quindi lo *status quaestionis*, che si solleva dalle critiche reciproche tra «specialisti» e «dilettanti». Il musicologo Guido Pannain affermò che la critica musicale dei «gazzettieri» ottocenteschi si caratterizzava per il «dilettantismo»:

Alla critica musicale italiana dell'Ottocento mancò la necessaria preparazione; mancò il momento originario della erudizione, quell'erudizione nociva, quando diventa fine a se stessa, ma necessario precedente della coscienza critica<sup>2</sup>.

Tale dilettantismo costituiva nello stesso momento la conseguenza e la *conditio sine qua non* della partecipazione dei letterati alla critica musicale. Tra Otto e Novecento si sviluppò in Italia la disciplina della musicologia, che diede vita ad un circuito di scambio di idee per gli adetti ai lavori. Benché il filone predominante nel primo Novecento, quello idealista, privilegiasse l'analisi estetico-culturale allo studio tecnico, si osservava nel giornalismo musicale un'evoluzione, «taglio puramente 'cronachistico'» ad un «intento maggiormente analitico da un punto di vista tecnico ed estetico»<sup>3</sup>.

Alla luce di questi sviluppi si delineò una polarizzazione tra «dilettante» e «specialista», fondata su un grado maggiore o minore di legittimità. Qui teniamo a precisare che i due termini verranno assunti come concetti-guida, come modelli astratti collocati agli estremi di una vasta scala di variazioni intermedie. Alcune citazioni seguenti mostrano che l'opposizione concettuale tra «dilettante» e «specialista» è presente nel ragionamento degli autori. Se, secondo lo stesso Pannain, «la critica musicale [...] è ben altro del ciarlare dilettantesco a cui l'hanno ridotta letterati disoccupati»<sup>4</sup>, Bastianelli, su «La Voce», definì la critica vera come

*Studio*, quanto si voglia condotto con signorile eleganza di movenze, ma pur sempre aspro studio il cui metodo severissimo esiga meditazione dolorosa e appassionata sulla natura dell'arte e d'ogni altra spirituale attività umana, nonché ricerche lente e faticose di fatti. [...] La materia su cui essa lavora e il metodo con cui lavora son tutti e due al di sopra della preparazione culturale comune. [...]

---

analyse les formes du 'crescendo', les 'enchaînements harmoniques', et repère, à la fin de l'ouverture, une 'basse montant toujours diatoniquement', Baudelaire, à la suite de Liszt et Wagner, privilégie un mode d'évocation qui repose sur une vision et des images» (G. Bordry, «*Style technique*» et «*traduction*»: deux rapports entre texte et musique. Retour sur une typologie baudelairienne, in «Québec français», 2009, 152, p. 35, corsivo suo).

<sup>2</sup> G. Pannain, *L'opera e le opere ed altri scritti di letteratura musicale*, Milano, Curci, 1958, p. 175.

<sup>3</sup> F. Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 122.

<sup>4</sup> Pannain, *L'opera e le opere ed altri scritti di letteratura musicale*, cit., p. 282.

Critica è, lo abbiamo rilevato, pensiero e storia condotta con un metodo accessibile soltanto ai pochi, agli *specialisti* in una parola<sup>5</sup>.

Viceversa i letterati, tra cui Barilli, pronunciarono invettive contro gli specialisti, colpevoli di non afferrare il vero significato della musica. In altri termini, sono gli stessi autori a costruire l'opposizione binaria. Il presente studio si propone di superare la stretta antitesi, mostrando come tra i due estremi si articolino numerose possibilità intermedie. Non spetta certamente allo studioso di letteratura pronunciare giudizi sulla legittimità delle rispettive posizioni, ma occorre sottrarre l'analisi all'opposizione binaria e all'approccio essenzialista. I concetti metodologici, cioè l'idea dell'*ethos* elaborata da Ruth Amossy e il Modello della Competenza Musicale di Gino Stefani, ci permetteranno di mostrare quanto stratificata sia l'identità degli scrittori.

L'impostazione del presente studio riprende alcune istanze critiche elaborate dalla musicologia e dalla semiologia. In primo luogo ci riallacciamo al concetto di «cultural musicology», elaborato da Lawrence Kramer, cioè la necessità di arricchire lo studio musicale con la comprensione delle sue poliedriche dimensioni culturali, sociali, storiche e politiche. La risposta alla domanda

Should our approaches to understanding expressive behaviour, say that of music, favour such qualities as system and structure, objectivity, detached observation, hard evidence, and literal description, or should they favour process and practice, subjectivity, participant observation, suggestive evidence, and metaphor<sup>6</sup>?

tende decisamente alla seconda alternativa. Ciò significa che non soltanto lo studio della musica, ma anche lo studio del discorso peri-musicale va concepito in modo ampio. Una simile prospettiva è illustrata dalla semiologia, che indaga i modi in cui l'uomo dà senso alla musica<sup>7</sup>. Gino Stefani, esaminando l'interpretazione della *Sequenza V* di Berio, dedicata alla memoria di un clown, ha dimostrato come i «laici» abbiano colto l'idea centrale del clown, a conferma che la competenza popolare non va svalutata in quanto «premusicale»<sup>8</sup>. Non sono prive di interesse, quindi, le interpretazioni musicali scritte da non-specialisti. Anzi, spesso questi testi costituiscono per i rispettivi autori un modo per autodefinirsi e partecipare con apporti originali alla cultura musicale, in cui già circolano immaginari privilegiati per l'interpretazione. In effetti, i nostri autori

---

<sup>5</sup> G. Bastianelli, *Giornalismo e critica musicale*, ne «La Voce», 13/11/1913, p. 1197, corsivo suo.

<sup>6</sup> L. Kramer, *Musicology and Meaning*, in «The Musical Times», 2003, 144, 1883, p. 8.

<sup>7</sup> «Il lavoro semiologico consisterà appunto nel precisare in che modo avvengono le correlazioni tra le due facce – significante e significato, espressione e contenuto – del segno musicale» (G. Stefani, *La competenza musicale*, Bologna, Clueb, 1982, p. 194).

<sup>8</sup> Ivi, pp. 143-155.

s'iscrivono in un contesto culturale piuttosto omogeneo, pur elaborando ciascuno un proprio sguardo, come si vedrà nel corso dei prossimi capitoli. Nonostante i legami dichiarati con la musicologia e la semiologia, il nostro sarà uno studio letterario, basato sull'analisi dei testi.

## 1.2 Selezione del *corpus*

Abbiamo selezionato quattro autori (Barilli, Bontempelli, Savinio, Vigolo), ritenuti generalmente non «addetti ai lavori». Pur non essendo «specialisti», svolsero un'attività sistematica di critico musicale sulla stampa periodica. Anziché studiare gli autori singolarmente, si è preferito trattarli insieme a ogni livello d'analisi, allo scopo di evidenziare meglio i paralleli e le differenze tra gli scrittori. Qui di seguito presenteremo brevemente gli autori, la loro formazione musicale e il loro rapporto con l'arte sonora. L'ordine è quello cronologico.

Massimo Bontempelli (1878-1960) fu autodidatta in musica. Oltre alla partitura per le opere di teatro *Siepe a nordovest*, *Nostra Dea* e *Cenerentola*, compose anche musica da camera, spesso per pianoforte solo o per pianoforte e quartetto d'archi<sup>9</sup>. Egli frequentò gli ambiti musicali e in particolare i musicisti della cosiddetta «generazione dell'Ottanta». Perfino Massimo Mila riconosceva la competenza musicale di Bontempelli e la «serietà professionale» della sua critica<sup>10</sup>. Lo scrittore pubblicò *Gian Francesco Malipiero* (1942), una «vita parallela alla propria»<sup>11</sup>, in cui è tracciato il profilo del compositore, «amico fraterno»<sup>12</sup>, che sviluppò una poetica musicale assai simile a quella letteraria di Bontempelli. Oggetto del presente studio sarà la raccolta di scritti sulla musica *Passione incompiuta* (1958).

---

<sup>9</sup> Per un elenco delle sue composizioni, cfr. M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 449-53.

<sup>10</sup> «Quanto conosceva la musica Bontempelli? Parecchio. [...] Praticò la critica musicale in diverse epoche e occasioni della sua vita, con serietà professionale» (M. Mila, *Bontempelli e la «generazione dell'Ottanta»*, in *Musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'Ottanta»*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 302).

<sup>11</sup> U. Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 483.

<sup>12</sup> Ivi.

Bruno Barilli (1880-1952) lasciò il Conservatorio di musica di Parma, dove si era diplomato in violoncello, per studiare composizione e direzione d'orchestra a Monaco, con Felix Mottl. Compose due opere, intitolate *Medusa* e *Emiral*, che, nonostante le reazioni positive vennero rappresentate raramente. Dal 1912 visse di attività giornalistiche, prima come corrispondente di guerra, e, a partire dal 1916, come critico musicale. Pubblicò anche scritti di viaggio e cronache cinematografiche. Nonostante il suo compiuto retroterra musicale, lo presentiamo in questo studio come letterato. Il suo contributo nella fondazione della rivista letteraria «La Ronda» e la frequentazione degli ambiti letterari, in effetti, determinarono in gran parte la sua ricezione come letterato presso i contemporanei, tanto che Mengaldo arriva paradossalmente a sostenere: «Che Barilli non avesse capacità di comprensione analitica della musica è ovvio»<sup>13</sup>. Barilli dichiarò a varie riprese di non sentirsi capito, né apprezzato, imputando inoltre al giornalismo la fine delle proprie attività musicali. In questa sede prenderemo in considerazione le quattro raccolte musicali, ossia *Delirama* (1924), *Il sorcio nel violino* (1926), *Il paese del melodramma* (1930) e *Delirama* (1944)<sup>14</sup>.

All'età di 12 anni Alberto Savinio (1891-1952) si diplomò in pianoforte e composizione al Conservatorio di Atene. Durante il periodo trascorso a Monaco di Baviera, egli proseguì gli studi di armonia e contrappunto con il compositore tedesco Max Reger. Negli anni 1913-1914 scrisse critiche musicali sulla stampa periodica parigina ed esordì sulla scena artistica come compositore e pianista con i *Chants de la mi-mort* (1914). Un decennio più tardi andarono in scena *Perseo* (1924, scritto nel 1913), *La Morte di Niobé* (1925, ma risalente al 1913), nonché la *Ballata delle stagioni* (1925). Nello stesso periodo, scrisse critiche musicali per il mensile «Secolo XX». Alla fine degli anni Quaranta, Savinio ritornò come compositore, scenografo per opere e balletti e come fondatore dell'associazione musicale *Anfiparnaso*. Si ricordano le opere *La vita dell'uomo* (1948), *Agenzia fix* (1949) e *Orfeo vedovo* (1950). Insieme a Fausto Torrefranca, Savinio preparò un'antologia dei testi sulla musica, *Scatola sonora*<sup>15</sup>, pubblicata postuma.

I genitori di Giorgio Vigolo (1894-1983) si interessavano molto alla musica, tanto da avviare precocemente il figlio alla formazione musicale con lezioni di pianoforte. Nel secondo dopoguerra egli cominciò a pubblicare critiche musicali sul quotidiano «L'Epoca» per necessità economica. Anche se «si lamentò che la sua attività musicale gli

---

<sup>13</sup> P. V. Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, a cura di P. V. Mengaldo, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 24.

<sup>14</sup> Le due edizioni di *Delirama* e *Il sorcio nel violino* sono compresi in B. Barilli, *Il sorcio nel violino*, a cura di L. Avellini & A. Cristiani, Torino, Einaudi, 1982; per la quarta raccolta cfr. B. Barilli, *Il paese del melodramma*, a cura di L. Viola & L. Avellini, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>15</sup> A. Savinio, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1977 (I ed. 1955).

avesse impedito di dedicarsi all'amata poesia come egli avrebbe voluto»<sup>16</sup>, i suoi contributi di critica musicale si protrassero fino al 1976. Oltre agli scritti giornalistici, raccolti in *Mille e una sera all'opera e al concerto*<sup>17</sup>, Vigolo tenne anche varie rubriche radiofoniche, intitolate *Punto contro punto* (1948-1959), *Taccuino musicale* (1963-1965), *Sette Arti* (1966-1974) e *Musica e poesia* (1965-1976). Una selezione di testi, proveniente da quest'ultima rubrica, è stata pubblicata di recente in *Diabolus in musica*<sup>18</sup>.

Altri letterati-critici musicali dello stesso periodo non sono stati accolti nel *corpus* per ragioni di omogeneità interna: è il caso di Beniamino Dal Fabbro, i cui testi risultano meno convincenti a causa della competenza meno raffinata e dello stile volutamente polemico<sup>19</sup>. Parecchi suoi testi sono saggi lunghi, mai pubblicati sulla stampa periodica<sup>20</sup>. Non è stata compresa nemmeno la raccolta *Prime alla Scala* di Montale, che dal 1954 al 1967 fu il critico musicale del «Corriere d'Informazione». Come nel caso di Vigolo, nei testi montaliani sulla musica si riscontra uno scarto stilistico notevole rispetto alle opere letterarie. All'opposto di Vigolo, tuttavia, nella raccolta montaliana non traspare quasi nessuna traccia delle sue attività letterarie. Per questo motivo ci sembrava meno opportuna l'inclusione delle *Prime alla Scala* nel *corpus*. Nel quinto capitolo torneremo sulla raccolta montaliana, mettendone in luce alcuni dati sensibili per l'indagine comparativa.

Il *corpus* abbraccia quindi due autori con una formazione ufficiale (di compositore e di musicista esecutore) e due autori autodidatti, ambedue suonatori di pianoforte. È nota, inoltre, la simpatia e la partecipazione di Bontempelli e di Savinio alle correnti d'avanguardia; mentre i gusti di Barilli e di Vigolo si possono considerare più «tradizionali». Abbiamo insomma accolto due autori «attuali» e due autori «inattuali», il che ci sembra una selezione equilibrata ed interessante.

---

<sup>16</sup> M. Vigilante, *L'eremita di Roma. Vita e opere di Giorgio Vigolo*, Roma, Fermenti, 2010, p. 19.

<sup>17</sup> G. Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971.

<sup>18</sup> G. Vigolo, *Diabolus in musica*, a cura di C. Spila, Rovereto, Zandonai, 2008.

<sup>19</sup> Ciò vale soprattutto per *I bidelli del Walhalla. Ottocento maggiore e minore e altri saggi* (Firenze, Parenti, 1954) e *Musica e verità. Diario 1939-1964* (Milano, Feltrinelli, 1967).

<sup>20</sup> Ad esempio i saggi ne *I bidelli del Walhalla* (cit.); la raccolta *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975* (Milano, Feltrinelli, 1975) e soprattutto la monografia *Crepuscolo del pianoforte* (Torino, Einaudi, 1951). Anche se determinati passi diaristici costituiscono il nucleo di cronache musicali pubblicati su «Il Giorno», a cui collaborò dal 1956 al 1964, il diario ha per definizione un'impostazione molto diversa dalla raccolta di scritti giornalistici. Si legga anche S. Decombel, *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra & F. Nicolodi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 251-261.

### 1.3 Stato dell'arte

Nonostante la frequenza con cui letterati hanno praticato la critica musicale, la loro attività è stata oggetto di indagini saltuarie e particolaristiche. Si possono citare, a tal proposito, gli articoli sull'uso della sinestesia in Giorgio Vigolo<sup>21</sup>, l'articolo di Pier Vincenzo Mengaldo sulla critica musicale di Montale<sup>22</sup>, uno studio sulla poetica musicale di Savinio<sup>23</sup>, o ancora gli articoli di Marzio Pieri sullo «scrivere di musica»<sup>24</sup>. Anche se Pieri esamina vari autori, tra cui gli scrittori selezionati per il presente studio, non affronta in modo sistematico e critico il concetto e la posizione degli «scritti sulla musica». La stessa osservazione vale anche per gli altri studi appena citati: essi si concentrano su singoli autori o singole opere senza aprire alla problematica generale della critica musicale esercitata dai letterati.

Lo studio degli scritti sulla musica è complicato dalla posizione a margine delle discipline: non si tratta infatti né di testi musicologici, né di testi nati da puri intenti letterari. Questo statuto incerto rende problematica l'applicazione diretta e univoca di una metodologia prestabilita. Si considerino, ad esempio, i rapporti tra musica e letteratura, da cui solleva un vasto ventaglio di metodologie utili. Ma i testi del *corpus* selezionato non sono nati come opere letterarie vere e proprie; è chiara la differenza tra i resoconti di serate musicali di Vigolo e la poesia di Sanguineti ispirata alla musica<sup>25</sup>. Visto che gli scritti sulla musica sono testi «di frontiera», bisognerà attingere a varie metodologie al fine di capire il loro funzionamento. Lo stato dell'arte si articola quindi in tre campi di ricerca, cioè gli studi sulla critica musicale (0.3.1), gli studi musico-letterari (0.3.2) e gli studi sulla verbalizzazione della musica (0.3.3).

---

<sup>21</sup> M. T. Arfini, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, in *Le parole della musica. III*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Olschki, 2000.

<sup>22</sup> P. V. Mengaldo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, a cura di P. V. Mengaldo, Firenze, Vallecchi, 1987.

<sup>23</sup> G. Giachin, *Retrospettiva su Savinio e la musica*, in «Rivista italiana di musicologia», 1980, 15, pp. 230-263.

<sup>24</sup> M. Pieri, *Le meraviglie della storia. Ancora sullo scrivere di musica*, in «Paragone», 1982, 390, pp. 43-65 e M. Pieri, *Le scritture della meraviglia. Sullo scrivere di musica nel Novecento*, in *Opera e libretto*, a cura di G. Folena, e.a., vol. I, Firenze, Olschki, 1990, 397-448.

<sup>25</sup> Cfr. il capitolo dedicato alla poesia di Sanguineti in R. Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, LIM, 2002, pp. 245-261.

### 1.3.1 Studi sulla critica musicale

Prima di presentare gli studi sulla critica musicale, vorremmo soffermarci sulle varie definizioni di quest'ultima. Stando a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*,

Music criticism may be defined broadly or narrowly. Understood narrowly, it is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense. More broadly, it is a kind of thought that can occur in professional critical writing but also appears in many other settings. In this broader sense, music criticism is a type of thought that evaluates music and formulates descriptions that are relevant to evaluation; such thought figures in music teaching, conversation about music, private reflection, and various genres of writing including music history, music theory and biography<sup>26</sup>.

Si noti il pragmatismo della definizione inglese: il luogo fisico in cui figura la critica musicale a decidere della distinzione tra senso stretto e senso generale. Anche il corrispondente italiano del *Grove*, il *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* propone una bipartizione della critica musicale nella definizione seguente:

Nella prassi corrente e nella sua forma più istituzionale, C.M. è quell'attività di discorso che si svolge principalmente nella stampa quotidiana e periodica nonché alla radio, e che ha per oggetto centrale le manifestazioni musicali di attualità. Come tale, dato l'oggetto, la sede, i destinatari, dovendo assolvere svariate funzioni e anzitutto quella dell'informazione sui vari aspetti di eventi e pratiche sociali complesse come sono i concerti e gli spettacoli, la C.M. non ha lo statuto di un'attività disciplinare rigorosa ma quello del libero discorso; pertanto una sua trattazione in tal senso non potrebbe avere dei criteri costanti di riferimento.

In un senso più stretto e più conforme al concetto originario di «critica» (dal gr. *κρίνειν* = «giudicare») poi ripreso nel Settecento ai primordi della C.M. moderna, è il giudizio o meglio l'interpretazione delle opere musicali. In questo senso la C.M. si può concepire come disciplina differenziata per l'oggetto e i metodi dalle altre attività intorno alla musica [...]<sup>27</sup>.

La critica musicale si riferisce nello stesso tempo a un discorso specifico e ad un discorso generale. Curiosamente, la definizione inglese e quella italiana si contraddicono sul

---

<sup>26</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, McMillan, 2001, vol. VI, p. 670.

<sup>27</sup> *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1983, vol. I, pp. 730-731.

legame tra critica musicale e attualità. Nella definizione inglese il discorso sulla critica «created for prompt publication» richiama un senso ristretto; mentre la definizione italiana descrive la pubblicazione sulla stampa quotidiana e periodica come la «prassi corrente» e generale di critica musicale. Nell'approccio italiano, inoltre, le attività degli specialisti fanno parte del «senso stretto» laddove invece lo sguardo inglese considera la scrittura professionale sia come ampia pratica culturale, sia come campo esclusivo della critica musicale.

Nel presente studio conserveremo entrambe le definizioni della critica musicale, intendendola ora in senso stretto, come attività disciplinare di interpretazione e valutazione delle opere; ora in senso ampio, come riflessione libera sulla musica.

Alla pratica della critica musicale sono state dedicate molte ricerche, le cui prospettive variano da quelle storiche, pedagogiche o prescrittive. Molti di questi studi presentano un carattere manualistico, nascendo da dispense di corsi tenuti all'università o alla scuola superiore. Si propone perciò un breve *excursus* storico, attraverso vari paesi europei, per evidenziare meglio lo sviluppo novecentesco dello sguardo sulla critica musicale.

Nel 1906, Frédéric Hellouin pubblicò il saggio *Essai de critique de la critique musicale*<sup>28</sup> per rimediare alla qualità mediocre della critica musicale francese contemporanea. Stando a Hellouin i critici dovrebbero equilibrare la critica oggettiva, scientifica, con quella soggettiva, d'impressione. La migliore critica sarebbe il frutto della penna di letterati, più che di quella di musicisti e compositori; ma stranamente lo studio escludeva dalla rassegna i critici professionali e i musicologi.

Il fortunato volume di Calvocoressi, critico, musicologo e consigliere di Diaghilev a Parigi, *The Principles and Methods of Musical Criticism*<sup>29</sup> (1923) si indirizzò ad un pubblico di studenti. Vi si discutevano i vari problemi che andavano dalla critica oggettiva vs soggettiva, dall'uso di termini tecnici alla differenza tra laici e specialisti. Alla stregua di Hellouin, per Calvocoressi un giudizio sulla musica dovrebbe appoggiarsi alla combinazione equilibrata tra emozione ed intelletto. Diversamente dallo studioso francese, tuttavia, Calvocoressi svalutò la critica musicale di Baudelaire, distinguendone il valore letterario assoluto dal valore critico.

Il volume *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, scritto nel 1945 da Max Graf, celebre critico musicale a Vienna, si propose come la prima storia della critica

---

<sup>28</sup> F. Hellouin, *Essai de critique de la critique musicale. Cours professé à l'École des Hautes Études Sociales*, Paris, Joanin, 1906.

<sup>29</sup> M.-D. Calvocoressi, *The Principles and Methods of Musical Criticism*, London, Oxford University Press, 1923.

musicale. Benché la critica soggettiva avesse dato risultati «affascinanti e brillanti»<sup>30</sup>, agli occhi di Graf essa andava abbandonata al fine di rimediare alla separazione tra artista e pubblico.

Poco dopo, nel 1947, Armand Machabey espose nel *Traité de la critique musicale*<sup>31</sup> le proprie idee circa la funzione e le modalità della critica musicale. Il giudizio critico dovrebbe superare il criterio del successo, dell'opinione immediata del pubblico e dello stesso critico per concentrarsi unicamente sulla sopravvivenza dell'opera. Grazie alla preparazione storica, all'analisi dell'opera, al paragone con altre opere musicali e alla conoscenza del contesto, il critico dovrebbe essere in grado di prevedere l'importanza dell'opera. Agli occhi di Machabey questa svolta previsionale garantirebbe la qualità della critica musicale, il suo valore oggettivo e universale.

Nel 1959, Alberto Ghislanzoni pubblicò il dittico *Storia della Critica musicale*<sup>32</sup> e *La Critica musicale. Teoresi, prassi*. Nella *Storia* il musicologo denunciò la mancanza di studi italiani sulla problematica e lo scarso peso dei contributi italiani nel panorama internazionale. In *La Critica musicale. Teoresi, prassi*, sottolineò la prevalenza degli aspetti scientifici sugli aspetti artistici<sup>33</sup>. Stando a Ghislanzoni il critico non dovrebbe limitarsi a stroncare o ad elogiare un'opera, ma dovrebbe soprattutto «spiegare perché tale opera è bella o brutta, quale posto occupa nella scala dei valori estetici e del divenire storico della musica»<sup>34</sup>. Per cui un buon critico deve disporre di una solida conoscenza teoretica e pratica della musica, di un'ampia base in storia della musica e di un'ottima cultura generale.

La prospettiva adottata da Alan Walker è molto diversa dalle precedenti: nonostante il suggerimento scientifico del titolo (*An Anatomy of Musical Criticism*<sup>35</sup>), l'esperienza musicale si fonda per Walker sull'intuizione. Ciò vale sia per la composizione, che Walker definì un sogno o una trance; sia per la riflessione critica, vale a dire la razionalizzazione dell'esperienza musicale intuitiva. I migliori critici sarebbero pertanto i sonnambuli, che procedono a tentoni, in modo intuitivo.

Nel 1961 Andrea Della Corte riprese l'obiettivo di Max Graf e di Alberto Ghislanzoni di studiare la storia della critica musicale. Il volume *La critica musicale e i critici*<sup>36</sup> eccelle per la ricchezza dei dati sulla critica dei vari paesi europei e degli Stati Uniti, dal Cinquecento fino al Novecento. Della Corte preferiva la critica spirituale, che «ha per oggetto la conoscenza, l'ammissione, la proclamazione, dell'artisticità, della bellezza,

---

<sup>30</sup> M. Graf, *Composer and Critic. Two hundred years of Musical Criticism*, London, Chapman & Hall, 1947, p. 323, traduzione nostra.

<sup>31</sup> A. Machabey, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard-Masse, 1947.

<sup>32</sup> A. Ghislanzoni, *Storia della Critica musicale*, Roma, De Santis, 1959.

<sup>33</sup> A. Ghislanzoni, *La Critica musicale. Teoresi, prassi*, Roma, De Santis, 1959, p. 6.

<sup>34</sup> Ivi, p. 67.

<sup>35</sup> A. Walker, *An Anatomy of Musical Criticism*, London, Barrie and Rockliff, 1966.

<sup>36</sup> A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.

d'un'opera musicale» alla critica positivista, che si concentra su «elementi primari e secondari»<sup>37</sup>.

Anche la musicologia ha riflettuto sui criteri cui deve rispondere il discorso sulla musica: si pensi per esempio allo studio di Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie* (1987)<sup>38</sup>. Il discorso sulla musica dovrebbe comprendere l'opera, intesa nella sua materialità, nonché le dimensioni *poietica* (l'artista che crea) e *estesica* (il pubblico che percepisce). Il musicologo si è soffermato anche sulle varie operazioni che il metadiscorso può proporre, ossia esprimere la musica, «dire la musica», descriverla, capire il funzionamento e le caratteristiche originali.

Negli ultimi decenni sono stati pubblicati numerosi studi specifici sulla critica musicale di uno specifico periodo o scrittore, o di una rivista particolare. Oggetto privilegiato dell'attenzione è la critica dell'Ottocento, in Francia<sup>39</sup> e in Austria<sup>40</sup>.

### 1.3.2 Gli studi musico-letterari

Rendere conto brevemente degli studi musico-letterari non è facile, per due ragioni: in primo luogo per la quantità considerevole di volumi e articoli; e in secondo luogo per l'eterogeneità degli approcci. Anche se già da secoli si riflette sui rapporti tra musica e letteratura, il primo tentativo serio di sistematizzarli risale al 1948, anno in cui Calvin S. Brown pubblicò *Music and Literature. A Comparison of the Arts*<sup>41</sup>. La prima parte dello studio approfondisce le analogie e le differenze formali tra le due arti, evidenziando per esempio concetti come il ritmo, l'armonia, la polifonia e la ripetizione. Nella seconda

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 7.

<sup>38</sup> J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

<sup>39</sup> *Music in Paris in the Eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, a cura di P. Bloom, New York, Pendragon Press, 1987 ; K. Kolb Reeve, *Rhetoric and Reason in French Music Criticism of the 1830s*, in *Music in Paris in the Eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, a cura di P. Bloom, New York, Pendragon Press, 1987, pp. 537-551 ; K. Murphy, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*, London, UMI, 1988 ; K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge University, Cambridge University Press, 1995 e più di recente G. Bordry, «Je ne suis pas un homme de lettres»: Berlioz, écrivain paradoxal, in *Hector Berlioz, regards sur un Dauphinois fantastique*, a cura di A. Ramaut, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, pp. 95-108 e E. Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005.

<sup>40</sup> S. McColl, *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*, Oxford, Clarendon Press, 1996 e K. C. Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

<sup>41</sup> Per la traduzione italiana cfr. C. S. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, trad. E. Pantini, Roma, Lithos, 1996.

parte, si esplorano le varie relazioni possibili tra musica e letteratura, con particolare attenzione alla musica vocale, all'opera lirica, alla musica a programma, alla musica descrittiva e narrativa, alle opere letterarie caratterizzate da forme musicali (fuga, tema e variazioni, rondò, forma sonata) e opere letterarie che si strutturano intorno a principi prevalentemente musicali come la ripetizione e la circolarità. Lo studio di Brown ha il merito di aver abbracciato un enorme panorama di interrelazioni musico-letterarie e, soprattutto, di aver spinto altri studiosi a raffinare e sviluppare metodologicamente gli strumenti analitici.

In *Tones into Words* (1953)<sup>42</sup>, lo stesso Brown approfondì una parte del panorama delle relazioni tra musica e letteratura, analizzando poesie ispirate alla musica. Il volume risulta interessante per la presente ricerca perché, oltre all'evidente esame dei ritmi testuali, propone alcune categorie di verbalizzazione della musica che si riscontrano anche nel *corpus* selezionato: la descrizione affidata a tecnicismi e aggettivi, l'uso frequente della sinestesia, il confronto con le altre arti, l'interpretazione visuale della musica o l'idea dell'accesso all'astratto attraverso la musica. Questo strumentario non può di fatto essere limitato alla sola poesia, come si vedrà nel quarto capitolo del presente studio.

Nel 1984, Brown riformulò il suo pensiero nel volume curato da Steven Paul Scher, *Literatur und Musik*<sup>43</sup>. All'interno dei rapporti musico-letterari lo studioso distingue quattro categorie: la combinazione, l'influenza, il parallelismo o analogia e la sostituzione. La prima categoria abbraccia la musica vocale; la seconda si riferisce alla situazione in cui un'arte cerca di imitare le caratteristiche o gli effetti dell'altra: si pensi all'uso di schemi formali in letteratura, o al flusso di coscienza, che è all'origine una tecnica musicale wagneriana, o ancora al poema sinfonico. La terza categoria, quella del parallelismo o dell'analogia, verte sugli aspetti comuni tra letteratura e musica, ad esempio il ritmo. Nella categoria della sostituzione si annoverano invece le opere in cui un'arte si sostituisce all'altra, per esempio quando la letteratura «diventa» musica. Il pregio della nuova classificazione di Brown sta nel fatto che essa include sia testi letterari, sia commenti critici o analitici sulla musica. Tra questi ultimi compaiono i testi che analizzano la musica, imitano la musica con i propri mezzi, o inventano scene o storie che corrispondono agli aspetti musicali descrittivi e narrativi. Lo studioso è d'altronde consapevole che le varie tipologie si presentano spesso in un singolo testo. Aprendo l'indagine anche ai testi non letterari, a differenza delle teorie successive (cfr.

---

<sup>42</sup> C. S. Brown, *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*, Athens, The University of Georgia Press, 1953.

<sup>43</sup> C. S. Brown, *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di S. P. Scher, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

*infra*, Wolf), che escludono i commenti musicologici, Brown riconosce l'importanza della modalità non-finzionale. Ecco perché la tripartizione analisi-imitazione-interpretazione si presta bene allo studio degli scritti sulla musica, che presentano l'intera gamma testuale, letteraria e non letteraria.

Una sistemazione più coerente è stata elaborata da Steven Paul Scher, che distingue tre categorie principali: letteratura e musica, letteratura *in* musica, musica *in* letteratura<sup>44</sup>. La letteratura può rappresentare la musica in due modi, ossia attraverso la «Wortmusik» (livello formale) e la «verbal music» (livello tematico)<sup>45</sup>. Scher dedicò un volume alla «verbal music» nella prosa tedesca<sup>46</sup> (Wackenroder, Hoffmann, Mann, Heine, Tieck), traendo conclusioni simili a quello di Brown rispetto ai riferimenti discorsivi allo spazio e al movimento. Si tenga presente però che la musica verbalizzata costituisce per Scher un fenomeno letterario e dunque non può includere testi di critica musicale. Lo strumento principale del critico musicale rimane lo spartito, mentre il poeta ricorre alla propria immaginazione per suggerire la musica attraverso parole<sup>47</sup>. Per lo studioso la confusione o la combinazione di questi due atteggiamenti rispetto alla musica sembra impossibile; per cui i testi del presente *corpus* sarebbero esclusi dal campo d'indagine.

Negli ultimi decenni gli studi musico-letterari si sono particolarmente sviluppati, tanto che si è creato uno specifico spazio di discussione per gli studiosi della disciplina: nel 1997 Walter Bernhart (Università di Graz, Austria) ha fondato «The International Association for Word and Music Studies» (WMA). Uno dei membri fondatori è Werner Wolf (Università di Graz), che ha sviluppato l'idea dell'«intermedialità» nel volume *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*<sup>48</sup>. Wolf sostiene che i rapporti tra letteratura e musica non vanno studiati nel quadro della letteratura comparata, sotto il titolo «la letteratura e le altre arti», ma che si tratta di un fenomeno di intermedialità, dal momento che diversi mezzi di espressione contribuiscono alla costruzione del senso di una creazione umana. Gli studi musico-letterari, o anche gli studi sui rapporti tra letteratura e altre arti vengono allora integrati in una disciplina che ingloba tutti i tipi possibili di scambio e di co-presenza tra i vari sistemi semiotici. Il

---

<sup>44</sup> Per uno sguardo complessivo del suo pensiero, cfr. l'introduzione in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di S. P. Scher, Berlin, Erich Schmidt, 1984, pp. 9-25.

<sup>45</sup> Si tratta della terminologia adottata da Scher, che, nemmeno nei suoi testi in tedesco traduce mai la sequenza «verbal music».

<sup>46</sup> S. P. Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven - London, Yale University Press, 1968.

<sup>47</sup> S. P. Scher, *Notes toward a Theory of Verbal Music*, in «Comparative Literature», 1970, 22, 2.

<sup>48</sup> W. Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999. Il concetto di «intermedialità» fu introdotto nel 1983 da Aage Hansen-Löve in uno studio sui rapporti tra parola e immagine. Anche se Wolf non è il primo studioso ad aver promosso il concetto in ambito musico-letterario, il suo volume rimane fondamentale per l'approccio critico e sistematico alla problematica.

concetto di intermedialità permette di studiare tali fenomeni da una nuova prospettiva: così, Lawrence Kramer ha dato un esempio convincente di come le nozioni di «modo narrativo» e «modo lirico» possano innovare gli studi musicali<sup>49</sup>. Secondo Wolf, in effetti, il «modo narrativo» non compare solo nella narrativa, ma anche in altri mezzi di espressione come l'opera lirica, il film o le arti visive. Lo studioso definisce queste convergenze a livello della struttura profonda delle arti fenomeni di «transmedialità»<sup>50</sup>. In questo modo si capisce la ragion d'essere della disciplina degli studi intermediali, che copre un'area di studio più vasta rispetto a quella definita dai rapporti musico-letterari.

Nel suo studio sulla musicalizzazione della *fiction*, Wolf approfondisce le varie relazioni intermediali possibili tra letteratura e musica. I testi presi in esame appartengono alla tradizione letteraria canonica: De Quincey, Joyce, Woolf, Huxley e Beckett. Anche se gli scritti sulla musica selezionati per il presente studio non entrano direttamente nel sistema di Wolf è interessante approfondire la sua riflessione intorno ai rapporti musico-letterari. Uno dei maggiori obiettivi della ricerca di Wolf consiste nel dimostrare che si può ragionare sull'intermedialità in modo rigoroso e scientifico. Accade spesso che un testo letterario venga superficialmente connotato come «musicale», senza che si riesca a dimostrare precisamente quali siano gli elementi prettamente musicali. Certi concetti musicali vengono insomma facilmente impiegati per indicare un fenomeno letterario, in assenza di giustificazioni critiche e di precisazioni sull'uso metaforico della terminologia. Si pensi all'abuso nella critica artistica di termini come «polifonia», «armonia», «contrappunto» o «sinfonico». Per evitare discorsi vaghi o approssimativi, Wolf suggerisce strumenti puntuali per definire e descrivere l'influsso musicale sul testo, che verranno presentati nel quarto capitolo.

Gli studi musico-letterari di ambito francese presentano, rispetto all'impostazione teorica e metodologica anglosassone, un interesse più storico-pragmatico, e una classificazione più tradizionale, spesso organizzata secondo i generi.

Isabelle Piette ha offerto una rassegna delle modalità della presenza musicale nella letteratura, ma le sue proposte non hanno apportato novità sostanziali<sup>51</sup>.

Alcuni anni dopo Françoise Escal ha indagato nel volume *Contrepoints* come la musica possa accogliere l'immaginario della letteratura e viceversa<sup>52</sup>. Nella parte letteraria la studiosa ha incluso un capitolo sulla critica musicale, considerandola un genere

---

<sup>49</sup> L. Kramer, *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*, in «19th-Century Music», 1989, 13, 2, pp. 159-167.

<sup>50</sup> W. Wolf, *Intermediality Revisited*, in *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, a cura di S. M. Lodato, S. Aspden & W. Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2002.

<sup>51</sup> I. Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987.

<sup>52</sup> F. Escal, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

letterario vero e proprio. In effetti, critici come Jacques Rivière non si propongono solo obiettivi didattici e informativi, ma anche finalità letterarie, dal momento che prestano molta attenzione alla forma del testo. Escal esamina dunque la scrittura lirica, impressionistica, metaforica di Rivière, cercando di comprendere come il testo riesca ad imitare le forme musicali. Questi aspetti, che si discuteranno nel quarto capitolo del presente studio, non bastano tuttavia a qualificare la critica musicale come un «genre littéraire à part entière»<sup>53</sup> (cfr. cap. 5).

Jean-Louis Backès<sup>54</sup> ha affrontato i rapporti musico-letterari a partire da una riflessione sulla voce e sui problemi connessi come l'antica coincidenza di musica e letteratura, il valore filosofico del vocalizzo, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn e la «musicalità» della poesia di Mallarmé.

Lo studio di Aude Locatelli<sup>55</sup>, infine, ha abbozzato le incarnazioni novecentesche dei rapporti musico-letterari, con particolare attenzione alle sperimentazioni avanguardiste. La studiosa propone una nomenclatura tradizionale dei testi ispirati alla musica, che ricalca quella dei generi testuali: ossia scritti non letterari (critica, studi, saggi), narrativa, poesia, teatro e opera lirica.

Le proposte italiane si caratterizzano generalmente per un'interpretazione molto libera dei rapporti musico-letterari. Agli occhi di Roberto Russi è sempre stata sottovalutata la portata metaforica dei riferimenti musicali nella letteratura<sup>56</sup>. Grazie alle particolarità del linguaggio musicale, il discorso letterario si apre a una «ulteriore dimensione», cioè l'«infinito». La musicalizzazione della letteratura serve così a presentare sia l'assoluto e l'ineffabile - come la pensavano i romantici - sia le difficoltà dell'epoca moderna<sup>57</sup>. Il cosiddetto «suono di carta» ha poco a che fare con la musica, ma rimanda ad un'idea. Secondo Russi la stessa musica non è che il mezzo attraverso il quale lo scrittore può suggerire tale idea. Anche se bisogna sempre chiedersi per quali motivi lo scrittore abbia voluto musicalizzare la propria opera letteraria, non si può identificare la presenza musicale come un pretesto che rimanda direttamente alle «idee».

---

<sup>53</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>54</sup> J.-L. Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

<sup>55</sup> A. Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, «Que sais-je?» Paris, PUF, 2001.

<sup>56</sup> R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>57</sup> A questa conclusione giunge anche Werner Wolf nel suo articolo sulla funzionalità delle esplorazioni intermediali. La musicalizzazione della letteratura corrisponde pure a certe preoccupazioni tipiche del moderno e del postmoderno, come la volontà di trasgredire i limiti estetici tradizionali, la tendenza all'autoreferenzialità, la fine della narrazione mimetica abituale, la coscienza della complessità e della frammentazione dell'esistenza (cfr. W. Wolf, *Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction*, in *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, a cura di E. Hedling & U.-B. Lagerroth, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 15-34).

Anche Roberto Favaro interpreta *La musica nel romanzo italiano del '900*<sup>58</sup> in modo particolare, tanto che il titolo della traduzione inglese *Sound, Music, Writing. The soundtrack of 20th Century Italian Literature*<sup>59</sup> sembra corrispondere meglio alla prospettiva critica adottata. Lo studioso mira ad un «ascolto del romanzo», più particolarmente ad un ascolto della «musica del romanzo», cioè della composizione dello scrittore, o ancora meglio, della «colonna sonora» testuale. Estendendo quindi la nozione di «musica» all'insieme degli elementi sonori, Favaro studia le modalità e le funzioni sociologiche, psicologiche, artistiche del paesaggio sonoro in autori come d'Annunzio, Deledda, Palazzeschi, Marinetti, Tozzi, Gadda e nel fumetto. Nonostante l'interesse specifico dello studio per i testi letterari, una così vasta interpretazione del fenomeno musicale sembra poco adatta all'analisi degli scritti sulla musica, nei quali la musica assume invece un ruolo concreto.

Di particolare interesse storico e letterario è infine l'indagine di Adriana Guarnieri sul «caso Wagner» in Italia, intitolato *Tristano, mio Tristano*<sup>60</sup>, in cui la studiosa abbozza le varie tendenze del wagnerismo e dell'antiwagnerismo nell'arco di un secolo, sia nella letteratura «alta», sia nei prodotti letterari «di consumo».

Ovviamente si è presentata qui una selezione limitata del vasto panorama degli studi musico-letterari. Le proposte sono numerose, ma in questa sezione si è dato conto dei modelli e degli strumenti metodologici utili alla presente indagine.

### 1.3.3 Significato, espressione e verbalizzazione della musica

Interpretare la musica, capirne il significato, descriverne con precisione gli effetti è un esercizio molto arduo. Chi tenta di verbalizzare la musica, esprime nello stesso tempo la propria insoddisfazione data l'impossibilità di «tradurre» semplicemente la musica in parole. L'ineffabilità della musica è diventata un vero e proprio *topos* nel discorso perimusicale, come avviene nel saggio *La musica e l'ineffabile* di Jankélévitch, filosofo e pianista<sup>61</sup>. Da un lato il filosofo riprende l'idea di Hanslick (cfr. 1.2), secondo il quale la musica non esprimerebbe nulla; dall'altro lato, egli non nega gli effetti della musica sull'uomo, coniando il termine «espressivo inespressivo». Ciò significa che la musica offre un numero infinito di interpretazioni possibili, che da sole non potrebbero mai rendere conto veramente della musica, e che anche tutte insieme non riuscirebbero

---

<sup>58</sup> Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit.

<sup>59</sup> R. Favaro, *Sound, Music, Writing. The soundtrack of 20th Century Italian Literature*, Oxford, Boulevard, 2002.

<sup>60</sup> A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

<sup>61</sup> V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, trad. E. Lisciani Petrini, Milano, Bompiani, 2001 (I ed. 1961).

ancora ad afferrare l'essenza musicale. Ai suoi occhi la musica non si potrà mai «dire» perché si colloca nella dimensione dell'«ineffabile». Il concetto di «ineffabile» si oppone nel pensiero di Jankélévitch all'«indicibile», come la vita alla morte: mentre l'indicibile è una categoria negativa, l'ineffabile si riferisce a una fonte inesauribile di ispirazione, ad una ricerca mai conclusa.

Il particolare legame tra l'ineffabilità della musica e il concetto di sublime è approfondito da Kiene Brillenburg Wurth in *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*<sup>62</sup>. Il sottotitolo è istruttivo in quanto contiene i tre concetti fondamentali per capire il sublime della musica. Lo studio prende spunto dal «segno musicale vuoto», nel senso di non-referenziale, che permette un numero infinito di interpretazioni possibili. La dimensione dell'infinito veniva associata alla musica soprattutto durante l'epoca romantica. L'irrisolvibilità oppone l'idea del sublime di Kant e di Edmund Burke all'idea di Lyotard e della stessa Brillenburg Wurth. Rispettivamente nel *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) e nella *Critica del giudizio* (1790), Burke e Kant sostengono che il sublime consiste nel passaggio dalla sofferenza alla gioia, dall'insicurezza del soggetto alla riaffermazione della sua superiorità. Secondo Lyotard nelle *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991), il sublime si caratterizza per la presenza di sentimenti opposti, in un contrasto irrisolvibile. Questa insolubilità si ritrova nella visione della stessa Brillenburg Wurth, che illustra come il sublime si sottragga alla comprensione e alla definizione rassicurante.

La difficoltà di «dire» la musica risiede anche nel contrasto semiotico tra il codice linguistico e quello musicale: quest'ultimo sfugge a definizioni univoche<sup>63</sup>. Sulla questione dell'autonomia del significato musicale si è intensamente dibattuto nel corso degli ultimi secoli. In effetti, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento nasceva il

rifiuto a concepire la musica come portatrice di «contenuti»: un rifiuto che ha caratterizzato buona parte del pensiero musicologico del Novecento, in aperto contrasto con le precedenti teorie romantiche, e in particolare in contrasto con ogni concezione di musica «a programma», vale a dire basata su un riferimento esterno di tipo letterario o filosofico<sup>64</sup>.

La discussione opponeva i sostenitori dell'estetica eteronoma ai sostenitori dell'estetica musicale autonoma: secondo questi ultimi, la musica rinvia solo a se stessa, mentre i

---

<sup>62</sup> K. Brillenburg Wurth, *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*, New York, Fordham University Press, 2009.

<sup>63</sup> M. Baroni, *Musicologia, semiotica e critica musicale*, in «Musica/Realtà», 1980, 2, p. 35.

<sup>64</sup> U. Volli, *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza, 2005, p. 265.

primi consideravano la musica come un'espressione di contenuti extramusicali<sup>65</sup>. Negli ultimi quarant'anni gli studi semiotici hanno verificato l'esistenza di significati sia musicali, sia extramusicali<sup>66</sup>. Il solo dato di fatto che siamo circondati di musica e che questa partecipa attivamente alla nostra interpretazione del mondo, dimostra che la musica è un sistema semiotico portatore di significato. La musica può riferirsi, per esempio, ad eventi sonori (tramite rappresentazioni onomatopeiche), emozioni, contenuti sinestetici o associativi, significati musicali *sui generis*<sup>67</sup>.

Ammesso che la musica abbia un significato, come viene interpretata e con quali mezzi linguistici e letterari si può verbalizzarla<sup>68</sup>?

Alla prima domanda hanno risposto gli studi cognitivi sulla musica. Numerosi ricercatori hanno infatti indagato l'espressività della musica, ossia il legame tra musica e emozioni. È generalmente riconosciuto che certi parametri musicali possano indurre determinate emozioni<sup>69</sup>, ma non esiste il medesimo consenso su altre problematiche, come la possibilità di generare emozioni generali oppure sentimenti molto precisi. Inoltre, si oppongono la corrente emotivista, secondo la quale la musica genera le emozioni nell'ascoltatore, e la corrente cognitivista, che riconosce il carattere emozionale della musica, ma nega ogni effetto sull'ascoltatore. È stato dibattuto ampiamente anche il meccanismo preciso che suscita i sentimenti: mentre Susanne Langer afferma l'isomorfismo tra musica e sentimenti<sup>70</sup>; stando a Leonard Meyer le emozioni sono legate all'orizzonte di attesa creato dalla musica, poi confermato o

---

<sup>65</sup> W. Nöth, *Handbook of Semiotics*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 430.

<sup>66</sup> Si vedano gli studi sulla semiotica musicale, tra l'altro E. Tarasti, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Lucca, LIM, 2010.

<sup>67</sup> Nöth, *Handbook of Semiotics*, cit., p. 432.

<sup>68</sup> Si vuole avvertire il lettore in anticipo della inevitabile molteplicità di categorie citate negli studi sulla verbalizzazione della musica: da quelle retoriche (come l'ipotiposi, la descrizione), a quelle grammaticali (l'aggettivo) e tematiche (lo spazio e le emozioni).

<sup>69</sup> Pur risalendo al 1936, uno studio fondamentale al riguardo è quello di Kate Hevner, che dimostrò l'influsso dei parametri musicali sull'interpretazione, analizzando aspetti musicali come il modo maggiore o minore, i ritmi maestosi o scorrevoli, le armonie semplici o complicate (K. Hevner, *Experimental studies of the elements of expression in music*, in «American journal of psychology», 1936, 48, pp. 246-268).

<sup>70</sup> «Le strutture tonali che noi chiamiamo 'musica' hanno una stretta somiglianza logica con le forme del sentimento umano: forme di sviluppo e decrescenza, di flusso e di accumulo, di conflitto e soluzione, di rapidità, arresto, somma eccitazione, calma, o attivazione sottile e cadute nella sfera del sogno; non gioia e dolore, forse, ma il mordente dell'una o dell'altro o di entrambi; la grandezza e brevità e l'eterno trascorrere di tutto ciò che è vitalmente sentito. Questo lo schema, o la forma logica, del sentire; e lo schema della musica è quella forma stessa, elaborata nella purezza e nel metro del suono e del silenzio. La musica è un corrispondente tonale della vita emotiva» (S. K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1965 (1 ed. 1953), p. 43).

smentito<sup>71</sup>. In *The language of Music*, Deryck Cooke descrive la morfologia della musica tonale, cioè le più piccole unità linguistiche (intervalli, modelli musicali) dotate di un significato. Il volume sembra quasi un vocabolario della musica tonale, con esempi attinti da stili e periodi diversi. Altri studiosi sottolineano la necessità di prendere in considerazione molteplici meccanismi per spiegare la generazione di emozioni musicali: Juslin e Västfjäll distinguono sei differenti modalità, tra cui l'associazione delle emozioni all'immaginario visivo evocato dalla musica<sup>72</sup>.

Robert Francès<sup>73</sup> (1958) e Michel Imberty<sup>74</sup> (1979), conducendo varie ricerche per capire come la musica viene percepita dall'uomo, hanno elaborato alcune specifiche tipologie di discorso. Robert Francès distingue i giudizi obiettivi (ossia le analisi tecniche), i giudizi normativi (basati sull'approvazione o sulla disapprovazione personale), le affermazioni introspettive (prodotte dagli effetti psicologici sentiti dall'ascoltatore) e i giudizi di significato (che associano un contenuto extra-musicale alla musica). Quest'ultimo contenuto può essere astratto o concreto, ma vi si osserva l'importanza di un numero limitato di temi: lo spazio e il movimento attraverso lo spazio, la luce e l'antropomorfizzazione della musica. Infine, l'interpretazione della musica allude di frequente a schemi di tensione e distensione, tipici della concezione tonale della musica. Anche dallo studio di Michel Imberty riemergono gli stessi nuclei problematici: in primo luogo la rappresentazione della costruzione e della soluzione della tensione musicale; in seguito la descrizione delle emozioni evocate e, infine, l'interpretazione spaziale della musica, sia iconica, sia cinetica.

Quali sono allora gli strumenti linguistici e letterari di cui dispongono gli scrittori per esprimere la loro interpretazione della musica?

Per quanto riguarda le categorie grammaticali, vari autori sottolineano l'importanza dell'aggettivo. Nel suo studio sulla critica musicale francese all'epoca di Berlioz, Emmanuel Reibel rileva proprio la frequenza dell'aggettivo e della frase relativa<sup>75</sup>.

La descrizione diretta della musica può in seguito essere aggirata tramite le figure retoriche. La metonimia si riferisce, ad esempio, alle impressioni e agli effetti suscitati dalla musica: l'effetto fisico sull'ascoltatore o, più in generale, la reazione del pubblico. Il secondo strumento è la metafora, attraverso la quale la sensazione musicale si sposta

---

<sup>71</sup> L. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

<sup>72</sup> Le sei modalità, alcune delle quali riprendono spiegazioni già esplorate da altri studiosi, sono: (1) i riflessi primari, (2) l'associazione condizionata, (3) il contagio emozionale, (4) l'immaginario visivo, (5) la memoria episodica e (6) l'attesa musicale (P. N. Juslin & D. Västfjäll, *Emotional responses to music. The need to consider underlying mechanisms*, in «Behavioral and Brain Sciences», 2008, 31, pp. 559-575).

<sup>73</sup> R. Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.

<sup>74</sup> M. Imberty, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979.

<sup>75</sup> Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, cit., pp. 267-294.

verso altri contesti: fenomeni naturali, paesaggi, scene immobili e in movimento, etc. Parlando addirittura della «fatalité métaphorique» della critica musicale, Catherine Portevin ne sottolinea i limiti in questi termini:

Mais peut-être enfin comprenda-t-on à quel point une oeuvre musicale est un objet autonome et irréductible, et que «plus on comprend de choses (en musique), moins on peut les formuler en langage rationnel»<sup>76</sup>.

Più particolarmente la critica musicale ricorre alla figura della sinestesia, che confonde soprattutto l'udito e la vista, ma anche gli altri sensi, come osserva Maria Teresa Arfini nel suo studio su Vigolo<sup>77</sup>. Questi strumenti della verbalizzazione della musica saranno studiati nel quarto capitolo.

Alcuni contributi sul linguaggio della critica musicale sono stati realizzati nel quadro del progetto «Lessico Musicale Italiano»: sotto la direzione di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, circa sessanta di collaboratori di formazione linguistica, musicologica e informatica hanno spogliato circa 800 testi sulla musica (trattati, epistolari, recensioni, etc.), compresi tra il 1490 e il 1950, allo scopo di compilare un dizionario storico dell'italiano della musica e della critica musicale.

Nell'ambito dello stesso progetto sono stati dedicati alla lessicologia musicale vari convegni e varie raccolte: *Le parole della musica I*; *Tra le note. Studi di lessicografia musicale e Le parole della musica III*<sup>78</sup>. La maggior parte degli interventi è altamente specializzata (ad esempio *Terminologia violinistica tra Sei e Settecento*<sup>79</sup> o ancora *Sulle tracce del baritono*<sup>80</sup>), ma alcuni articoli risultano utili per il presente studio. Segnaliamo in particolare l'intervento di Maria Alberti Cavalli sul lessico musicale di Alberto Savinio<sup>81</sup> e quello di Roberta Costa e di Antonio Trudu, che confrontano il linguaggio di Massimo Mila a quello di Fedele d'Amico<sup>82</sup>.

---

<sup>76</sup> C. Portevin, *Le langage de la critique musicale*, in «RIMF», 1985, 17, p. 108.

<sup>77</sup> Arfini, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, cit.

<sup>78</sup> *Le parole della musica I*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994; *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Cadmo, 1996 e *Le parole della musica III*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Olschki, 2000.

<sup>79</sup> L. Aversano, *Terminologia violinistica tra Sei e Settecento*, in *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 23-56.

<sup>80</sup> M. Beghelli, *Sulle tracce del baritono*, *Ibid.*, pp. 57-92.

<sup>81</sup> M. Alberti Cavalli, «Le ragioni che fanno vive le parole». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, *Ibid.*, pp. 163-180.

<sup>82</sup> R. Costa & A. Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento*, in *Le parole della musica I*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994.

## 1.4 Metodologia

Al fine di poter abbracciare un *corpus* eterogeneo come il nostro, si è optato per l'analisi del discorso come indirizzo metodologico generale. All'interno dell'analisi del discorso, in realtà, si annovera un numero considerevole di approcci possibili, da impostazioni più filosofiche ad impostazioni più linguistiche. Anche se l'analisi del discorso si interessa spesso a discorsi politici e a rapporti di potere, la metodologia può essere adottata per ogni tipo di discorso, purché sia «language-in-action», cioè per «all forms of meaningful semiotic human activity seen in connection with social, cultural, and historical patterns and developments of use»<sup>83</sup>. Vi rientrano dunque a pieno titolo sia testi letterari, sia testi privi di intenzionalità artistica, come, ad esempio, certi testi giornalistici. Stando a James Paul Gee, ogni analisi del discorso è basata sull'idea che «language details lead to social activities, identities, and politics, far beyond 'giving and getting information'»<sup>84</sup>. Nel nostro studio, in effetti, i testi selezionati verranno interpretati alla luce del contesto e alla luce dell'«interdiscorso», rappresentato dal *corpus* di sfondo, che include i testi di critici musicali novecenteschi come Bastianelli, Parente, Pannain, Mila, d'Amico, le critiche musicali ottocentesche di Hoffmann e di Baudelaire nonché alcuni testi letterari, come *Il fuoco* di d'Annunzio. Il confronto tra i vari discorsi illuminerà particolari problemi storici e sociali, più precisamente il rapporto tra letterati e musicologi.

Ai fini della nostra indagine abbiamo scelto due concetti metodologici che aiuteranno ad interpretare meglio l'atteggiamento dello scrittore come critico musicale, superando la tradizionale antitesi tra «specialista» e «dilettante»; ossia il concetto dell'*ethos* e il Modello della Competenza Musicale, elaborato da Gino Stefani, che si snoderanno lungo i capitoli per riallacciarsi nelle conclusioni finali.

### 1.4.1 *Ethos*

Il concetto dell'*ethos* risale alla retorica aristotelica, dove rientra tra gli strumenti della persuasione, insieme al *pathos* e al *logos*. Scrive Aristotele: «[P]restiamo fede per il fatto che chi parla si manifesta di una certa qualità, e questo si verifica se egli si manifesti [*sic*]

---

<sup>83</sup> J. Blommaert, *Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 2 e p. 3.

<sup>84</sup> J. P. Gee, *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and method*, London - New York, Routledge, 2005, p. 2.

una persona dabbene, o benevola, o entrambe le cose»<sup>85</sup>. L'*ethos* è secondo Aristotele un effetto del discorso, e non può precedere il discorso<sup>86</sup>. L'interpretazione di Mortara Garavelli suggerisce invece che l'*ethos* esista anche al di fuori del discorso, visto che esso richiama direttamente la persona dell'oratore, le sue «doti di carattere, [il] modo di comportarsi nella professione e nella vita, quindi la [sua] moralità»<sup>87</sup>.

Nella critica novecentesca si protraggono queste due differenti interpretazioni - come spiega Ruth Amossy<sup>88</sup> - una lettura discorsiva e una lettura sociologica. Per gli studiosi della pragmatica, l'*ethos* si crea nel discorso poiché il locutore costruisce un'immagine di sé tramite determinate strategie verbali, consapevoli o inconsapevoli. Per i sociologi, come Pierre Bourdieu, la convinzione del pubblico non dipende tanto dal discorso, quanto dalla posizione istituzionale e dall'autorità del locutore. Rimane tuttavia aperta la domanda relativa alla forza persuasiva dell'*ethos*, che non si sa se collocare all'interno o all'esterno del discorso. La proposta di Amossy è di superare l'opposizione tra i due approcci alternativi, distinguendo l'*ethos preliminar*e («l'*ethos préalable*»<sup>89</sup>) dall'*ethos discorsivo*<sup>90</sup>. L'*ethos preliminar*e è l'immagine che il lettore ha dello scrittore prima del testo, e dipende perciò dalla fama, da attività svolte in precedenza, da determinate posizioni istituzionali. L'*ethos discorsivo* è descritto da Amossy come segue:

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi<sup>91</sup>.

---

<sup>85</sup> Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, UTET, 2006, p. 183.

<sup>86</sup> «Però anche questo deve avvenire in forza del discorso e non per aver dimostrato in precedenza che chi parla è di una certa qualità» (ivi, p. 148).

<sup>87</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 27.

<sup>88</sup> Nel presente studio ci si è basati su varie opere di Amossy dedicati all'*ethos*: *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1999, ivi e R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

<sup>89</sup> *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di Amossy, cit., p. 134. Si preferisce in questo studio il termine «preliminare» al termine «prediscorsivo», visto che l'*ethos* che precede il testo in questione, può anche essere di natura discorsiva. Ciò vale soprattutto per gli autori che, all'epoca delle loro attività di critica musicale, erano già conosciuti come letterati.

<sup>90</sup> R. Amossy, *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, in «Poetics Today», 2001, 22, 1, pp. 1-23.

<sup>91</sup> *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di Amossy, cit., p. 9.

I due aspetti dell'*ethos* non coincidono sempre. Il contrasto tra *ethos* preliminare e *ethos* discorsivo è illustrato nell'articolo di Amossy con un riferimento concreto a una conferenza stampa di Jean-Marie Le Pen sulla Guerra del Golfo: il politico manipola a tal punto il proprio *ethos* preliminare da arrivare a dichiarazioni contrarie alla sua fama di politico di estrema destra<sup>92</sup>.

L'analisi dell'*ethos* coinvolge più livelli testuali, dallo stile e dalle idee trasmesse in modo implicito alle cognizioni enciclopediche dell'autore. Hanno ricorso all'*ethos* anche gli studiosi del «Groupe µ» di Liegi, al fine di mettere in relazione l'analisi delle figure retoriche e la comunicazione tra autore-lettore. Si arriva così a sostenere che lo stile e le figure retoriche utilizzate nel testo generano l'*ethos*, definito «un état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier et dont la qualité spécifique varie en fonction d'un certain nombre de paramètres»<sup>93</sup>. L'uso di un particolare *ethos*, in effetti, determina le modalità di ricezione del testo. A causa della difficoltà di analizzare la reazione del lettore in base al testo, optiamo dunque per la definizione di Amossy, che sulla scia di Aristotele, collega l'*ethos* allo scrittore. Il concetto dell'*ethos*, insomma, ci permette di studiare l'autodefinizione degli autori, il modo in cui si impongono ai lettori, il loro atteggiamento esplicito ed implicito.

#### 1.4.2 Modello della Competenza Musicale

Se l'avvento della musicologia ha modificato l'approccio alla musica, come si può definire lo sguardo specifico dello «specialista»? Viceversa, come si caratterizza la ricezione comune, non specializzata della musica? Come si trattengono in modo concreto i vari livelli di competenza musicale? A queste domande tenteremo di rispondere, applicando il Metodo della Competenza Musicale al *corpus* preso in esame.

Con «discorso specializzato» intendiamo un testo della «tradizione epistemologica analitica», basata, secondo Andrea Estero, sull'idea che

L'oggetto-sapere esista indipendentemente dal soggetto che lo studia, dunque all'«esterno» rispetto allo storico/scienziato; che esista una certa verità concernente il presente e il passato e che raggiungerla [...] sia il fine della ricerca; [...] che quella

---

<sup>92</sup> Amossy, *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, cit., pp. 9-12.

<sup>93</sup> J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire & H. Trinon, *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, p. 147.

verità, una volta conosciuta, debba essere trasmessa in una forma linguistica il più possibile neutra e obiettiva rispetto ai contenuti<sup>94</sup>.

Oltre allo sforzo di limitare la soggettività nel rapporto tra specialista e musica, è importante la prassi di una scrittura «neutra», «trasparente», al servizio della ricerca. Se così si caratterizza il discorso specializzato, come possiamo invece descrivere il discorso del non-specialista?

Nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* Adorno distingue otto «tipi di comportamento musicale»<sup>95</sup>, che vanno da quello dell'«ascoltatore esperto» a quello dell'«ascoltatore indifferente». Tra questi due estremi si annoverano i «buoni ascoltatori», i «consumatori di cultura», gli «ascoltatori emotivi», gli «ascoltatori risentiti», gli «esperti del jazz» e gli «ascoltatori passivi». Queste categorie ci sembrano problematiche perché ondivaghe, non esclusive e soprattutto molto rigide. Inoltre, esse non richiamano soltanto un livello di competenza musicale, ma includono nello stesso tempo un giudizio di valore.

Una tipologia meno severa, che si astiene dal giudizio, si trova invece nella teoria della competenza musicale elaborata da Gino Stefani. Il semiologo definisce la competenza musicale come «la capacità di produzione di senso mediante e/o intorno alla musica»<sup>96</sup>, proponendo un Modello di Competenza Musicale (MCM) che include l'intero ventaglio di competenze comuni e specializzate. Il modello è articolato in cinque livelli:

Codici generali, ossia schemi percettivi e logici, comportamenti antropologici, convenzioni di base con cui percepiamo e interpretiamo qualunque esperienza e quindi anche quella sonora;

Pratiche sociali determinate, ossia progetti e modi di produzione materiale o segnica particolari, o in altre parole istituzioni culturali (lingua, abbigliamento, lavoro agricolo, lavoro industriale, sport, spettacoli, ecc.), fra cui anche quelle « musicali » (concerto, critica, ecc.);

Tecniche musicali, ossia teorie, metodi, procedimenti più o meno specifici ed esclusivi delle pratiche musicali (strumenti, scale, forme compositive, ecc.);

Stili d'epoca, di genere, di corrente, d'autore, ossia modi particolari di realizzare tecniche musicali, pratiche sociali e codici generali;

---

<sup>94</sup> A. Estero, *Cultura musicale e giornalismo: un compromesso necessario?*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di A. Rigolli, Torino, EDT, 2005, p. 128.

<sup>95</sup> T. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia musicale*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 3-25. Le traduzioni dei nomi sono nostre.

<sup>96</sup> Stefani, *La competenza musicale*, cit., p. 9. Benché il modello risalga ai primi anni Ottanta e non abbia avuto aggiornamenti recenti, rimane tuttora un valido strumento d'analisi.

Opere musicali singole, individue, uniche<sup>97</sup>.

Le categorie di Stefani delineano i vari livelli di interpretazione musicale, dal livello più generale a quello più specificamente musicale. La rappresentazione lirica, ad esempio, è una determinata pratica sociale; l'interpretazione, tuttavia, può concentrarsi sulla vicenda (codici generali), sul significato della regia (pratiche sociali), sulla partitura (tecniche musicali), sulla prestazione musicale degli interpreti (stili), o sulle caratteristiche tipiche dell'opera in questione. Inoltre, i livelli dell'interpretazione determinano la competenza musicale del critico. Se nel dare senso alla musica la competenza «popolare» o non specializzata predilige i livelli dei codici generali e delle pratiche sociali; la competenza «colta» si appoggia piuttosto al livello tecnico e stilistico relativo all'opera specifica. Per riprendere la casistica della rappresentazione lirica, un critico «popolare» può descrivere la serata come un evento mondano; mentre un altro, più «colto», può dare informazioni storiche sul libretto. Un autore «popolare» può fare un ritratto fisico di un interprete, mentre un altro, più «colto», può entrare nel merito della prestazione.

Il modello di Stefani costituisce ai nostri occhi uno strumento utile per dedurre dai testi sulla musica la competenza musicale dell'autore<sup>98</sup>. Alcuni aspetti del modello andranno tuttavia raffinati in vista della presente ricerca.

In primo luogo, bisogna tener conto della rilevanza e della funzione testuale di alcune osservazioni interpretative. Fedele d'Amico, ad esempio, accenna ai codici generali nell'intento di chiarire il proprio giudizio sullo stile<sup>99</sup>. Quest'osservazione non determina tanto la competenza musicale dello scrittore, quanto quella del lettore, che, a quanto pare, necessita di informazioni supplementari per capire i giudizi sulla regia.

Nell'ambito di questo studio, il modello della competenza musicale va integrato nella competenza culturale più generale. Nella critica sul *Tristano*, d'Amico riporta le scene e

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 13.

<sup>98</sup> Da un certo punto di vista la competenza musicale richiama il concetto narrativo di focalizzazione: dal testo si estraggono informazioni sullo sguardo e sulle conoscenze del narratore. Per cui la focalizzazione indica una «restrizione del campo visuale-informativo» (A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Oscar Mondadori, 1983, p. 49). Alla stessa linea interpretativa si può far afferire l'*ethos*, inteso come espediente narrativo: il critico musicale si mette in scena nel testo e costruisce una determinata immagine di sé in modo più o meno consapevole. Visto che il critico non dispone della stessa libertà dell'autore letterato, si potrebbe sostenere il parallelismo tra l'*ethos* del critico-scrittore e quello del narratore nell'autobiografia dell'autore.

<sup>99</sup> D'Amico scrive a proposito della regia del *Tristano*: «L'interpretazione di Menotti [...] non distrae affatto dalla musica, solo ce la fa guardare secondo prospettive per qualche riguardo nuove; e tanto esattamente ne segna le coordinate da farsi capire anche là dove la resa puramente musicale è un po' in difetto: non altrimenti nella vita quotidiana un gesto, uno sguardo, possono benissimo chiarire una frase di per sé approssimativa, o magari ambigua» (F. D'Amico, *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 126).

costumi ad un «gusto preraffaellita, dilatato per un verso [...] fino a certo dannunzianesimo, per un altro fino alla pittura romantica»<sup>100</sup>. Tali riferimenti culturali – così frequenti nella critica musicale dei letterati – ampliano la gamma interpretativa specificamente musicale. Sia il codice colto, sia il codice popolare possono quindi essere sviluppati in una direzione artistico-culturale.

La scelta del modello di Stefani si giustifica in base alla sua dinamicità. In effetti, il modello organizza i vari livelli di competenza musicale come una scala continua, tesa tra i due poli della competenza popolare e della competenza colta. Stefani definisce inoltre lo specialista non esclusivamente a partire dalla competenza tecnica della musica, considerando il valore degli approcci storici e stilistici. Tale concezione dello specialista musicale è significativa per il contesto italiano, in cui la musicologia italiana si è concentrata prevalentemente sull' «indagine storico-critica della musica»<sup>101</sup>. Stefani evita così di ricadere in un approccio statico ed essenzialista, superando l'annoso dualismo, creato dagli stessi scrittori e critici, in base al quale i critici rimproverano agli scrittori di avvicinarsi alla musica in modo troppo metaforico, e gli scrittori sostengono viceversa che analizzare la musica non aiuta a capirne la verità.

## 1.5 Presentazione della struttura

Il problema dello «scrittore come critico musicale», cioè del suo *ethos*, sarà esaminato da varie prospettive, cominciando dall'indagine del contesto storico-culturale di riferimento. Se il primo capitolo delinea l'evoluzione storica dei rapporti tra specialisti e letterati, il secondo capitolo approfondisce il contesto giornalistico, rappresentato dai periodici che accolsero gli scritti dei nostri autori. Nello stesso secondo capitolo si studia il processo di realizzazione delle raccolte musicali. Una volta descritti il contesto e gli antefatti delle raccolte, sono esplorati i vari livelli dell'*ethos*. Sulla scia di Amossy, possiamo distinguere l'*ethos* preliminare dall'*ethos* discorsivo, proponendo un'ulteriore suddivisione, quella tra *ethos* discorsivo esplicito, cioè le dichiarazioni palesi, e *ethos* discorsivo implicito, che si ricava dal tono, dall'uso di tecnicismi, da argomenti di autorità. Se il terzo capitolo contiene una prima analisi dell'*ethos*, il quarto e il quinto

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 127.

<sup>101</sup> M. Donà, *La musicologia in Italia*, in «Collectanea historiae musicae», 1966, 4, p. 93.

capitolo analizzano altri aspetti testuali che influiscono sull'*ethos* discorsivo implicito, ossia la verbalizzazione della musica, con particolare attenzione alle immagini e figure, e alla «musicalizzazione» del testo. L'ultimo capitolo, infine, ritesse il rapporto tra l'*ethos* e il genere dei testi.



## Capitolo 1

# Letterati e musicologi: profilo storico

Prima di iniziare lo studio dei testi selezionati, occorre abbozzare il contesto storico in cui iscrivere gli autori. La panoramica di natura storica permetterà di capire meglio l'oggetto di studio e spiega nello stesso tempo la rilevanza della prospettiva adottata, vale a dire l'indagine dell'*ethos* degli autori.

Il presente capitolo approfondirà i rapporti tra letterati interessati alla musica e studiosi professionisti dall'Otto al Novecento<sup>1</sup>. In effetti, nel secolo dello sviluppo massiccio della stampa periodica, si assisteva a una vera e propria proliferazione di articoli sulla musica, senza che ne fosse sempre garantita la qualità. L'avvento della musicologia nella seconda metà dell'Ottocento incideva perciò profondamente sulla natura del discorso intorno alla musica, sui suoi obiettivi e sui suoi rappresentanti. Se i letterati continuavano a scrivere sulla musica, ciò significa che lo sguardo dei non-specialisti fosse considerato sempre valido e prezioso. Occorrerà chiedersi perciò come si articola il discorso sulla musica dei letterati novecenteschi.

---

<sup>1</sup> Si tiene a precisare all'inizio del capitolo che per le informazioni su testate, critici musicali, filosofi, letterati, si è consultata l'enciclopedia di riferimento in materia musicale, cioè *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit., in versione cartacea o in versione elettronica, *Grove Music Online* (a cura di Deane Root), che include oltre al volume appena citato *The New Grove Dictionary of Opera* (1992) e *The New Grove Dictionary of Jazz*, (2002<sup>2</sup>), tramite il portale di *Oxford Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)).

Inoltre, per quanto riguarda i nomi dei compositori russi, abbiamo rispettato l'ortografia dell'Enciclopedia Treccani (ad esempio, Cajkovskij, Musorgskij, Prokofiev, Stravinskij). Siccome gli autori usavano ortografie diverse tra loro, l'ortografia nelle citazioni può essere diversa da quella nei commenti.

## 1.1 L'Ottocento: la critica musicale e l'estetica romantica

L'individuazione delle origini della critica musicale dipende ovviamente dal modo in cui si definisce il fenomeno. Stando al *Grove Music Online*, che definisce la critica musicale «a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life»<sup>2</sup>, gli esordi della critica musicale coincidono con le prime attività giornalistiche del periodico tedesco «Critica Musica» (1722-1725) di Johann Mattheson. Anche se le prime riflessioni sulla musica risalgono all'antichità<sup>3</sup>, durante il Settecento le discussioni vanno presto intensificandosi. Sin dai primi esempi di critica musicale moderna si manifestano due tendenze sostanziali: da un lato uno stretto legame con la stampa periodica; dall'altro un'intensa e continua partecipazione di letterati e filosofi a questa nuova attività discorsiva, con Lessing in Germania, Mary Wollstonecraft in Inghilterra. Per la Francia si pensi ad autori come Diderot<sup>4</sup> e a Rousseau<sup>5</sup>, che disponevano di profonde competenze musicali.

Il panorama dell'Ottocento non può che cominciare in Germania, dove all'inizio del secolo nuovo fu attiva una figura di spicco per lo svolgimento della presente riflessione: nel 1798 Friedrich Rochlitz fondò la «Allgemeine musikalische Zeitung» di Leipzig, che mirava a diffondere informazioni presso un largo pubblico musicalmente iniziato. La rivista coltivava la forma della «Rezension», che spiegava, interpretava e valutava le opere musicali. E la musica del tempo aveva proprio bisogno di essere spiegata, considerando le innovazioni del linguaggio musicale introdotte, per esempio, da Beethoven. Nello stesso periodo, si andavano riscoprendo a poco a poco compositori antichi come Bach e Palestrina, i quali, per via della distanza temporale, necessitavano di un'ampia attività esegetica. Uno degli ardenti fautori e infatti uno dei primi mitizzatori di Beethoven fu il compositore, direttore, musicista e scrittore E.T.A. Hoffmann, i cui scritti segnarono il trapasso verso la critica di stampo romantico. Dal

---

<sup>2</sup> F. Everett Mauss e.a., *Criticism*, in *ivi*, vol. VI, pp. 670-698.

<sup>3</sup> Più particolarmente dai pitagorici in avanti; per la storia del pensiero musicale occidentale cfr. E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

<sup>4</sup> Diderot viene di solito considerato il fondatore della critica d'arte (*L'invention de la critique d'art*, a cura di P.-H. Frangne & J.-M. Poinsot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002), ma scrisse anche saggi critici sulla musica (D. Hertz & E. Cook, *Diderot, Denis*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit., vol. VII, pp. 320-321).

<sup>5</sup> Oltre agli articoli musicali nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, inseriti in seguito nel *Dictionnaire de musique*, Rousseau spiegò le proprie idee sulla musica nell'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (Paris, 1753) (C. Kintzler, *Rousseau, Jean-Jacques*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit.vol. XXI, pp. 801-805).

1809 al 1815 Hoffmann contribuì periodicamente all'«Allgemeine musikalische Zeitung», tra l'altro con il celebre saggio sulla quinta sinfonia di Beethoven. In seguito egli scrisse critiche musicali per alcuni quotidiani berlinesi. Oltre a questi contributi, molti dei suoi racconti si ispiravano alla musica o mettevano in scena personaggi musicisti. Riguardo al pensiero estetico, Hoffmann si iscriveva pienamente nella filosofia musicale romantica. Numerosi pensatori del periodo consideravano la musica come arte superiore: svincolato da esigenze contenutistiche, il linguaggio musicale sarebbe capace – per citare Friedrich Schelling - di «raffigura[re] l'universo, sceverato dalla materia, nella forma del purissimo movimento primigenio»<sup>6</sup>. Già alla fine del Settecento, la concezione romantica della musica venne sintetizzata negli scritti di Wackenroder (1773-1798), secondo il quale la musica rappresentava il linguaggio per eccellenza dei sentimenti umani più profondi: non solo delle emozioni ma anche dell'intelletto. Grazie alla musica, l'uomo avrebbe potuto intravedere l'essenza delle cose terrestri e mettersi in contatto con la Divinità<sup>7</sup>. Secondo Enrico Fubini l'atteggiamento di Wackenroder contrassegna il primo romanticismo tedesco, il cosiddetto «Sturm und Drang». La concezione proromantica della fruizione artistica, che privilegia l'approccio dell'amatore a quello del critico, sarebbe riecheggiata per gran parte dell'Ottocento:

Di fronte all'arte è necessario l'abbandono, l'atteggiamento puramente contemplativo, che è proprio non del critico, ma del semplice amatore dell'arte, dell'entusiasta. Il critico analizza, viviseziona, scompone, ma non coglie la vita dell'arte, non coglie l'opera nella sua unità. [...] Il critico inaridisce tutto ciò che tocca, mentre l'amatore si lascia trasportare dalla corrente creativa, con un libero abbandono. In altre parole tutto ciò significa che l'organo di accesso all'opera d'arte è il sentimento e non l'intelletto<sup>8</sup>.

La preferenza per il commento soggettivo si osserva in molti scritti sulla musica della prima metà dell'Ottocento, indipendentemente dalla formazione musicale degli autori. Per scrivere legittimamente di musica, quindi, non era indispensabile una formazione musicale. Anzi, la partecipazione dei letterati alla critica musicale veniva in questo modo giustificata filosoficamente. Il saggio di E. T. A. Hoffmann<sup>9</sup> sulla quinta sinfonia di Beethoven, ad esempio, consiste in una parte analitica, in cui l'autore mostrava le proprie cognizioni, preceduta da una parte immaginosa. L'importanza di Hoffmann

---

<sup>6</sup> F. Schelling, *Filosofia dell'arte*, trad. it. di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986, citato da P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 184.

<sup>7</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 117.

<sup>8</sup> Ivi, p. 116.

<sup>9</sup> Per i suoi scritti sulla musica Hoffmann si ispirò chiaramente a Wackenroder. Per i rapporti tra Hoffmann, Wackenroder e Schleiermacher, cfr. il primo capitolo di A. Chantler, *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 1-31.

consiste nell'aver fondato il linguaggio tipicamente metaforico della critica musicale romantica e successiva: per suggerire la musica, Hoffmann alludeva spesso a paesaggi naturalistici e a immagini spaziali.

Se tali sono le caratteristiche della critica musicale del primo Ottocento, occorre chiedersi se anche i compositori si riallacciassero a questa tendenza alla soggettività. Tra i maggiori compositori dell'Ottocento attivi nell'ambito della critica musicale si annoverano Robert Schumann, Hector Berlioz e Richard Wagner. Le critiche di Schumann, pubblicate sulla propria rivista «Neue Zeitschrift für Musik», prestavano molta attenzione all'analisi delle opere e agli aspetti innovativi. A questo scopo, però, l'autore adoperava un linguaggio soggettivo, cioè l'«abituale stile metaforico, impressionistico, ricco di aggettivi»<sup>10</sup>. Per di più Schumann affermò di preferire una cronaca sullo stile di mano di Jean-Paul alla più minuziosa analisi tecnica. Berlioz, autore di innumerevoli *feuilletons*, «scriveva nel suo abituale linguaggio a tinte forti»<sup>11</sup>, caratteristico della sua calorosa personalità. Si sa che Berlioz non si considerò mai scrittore, perché tale definizione avrebbe potuto distrarre il pubblico dalla sua attività compositiva, che egli riteneva fondamentale. Paradossalmente, in virtù della loro qualità stilistico-letteraria, i suoi scritti mostrano un'immagine ben diversa. Quando Berlioz non apprezzava una composizione musicale, cercava di compensare la debolezza della musica con una scrittura virtuosistica e ironica<sup>12</sup>. Quando viceversa ne era entusiasta, adeguava la qualità dei suoi scritti a quella della musica. Nei suoi *feuilletons*, si coglie un livello stilistico molto elevato e un'ampia cultura letteraria. Nonostante l'esplicito rifiuto, l'identità letteraria di Berlioz risulta dunque chiaramente dai suoi scritti musicali<sup>13</sup>. Wagner, infine, si esprimeva negli stessi termini filosofico-estetici per spiegare la coincidenza tra arte e espressione. Stando al semiologo Eero Tarasti, i Romantici

tendevano a non rivelare i propri segreti professionali, vale a dire come scrivevano davvero la musica o quali fossero i processi segnici intrinseci nelle loro composizioni. Nella loro prosa si muovevano quasi esclusivamente sul livello dei significati musicali, prestando poca attenzione ai significanti<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 158.

<sup>11</sup> Ivi, p. 154. O ancora, «Come Schumann, Berlioz è estremamente soggettivo, emotivo, ma penetrante e vivificante» (Ghislanzoni, *Storia della Critica musicale*, cit., p. 51).

<sup>12</sup> J.-M. Bailbé, *Berlioz critique. A la recherche d'un art de vivre*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di J. Gaulmier, Paris, PUF, 1983, pp. 9-34.

<sup>13</sup> Bordry, «*Je ne suis pas un homme de lettres*»: Berlioz, *écrivain paradoxal*, cit., pp. 101-104.

<sup>14</sup> Tarasti, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, cit., p. 44.

In effetti, bisogna concludere che pur disponendo di approfondite conoscenze musicali, i compositori ottocenteschi scelsero consapevolmente di non indagare a fondo gli aspetti tecnici delle opere musicali.

Oltre alla «Allgemeine musikalische Zeitung», il discorso tedesco sulla musica si svolgeva su giornali politici come la «Vossische Zeitung» (già alla fine del Settecento), e sui *feuilletons*. Tra gli scrittori che si occupavano di musica, bisogna citare Jean Paul Richter e Heinrich Heine. Quest'ultimo, pur non vantando studi musicali, scrisse sulla vita musicale parigina per la «Allgemeine Zeitung» negli anni 1830-1840. A quell'epoca, tuttavia, alcune voci si battevano per una professionalizzazione della critica musicale. Schumann, appunto, fondò la propria rivista – che condusse da solo dal 1835 al 1844 – per far da contrappeso alla critica conservatrice e di bassa qualità di un suo personale nemico che scriveva sulla «Allgemeine musikalische Zeitung». Secondo il compositore, la critica musicale andava affidata a musicisti e non dilettanti. Questa insistenza sulla professionalizzazione della critica, osservabile anche in Francia, si sviluppò in parallelo alla maturazione della musicologia dopo il 1850 (cfr. *infra*).

Anche in Francia<sup>15</sup> molti letterati erano attivi nella critica teatrale e musicale, come, ad esempio, l'inventore del *feuilleton*, Julien-Louis Geoffroy, legato dal 1800 al 1812 al quotidiano «Journal des débats». La sua mancata formazione e cultura musicale lo portava a considerare la musica non come arte autonoma organizzata secondo principi specifici, bensì come arte meramente decorativa e secondaria. Geoffroy non fu l'unico critico a scrivere dell'opera musicale come se fosse teatro, ovvero prestando attenzione soprattutto al libretto. Consapevole del proprio dilettantismo, egli promuoveva appunto un approccio intuitivo alla musica, non ostacolato da preoccupazioni tecniche<sup>16</sup>. Malgrado il vasto successo delle sue critiche presso i lettori, le reazioni a questo tipo di critica non si fecero attendere. Sempre sul «Journal des débats» Castil-Blaze nel 1820 avviò una rubrica di cronaca musicale, ben distinta da quella teatrale. In questo modo, Castil-Blaze fu il primo intenditore di musica ad ottenere un posto fisso come critico musicale sul giornale<sup>17</sup>. Musicista in proprio, Castil-Blaze si interessava principalmente a questioni pragmatiche di composizione e di interpretazione, tanto da relegare in

---

<sup>15</sup> Più degli altri paesi e periodi, si è bene informati sulla critica musicale nell'Ottocento francese grazie a studiosi come Peter Bloom (*Music in Paris in the Eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, a cura di Bloom, cit.), Katherine Kolb Reeve (Kolb Reeve, *Rhetoric and Reason in French Music Criticism of the 1830s*, cit., pp. 537-551), Kerry Murphy (Murphy, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*, cit.), Katharine Ellis (Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, cit.) e più recentemente Guillaume Bordry (Bordry, «Je ne suis pas un homme de lettres»: Berlioz, écrivain paradoxal, cit.) e Emmanuel Reibel (Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, cit.).

<sup>16</sup> K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, cit., p. 9n.

<sup>17</sup> N. Cormac, *Castil-Blaze, François-Henri-Joseph*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 1/10/09.

secondo piano le riflessioni più filosofiche o estetiche sulla musica<sup>18</sup>. Nello stesso periodo (1824-1827), il «Journal de Paris» pubblicò periodicamente cronache musicali delle rappresentazioni al Théâtre Royal Italien, di pugno di Stendhal. Benché le sue conoscenze musicali fossero limitate, lo scrittore si appassionava a compositori come Rossini, Haydn e Mozart, dei quali scrisse biografie. Molti coevi scritti sulla musica riprendevano lo stile di Stendhal, qualificato come «biografico, letterario, romanzesco, divagante, aneddótico, non-specialistico»<sup>19</sup>. Tanto che la raccolta postuma degli articoli musicali stendhaliani, pubblicata per la prima volta nel 1867, presentava l'emblematico titolo *Notes d'un dilettante*<sup>20</sup>.

Lo studioso belga Fétis, i cui testi si caratterizzavano per il «tono di vasta erudizione»<sup>21</sup>, fondò a Parigi nel 1827 la «Revue Musicale», rivista che, secondo Katharine Ellis, segnò l'avvio della stampa musicale specializzata in Francia<sup>22</sup>. La «Revue musicale» si proponeva infatti di divulgare<sup>23</sup> le novità musicali, i principali concerti e la teoria, la storia e l'estetica musicale. Il pubblico a cui si indirizzava comprendeva amatori, interpreti, compositori e storici. Sempre negli anni Trenta alcune case editrici iniziarono a pubblicare riviste «specializzate»: l'esempio più significativo è quello della «Gazette musicale» dell'editore Maurice Schlesinger, nella cui redazione si annoveravano sia musicisti e compositori, sia critici e poeti. Le due riviste confluirono nella «Revue et gazette musicale» che, nella sua difesa della musica antica, arrivava a sposare posizioni musicalmente reazionarie.

Nonostante l'incremento di un'attività saggistica più preparata e più documentata sulla musica, alla critica musicale si dedicavano sempre uomini di cultura, letterati e filosofi, senza essere musicisti. Sulla rivista «L'Artiste» si riunivano Champfleury, Gautier, Nerval, Baudelaire e più tardi anche Mallarmé, a scrivere critica artistica. Oltre a curare articoli di musica su «L'Artiste» e su «Le Messager», il poeta romantico Nerval componeva vari libretti, spesso incompiuti o rimasti allo stato di progetti. Baudelaire lasciò un solo saggio sulla musica, pubblicato sulla «Revue européenne» il 4 maggio del 1861, in occasione della prima a Parigi del *Tannhäuser* di Wagner<sup>24</sup>: un saggio tuttora capitale per la critica wagneriana in virtù della sua qualità letteraria, della sua potenza immaginativa e della forza metaforica del linguaggio. In un clima poco favorevole alla

---

<sup>18</sup> K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, cit., p. 32.

<sup>19</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 148.

<sup>20</sup> *Oeuvres complètes de Stendhal. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*, a cura di P. Arbelet & E. Champion, Paris, Champion, 1922.

<sup>21</sup> Ghislanzoni, *Storia della Critica musicale*, cit., p. 47.

<sup>22</sup> K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, cit., p. 33.

<sup>23</sup> E. Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> K. Bergeron, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit., vol. II, pp. 920-921.

riforma wagneriana, Baudelaire intendeva appoggiare il compositore tedesco, rimanendo tuttavia consapevole della propria posizione di non-specialista:

Je prends tout de suite un exemple, la fameuse ouverture de *Lohengrin*, dont M. Berlioz a écrit un magnifique éloge en style technique; mais je veux me concentrer ici d'en vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure<sup>25</sup>.

O ancora, rimandando all'articolo sulla stessa rivista di Perrin, ex-direttore dell'Opéra-Comique e responsabile della critica musicale sulla «Revue européenne»:

Une main mieux exercée que la mienne dans l'analyse des ouvrages lyriques présentera, ici même, au lecteur, un compte rendu technique et complet de cet étrange et méconnu *Tannhäuser*; je dois donc me borner à des vues générales qui, pour rapides qu'elles soient, n'en sont pas moins utiles. D'ailleurs, n'est-il pas plus commode, pour certains esprits, de juger de la beauté d'un paysage en se plaçant sur une hauteur, qu'en parcourant successivement tous les sentiers qui le sillonnent<sup>26</sup>?

Baudelaire presentava uno sguardo alternativo all'analisi tecnica della stessa opera. Il testo di Perrin e quello di Baudelaire venivano proposti al lettore nello stesso fascicolo della rivista, come se fossero due approcci complementari, altrettanto validi. Il poeta francese, che non possedeva una formazione musicale, si concentrava sui suggerimenti poetici della musica, mentre altri critici curavano l'analisi vera e propria dell'opera. Baudelaire giustificò il suo approccio attraverso la lettura di due altri testi critici su Wagner, uno di pugno dello stesso Wagner e l'altro di Liszt, oltre al proprio testo, constatando che la musica suscitava immagini analoghe nella mente dei tre scrittori. Siffatte corrispondenze venivano attribuite alla qualità della musica, perché «la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents»<sup>27</sup>. Questi esempi di critica musicale confermavano la teoria baudelairiana dell'«analogia reciproca», cioè delle «corrispondenze» tra i campi sensoriali e tra le varie arti. Il poeta citò nel testo su Wagner perfino le due prime strofe della poesia *Correspondances*, in particolare il celebre verso «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»<sup>28</sup>. Il tentativo di fondere le varie arti, appunto, faceva di Wagner uno dei maggiori esponenti

---

<sup>25</sup> C. Baudelaire, *Critique littéraire et musicale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961, p. 361.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 376-377.

<sup>27</sup> Ivi, p. 363.

<sup>28</sup> Ivi.

del romanticismo, e nella prospettiva di Baudelaire, che andava ricostruendo il carattere specifico del compositore, colui che assommava qualità del genio<sup>29</sup>.

È chiaro che il poeta selezionò, a sostegno della propria argomentazione, soltanto le considerazioni wagneriane in sintonia con il proprio pensiero. Così, si oppose vivamente alle critiche di Fétis, definito un «vieux dilettantiste»<sup>30</sup>, perché colpevole di aver stroncato la musica di Wagner<sup>31</sup>. Anche se Fétis era in effetti un critico reazionario, non lo si può tuttavia tacciare di dilettantismo, visto che diede un impulso decisivo in direzione della critica specializzata. Chi non riconosceva le potenzialità rivoluzionarie dell'arte wagneriana, non meritava, agli occhi di Baudelaire, di essere considerato uno «specialista».

Anche Stéphane Mallarmé si appassionava al concetto wagneriano della sintesi delle arti. Dal 1885, il poeta simbolista assisté fedelmente ai concerti domenicali «Lamoureux»; mentre la lettura della «Revue wagnérienne» (rivista fondata a Parigi nel febbraio dello stesso 1885) lo spingeva ad approfondire la riflessione sui rapporti tra letteratura e musica. Mallarmé collaborò due volte alla rivista specializzata: la prima volta con l'articolo *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*<sup>32</sup> (luglio 1885) e la seconda volta con un sonetto d'*Hommage* (gennaio 1886). Il testo della *Rêverie* costituisce una meditazione sull'arte wagneriana e sulle nuove possibilità del teatro grazie alla fusione con la musica. Nel 1894, Mallarmé fu invitato a Oxford e a Cambridge a esporre le sue idee sulla *Musique et les Lettres*<sup>33</sup>, che vertevano sull'assunto che poesia e musica aspirano ambedue all'assolutezza<sup>34</sup>. In questi scritti, stranamente, il poeta non alludeva quasi mai a concrete opere musicali. Il fatto che egli parli di musica solo in modo astratto si spiega secondo Peter Dayan con la forza suggestiva della «musica inascoltata», cioè dell'idea

---

<sup>29</sup> «Tout ce qu'impliquent les mots: *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion*, se sent et se fait deviner dans ses œuvres. Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons *génie*; ou du moins, que dans l'analyse de tout ce que nous avons jusqu'ici légitimement appelé *génie*, on retrouve lesdites caractéristique», C. Baudelaire, *Critique littéraire et musicale*, cit., p. 387, corsivo suo.

<sup>30</sup> «Les articles de M. Fétis ne sont guère qu'une diatribe affligeante; mais l'exaspération du vieux dilettantiste servait seulement à prouver l'importance des œuvres qu'il vouait à l'anathème et au ridicule», ivi, p. 359.

<sup>31</sup> Cfr. N. S. Josephson, *François-Joseph Fétis and Richard Wagner*, in «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 1972-1973, 26, pp. 84-89.

<sup>32</sup> S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, a cura di H. Mondor & G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, pp. 539-546.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 633-657.

<sup>34</sup> P. Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 63-78.

musicale<sup>35</sup>. Più che dalla concreta musica wagneriana, insomma, Mallarmé era influenzato dal pensiero del compositore<sup>36</sup>.

Anche in ambito inglese, lo sviluppo massiccio della stampa periodica stimolava un ampio dibattito intorno alla critica musicale. E analogamente alla Francia e alla Germania, non tutti i critici musicali inglesi vantavano una formazione musicale; la qualità delle loro critiche era pertanto assai eterogenea. Alcuni giornalisti letterati scrivevano saggi rispettabili, sia per quotidiani come «The Times», sia per periodici specificamente musicali come il «Quarterly Musical Magazine and Review» (fondato nel 1818 da Richard Bacon). Verso la fine del secolo, il letterato e critico musicale più celebre era George Bernard Shaw, che pubblicò nel 1918 il volume *The perfect wagnerite*.

In Italia, la critica musicale si sviluppò a seguito dei successi delle opere liriche di Gioacchino Rossini nel secondo decennio dell'Ottocento. Anche nella stampa italiana, erano i letterati a scrivere di musica<sup>37</sup>. Sul giornale fiorentino «Antologia» (1821-1833, periodico letterario e scientifico), la colonna di critica musicale fu affidata a Michele Leoni, autore e traduttore di Shakespeare. A Milano fu attivo Giuseppe Carpani, che scrisse poesie, commedie e libretti. I suoi scritti più noti sulla musica sono le biografie di Haydn e di Rossini, le *Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro G. Haydn* (Milano, 1812; in versione ampliata Padova, 1823) e le *Rossiniane ossia lettere musicoteatrali* (Padova, 1824). Anche verso la metà del secolo, le voci di spicco della critica musicale sui quotidiani erano quelle dei letterati. La «Gazzetta di Venezia» affidò la cronaca musicale a Tommaso Locatelli, mentre sulla «Gazzetta di Milano» scrisse Giuseppe Rovani. Quest'ultimo, noto difensore di Rossini<sup>38</sup>, fu l'autore del monumentale romanzo *Cento anni*, in cui la musica svolge un ruolo essenziale.

La nascita della critica musicale in Italia indica, secondo Marco Capra<sup>39</sup>, le trasformazioni della vita musicale nella prima metà dell'Ottocento, quando si formava un repertorio di opere liriche, si costruivano teatri sia in grandi centri sia in città più

---

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Anche se la riflessione mallarmiana si situa a livello astratto, la musica è di un'importanza fondamentale per capire la sua poesia. Per lo studio della musicalizzazione della sua poesia, si veda S. Bernard, *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959. Sulla ricezione del pensiero wagneriano presso i letterati francesi del «fin-de-siècle», cfr. N. Lorenzini, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 41-83.

<sup>37</sup> Le informazioni sugli scrittori sono basate su *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, a cura di G. Petronio, Bari, Laterza, 1967, su *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1990 e sul *Dizionario biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana, <http://www.treccani.it/Portale/ricerche/searchBiografie.html>, consultato tra il 13 e il 15/4/2010.

<sup>38</sup> cfr. tra l'altro P. Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, in «Terzo Programma», 1972, 2, pp. 271-276.

<sup>39</sup> M. Capra, *Criticism. Italy*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit., vol. VI, p. 684.

provinciali, e venivano fondate le prime testate musicali generali, con un ritardo di alcuni decenni su quelle francesi. Non desta meraviglia che le prime pubblicazioni vertessero quasi esclusivamente sul teatro d'opera, come i giornali teatrali «Gazzetta musicale di Milano» (dal 1842) della casa editrice Ricordi, o l'«Italia musicale» della casa editrice Lucca (dal 1847 al 1859). Presto seguivano iniziative analoghe a Napoli («Gazzetta musicale di Napoli», dal 1852), a Firenze («Gazzetta musicale di Firenze», dal 1853, poi «L'Armonia» dal 1856) e a Roma («Roma musicale», dal 1869). Al pari delle riviste musicali francesi, le testate italiane si rivolgevano ai lettori appassionati di musica, visto che non si distingueva ancora tra «specialisti» e «dilettanti». Nella seconda metà del secolo furono fondati i cosiddetti «giornali miscelanei», che avevano una diffusione di massa<sup>40</sup>. All'epoca dell'unificazione italiana il numero di riviste musicali aumentava considerevolmente, mentre la critica musicale cominciava a staccarsi in gran parte dalle agenzie teatrali, le cui riviste si limitavano ad informare e a pubblicizzare.

Come si è visto in ambito tedesco e francese, anche la critica musicale italiana si stava a poco a poco professionalizzando nella seconda metà dell'Ottocento: alcuni critici si occupavano principalmente o esclusivamente di critica musicale, tra i quali si annoverano Ambramo Basevi, Alessandro Biaggi, Francesco D'Arcais, Amintore Galli, Luigi Casamorata e Filippo Filippi. Biaggi, per esempio, era in primo luogo critico musicale, e secondariamente compositore<sup>41</sup>. Fondatore e direttore de «L'Italia musicale», egli contribuì alla «Gazzetta musicale di Milano» e fu anche critico musicale del giornale fiorentino «La Nazione». Francesco D'Arcais, in seguito, anch'egli critico musicale e compositore, scrisse sia per le riviste musicali come «Gazzetta musicale di Milano», sia per riviste politiche o di attualità come «L'Opinione» (Roma) e la «Rivista contemporanea» (Torino)<sup>42</sup>. Critico, professore e compositore, Amintore Galli fu responsabile delle pubblicazioni musicali della casa editrice Sonzogno, scrisse per il giornale milanese «Il Secolo», e alcune sue opere pedagogiche sulla musica valsero per lungo tempo come opere di riferimento<sup>43</sup>. Con Filippo Filippi si confermava il valore della critica musicale come mestiere vero e proprio, intellettualmente autonomo. Filippi diresse la «Gazzetta musicale di Milano» e fu critico musicale del quotidiano milanese «La perseveranza» dal 1862 fino alla morte<sup>44</sup>. Anche se Andrea della Corte condannò Filippi per la troppa stretta adesione ai gusti del pubblico, egli ammise che la sua critica

---

<sup>40</sup> M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di A. Rigolli, Torino, EDT, 2005, p. 72.

<sup>41</sup> S. Lattes, *Biaggi, Girolamo Alessandro*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 28/09/09.

<sup>42</sup> S. Martinotti, *D'Arcais, Francesco*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 28/09/09.

<sup>43</sup> M. Beghelli, *Galli, Amintore*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 28/09/09.

<sup>44</sup> L. Pinzauti, & J. Budden, *Filippi, Filippo*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 28/09/09.

era sorretta da una riflessione seria sulla musica: «Resoconti che presupponessero concetti [...] estetici non eran soliti nei giornali minori e neanche nei maggiori»<sup>45</sup>. Nonostante parteggiasse per Giuseppe Verdi, Filippo Filippi fu grande ammiratore di Richard Wagner, e intraprese, come tanti altri seguaci, diversi viaggi in Germania per poter assistere alle esecuzioni wagneriane. Già di per sé, questo doppio amore musicale rivela l'eccezionalità di Filippi nel panorama della critica musicale italiana.

Si aggiunga che per questi critici, la professionalizzazione non comportava affatto una razionalizzazione della scrittura: secondo Renato Chiesa, i giudizi, pur lontani dal diletterantismo, si appoggiano al «fatto emotivo e soggettivo»<sup>46</sup>.

Nello stesso periodo proseguivano le loro attività i letterati poco preparati a rivestire l'abito del critico musicale. Esempio per eccellenza è Carlo Lorenzini, detto Collodi, noto soprattutto per le *Avventure di Pinocchio*. Lorenzini fondò il giornale teatrale «Scaramuccia»<sup>47</sup> e scrisse regolarmente sul periodico musicale «Italia musicale» dell'editore Francesco Lucca. Ecco come Collodi esprimeva l'idea che non si debba essere specialisti di musica per poterne discutere:

Musica e politica sono due materie di dominio pubblico: tutti ne possono discorrere a diritto e a rovescio: anche i sordi e gli analfabeti. Infatti le questioni musicali e politiche, quando finiscono, finiscono quasi sempre così: che nessuno ha torto e nessuno ha ragione<sup>48</sup>.

O per dirla con le parole di Marco Capra: «scrivere di musica e d'opera [era] soprattutto un'occasione letteraria»<sup>49</sup>. Tra i letterati si annoverava anche Ippolito Nievo, che, oltre a poche cronache musicali (scritte per la rivista fiorentina «L'Arte») e un saggio sulla musica (pubblicato sul giornale milanese «Il Caffè»), parlava spesso di musica nella rubrica di *Attualità* tenuta su varie testate. Dilettante, Nievo integrava la musica nella sua sensibilità romantica<sup>50</sup>. Enrico Panzacchi, poi, poeta e professore di Storia dell'Arte

---

<sup>45</sup> Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 515.

<sup>46</sup> R. Chiesa, *La critica musicale*, in *D'Annunzio giornalista. Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 14-15 ottobre 1983*, a cura di AA.VV., Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984, p. 109 e p. 139n.

<sup>47</sup> M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Rigolli, cit., pp. 65-66.

<sup>48</sup> Lorenzini, Carlo, *Dopo mezzanotte! Dialogo fra me e un flauto. I*, in «L'Italia musicale», VII, n. 63, 8 agosto 1855, p. 250, citato in M. Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale*, a cura di F. Della Seta, e.a., Firenze, Olschki, 2003, p. 110.

<sup>49</sup> Ivi.

<sup>50</sup> P. Zambon, *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV Congresso A.I.S.L.L.I. (Odense 1-5 luglio 1991)*, a cura di J. Moestrup & P. Spore, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 897-909.

all'Università di Bologna, scrisse alcuni volumi di critica musicale su Wagner e su Verdi (*R. Wagner: ricordi e studi*, 1883 e *Nel mondo della musica*, 1895).

Un sincero e informato accostamento di letterati alla musica si osserva anche nel movimento milanese della Scapigliatura. Secondo Renato Di Benedetto è solo a partire dalla Scapigliatura che la musica diventa pienamente argomento della letteratura<sup>51</sup>. Le affinità tra letteratura, pittura e musica stanno al centro della riflessione estetica di Giuseppe Rovani, precursore della Scapigliatura. Non sorprende pertanto che alcuni dei maggiori esponenti del movimento erano attivi congiuntamente in due discipline artistiche: Emilio Praga era letterato e pittore oltre che librettista; mentre Arrigo Boito si avvicinò alla letteratura solo dopo aver compiuto gli studi musicali. Boito si sentiva abbastanza sicuro di sé in ambedue le discipline per scrivere sia la musica sia il libretto di alcune opere liriche. Le sue critiche teatrali e musicali furono pubblicate sulla «Gazzetta musicale di Milano», sul quotidiano «La perseveranza», sul «Giornale della Società del quartetto di Milano» (società fondata da Boito nel 1864) e su «Il Figaro» (fondato nello stesso 1864, insieme a Emilio Praga, anch'egli librettista<sup>52</sup>)<sup>53</sup>. Boito e Praga erano inoltre amici di Filippo Filippi. La qualità degli scritti di quest'ultimo mostra inoltre che l'avvicinamento è stato reciproco: fu uno dei primi critici musicali a ritenere la scrittura non solo mezzo di comunicazione giornalistico, interessandosi allo stile dei suoi testi. Anche Ferruccio Busoni, conosciuto soprattutto come pianista e compositore, fu autore di vari libretti, di saggi sulla musica e di un'ampia corrispondenza, in cui fa mostra di un sicuro stile letterario.

## 1.2 Dall'Ottocento al Novecento: lo sviluppo della musicologia

L'avvento della musicologia nella seconda metà dell'Ottocento, nello stesso clima positivistico in cui stavano sviluppandosi discipline scientifiche come la psicologia, la sociologia e l'antropologia, trasformò il panorama appena abbozzato. Nel presente studio si utilizzerà il termine «musicologia» come traduzione della voce tedesca

---

<sup>51</sup> R. Di Benedetto, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Rosa, Milano, Einaudi, 1986, p. 378.

<sup>52</sup> Sulla qualità dei libretti di Emilio Praga, cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra l'Ottocento e il Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 7-50.

<sup>53</sup> W. Ashbrook, *Boito, Arrigo*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 29/09/09.

«Musikwissenschaft», riferendosi a una disciplina sviluppatasi in Germania e in Austria. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>54</sup> ne dà una definizione ampia: si tratta dello studio scientifico della musica intesa come fenomeno fisico, psicologico ed estetico, ma anche come fenomeno culturale e sociale, visto che la musicologia prende in considerazione l'intero processo musicale che coinvolge compositori, interpreti, pubblico e numerose istituzioni culturali (teatri, società, riviste, conservatori). Lo stesso articolo su *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>55</sup> prende spunto dalla Francia, dove l'Illuminismo costituisce la base per la musicologia.

Nella prima metà dell'Ottocento, il franco-belga François-Joseph Fétis non si impose solo come critico musicale (cfr. *sopra*), ma fu anche figura di spicco della generazione contemporanea di musicologi. I suoi studi sulle composizioni di Monteverdi, Palestrina e Bach, contribuivano in modo decisivo alla rinascita della musica antica. Agli occhi di Fétis, l'essenza della musica non cambierebbe attraverso i tempi: si evolverebbe solo la forma superficiale. Al fine di capire la forma particolare della musica antica, bisognerebbe distanziarsi dai criteri contemporanei e approfondire la storia della musica. In questa ottica Fétis pubblicò varie edizioni del dizionario biografico *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844 e 1860-1865). Del suo interesse per lo sviluppo dell'armonia testimoniano i trattati *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* (1823) e il *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844)<sup>56</sup>. In quest'ultimo emergono le idee positivistiche *avant la lettre* di Fétis: lo sviluppo storico dell'armonia non sarebbe altro che un graduale progresso verso la tonalità mozartiana, classica, perfetta e compiuta, destinato a rovinarsi con la decadenza cromatica. Va aggiunto però che questo assioma non esclude aprioristicamente lo studio della musica «imperfetta». Anzi, la musicologia moderna sorgeva per l'appunto dall'interesse per la musica antica e dallo sguardo teorico su di essa.

In Germania, le prime tracce di una critica di stampo più scientifico risalgono agli anni Venti dell'Ottocento, nel momento in cui si sentì la necessità di spiegare la musica di Beethoven e Bach (cfr. *sopra*). Poco dopo, Schumann si pronunciò in favore di una critica più seria, più rispettabile, più professionale. La tendenza professionalizzante continuava a svilupparsi con la fondazione nel 1855 della rivista «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», che andava consolidando il termine «scienza della musica». Si difendeva l'idea che lo studio della musica dovesse essere una disciplina indipendente, contrariamente all'opinione sino allora prevalente secondo cui la musica era parte di un

---

<sup>54</sup> V. Duckles, & J. Passler, *Musicology*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 4/1/10.

<sup>55</sup> *Ivi*.

<sup>56</sup> K. Ellis, & R. Wangermée, *Fétis, François-Joseph*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 19/10/09.

sapere generale. Nello sviluppo della musicologia bisogna sottolineare il contributo di due studiosi di aria germanofona, vale a dire l'austriaco Eduard Hanslick e il tedesco Hugo Riemann.

Abile pianista e cantante, laureatosi in legge, il giovane Hanslick<sup>57</sup> scelse un posto di funzionario che gli permise di continuare le attività di critico musicale per il giornale «Wiener Zeitung» e per «Die Presse». I suoi studi musicali privati sfociarono nell'unico saggio di una certa lunghezza: *Vom Musikalisch-Schönen*, ossia *Il Bello musicale*, fu pubblicato per la prima volta nel 1854. Per capire la posizione di Hanslick, bisogna ricondurre il trattato al contesto storico. Verso la metà dell'Ottocento, Richard Wagner formulò l'idea del *Gesamtkunstwerk*, adducendo come esempio la tragedia greca, in cui si combinavano poesia, musica e ballo. Asservite l'architettura, la pittura e la scultura alla costruzione del teatro e della scena, la somma opera d'arte derivava quindi dalla fusione delle singole arti. Mentre le idee di Wagner riscuotevano un grande successo in Germania, l'Austria era più incline a sostenere il neoclassico Johannes Brahms, compositore di musica non-teatrale, per lo più strumentale. Nel dibattito tra Wagner e Brahms, Hanslick risultava il maggiore difensore di Brahms. Il critico austriaco si opponeva a Wagner per due ragioni: in primo luogo perché considerava l'unità delle arti come «confusione delle arti»<sup>58</sup>, dalla quale uscirebbero oscurate la particolarità e gli apporti specifici delle singole arti; in secondo luogo perché il discorso wagneriano sulla musica era giudicato in termini sentimentalistici e psicologistici, incentrato com'era su simboli, tematiche ed emozioni. Nel trattato *Vom Musikalisch-Schönen*, Hanslick propose invece un suo sguardo alternativo sulla musica.

In questa prospettiva, il bello musicale sarebbe un bello *specificamente* musicale e non avrebbe niente a che vedere con l'evocazione di sentimenti. Hanslick non negava gli effetti emotivi della musica, ma questi non dovevano essere né lo scopo né il contenuto della musica. Partendo dall'aria di Orfeo nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (1762), egli affermava che la melodia in sé non esprime minimamente lo stato d'animo di Orfeo, perché le parole «J'ai perdu mon Eurydice,/ Rien n'égale mon malheur» si possono sostituire con la frase «J'ai trouvé mon Eurydice,/ Rien n'égale mon bonheur» senza che cambi la portata emozionale della stessa musica<sup>59</sup>. Ciò dimostrerebbe che la musica non contiene immagini e non esprime sentimenti. La posizione adottata da Hanslick sembra a prima vista intransigente, quasi dogmatica, soprattutto se congiunta ad affermazioni come quella secondo cui si può parlare di musica esclusivamente in termini tecnici, perché «tutte le fantastiche descrizioni e illustrazioni di un brano musicale sono

---

<sup>57</sup> T. S. Grey, *Hanslick, Eduard*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 2/10/09.

<sup>58</sup> Cfr. M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1950, p. 13.

<sup>59</sup> E. Hanslick, *Il bello musicale (I ed. Vom Musikalisch-Schönen)*, Palermo, Aesthetica, 2007 (1891), pp. 52-54.

metaforiche o erronee»<sup>60</sup>. La musica consisterebbe di *forme sonore in movimento* e andrebbe compresa e considerata in questi termini. Paragonando la musica al motivo ornamentale dell'arabesco, Hanslick sottolineava gli aspetti puramente formali della musica. Quest'ultima può suggerire un movimento, cioè un aspetto del sentimento, una dinamica spesso scambiata erroneamente per il sentimento stesso. Si capisce dunque, alla luce dei precedenti rilievi, che il trattato dello studioso austriaco segnò un notevole cambiamento nel pensiero sulla musica nella seconda metà dell'Ottocento.

Eppure Hanslick non era un semplice formalista, come molti pensavano, perché riconosceva l'importanza delle emozioni nel comporre e nell'interpretare la musica:

Benché l'estetica debba prendere in considerazione solo l'opera d'arte in quanto tale, in pratica l'opera d'arte nella sua indipendenza si rivela un mezzo attivo tra due forze vive: [...] il compositore e l'ascoltatore. Nella vita psichica di entrambi l'attività artistica della *fantasia* non può essere scissa e isolata così bene come quando si presenta nell'opera d'arte finita e impersonale; essa agisce in reciproca relazione con i sentimenti e le sensazioni. Il sentimento acquista importanza prima e dopo che l'opera d'arte sia compiuta: prima nel musicista e dopo nell'ascoltatore; fatto questo che noi non dobbiamo trascurare<sup>61</sup>.

La presenza del sentimento nell'atto del comporre veniva anzi considerata un'esigenza fondamentale. Hanslick affermava così che «senza il calore interiore non si è mai creato nulla di grande e di bello»<sup>62</sup>. Il discorso dello studioso austriaco non può essere ridotto alla mera negazione del valore emozionale della musica, bensì va giudicato alla luce della necessità di oltrepassare il mero livello dei sentimenti nell'analisi dell'opera. Egli opponeva la ricezione patologica, incentrata esclusivamente sugli affetti («un continuo crepuscolo, un sentire, un entusiasinarsi, un agitarsi in un nulla sonoro»<sup>63</sup>) alla ricezione estetica, all'ascolto cosciente, riflessivo e analitico della musica. Solo attraverso una ricezione estetica si può arrivare alla vera e propria comprensione del *bello musicale*. Si noti bene che Hanslick alludeva alla scienza musicale «tuttora vaga»<sup>64</sup>; egli auspica evidentemente che il suo libro possa servire da premessa metodologica alla musicologia.

*Del Bello musicale* è l'unico trattato di Hanslick, diventato nel 1861 professore associato di storia ed estetica musicale e nel 1870 titolare della cattedra all'università di Vienna. Oltre all'attività accademica, egli continuava a scrivere critica musicale e a rendere

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 65.

<sup>61</sup> Ivi, p. 79.

<sup>62</sup> Ivi, p. 80.

<sup>63</sup> Ivi, p. 91.

<sup>64</sup> «Uno studio scientifico non deve mai attribuire alla musica o presupporre altro concetto all'infuori di quello estetico, se non si vuol rendere vana la speranza di dare in futuro un fondamento solido a questa scienza tuttora vaga», ivi, p. 100.

conto della vita musicale del suo tempo. È noto d'altronde che nelle sue cronache musicali, paradossalmente, non mancano le descrizioni metaforiche della musica<sup>65</sup>. Hanslick ammetteva la descrizione della musica in termini non-musicali, giustificandoli come caratteri secondari della critica<sup>66</sup>.

All'epoca della sua pubblicazione, il trattato di Hanslick non ebbe larga eco presso i musicisti: i difensori del suo pensiero erano filosofi e scrittori, piuttosto che fautori dell'estetica musicale. L'importanza di Hanslick per lo sviluppo della musicologia come disciplina scientifica si percepisce soprattutto retrospettivamente: anche se non sempre apprezzato all'epoca, lo studioso anticipò i movimenti formalisti dell'inizio del Novecento. Si pensi tra l'altro alle famose sentenze musicali di Stravinskij:

Je considère la musique par son essence, impuissante à *exprimer* tout que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours la cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence<sup>67</sup>.

Un altro padre fondatore della musicologia, attivo alcuni decenni dopo Hanslick, fu il tedesco Hugo Riemann, il cui impressionante elenco di pubblicazioni mostra come le sue idee trovarono ampia circolazione all'epoca, contrariamente a quelle di Hanslick. Alcuni aspetti del pensiero di Riemann non sopravvissero alla critica di studiosi contemporanei e posteriori: altri invece sono tuttora fondamentali per capire la musica classica. Il suo *Musik-Lexikon*, ad esempio, è servito come manuale a diverse generazioni di musicisti e di musicologi<sup>68</sup>. Le sue teorie erano inizialmente basate sul dualismo armonico, cioè sull'esistenza di un «tono fondamentale» a partire dal quale si sviluppano simmetricamente l'accordo maggiore dal basso verso l'alto e l'accordo minore dall'alto verso il basso. Col tempo, egli ideava una teoria armonica funzionale, tuttora cruciale per capire la musica tonale. Stando a Riemann, una composizione musicale si suddivide in varie «frasi», definite un insieme metrico di otto battute, basato idealmente sul progresso armonico da sottodominante e dominante alla tonica (I – IV – I – V – I). Se la

---

<sup>65</sup> T. S. Grey, *Hanslick, Eduard*, in *Grove Music Online*, cit. Per alcuni esempi, cfr. P. Herzog, *Music Criticism and Musical Meaning*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1995, 53, p. 302.

<sup>66</sup> *Ivi*.

<sup>67</sup> I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962, p. 63, corsivo suo.

<sup>68</sup> A. Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1.

ricerca di Riemann nell'Ottocento si caratterizzava per l'aspetto teorico, all'inizio del Novecento lo studioso operò una svolta nella direzione della storia della musica. Una volta stabilito che cosa fosse ai suoi occhi la musica, Riemann cominciava a studiare lo sviluppo della sequenza di gradi armonici gerarchizzati: in questo secondo periodo il suo approccio rivelava un carattere chiaramente normativo. In effetti, la teoria delle funzioni armoniche costituiva per Riemann la *conditio sine qua non* della musica: se la struttura musicale non corrispondeva a questo criterio, ad esempio nella musica modale, semplicemente non era musica. Così come Fétis, Riemann organizzava la storia della musica come una progressiva perfezione dei principi da lui stesso teorizzati, vale a dire della coscienza tonale, di modo che si disegnava uno sviluppo culminante nella musica di Beethoven. Tale essenzialismo conduceva Riemann a considerare le particolari caratteristiche storiche o geografiche delle correnti musicali come meri accidenti superficiali. Come per Fétis, la sostanza della musica era per Riemann sempre uguale. Si capisce subito che lo sguardo dello studioso in quanto rivolto al passato non sosteneva le sperimentazioni musicali novecentesche che si stavano allontanando dall'armonia tradizionalmente intesa. Ecco la ragione dello scontro tra Riemann e il suo allievo in composizione Max Reger (successivamente maestro di Alberto Savinio), che avevano stabilito uno stretto rapporto nell'ultimo decennio dell'Ottocento: agli occhi di Riemann, la musica di Reger si caratterizzava per una mancanza di disciplina. Ma il disaccordo tra il musicologo e il compositore indica che il modo riemanniano di pensare la musica non era più adatto alla realtà contemporanea<sup>69</sup>.

Detto questo, è significativo che il libro su Riemann scritto da Alexander Rehding fosse intitolato *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Nonostante certi errori teorici e il conservatorismo musicale, Riemann compì un passo fondamentale nello sviluppo della musicologia praticando l'analisi musicale, credendo nell'interesse di rendere la musica in termini numerici, e legando quest'analisi alla storia e all'estetica musicale. Ecco perché le teorie di Riemann avevano un'eco particolare all'interno di un'epoca in cui veniva promossa una tendenza strettamente scientifica. Il doppio interesse tecnico e storico di Riemann illustra la presenza all'interno della musicologia di un filone più diacronico e di un filone più sincronico, o per dirla con i termini del musicologo Guido Adler, di una musicologia «storica» e di una musicologia «sistemica»<sup>70</sup>.

In Italia, la musicologia prese all'inizio soprattutto un indirizzo storico-filologico, che diede vita alla pubblicazione di spartiti rinvenuti in biblioteche e archivi. Tra i primi

---

<sup>69</sup> Ivi, pp. 10-14.

<sup>70</sup> V. Duckles & J. Pasler, *Musicology. The Nature of Musicology*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 14/10/11.

specialisti si annovera la figura di Abramo Basevi, che studiò la musica di Verdi avvalendosi della sua conoscenza tecnica. Oltre allo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), egli si interessava anche di musica italiana antica e di musica tedesca contemporanea, in quanto sostenitore di Wagner; fu anche critico musicale e organizzò numerosi concerti nel quadro delle *Mattinate Beethoveniane* e della *Società del Quartetto* di Firenze. Oltre a Basevi, bisogna ricordare figure come Luigi Ferdinando Casamorata, attivo a Firenze come lo stesso Basevi, e Alberto Mazzucato, direttore del Conservatorio di Milano.

Benché in ambito italiano questi vengano considerati i primi «musicologi», conviene precisare che nessuno di loro viene così definito nel *Grove Music Online*: sono infatti stati qualificati come «critici musicali», «scrittori sulla musica», «compositori», «maestri di musica». Secondo la stessa fonte, la musicologia italiana vera e propria si avviò infatti solo negli ultimi decenni dell'Ottocento, nella fattispecie sulla rivista napoletana «Archivio musicale» (1882-1884). La novità di questa rivista consisteva nel raccogliere soltanto contributi di competenti critici-musicologi italiani e stranieri. Tra gli specialisti italiani si annoveravano Oscar Chilesotti, Alberto Cametti, Giovanni Tebaldini e Francesco Florimo, il primo a meritarsi la qualifica di «musicologist» sul *Grove Music Online*.

Marco Capra evidenzia, a tal proposito, la creazione di un nuovo circuito destinato allo scambio di idee degli addetti ai lavori:

Il grande sviluppo della stampa d'informazione significò una piccola rivoluzione anche in campo musicale: la *critica* e la *cronaca* si separarono dalla *musicologia* (la nuova disciplina nata per occuparsi di ricerca musicale storica, tecnica e teorica). I critici iniziarono a privilegiare i quotidiani e le riviste d'informazione, e i musicologi si crearono un proprio spazio in riviste specialistiche. Alla fine del secolo apparivano dunque già abbozzate a grandi linee le direttrici che avrebbe seguito il « giornalismo » musicale novecentesco nelle sue varie espressioni, con la divisione tra un prodotto colto e raffinato, per addetti ai lavori, e uno destinato alla crescente massa degli appassionati<sup>71</sup>.

Una delle conseguenze più importanti di questi cambiamenti per la situazione dei critici-scrittori del secolo successivo è la nascita della figura dello «specialista», cioè la persona formatasi in musicologia, che può presentare i relativi titoli di studio e che ha pertanto acquisito l'autorità di parlare e scrivere di musica. Essendosi creato un particolare circuito per gli specialisti, la differenza tra specialisti e non-specialisti rischia di crescere fino a diventare un vero e proprio divario tra due mondi senza contatto. In questo modo, può nascere anche l'idea che solo i discorsi provenienti dagli

---

<sup>71</sup> Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, cit., p. 32.

specialisti siano attendibili, date le specifiche conoscenze di cui essi dispongono. È chiaro che il grado di «specialismo» ostentato può variare a seconda del pubblico a cui si indirizza l'autore: un alto grado di specializzazione nel caso di una discussione tra colleghi della disciplina; mentre un grado più basso nel caso di un approccio più divulgativo, nella comunicazione tra specialisti e non-specialisti. In ogni caso, visto che esisteva allora un modo per acquisire autorità negli studi musicali, questo significherebbe logicamente la fine dell'epoca in cui tutti hanno il diritto di parlare di musica.

Visto dalla prospettiva del sociologo Pierre Bourdieu<sup>72</sup>, si potrebbe perciò affermare che i letterati nel Novecento non dispongono più del «capitale culturale adeguato», vale a dire la conoscenza ritenuta legittima per praticare la critica musicale. L'avvento dello «specialista» e la conseguente distribuzione del sapere cambiò radicalmente il «campo» della critica musicale, cioè l'organizzazione delle posizioni socialmente accettate. I letterati del Novecento possono scrivere pertanto romanzi e poesie sulla musica, ma non dispongono più dell'autorità richiesta per scrivere critica musicale. Eppure i letterati continuano a scrivere di musica; bisognerà quindi esaminare questa loro ambigua posizione.

### 1.3 Il Novecento: musicologi, critici, musicisti e letterati

Analogamente al criterio seguito per la panoramica sull'Ottocento musicale, in questa sezione si abbozzerà dapprima il contesto culturale europeo per poi illustrare la situazione italiana.

Nell'area germanofona, nonostante l'alto numero di riviste specializzate, si può constatare che i dibattiti più significativi sulla nuova musica si svolgevano sui quotidiani. Alle discussioni partecipavano sia critici professionisti come Bekker, sia compositori come Schönberg e Bloch, sia musicologi come Adler e Adorno (quest'ultimo conosciuto soprattutto come filosofo, ma dotato di una formazione musicologica). A questi professionisti, bisogna aggiungere un letterato che, appassionato di musica, non solo ideò romanzi intorno a tematiche musicali, ma scrisse anche alcuni saggi su Wagner, come la relazione «Leiden und Grösse Richard Wagners» (1933): Thomas Mann, che come tanti altri antifascisti emigrò negli Stati Uniti, più precisamente a Los Angeles,

---

<sup>72</sup> R. Jenkins, *Pierre Bourdieu*, London, Routledge, 1992, capitolo 4 *Practice, Habitus and Field*.

entrò in contatto con Schönberg, Alma Mahler, Bruno Walter, e avviò uno scambio epistolare con Adorno<sup>73</sup>.

In ambito angloamericano, le critiche musicali di Ezra Pound e il suo *Trattato d'armonia* furono raccolte nel volume *Antheil and the Treatise on Harmony* (1924). Nel 1961 il saggio sull'armonia fu citato dal compositore canadese Murray Schafer come uno dei tre testi fondamentali sull'armonia, accanto ai *Harmonielehre* di Schenker e di Schönberg<sup>74</sup>. Durante il soggiorno italiano negli anni Trenta, lo scrittore americano recensì i concerti di Rapallo e anche la prima edizione della Settimana Musicale di Vivaldi, organizzata dall'Accademia Musicale Chigiana nel 1939.

In Francia gli scritti sulla musica provenivano da voci molto diverse, da specialisti e compositori<sup>75</sup>, ma anche da letterati, tra i quali si possono citare tre esempi significativi. Proust, in primo luogo, non pubblicò mai critica musicale in senso stretto, ma la musica è tema fondamentale nel romanzo *À la recherche du temps perdu*. Il narratore-protagonista ammirava Wagner e Beethoven, e l'autore colse l'occasione di scrivere delle pagine di critica musicale apprezzate a proposito della sonata inesistente di Vinteuil<sup>76</sup>. Il secondo autore a cui si vuole qui rimandare è Colette, introdotta negli ambiti musicali dal marito Henry Gauthier-Villars, anch'egli scrittore e critico musicale. Colette compose non solo un libretto per Ravel, ma praticò anche la critica musicale sotto lo pseudonimo di «Claudine» sul periodico «Gil Blas». Il suo sguardo di non-specialista era talmente apprezzato che Colette veniva inviata come cronista a concerti – gli stessi a cui assisté anche Debussy –, proprio per diversificare i punti di vista nei resoconti delle serate<sup>77</sup>. Il terzo esempio illustra la riuscita professionale in entrambi i

---

<sup>73</sup> R. Favaro, *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Lucca, LIM, 1993.

<sup>74</sup> H. Kenner, *Review of «Ezra Pound and Music: The Complete Criticism»*, ed. R.M. Schafer, New York, New Directions, 1977, in «The Musical Quarterly», 1979, 65, 3, p. 444.

<sup>75</sup> Come Debussy, le cui critiche musicali furono raccolte in C. Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1921. Il compositore creò un personaggio, il «Signore Croche» (che si definiva come «antidilettante» ma che non si considerava nemmeno come «specialista») per dar voce alle proprie idee sulla musica. Le critiche si caratterizzano per un estremo soggettivismo e impressionismo: «Je suis curieux des impressions sincères et loyalement ressenties beaucoup plus que de la critique» (ivi, pp. 14-15).

<sup>76</sup> Cfr. Dayan, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, cit., pp. 79-95. Che la musica costituisca un'importante chiave di interpretazione per capire l'opera di Proust viene anche sottolineato nello studio del semiologo e professore di musicologia J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Bourgeois, 1984. Incentrato sul ruolo della «petite phrase» nel romanzo è il volume di G. Matoré & I. Mecz, *Musique et structure romanesque dans la «Recherche du temps perdu»*, Paris, Klincksieck, 1972. Su Proust e la musica si veda anche G. Debenedetti, *Proust e la musica*, in «La rassegna musicale», 1928, I, pp. 47-59.

<sup>77</sup> Ester Fiore de Feo parla di «critique à côté», concetto che ricorda la concezione di Baudelaire come «critico complementare». Su Colette si vedano E. Fiore de Feo, *Colette e il giornalismo letterario del Novecento*, Fasano, Schena, 2008, pp. 90-100 e R. Langham Smith, *Colette*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 16/12/09.

settori, musicologico e letterario: dal 1903 al 1913 Romain Rolland occupò la prima cattedra per Storia della musica alla Sorbona. Nel 1915 vinse il Premio Nobel per la letteratura con il romanzo *Jean-Christophe*, il cui protagonista, un compositore, incarnava il pensiero sulla musica di Rolland<sup>78</sup>. Rolland fu inoltre amico intimo di Gabriele d'Annunzio, con cui ebbe lunghe discussioni di argomento musicale.

In Italia proseguiva il processo di specializzazione della fine dell'Ottocento. Intorno alla fine del secolo l'ambito dei periodici musicali abbandonava la forma ottocentesca per assumere pienamente l'identità novecentesca, prettamente musicologica. I giornali ottocenteschi, legati alle case editrici musicali, attraversavano una crisi che non riuscivano a superare, come la «Gazzetta musicale di Milano» che scomparve definitivamente nel 1902. Si creavano viceversa importanti canali di comunicazione per gli addetti ai lavori: le nuove riviste scientifiche si distinguevano dalle gazzette teatrali ottocentesche sin dalla veste tipografica, grazie alla scelta di un formato «da libro» a una sola colonna<sup>79</sup>. La «Rivista Musicale Italiana» (diretta dai fratelli Bocca a Torino) viene generalmente considerata il primo periodico musicologico vero e proprio<sup>80</sup>. Nel primo numero, uscito nel 1894, il direttore formulava la missione della rivista:

Promuovere per tutte le guise la cultura musicale: offrire come la sintesi del movimento odierno degli studi intorno alla musica e a quanto si riferisce alla sua storia, alla sua estetica, alla sua filosofia: avvicinare le indagini della tecnica coll'esame delle forme dell'arte studiate e nell'essenza loro e nell'atteggiarsi vario e nello svolgersi attraverso il tempo; raccogliere in una lucida esposizione i risultati delle ricerche più recenti della fisiologia, della psicologia, dell'acustica, attinenti alla materia; - accanto a ciò porre notizia di quanto succede nel campo della musica contemporanea, specie in Italia, assorgendo, ove occorra, alla critica elevata e imparziale delle sue manifestazioni più significative, sì che allo studio dell'arte faccia riscontro la storia viva della sua evoluzione nel presente: ecco il nostro fine<sup>81</sup>.

La «Rivista Musicale Italiana» ospitava i più grande musicologi dell'epoca, sia italiani (tra l'altro Oscar Chilesotti, Luigi Torchi<sup>82</sup>, Giovanni Tebaldini, Fausto Torrefranca, Guido Gatti, Guido Pannain), sia stranieri. Anche se la rivista si iscriveva soprattutto in un

---

<sup>78</sup> R. Henderson, *Rolland, Romain*, in *Grove Music Online*, a cura di D. L. Root, consultato il 16/12/09.

<sup>79</sup> M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Rigolli, cit., p. 69.

<sup>80</sup> P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, in «Rassegna musicale Curci», 1967, 2, p. 66.

<sup>81</sup> G. Bocca, *Programma ai lettori*, in «Rivista Musicale Italiana», 1894, 1, citato in P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, p. 67.

<sup>82</sup> Questi tradusse nel 1883 il trattato di Hanslick in italiano.

clima positivisticò, i vari collaboratori apportavano anche elementi di altre correnti di pensiero. Torre Franca, per esempio, interpretava la musica in chiave idealista (cfr. *infra*) e in chiave nazionalista: dimostrava ne *Le origini italiane del romanticismo musicale* (Torino, 1930) l'importanza storica della musica strumentale settecentesca italiana per la musica contemporanea europea. La «Rivista Musicale Italiana», dal 1894 al 1955, rappresentava uno dei periodici musicologici piú autorevoli. Gli corrispondeva a un livello piú divulgativo «Nuova Musica», periodico che durava dal 1896 al 1919. A questa rivista fiorentina collaboravano tra l'altro Fausto Torre Franca, Giannotto Bastiannelli e Luigi Parigi (che fondò nel 1918 la «Critica Musicale», cfr. *infra*).

I musicologi avevano inoltre l'abitudine di riunirsi in circoli appositamente creati per favorire le discussioni, come l'«Associazione dei musicologi italiani», fondata nel 1908 da Guido Gasperini e scomparsa con la morte di quest'ultimo nel 1942. Dagli obiettivi dell'associazione risulta chiaramente il legame tra musicologia e l'interesse per la musica antica (cioè precedente alla prevalente moda ottocentesca del melodramma): il circolo si proponeva di

procedere alla ricerca, alla ricognizione, e alla catalogazione di tutta la musica antica teorica e pratica, manoscritta e stampata, esistente nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia per servire di base ad una grande edizione critica delle opere complete dei nostri migliori autori<sup>83</sup>.

In questo modo, i primi musicologi autorevoli elaboravano grandi progetti come *L'arte musicale in Italia*<sup>84</sup> (Milano, Ricordi, 1898-1907) di Luigi Torchi o la *Biblioteca di Rarità Musicali* (Milano, Ricordi, 1883-1915) di Oscar Chilesotti, una collezione di musica antica francese e italiana, soprattutto per liuto e chitarra. Nel 1911, l'«Associazione dei Musicologi» è il bersaglio di violente critiche da parte di Fausto Torre Franca nell'articolo *Problemi della nostra cultura musicale*, in cui l'autore rimprovera l'Associazione per la sua mancanza di ambizioni. Torre Franca riteneva inopportune e perfino impossibili le operazioni di catalogazione e di pubblicazione di spartiti musicali senza lo studio approfondito della storia della musica. L'autore descriveva i musicologi dell'Associazione come «[nuovi] dilettanti di apparenza scientifica»<sup>85</sup>, rifiutando esplicitamente la qualifica di *musicologo* per se stesso. Questo episodio illustra la violenta reazione idealista al positivismo, a tal punto che, agli occhi di Mariangela Donà, la

---

<sup>83</sup> E. Surian, *Manuale di storia della musica. Vol. IV. Il Novecento*, Torino, Rugginenti, 1995, p. 82.

<sup>84</sup> Il titolo completo dell'opera è *L'arte musicale in Italia: pubblicazione nazionale delle piú importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messa in partitura ed annotate*.

<sup>85</sup> G. Pestelli, *La «generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'Ottanta»*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 38.

musicologia italiana non ha mai veramente attraversato una fase positivista<sup>86</sup>. I maggiori studiosi della musica nella prima metà del Novecento sostenevano infatti l'orientamento crociano, o per dirla con le parole di Giorgio Petrocchi: «senza Croce (uomo ignaro o poco amante di musica) non si spiega la storia della critica musicale italiana»<sup>87</sup>.

L'egemonia crociana mitigava la tendenza alla tecnicizzazione mediante la rivalutazione degli aspetti più latamente culturali nell'approccio alla musica<sup>88</sup>. Già nell'articolo *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1900) e due anni dopo nel volume *Estetica*, Croce definiva l'arte come la perfetta sintesi tra intuizione e espressione<sup>89</sup>. Nella mente dell'artista, intuizione e espressione sorgono insieme, cosicché la rappresentazione spirituale è già «arte» in senso pieno. Ciò significherebbe che la realizzazione materiale dell'intuizione artistica non si considerava più come attività artistica, bensì come mera attività pratica. Il compito elementare della critica consisteva pertanto nell'indicare la «vera arte», o per dirla in termini crociani, nel distinguere «poesia» da «non poesia». Così, non avrebbe senso studiare la forma in sé perché la forma coincide alla perfezione con il contenuto. Da questa prospettiva consegue logicamente l'idea dell'unità delle arti. Si può rimandare in questa prospettiva a un seguace di Croce, Francesco Flora, che alla distinzione tra «poesia» e «non poesia» sostituiva quella tra «musica» e «non musica». Nella letteratura Flora cercava soprattutto la tonalità, la melodia, l'armonia. Questa terminologia, tuttavia, non serviva a individuare gli aspetti musicali nella letteratura, poiché conservava un valore puramente metaforico.

I massimi esponenti della critica musicale seguivano la lezione crociana, anche se la interpretavano a volte in modo personale. Fausto Torrefranca, ad esempio, affermava che il nucleo dell'arte non stava negli aspetti tecnici o retorici, bensì nell'intuizione «pura, soggettiva e spirituale»<sup>90</sup>. Contrariamente all'idea crociana dell'equivalenza delle arti, tuttavia, Torrefranca ne *La vita musicale dello spirito* (1910) identificava la musica come la somma arte. Mentre Torrefranca non si riconosceva interamente nell'estetica crociana, altri critici abbracciavano la filosofia idealistica in modo più esplicito. Così,

---

<sup>86</sup> Donà, *La musicologia in Italia*, cit., p. 99.

<sup>87</sup> G. Petrocchi, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, Napoli, Guida, 1981, p. 65.

<sup>88</sup> P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, cit., p. 72 e P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: II*, in «Rassegna musicale Curci», 1967, 3, p. 143.

<sup>89</sup> Per un'introduzione a Croce, cfr. i relativi capitoli sulle storie letterarie: R. Wellek, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, in *Letteratura italiana. L'interpretazione*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 351-412, e F. Audisio, *Benedetto Croce*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. XI La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, pp. 929-967 e i volumi E. Paolozzo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, Guida, 2002 e M. Mustè, *La filosofia dell'idealismo italiano*, Roma, Carocci, 2008.

<sup>90</sup> L. Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Cesati, 2009, p. 34.

Bastianelli collocava lo studio della stilistica musicale a livello «particolaristico» e non a livello «estetico»<sup>91</sup>. Negli anni Venti e Trenta il crocianesimo viene incarnato nel pensiero di Alfredo Parente e Guido Pannain: solo alla fine degli anni Trenta si profilava una tendenza alla «revisione» dell'idealismo, quando critici come Massimo Mila e Gianandrea Gavazzeni cercavano un compromesso tra crocianesimo e realtà musicale contemporanea<sup>92</sup>.

Anche al di fuori dalla cerchia dei crociani, si può registrare il ritorno di uno sguardo più umanistico-culturale dopo il predominio del positivismo. Le varie discipline s'incrociavano, i rapporti tra musica e letteratura venivano reiteratamente discussi sulle riviste; letterati e musicisti abbandonavano i luoghi abituali per incontrarsi sul «territorio» dell'altro e certe iniziative respingevano la specializzazione professionale. Sulla rivista fiorentina «La Voce» scrivevano Torre Franca, Bastianelli e Ildebrando Pizzetti, e «La Ronda» incoraggiava l'avvicinarsi di musica e letteratura<sup>93</sup>. Nel 1913 la rivista «Harmonia» si proponeva un'apertura alla cultura europea, nell'intento di animare la critica a dispetto della specializzazione musicologica<sup>94</sup>.

Anche compositori come Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero svolgevano un'intensa attività di critico musicale. Mentre Casella privilegiava gli ambiti «specializzati», Pizzetti pubblicava i suoi scritti sia nel circuito specializzato che nel circuito divulgativo, scrivendo, tra l'altro, per i quotidiani «Il Secolo», «La Nazione» e «Il Corriere della Sera». La partecipazione dei compositori ai dibattiti intorno alla critica musicale costituisce secondo Marco Capra «la più grande novità della stampa periodica musicale italiana del Novecento rispetto a quella del secolo precedente»<sup>95</sup>. Per di più, come sottolinea Adriana Guarnieri, gli scritti di questi compositori rivelano una cura formale e stilistica<sup>96</sup>. Per quanto riguarda la pratica compositiva dei compositori, essa si appoggiava spesso alle ricerche musicologiche, proprie o altrui. Malipiero, ad esempio, scoprì nella Biblioteca Marciana alcuni spartiti di Monteverdi, Frescobaldi e di altri compositori italiani antichi. Casella fondò inoltre la rivista «Ars Nova», organo polemico della «Società Italiana di Musica Moderna» (1917-

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 40.

<sup>92</sup> Si veda il primo capitolo del volume di Linda Pennings, in cui la studiosa illustra l'incomprensione idealista dell'arte moderna, in particolare degli esperimenti futuristi (Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, cit., pp. 13-24).

<sup>93</sup> A. Guarnieri, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di M. De Santis, Firenze, Olschki, 2003, p. 276.

<sup>94</sup> P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, cit., pp. 76-77.

<sup>95</sup> M. Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, cit., p. 35. Ciò vale soltanto per l'Italia, visto che in Francia e in Germania, i compositori contribuivano alla critica musicale già nell'Ottocento.

<sup>96</sup> Guarnieri, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, cit., pp. 277-278 e pp. 281-283.

1919). Il periodico pubblicò non solo testi di musicisti e critici musicali, ma anche scritti di pittori (Savinio, De Chirico, Carrà, Soffici) e di letterati (Papini).

Che nonostante la continua professionalizzazione della critica musicale, il dilettantismo ottocentesco non fosse ancora del tutto superato risulta dalle parole di Vatielli, direttore del periodico «La Cultura Musicale». Nel 1922 egli sentì il bisogno di insistere sulla professionalizzazione della critica musicale:

A molti... potremmo apparire rigidi di soverchio, non indulgendo a quel dilagante dilettantismo che così facilmente germina dalla passione da moltissimi nutrita per la musica. Passione fervida, e spesso sincera e sentita, ma purtroppo non contenuta sempre nei limiti discreti di un'innocua ammirazione e scambiata per privilegiato dono di capacità comprensiva e critica. Onde la presunzione ciarlieria e il superficialismo degli incompetenti dai quali generalmente si finisce per considerare quest'arte nostra con criteri del più volgare edonismo e il musicista non più che un abile menestrello che distrae e diverte: onde la frivolezza de'costumi, la miseria delle consuetudini invalse nel mondo della musica e la conseguente svalutazione di questa nelle sfere delle più alte discipline spirituali. Alla musica dobbiamo restituire tutta la dignità e l'austerità genuine dell'aspetto, togliere gli orpelli che la deturpano, assegnare il seggio elevato che merita...<sup>97</sup>

Nonostante la qualità dei corrispondenti la rivista cessò di esistere nel 1923.

Negli anni Venti, uno dei periodici più significativi era «La Critica musicale» (1918-1923), fondata a Firenze dal giovane Luigi Parigi. Nel tentativo di conciliare il pensiero crociano con la realtà musicale contemporanea, Parigi voleva creare uno «strumento di cultura musicale», che permettesse di alzare il livello della musica a quello della cultura artistica e letteraria. Secondo Parigi, infatti, la musica era l'ultimo ambito culturale ancora non libero dallo spirito ottocentesco. Sulla rivista di Parigi comparivano sia firme filocrociane come lo stesso direttore, Torre Franca, Bastianelli; sia compositori-critici come Casella e Pizzetti, sia esponenti della critica più positivista promossa dalla «Rivista Musicale Italiana» come Arnaldo Bonaventura e Guido Gatti.

Guido Gatti, musicologo e curatore di varie opere di riferimento nell'ambito della musicologia, fondò nel 1920 «Il pianoforte», che nel 1928 si trasformò nella rivista «Rassegna musicale» e continuò dal 1964 al 1972 con il nuovo titolo «Quaderni della Rassegna musicale». Mentre nel primo decennio la rivista pubblicò saggi dei «soliti» autori italiani (Ronga, Pannain, Parente, Andrea Della Corte), alla fine degli anni Trenta diventò un centro di critica d'avanguardia. Ai critici crociani subentravano firme come Massimo Mila, Fedele d'Amico, Luigi Dallapiccola e Luigi Rognoni. Insieme alla «Rivista

---

<sup>97</sup> Citato in P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: II*, cit., p. 151.

Musicale Italiana», la «Rassegna Musicale» rappresentava la migliore idea del livello musicale italiano nel decennio precedente alla guerra. In effetti nello stesso periodo la «Rivista Musicale Italiana» si apriva alla musica di avanguardia e al jazz, sempre sotto la spinta di Luigi Rognoni.

Anche l'ambiente universitario rispondeva allo sviluppo della disciplina musicologica creando corsi specialistici (nel 1925 a Torino) e cattedre di musicologia (a Firenze nel 1941 e a Roma nel 1957). Si fondò nel 1964 la «Società italiana di musicologia» che cura tuttora i periodici «Rivista Italiana di Musicologia» (dal 1966), «Fonti Musicali Italiane» (dal 1996), «Bollettino d'informazione SIDM» (dal 1991), atti di convegni, varie collane di saggi musicologici e di opere musicali. Negli stessi anni venne fondata anche la «Chigiana: rassegna di studi musicologici» (dal 1964), che uscì in occasione della annuale Settimana Musicale senese, organizzata per la prima volta dall'Accademia Chigiana nel 1932.

Da questo panorama schematico si può concludere che dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento all'inizio degli anni Quaranta del Novecento, cioè dalla pubblicazione degli studi di Abramo Basevi su Verdi alla creazione della prima cattedra di musicologia a Firenze, si è attuato un processo di continua specializzazione, professionalizzazione e istituzionalizzazione. Marco Capra ha certamente ragione ad affermare che il circuito specializzato si differenziò all'inizio del Novecento dal circuito dei dilettanti, ma i due circuiti non erano del tutto impermeabili. In effetti, le più grandi firme musicologiche erano spesso responsabili nello stesso tempo della critica musicale su quotidiani o su periodici destinati al grande pubblico. Gaetano Cesari scrisse per il quotidiano «Il secolo» e per il «Corriere della Sera» (1920-1934); Bastianelli fu critico musicale sui giornali regionali «La Nazione» (1915-1918) e «Il Resto del Carlino» (1919-1923). Dell'attività giornalistica di Pizzetti si è già detto; Bonaventura scrisse per «La Nazione» e Vatielli per «Il Resto del Carlino». Guido Gatti firmò le critiche musicali del settimanale «Tempo» (1951-1969). In contemporanea a queste attività giornalistiche gli autori svolgevano le loro attività scientifiche: Guido Pannain affiancò la pubblicazione di saggi e volumi specialistici alla scrittura di cronache musicali sul «Corriere del mattino» (1920), sulla «Battaglia del mezzogiorno» (1922), sul «Roma» (1928-1930), su «Il Mattino» (1932-1943), sul quotidiano «Il Tempo» (1947) e sul settimanale «Epoca» (1950-1957). Quando scrivevano per testate giornalistiche, i musicologi si adattavano al pubblico di non-intenditori, ma è chiaro che si è lontani dal dilettantismo ottocentesco. Persino gli scritti di volgarizzazione recano la firma di specialisti. È vero che si creano due circuiti distinti, ma ciò non significa che si escluda ogni forma di comunicazione tra specialisti e appassionati; anzi, il contrario.

La distinzione tra specialisti e dilettanti è d'altronde una costruzione artificiale che non fa sempre giustizia alla realtà. In effetti, essa è basata sul contrasto tra due stereotipi

estremi: il musicologo accademico da un lato e il dilettante poco informato dall'altro. Vari autori sottolineano questa distanza tra specialisti e «non-iniziati»: stando a Sergio Sablich, la distanza venne rafforzata dalla riforma scolastica di Giovanni Gentile, che sopresse a partire dal 1930-1931 l'istruzione musicale nelle scuole primarie e secondarie e la trasferì ai conservatori<sup>98</sup>. Piero Rattalino afferma, nel suo panorama delle riviste musicali del Novecento, che nonostante l'enorme numero di periodici, i musicologi non sono riusciti a stabilire un legame con il pubblico. Si spiegherebbe così, ai suoi occhi, «la sostanziale impotenza ad incidere veramente sul gusto musicale della nazione»<sup>99</sup>.

Tra i due estremi dello «specialista» e del «dilettante» sono comprese numerose posizioni intermedie: autodidatti molto informati, musicisti che si occupano poco di questioni teoriche, appassionati che si muovono in ambiti musicali ma che di per sé sanno poco di musica, e così via. Nella zona grigia tra specialisti e dilettanti si trovano appunto anche molti letterati appassionati di musica.

Nei paragrafi seguenti, si commenteranno brevemente alcuni esempi di letterati che hanno scritto sulla musica nell'arco del Novecento, ma che non fanno parte del *corpus* di autori scelti per questa ricerca. Non ci attarderemo sulle molteplici collaborazioni tra letterati e musicisti (come quella famosa tra Sanguineti e Berio), su musicisti che si sono ispirati alla letteratura (come Petrassi, che musicò testi letterari tra l'altro di Leopardi), o su scrittori che talvolta innalzano la musica a punto di riferimento tematico o formale (come Cangiullo e Caproni nell'ambito della lirica o Calvino nell'ambito della narrativa). La campionatura riguarda esclusivamente i contributi offerti dai letterati alla critica musicale.

Lo scrittore probabilmente più legato al mondo musicale è Gabriele d'Annunzio<sup>100</sup>. Nel primo decennio della sua attività letteraria, egli scrisse articoli di cronacamondana per «Il Fanfulla», «Fracassa» e la «Tribuna» (tra il 1882 e il 1888), recensendo anche la stagione musicale romana. I suoi articoli erano una miscela di cronacamondana e critica

---

<sup>98</sup> S. Sablich, *Il Novecento. Dalla «generazione dell'Ottanta» a oggi*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, p. 422.

<sup>99</sup> P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, cit., p. 73. Anche nel secondo dopoguerra, Rattalino osserva un «disinteresse del pubblico per la critica musicale» (P. Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: III*, in «Rassegna musicale Curci», 1967, 4, p. 226), che ai suoi occhi cambia solo verso la fine degli anni Sessanta.

<sup>100</sup> Non sorprende quindi che d'Annunzio sia stato spesso studiato da una prospettiva musicale, in molteplici contributi come i volumi di S. Cellucci Marcone, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972, Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, C. Santoli, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997 e negli atti del convegno di *D'Annunzio musicista immaginifico*, a cura di A. Guarnieri, F. Nicolodi & C. Orselli, Firenze, Olschki, 2008.

musicale, spesso elaborata in direzione «favolistica»<sup>101</sup> ed immaginosa. D'Annunzio fornì libretti per opere liriche e testi per liriche da camera, e frequentò molti musicisti e compositori. Il letterato-musicologo francese Romain Rolland fu suo caro amico, e anche i legami amorosi di d'Annunzio nacquero spesso in ambienti musicali. Le qualità musicali delle sue poesie e il ruolo svolto dalla musica nei suoi romanzi sono già stati indagati, sia a livello tematico sia a livello formale, cioè tramite la dimensione fonetica della parola da un lato e tramite l'uso letterario delle tecniche motiviche wagneriane dall'altro. Per quanto riguarda i gusti musicali, d'Annunzio passò dal wagnerismo (nel *Trionfo della morte*, 1894) alla promozione di un'alternativa mediterranea, latina, come evidenziano i passi su Wagner e Monteverdi ne *Il fuoco* (1900). La difesa della musica strumentale preottocentesca, già tematizzata in quest'ultimo romanzo, si prolungò nelle attività editoriali dello scrittore, che diresse la collana di compositori italiani antichi, «I Classici della Musica Italiana». Inoltre, egli fu coinvolto nella fondazione della «Corporazione delle Nuove Musiche» di Casella, cioè il successore della summenzionata «Società Italiana di Musica Moderna».

Il wagnerismo accomunava le critiche tardoromantiche dei letterati Silvio Benco<sup>102</sup> e Arturo Onofri: il primo «giornalista wagneriano» per eccellenza, il secondo autore del saggio *Tristano e Isotta, guida attraverso il poema e la musica*, in cui elaborava un originale «wagnercristianesimo»<sup>103</sup>.

Un poco più avanti nel secolo, Eugenio Montale, baritono mancato, assunse l'incarico di critico musicale sul «Corriere d'Informazione» fra il 1954 e il 1966. Il poeta raccolse gli scritti sulla musica nel volume *Prime alla Scala* (1981), integrandoli con altri testi sulla musica e sull'arte nel *Secondo mestiere. Arte, musica, società*<sup>104</sup>. Traduttore di poesia francese e studioso di Paul Valéry, Beniamino Dal Fabbro si rivelava anche conoscitore di musica: il critico musicale de «Il Giorno» (1956-1964) pubblicò un volume sul pianoforte (*Crepuscolo del pianoforte*, 1951), sulla musica dell'Ottocento (*I Bidelli del Walhalla*, 1954), scrisse una biografia di Mozart su richiesta del direttore della Scala (*Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, 1975), e pubblicò anche il suo diario musicale (*Musica e verità. Diario 1939-1964*, 1967).

Ovviamente, partecipando alla cultura contemporanea, i letterati non si interessavano esclusivamente alla musica cosiddetta «colta» o classica; lo testimonia

---

<sup>101</sup> Chiesa, *La critica musicale*, cit., pp. 109-144.

<sup>102</sup> Secondo Piero Rattalino «l'unico letterato che riuscì a portare avanti [...] un discorso non casuale su Wagner» (Rattalino, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, cit., p. 300). Cfr anche Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., pp. 72-73 e pp. 103-104.

<sup>103</sup> Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., pp. 193-220.

<sup>104</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, vol. I, Milano, Mondadori, 1996; gli scritti sulla musica non compresi in *Prime alla Scala* sono stati scelti e annotati da Gianfranco Lavezzi.

uno scrittore come Pier Vittorio Tondelli con le sue «colonne sonore per gli anni Ottanta»<sup>105</sup>. Alessandro Baricco esordì con un volume di saggi sulla musica (*Il genio in fuga*, 1988 e *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, 1992), mentre nella veste di critico musicale, collaborò con «la Repubblica» e «La Stampa», con la rubrica «Barnum». I suoi articoli, raccolti in due volumi omonimi (editi, rispettivamente, nel 1995 e nel 1998), vertono su vari aspetti della cultura contemporanea e comprendono testi sia su Puccini sia su Tom Waits. Sempre sulla stampa giornalistica, su «la Repubblica» e «il Venerdì di Repubblica» (dal 2000 al 2003), vennero pubblicati alcuni testi sulla musica di Enzo Siciliano, scrittore, critico letterario e anch'egli baritono mancato. Il suo interesse per la musica abbracciò compositori di epoche e stili molto diversi, come risulta dal titolo della raccolta *Carta per musica. Diario di una passione, da Mozart a Philip Glass* (2004). Nello stesso anno, Alberto Arbasino pubblicò i suoi saggi sulla musica della prima metà del Novecento, *Marescialle e libertini*.

Dopo questo rapido panorama di alcuni letterati-critici musicali novecenteschi, ci si può chiedere quale sia l'incidenza dello sviluppo scientifico sui letterati-critici? I letterati dispongono della competenza, dell'autorità o della legittimità per parlare di musica? Sarebbe azzardato per rispondere subito a tali domande, benché sia possibile delineare alcune tendenze generali.

Una prima osservazione deriva dal ruolo svolto dall'estetica crociana. Se l'essenza dell'arte sta nella sintesi di intuizione e espressione, e se la tecnica è confinata al piano pratico, ciò significa che il critico deve disporre di un'acuta sensibilità per l'arte in generale, poco importa di quale arte si tratti. Ciò legittima i critici a scrivere di arti in cui non sono «specializzati», purché vi siano abbastanza sensibili. L'indirizzo estetico di tipo «umanistico», rivalutato dal crocianesimo, apre insomma una nuova prospettiva per gli scrittori-critici musicali.

I letterati non erano ciechi davanti al processo di professionalizzazione e specializzazione in area musicale. Mentre Collodi non seguì corsi di musica, la maggior parte dei letterati novecenteschi svilupparono la loro passione riconoscendo l'autorevolezza dello specialista. Montale e Siciliano seguirono corsi di canto, Baricco studiò pianoforte al conservatorio di Torino, coltivando insieme il sassofono; Bontempelli, autodidatta al pianoforte, frequentò insieme all'amico Malipiero gli ambienti musicali. Privo di una formazione musicale ufficiale, Vigolo si documentò sempre ampiamente. Montale fu in uno stretto rapporto di amicizia e di stima reciproca

---

<sup>105</sup> Cfr. Tondelli e la musica. *Colonne sonore per gli anni Ottanta*, a cura di B. Casini, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

con Massimo Mila. Tutti questi esempi mostrano che generalmente parlando, i «dilettanti» novecenteschi non scrivono senza preparazione musicale.

Tuttavia, essi rimangono «dilettanti»: proprio grazie allo sviluppo di una particolare disciplina professionale, i letterati possono sviluppare uno sguardo diverso ed alternativo. Questa posizione conferisce loro un'enorme senso di libertà poiché non devono preoccuparsi dei vincoli cui sono invece legati gli specialisti: il rigore scientifico, la stretta adesione alla realtà, il dovere dell'attualità, e così di seguito. Il non-specialista è libero di sviluppare in modo indipendente i propri gusti e le proprie passioni musicali. Questo «dilettantismo» è all'origine di un fenomeno paradossale: il proclamarsi «dilettanti» di alcuni «specialisti» come rivendicazione di libertà. Bruno Barilli e Alberto Savinio, ad esempio, si atteggiavano da «dilettanti» nonostante la loro preparazione musicale di Conservatorio<sup>106</sup>, proprio per sottrarsi agli obblighi legati allo specialismo (cfr. cap. 3).

Gli scritti musicali dei non-specialisti, provvisti di una preparazione musicale, insomma, possono generare un discorso particolare, alternativo e complementare a quello dello specialista. Bisognerà quindi verificare nell'analisi del *corpus* se i letterati abbiano sfruttato al massimo quest'occasione e come si siano collocati alla luce dell'opposizione tra dilettanti e specialisti.

---

<sup>106</sup> Benché il conservatorio non sia l'istituto adibito allo studio accademico, i diplomati del conservatorio dispongono di una sicura base musicale.

## Capitolo 2

# Le modalità di pubblicazione: la stampa periodica e l'antologizzazione

Gli «scritti sulla musica» sono stati proposti al pubblico in due forme diverse, vale a dire una prima volta sulla stampa periodica e una seconda volta in raccolte di «scritti sulla musica». Al fine di cogliere le intenzioni degli autori e l'identità dei testi, occorre soffermarsi sui contesti concreti di pubblicazione, ossia sul profilo dei vari periodici (2.1.) e sui criteri adottati per l'antologizzazione (2.2.).

### 2.1 La stampa periodica

Ogni testo pubblicato si offre al lettore all'interno di una determinata testata, che di suo rappresenta uno dei fattori determinanti per la ricezione e l'interpretazione dello stesso testo. È utile, a tale proposito, indagare quale siano le caratteristiche della pubblicazione e a che tipo di pubblico si indirizza. Rintracciare il pubblico concreto dei periodici è quasi impossibile, e una ricerca sociologica d'altronde esulerebbe dai limiti della nostra indagine. Per avere un'idea generale del pubblico, ci si appoggerà pertanto agli studi sulla stampa periodica, alle relative informazioni contestuali (come gli altri interessi della testata), e, infine, agli stessi testi. In effetti, proprio dai testi si possono dedurre

indicazioni precipue sul cosiddetto «lettore implicito», inteso come un'entità astratta «a cui l'opera si rivolge e di cui prefigura certi comportamenti»<sup>1</sup>. Questo concetto narratologico sarà assunto per comprendere meglio i testi in base alle cognizioni e gli interessi del lettore implicito.

Si precisa subito che si prenderanno in considerazione non tutti i periodici che ospitarono scritti degli autori, ma solo quelli su cui gli autori pubblicarono le loro critiche musicali. Così, Vigolo fu attivo su varie testate e riviste, ma si circoscriverà lo spoglio al quotidiano «Risorgimento Liberale» e al settimanale «Il Mondo». Con una focale ulteriore, ci si concentrerà sulle testate alle quali gli autori contribuirono regolarmente piuttosto che sui titoli ai quali collaborarono solo occasionalmente.

### 2.1.1 Giornali

I quotidiani che ospitarono le critiche musicali degli autori sono testate di attualità e politica. Gli scrittori redigevano di conseguenza i loro testi per amatori e appassionati di musica. Ulteriori informazioni sul pubblico si possono dedurre da alcune scelte editoriali. Così, ad esempio, i quotidiani «Risorgimento Liberale» e «Il Giorno» si indirizzavano a pubblici diversi. Se il «Risorgimento Liberale» (Roma, 1943-1948), attraverso uno «stile aristocratico»<sup>2</sup> e contenuti «esclusivi»<sup>3</sup>, si rivolgeva ad un pubblico più selezionato; «Il Giorno» (Milano, 1956- ) mostrava un indirizzo divulgativo-popolare, per cui, una volta abolita la terza pagina<sup>4</sup>, fece confluire gli articoli di critica musicale nella pagina «Spettacoli», votata così ad articoli di giornalismo musicale, teatrale, cinematografico, quest'ultimo alleggerito da qualche concessione al divismo allora in voga (con ritratti e reportages su star mondane quali Grace Kelly, Kim Novak, Liz Taylor, Zsa Zsa Gabor e via dicendo). Chi voleva leggere cronache musicali serie, si rivolgeva piuttosto ad altri giornali, come, ad esempio, il «Risorgimento Liberale». La maggior parte delle testate, tuttavia, non effettuò scelte così esplicite: questo è uno dei fattori che complicano la ricerca del lettore implicito.

---

<sup>1</sup> F. D. G. Brioschi, Costanzo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 170. O ancora, il lettore implicito è definito da Marchese il lettore «ipotizzato dallo scrittore secondo determinate attese, categorie culturali e di gusto, consonanze ideologiche ecc.» (Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, cit., p. 77).

<sup>2</sup> *Giornalismo italiano III. 1939-1968*, a cura di A. Aveto & F. Contorbia, Milano, Mondadori, 2009, p. 1891.

<sup>3</sup> *La stampa italiana dalla resistenza agli anni Sessanta*, a cura di V. Castronovo & N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1980, p. 213.

<sup>4</sup> *Giornalismo italiano III. 1939-1968*, a cura di Aveto & Contorbia, cit.p. 1878.

Gli autori erano spesso legati, in qualità di critici musicali, ad un particolare giornale, pur intervenendo occasionalmente su altre testate. Alcuni scrittori pubblicavano soprattutto in giornali della propria città: Barilli, ad esempio, collaborò di seguito con i giornali romani «La Concordia» (1915-1916), «Il Tempo» (1917-1922), «Il Corriere italiano» (1923-1924) e «Il Tevere» (1925-1933)<sup>5</sup>. Altri invece, allargavano le loro collaborazioni: Bontempelli pubblicò su quotidiani di Milano («Corriere della Sera», 1913-1914), Roma («Il Mondo», 1922-1923), Torino («La Gazzetta del Popolo», 1929-1938 con interruzioni) e Venezia («Mattino del Popolo», 1947-1948).

Oltre all'edizione quotidiana del giornale, alcuni periodici pubblicavano un supplemento settimanale o mensile, che aveva il vantaggio redazionale di tempi meno stretti. «La Lettura», per esempio, supplemento mensile del «Corriere della Sera», pubblicava articoli, rassegne bibliografiche, testi letterari come novelle e poesie, e scritti sulla musica di Bontempelli.

Dai profili delle testate si possono dedurre informazioni sullo schieramento ideologico degli scrittori, anche se bisogna evitare di assolutizzare. Che Barilli scrivesse per il quotidiano fascista<sup>6</sup> «Il Tevere», non sorprende visto che firmò nel 1925 il *Manifesto degli intellettuali fascisti* di Giovanni Gentile. I collaboratori di un giornale non dovevano necessariamente condividere le idee sulla politica e sulla società. Ecco perché Bontempelli, convinto fascista all'epoca, intervenne su testate legate al regime come lo stesso «Tevere», «Il Lavoro Fascista» e «Il Popolo di Roma» (organo del regime, continuatore del «Popolo d'Italia», fondato da Mussolini), ma scrisse anche per «Il Mondo» (1922-1923), un quotidiano soppresso dal regime. Se la simpatia di Bontempelli per il regime è un fatto scontato, ciò non vale per Savinio, che collaborò nei primi anni Quaranta allo stesso «Popolo di Roma».

In generale, l'elenco dei quotidiani mostra che gli autori collaboravano con i giornali più diffusi e più conosciuti del paese, come il «Corriere della Sera» (Bontempelli, Vigolo), «La Nazione» (Barilli, Savinio), «Il Resto del Carlino» (Barilli), la «Gazzetta del Popolo» (Bontempelli), «La Stampa» (Savinio), «Tempo illustrato» (Barilli) e il «Corriere d'informazione» (Savinio).

---

<sup>5</sup> Barilli scrisse anche su giornali non romani, come «La Nazione», «Il Resto del Carlino» e «La Gazzetta di Parma», ma la stragrande maggioranza dei testi antologizzati è attinta dalle testate romane, come emerge dalle note filologiche di Luisa Avellini e Andrea Cristiani (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 297-319).

<sup>6</sup> A questo proposito, Attilio Bertolucci afferma: «quando abbiamo potuto, Barilli l'abbiamo letto sempre, anche a costo di comprare il fascistissimo e sul finire pure razzistissimo 'Tevere', dove il nostro pubblicava le sue recensioni a opere e concerti romani» (prefazione a B. Barilli, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1982, p. 5).

## 2.1.2 Settimanali e mensili

Se l'elenco dei giornali non è particolarmente istruttivo per il profilo degli autori, i settimanali e mensili permetteranno di diversificare meglio l'orientamento di poetica. Si sono distinti tre tipi di testate, a seconda degli interessi politico-letterari, culturali-artistici e musicali dei titoli. La prima categoria comprende soprattutto i settimanali, mentre alla seconda e alla terza categoria afferiscono i mensili.

### 2.1.2.1 Settimanali di attualità, costume e cronaca

Alla vigilia della seconda guerra mondiale l'avvento del rotocalco trasformò il giornalismo. Quest'innovazione tecnica permetteva di «riprodurre, grazie al principio del retino adoperato per la stampa rotocalcografica, le *mezzetinte* con grande fedeltà», inaugurando una rivoluzione nell'ambito dei periodici illustrati. Il primo settimanale illustrato ad adoperare la nuova tecnica fu «Il Secolo Illustrato» di Mondadori: sulla scia del successo ottenuto, il rotocalco diventò la tecnica di gran lunga predominante per i periodici di attualità<sup>7</sup>. Sui maggiori settimanali di attualità era prevista una rubrica fissa di critica musicale, affidata agli scrittori esaminati nel presente studio.

Uno dei modelli del periodico moderno illustrato fu «Omnibus», settimanale di politica e letteratura, fondato nel 1937 da Leo Longanesi. Il dibattito sulla posizione ideologica del settimanale non è ancora chiuso: c'è chi sostiene il frondismo di «Omnibus», mentre altri critici dubitano di tale antifascismo. Particolarmente significativo per il nostro discorso è il contributo di Ivano Granata, secondo il quale il frondismo di Longanesi sarebbe un mito retrospettivo, creato nel dopoguerra per motivi apologetici<sup>9</sup>. Un

---

<sup>7</sup> A. Tofanelli, *I Rotocalchi*, in *Stampa d'Oggi*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 47-48, corsivo suo, citato in R. De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti & I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, p. 4.

<sup>8</sup> Per approfondimenti sul rotocalco e sugli sviluppi del settimanale di attualità, si vedano *La stampa italiana del neocapitalismo*, a cura di V. Castronovo & N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1976, e in particolare N. Ajello, *Il settimanale di attualità*, in *La stampa italiana del neocapitalismo*, a cura di V. Castronovo & N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1976; *La stampa italiana nell'età liberale*, a cura di V. Castronovo & N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1979; *La stampa italiana dalla resistenza agli anni Sessanta*, a cura di Castronovo & Tranfaglia, cit.; A. Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1982; M. Lombardo & F. Pignatelli, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Roma, Editori Riuniti, 1985; F. Contorbis, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano. Vol. III 1939-1968*, a cura di F. Contorbis, Milano, Mondadori, 2009 e *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti & I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009.

<sup>9</sup> «Dalla morte di Longanesi in avanti si è dunque andata sempre più consolidando la sua fama di sostenitore della fronda e l'immagine della sua rivista come quella di un periodico nel cui ambito trovava spazio anche

approfondito studio del settimanale, in effetti, rivelerebbe come «Omnibus» fosse allineato al regime di Mussolini, sia a livello dei contenuti, sia a livello del linguaggio. La soppressione del periodico all'inizio del 1939, decisa in seguito ad un articolo di Savinio, non costituisce di per sé una prova dell'antifascismo del gruppo di Longanesi; anzi, i contenuti irrispettosi dell'articolo di Savinio possono sembrare a prima vista banali. Secondo una prima versione dei fatti, il motivo della soppressione stava nel ritratto parodico di Leopardi abbozzato da Savinio nel numero del 28 gennaio: qui si affermava che il poeta morì per aver consumato troppi gelati. In realtà, il regime si offese per il passaggio in cui Savinio si domandava il motivo della chiusura del celebre «Caffè Gambrinus» napoletano. Stando a Granata, Savinio ignorava che la chiusura fosse stata sentenziata dal prefetto fascista<sup>10</sup>; per cui non potevano operare in quell'articolo esplicite intenzioni antifasciste.

Sempre agli occhi di Granata, le uniche tracce di opposizione al regime emergono dalle pagine culturali, ossia dalle rubriche di critica cinematografica, teatrale e musicale. I critici di queste rubriche, firmate rispettivamente da Pannunzio, Savinio<sup>11</sup> e Barilli<sup>12</sup>, non sentivano alcun obbligo di promuovere gli artisti sostenuti dal regime. Barilli criticava in modo violento compositori e direttori d'orchestra quali Respighi, Malipiero, Zantonai e Molinari, e anche Savinio praticava il genere della stroncatura. In quelle pagine Granata avverte «una certa spregiudicatezza, soprattutto nel linguaggio, e una certa dose di anticonformismo»<sup>13</sup>.

Per quanto riguarda il pubblico di «Omnibus», pur indirizzandosi sin dalla sua nascita ad «un lettore di livello sociale e di cultura medio-alta»<sup>14</sup>, conseguiva nel tempo un successo inaspettato.

---

l'antifascismo», I. Granata, *Tra politica e attualità. L'«Omnibus» di Leo Longanesi (aprile 1937 - gennaio 1939)*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti & I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 123-210.

<sup>10</sup> Il caffè fu chiuso perché la moglie del prefetto Marziali, che viveva al piano superiore, era infastidita dai rumori del pianterreno.

<sup>11</sup> La rubrica di Savinio s'intitolava *Palchetti romani*; le critiche sono state raccolte nell'omonimo volume A. Savinio, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982.

<sup>12</sup> Il titolo della rubrica di critica musicale *Il sorcio nel violino* (che in occasione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Venezia diventò *Il sorcio in gondola*) era mutuata dal volume barilliano, edito nel 1926, ossia undici anni prima dell'inizio di «Omnibus».

<sup>13</sup> Granata, *Tra politica e attualità. L'«Omnibus» di Leo Longanesi (aprile 1937 - gennaio 1939)*, cit., p. 174.

<sup>14</sup> Lombardo & Pignatelli, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, cit., p. 45. Sempre stando a Lombardo e Pignatelli, «Omnibus» «avrebbe dovuto essere letto soltanto da una élite estremamente ristretta e che, superando non soltanto le previsioni ma i sogni più rosei, arrivò a vendere decine di migliaia di copie» (ivi, p. 5).

Nel, 1939, dopo la chiusura di «Omnibus», nacque – sempre all'interno della stessa casa editrice Rizzoli – un secondo settimanale di attualità e di letteratura, intitolato «Oggi». I direttori, Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, si erano formati sulle colonne di «Omnibus» e molti collaboratori del primo rotocalco li seguirono, tra cui Barilli, Brancati, Landolfi, Malaparte, Moravia, Morante, Savinio e Vittorini. Fino a giugno 1940 la rubrica di critica musicale era affidata a Barilli, al quale subentrava Savinio. Di tutte le testate sulle quali Savinio pubblicava critiche musicali, «Oggi» è quella più rappresentata nella raccolta *Scatola sonora*. Nel 1942 il periodico fu soppresso e fu ripreso soltanto dopo la seconda guerra mondiale. Negli anni Cinquanta il direttore Edilio Rusconi cambiava il profilo del periodico, puntando sulle vicende dello star system cinematografico e dei mass media. «Oggi» adottò in altre parole la veste sotto cui è tuttora conosciuto, diventando così «un veicolo di massa»<sup>15</sup>. Mentre il pubblico originario di «Oggi», sotto la direzione di Benedetti e Pannunzio, era più ristretto, più elitario.

Sempre nel 1939 venne fondato «Tempo», un altro settimanale di attualità politica, diretto da Alberto Mondadori. Dopo la soppressione nel 1943, il periodico tornò nel 1946 con il titolo «Tempo nuovo», ma l'aggettivo «nuovo» veniva presto abbandonato. Su questo periodico Bontempelli pubblicò molti scritti musicali che finirono nella raccolta *Passione incompiuta*. La testata conteneva anche una rubrica «Musica», affidata a Bruno Barilli, che usciva con una periodicità irregolare.

Il cambiamento di prospettiva rispetto alle precedenti testate emerge in primo luogo dal confronto dei titoli completi. L'aspetto letterario («Omnibus. Settimanale di attualità, politica e letteratura») o quello culturale («Oggi. Settimanale di politica, attualità e cultura») scompare nel titolo di «Tempo», definito semplicemente «settimanale di attualità». Tale cambiamento di titolo accenna non solo a contenuti diversi, ma significa anche che il settimanale si rivolge a un *altro* pubblico:

A differenza dell'acuto sentore di *élite* che circolava nelle pagine di «Omnibus» e di «Oggi», «Tempo» volle comunque darsi un'impronta di grande rivista di divulgazione, rifatta su schemi americani e basata su un criterio antologico nella compilazione, che si giovava di firme di primo piano in campo culturale, artistico e scientifico<sup>16</sup>.

Il settimanale, che conobbe un «successo immediato»<sup>17</sup>, nacque con chiari intenti divulgativi<sup>18</sup>; ne sia testimone anche l'accordo con il regime di distribuire un'edizione

---

<sup>15</sup> *La stampa italiana del neocapitalismo*, a cura di Castronovo & Tranfaglia, cit., p. 199.

<sup>16</sup> Ivi, p. 190.

<sup>17</sup> Lombardo & Pignatelli, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, cit., p. 45.

estera ai soldati italiani al fronte, così come fece «Signal», il modello tedesco del settimanale mondadoriano<sup>19</sup>. A guardare la copertina del periodico, non sorprende nemmeno l'indicazione del prezzo in undici paesi esteri<sup>20</sup>.

Il «Tempo» era redatto in uno stile meno letterario di «Omnibus» e si indirizzava pertanto ad un pubblico meno elitario di «Oggi»<sup>21</sup>. Questa differenza di profilo spiega sicuramente la diversa natura dei testi di Savinio e Bontempelli, che pubblicavano su queste testate antagoniste.

La linea longanesiana di «Omnibus» e del primo «Oggi» viene recuperata da «Il Mondo», settimanale di politica e letteratura fondato a Roma nel 1949. La testata, con un indirizzo laico e liberale, si caratterizzava per un alto livello di scrittura giornalistica<sup>22</sup> e per un approfondimento saggistico degli articoli. La qualità del settimanale è una conseguenza diretta della notorietà delle firme accolte: Alvaro, Brancati, Landolfi, Moravia, scrittori stranieri come Orwell e Mann, intellettuali e politici come Croce e Einaudi. «Il Mondo» era insomma l'organo dell'«intelligenza laica e liberaldemocratica»<sup>23</sup> del secondo dopoguerra: scrivere per questo settimanale portava prestigio, tanto più che il periodico si indirizzava ad un pubblico d'élite relativamente ristretto. Non si tratta di rilievi neutri rispetto alla configurazione delle rubriche culturali e in particolare della sezione dedicata alla critica musicale. Il direttore Mario Pannunzio aveva invitato Giorgio Vigolo a scrivere di musica, responsabilità che questi assunse dal primo all'ultimo numero della testata, cioè dal 1949 al 1966. La pubblicazione del settimanale fu ripresa nel 1969 e anche negli anni Settanta, Vigolo vi collaborò fedelmente.

È logico che la composizione e il livello del pubblico si rispecchino nei testi: l'impostazione cambia notevolmente a seconda che la testata si indirizzi a un pubblico popolare o ad un pubblico più raffinato. In tale prospettiva si staglia una netta opposizione tra Bontempelli (pubblico più vasto) e Vigolo (pubblico più selettivo). Tra i due si colloca Savinio. Visto che Barilli scrisse per le stesse testate di Savinio e Bontempelli, non si possono ancora trarre conclusioni nette sul pubblico barilliano.

---

<sup>18</sup> C. Magnanini, «Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"», in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti & I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, p. 311.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 324-325.

<sup>20</sup> Oltre al prezzo in Italia, sono indicati i prezzi per l'Albania, la Spagna, l'Ungheria, la Romania, la Bulgaria, la Svizzera, il Belgio, il Portogallo, la Francia, gli Stati Uniti e la Turchia.

<sup>21</sup> G. Farinelli & E. Paccagnini, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, UTET, 1997, pp. 294-295.

<sup>22</sup> *Giornalismo italiano III. 1939-1968*, a cura di Aveto & Contorbia, cit., p.1882.

<sup>23</sup> G. C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 88.

A dimostrare lo spiccato interesse di Bontempelli per la dimensione comunicativa dei suoi scritti è la rubrica affidatagli sul «Tempo», intitolata «Colloqui con Bontempelli». Inizialmente la rubrica consisteva in osservazioni e riflessioni dello scrittore<sup>24</sup>, ma Bontempelli entrò volutamente in contatto con i lettori<sup>25</sup> quando decise di rispondere alle lettere ricevute dal pubblico: ciò gli permetteva di chiarire i propri punti di vista e di illustrarli con ampiezza di esempi. Il fattore condizionante «pubblico» potrebbe spiegare il particolare gusto bontempelliano per l'aneddoto. In effetti, raccontare aneddoti è un modo per attirare l'attenzione del pubblico misto, non connotato. Bontempelli si divertiva a raccontare piccole storie della vita di compositori e di musicisti che a volte non avevano nessuna pertinenza con le questioni musicali trattate. Si legga questo brano:

Posso aggiungere un particolare aneddotico al profilo di Goffredo Petrassi disegnato nel numero 217 (22 luglio) di «Tempo» da Guido M. Gatti. Vi è detto che Goffredo da ragazzino era commesso in un negozio di musica [...] e che ivi poté veder passare i più noti tra i musicisti dimoranti a Roma, da Respighi a Molinari, da Casella a Tommasini. Qui ha luogo l'aggiunta. Il piccolo Goffredo amava, sì, vedere quei musicisti quando al banco della libreria sceglievano la musica. Ma molto preferiva che i compratori, celebri o no, la musica se la facessero portare a casa; perché di questa delicata incombenza era incaricato lui e in quell'occasione prendeva spesso una piccola mancia, fino a mezza lira o a una lira (che per quella età di lui e per quella epoca del mondo era una rispettabile somma) e quel giorno poteva comperarsi le sigarette. (Non voglio certamente dire con ciò che il «segreto timore reverenziale» col quale contemplava poi in libreria quegli illustri potesse subire incertezze o sia pur menomi affievolimenti per il caso di qualche mancata mancia)<sup>26</sup>.

Si tratta di un aneddoto sulla giovinezza di Petrassi, che rimane senza conseguenze per la musica del compositore. In questo tipo di testi, che difficilmente si possono considerare critica musicale vera e propria, è chiaro che Bontempelli si indirizzava ad un pubblico eterogeneo, non-specialistico. Anche le caratteristiche linguistiche e stilistiche della rubrica mostrano come Bontempelli, tramite la scelta di un «livello

---

<sup>24</sup> Bontempelli affermò sulla propria rubrica: «Da principio non erano affatto fondati sulla corrispondenza; erano osservazioni che andavo facendo intorno a minimi fatti che nella settimana m'era accaduto di leggere nei giornali» («Tempo», 1941, 18-25 settembre, citato in R. Lascialfari, «Tempo». *Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori. 1939-1943*, in «Italia contemporanea», 2002, p. 452.

<sup>25</sup> I. Bonomi, *Bontempelli giornalista nei Colloqui del «Tempo»*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti & I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, p. 486.

<sup>26</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 236, da *Colloqui*, «Tempo», Milano, 12 agosto 1943.

medio, pur se colto e talvolta vivacemente personale»<sup>27</sup>, sorvegliasse la comprensibilità degli scritti.

La dimensione popolare, d'altronde, è un elemento cruciale della poetica bontempelliana. Non per nulla, lo scrittore incoraggiava il pubblico a comportarsi come il tifoso che assiste ad una manifestazione sportiva:

Quel che scarseggia nel pubblico d'oggi è la passione. Hanno torto, certa gente seria, di avere a fastidio il «tifo».

Il «tifo» è sincerità ed entusiasmo: è il pubblico che non si sente giudice in scanno, ma si immedesima con lo spettacolo. Il «tifo» è un atto collettivo di abbandono, di generosità. Portare il pubblico al «tifo» è facile in certi tempi – in altri meno. Tutto il teatro musicale del '700 e del primo '800 fiorì nel «tifo». Oggi pare sia difficilissimo<sup>28</sup>.

Lo sport e l'arte, per di più, condividono la stessa caratteristica fondamentale della «non utilità immediata»<sup>29</sup>, così affermava Bontempelli sulla propria rivista «900». Grazie all'entusiasmo suscitato da una manifestazione sportiva o da un concerto, può infatti crearsi un sentimento di fratellanza e di armonia tra gli uomini. Gli articoli scritti per lo stesso «900» evidenziano proprio questa dimensione collettiva e comunicativa dell'arte:

L'arte novecentista deve tendere a farsi «popolare», ad avvicinare il «pubblico». Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle a essa<sup>30</sup>.

Avvicinarsi al pubblico, tuttavia, non significa per Bontempelli dargli sempre retta. Affermare che l'arte debba farsi «popolare» non vuol dire sostenere la musica cosiddetta «popolare» o «leggera»: ne fanno fede i suoi fulmini contro la musica popolare e contro la radio. In effetti, gli interventi dei primi anni Quaranta caratterizzano la musica popolare come «snervante veleno», «la mano sul cuore, gli occhi al cielo», «musica corrotta», «caduca, [...] tal quale un cappellino da signora: riesce gradevole per una stagione, poi non la si può più sentire», «velenoso attentato all'intelligenza e al gusto», «cocaina spirituale», «musica belata» e così di seguito. All'epoca la radio era il più potente mezzo di comunicazione e di diffusione, e Bontempelli era ben consapevole della sua influenza sul gusto popolare. Ecco come propone di educare il pubblico:

---

<sup>27</sup> Bonomi, *Bontempelli giornalista nei Colloqui del «Tempo»*, cit., p. 498.

<sup>28</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 445-446.

<sup>29</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 100.

<sup>30</sup> Ivi, p. 24.

E dato che ci sono tutti i giorni due programmi meridiani e tre serali, perché «ogni giorno» e «ogni sera» uno dei due programmi non potrebbe essere composto con quel criterio di aggressione educativa che ha fatto la gloria di Vessella? Ogn [sic] giorno due ore dedicate alla grande musica italiana dal Cinque al Settecento, da Frescobaldi a Monteverdi a Corelli e Vivaldi (tutti nomi che qualche volta appaiono ma come concessioni), e Palestrina ch'è press'a poco uno sconosciuto. Le altre due ore alla musica strumentale moderna, quella cui i nostri italiani, dai maturi ai giovanissimi, han portato e van portando il più ricco contributo che si possa immaginare.

Questo gioverebbe moltissimo, e non disgusterebbe nessuno: l'ammalato di «musica leggera» avrebbe sempre l'altro programma per soddisfarsi<sup>31</sup>.

Il rapporto che Savinio stabilì con i lettori dei suoi scritti musicali, è diverso. Negli articoli pubblicati su «Oggi», lo scrittore distinse chiaramente tra il pubblico del concerto o della manifestazione musicale da un lato e i lettori del settimanale dall'altro. Il pubblico che assisteva alle serate musicali veniva rappresentato come in contrasto con le idee e con i gusti di Savinio. Nella recensione ad un'opera di Verdi, lo scrittore sentenziava: «Questa interpretazione standard contenta il pubblico ma scontenta noi, che siamo all'opposto del pubblico»<sup>32</sup>. Savinio criticava il pubblico che smetteva di parlare solo quando si eseguivano le parti cantate dell'opera<sup>33</sup> e disapprovava il gusto musicale diffuso, orientato quasi esclusivamente verso la musica antica. Tramite la distinzione tra «musica tolemaica» e «musica copernicana» (cfr. *infra*), lo scrittore denunciava i gusti musicali medio-borghesi, tipici di chi «ama vivere senza sforzo e senza fatica»<sup>34</sup>. Per cui la preferenza per la musica antica nasceva secondo Savinio dal conservatorismo e dalla pigrizia, dalla mancanza di audacia che impedivano di confrontarsi con la musica contemporanea, strutturalmente diversa e più complicata della musica antica. In un articolo intitolato *A certi ascoltatori della Scala dico*, Savinio rimpiangeva la reazione tiepida del pubblico di fronte alla rappresentazione del *Wozzeck* di Alban Berg, rispetto a quella assai «calda» riservata alla *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Agli occhi dello scrittore gli ascoltatori non devono per forza amare il *Wozzeck*, ma dovrebbero comunque cercare di capire e soprattutto non condannare l'opera dopo il primo ascolto, come faceva la maggior parte del pubblico italiano. I lettori dei suoi scritti sulla musica, invece, venivano giudicati in modo positivo. A

---

<sup>31</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 321.

<sup>32</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 161.

<sup>33</sup> Ivi, p. 182.

<sup>34</sup> Ivi, p. 34.

proposito dei lettori di «Oggi», Savinio affermava che «tra i nostri lettori gli sciocchi sono del tutto assenti»<sup>35</sup>. In un altro scritto, che verteva sull'opera verista, sosteneva che «i lettori che ci fanno l'onore di seguire questa nostra rubrica conoscono la nostra opinione»<sup>36</sup>. Ora, proprio mediante la distinzione tra il pubblico a teatro e i lettori dei suoi testi, Savinio installava una specie di complicità tra sé e i suoi lettori.

Bisogna ammettere, comunque, che raramente Savinio si rivolgeva direttamente ai propri lettori. Anzi, a differenza di Bontempelli, Savinio sembra scrivere soprattutto per sé. La musica costituisce un impulso per lanciare ampi ragionamenti sulla cultura e sull'uomo, per capire e razionalizzare i propri gusti e le proprie intuizioni, per giocare con la scrittura.

L'atteggiamento più individualistico di Savinio, d'altronde, concorda con le aspettative: mentre per Bontempelli la dimensione collettiva andava promossa, Savinio era quasi impaurito dal «gregarismo» del pubblico. In uno degli articoli, non esitava difatti a qualificare il pubblico da «belva»:

L'urlo della belva si scatenò dopo questa romanza, che in barba al regolamento fu bissata. E a vedere quegli'invasati noi pensammo che costoro probabilmente vivono in luoghi desertici e strani, se tanto fuoco buttano fuori appena ritrovano una piccola cosa di casa<sup>37</sup>.

Per Savinio l'individualità rimane primordiale. Il rifiuto della collettività corrisponde ovviamente ad una proiezione della propria posizione nel mondo letterario: a varie riprese lo scrittore esprimeva delle riserve rispetto alle correnti d'avanguardia. Fu associato al futurismo, anche se nel testo *La realtà dorata*, pubblicato nel 1916 su «La Voce», Savinio polemizzava contro il futurismo<sup>38</sup>. Allo stesso modo, Savinio non si considerava mai surrealista, nonostante nell'*Anthologie de l'humour noir* (1939) di André Breton fosse citato come precursore del surrealismo. Questi pochi esempi dimostrano che Savinio contribuì alle innovazioni letterarie novecentesche senza mai legarsi in modo dogmatico ad una scuola particolare.

Occupandosi di critica musicale sul settimanale «Il Mondo», Vigolo si indirizzò, come Savinio, ad un pubblico ristretto. Le colonne vigoliane riflettevano il livello dell'«illuminato lettore»<sup>39</sup>: per capire i numerosi riferimenti culturali, i lettori dovevano

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 151.

<sup>36</sup> Ivi, p. 240.

<sup>37</sup> Ivi, p. 109.

<sup>38</sup> M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997, pp. 315-331.

<sup>39</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 250.

disporre di una buona cultura musicale, letteraria e filosofica<sup>40</sup>. Il livello intellettuale della critica era determinato ugualmente dalla lingua adoperata, caratterizzata da uno stile colto e da un tono mai provocatorio. Il suo giudizio era sempre mitigato; lo scrittore non intendeva stroncare opere musicali o spettacoli. L'approccio di Vigolo alla musica si caratterizzava per la volontà di scrivere critica musicale «seria». Diversamente da Barilli, Bontempelli e Savinio, Vigolo non cedette al gusto della digressione, preferendo focalizzarsi sempre sulla musica e sull'interpretazione musicale.

I periodici di cui abbiamo appena discorso, vale a dire «Omnibus», «Oggi», «Tempo» e «Il Mondo», sono le testate più prestigiose, o comunque quelle che influenzavano maggiormente il panorama della stampa periodica italiana. Oltre a questi settimanali, gli stessi scrittori collaboravano con una quantità di periodici di attualità politica e culturale.

Dal 1925 al 1926 Savinio ebbe una rubrica fissa, intitolata per l'appunto *La scatola sonora* sul mensile «Secolo XX». Sulla «Rivista popolare illustrata», pubblicata a Milano dai fratelli Treves, venivano toccati argomenti variegati, dalla letteratura all'industria, dall'attualità ai viaggi.

Bontempelli, in seguito, pubblicò testi sulla musica sull'«Illustrazione italiana», settimanale di cronaca e cultura e sulla «Scena illustrata», periodico illustrato di attualità e divulgazione. Collaborò varie volte al numero speciale dell'«Illustrazione toscana», dedicato al Maggio Musicale Fiorentino: tra il 1938 e il 1942, per il numero di aprile, il mensile invitava gli addetti ai lavori a presentare le opere musicali programmate al Maggio. Oltre agli scritti di Bontempelli, Savinio e Barilli, il periodico accoglieva le critiche musicali di «specialisti» come Mario Labroca, Luigi Ronga, Fedele d'Amico e Federico Ghisi.

Nei primi anni Dieci Bontempelli contribuì anche a «Il Fanfulla della domenica», il supplemento settimanale al quotidiano «Il Fanfulla», che si caratterizzava per il «tono vivace» e l'«impegno critico»<sup>41</sup>. Va notato che nei suoi testi per il supplemento, lo scrittore disponeva di uno spazio più ampio di quello riservato alla critica musicale sul giornale: lo testimonia l'articolo *La crisi musicale europea* (1912), lungo più di sette pagine, poi antologizzato nella raccolta *Passione incompiuta*<sup>42</sup>.

L'ultimo settimanale che si presenta in questo panorama coinvolge sia Savinio sia Bontempelli. Alla fine del 1944, quest'ultimo fondò, insieme alla compagna Paola

---

<sup>40</sup> Certi articoli contengono citazioni latine senza traduzione, come una citazione di *Carmina burana* (ivi, p. 179) e un elogio di Saint-Saëns (ivi, p. 210). Anche la conoscenza del tedesco è presupposta nei testi di Vigolo.

<sup>41</sup> *La stampa italiana nell'età liberale*, a cura di Castronovo & Tranfaglia, cit., p. 34.

<sup>42</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 139-146.

Masino, un settimanale letterario di gusto longanesiano, dal titolo «Città». Il comitato editoriale era formato da vari scrittori, tra cui Moravia, Bellonci, Piovene e Savinio, che organizzavano, insieme a Bontempelli e Masino, un sistema di direzione a turno. «Città» accolse i contributi sulla musica di Savinio.

Al termine della presentazione dei periodici illustrati, occorre osservare che solo di rado, le fotografie pubblicate accanto agli scritti sulla musica erano veramente attinenti ai testi. Su «Omnibus» abbondavano le immagini di ballerine, anche quando il testo non verteva sul balletto. «Tempo» pubblicava spesso fotografie relative alla musica in generale, e fotografie specifiche nel caso delle cronache di Bontempelli del Maggio Fiorentino (1940) e in occasione dell'omaggio al pianista Benedetti Michelangeli (Barilli, 9/7/1942). Un accostamento più sistematico si trova invece nell'«Illustrazione toscana»: nel numero speciale di aprile i testi sulla musica programmata nel Maggio Musicale Fiorentino erano illustrati da fotografie pertinenti.

### 2.1.2.2 Periodici culturali, artistici e letterari

Esaminati i settimanali di attualità e cultura, ci si focalizzerà su testate con una missione culturale e artistica più specifica. Per schematizzare la differenza, si passa dal giornalismo, dalla cronaca, dalla recensione, alla riflessione estetica più approfondita sull'arte e sulla letteratura (quest'ultima sezione ben rappresentata con poesie, novelle, e prosa d'arte, critiche e rassegne bibliografiche). Queste testate si rivolgono perciò ad un pubblico più interessato e più selettivo rispetto a quello più eterogeneo dei settimanali prima analizzati.

Il primo intervento di Bontempelli sulla musica fu pubblicato nel 1910 su «Marzocco», periodico settimanale di letteratura e d'arte che raggiungeva una considerevole quantità di lettori. La testata fiorentina, ispirata all'estetismo dannunziano, era un modello per «La Voce» di Prezolini<sup>43</sup>.

Ma la rivista più significativa rimane «La Ronda Letteraria Mensile» (1919-1923), che rappresentò, stando ad Adriana Guarnieri «uno dei centri propulsori della forte tendenza manifestatasi in Italia nel primo dopoguerra alla reciprocità di musica e letteratura»<sup>44</sup>. Tra i fondatori si annoveravano Bruno Barilli e Riccardo Bacchelli (che scrisse saggi sulla musica tra cui *Gioacchino Rossini* del 1941). La rubrica di critica

---

<sup>43</sup> G. Luti, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, p. 491.

<sup>44</sup> Guarnieri, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, cit., p. 276.

musicale *Delirama* fu curata da Bruno Barilli, che intitolò allo stesso modo anche la sua prima raccolta di scritti sulla musica.

Quanto ai rapporti tra Barilli e «La Ronda», la critica ha spesso ribadito l'incompatibilità tra lo «spirito di [...] anarchico [e] l'ordine rondesco», tra la «sua prosa bizzarra, funambolica e esplosiva [e] la compostezza e il rigore riflessivo dei rondisti»<sup>45</sup>. In realtà, i membri fondatori della rivista non condividevano un'unica poetica, di là dalla comune predilezione per il frammento, per la prosa d'arte, e per la cura dello stile. Queste caratteristiche valgono senz'altro per la scrittura di Barilli, anche se il suo particolare stile, denso, elaborato e fantasioso si discosta dal modello rondesco dichiarato, incarnando una «prosa classicamente sostenuta ma sobria, elegante ma non affettata, ricca ma limpida, come appunto quella realizzata nelle *Operette morali* e nello *Zibaldone*»<sup>46</sup>.

I testi sulla musica, di Barilli, del musicologo Fausto Torrefranca e del compositore Malipiero, mostravano diffuse caratteristiche letterarie, come sottolinea Guarnieri<sup>47</sup>:

[L'] articolo di Gian Francesco Malipiero, *Storia del melodramma italiano* [è] un piccolo capolavoro «rondesco» a cominciare dal titolo, utilizzato per una «storia» che si consuma in due pagine esatte [...]. L'interesse di questo scritto sta perciò nel fatto di essere esattamente in linea con il periodico nelle idee e nel linguaggio: è prosa d'arte, elzeviro, pratica di ironia<sup>48</sup>.

Ma, volendo tracciare un quadro delle differenze, va notato che i testi di Barilli sulla musica costituiscono innanzitutto esempi di prosa d'arte. Sulle pagine della «Ronda», lo scrittore non si rivolgeva ad un pubblico di specialisti in materia musicale, ma agli amatori dotati di sensibilità artistica e letteraria. Ciò in linea con le direttrici generali della rivista, concepita per un pubblico colto, selettivo e circoscritto. Il lettore implicito coincide in questo caso con un lettore modello<sup>49</sup>, che rispecchia lo stesso livello intellettuale e culturale dello scrittore.

Nella seconda metà degli anni Venti, lo stesso Barilli pubblicò scritti sulla musica su «900, Cahiers d'Italie et d'Europe», la rivista diretta da Massimo Bontempelli. Per definire il pubblico della testata, bisogna distinguere tra i propositi proclamati e il pubblico reale

---

<sup>45</sup> R. Scrivano, *Critica e poetica di Bruno Barilli*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1972, 1, p. 18.

<sup>46</sup> E. Ragni, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. IX. Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2000, p. 293.

<sup>47</sup> Guarnieri, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra*, cit., p. 277.

<sup>48</sup> Ivi.

<sup>49</sup> Il lettore modello, o lettore ideale, si intende come «ipostasi della perfetta comprensione del testo nella complessità del suo messaggio» (Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, cit., p. 77).

a cui si indirizzava. I fondatori della rivista, Bontempelli e Malaparte, volevano creare un'arte che andasse incontro al popolo, che non fosse riservata ad un particolare ceto, che avesse una funzione collettiva. Tuttavia questi ideali si ponevano in contrasto con la «raffinata e consapevole posizione elitaria»<sup>50</sup> della rivista. Pubblicare i primi numeri interamente in francese, ad esempio, non giovava molto alla larga diffusione della rivista, che in realtà si indirizzava ad un pubblico di intellettuali letterati, aperti al panorama culturale europeo. Su «900» la sua riflessione sulla musica si manteneva per lo più ad un livello astratto: la musica vi compariva come «idea» e come «ideale» per le altre forme artistiche (visto che consisteva soltanto di forma, non di contenuti). In altri interventi Bontempelli sfoggiava invece le proprie conoscenze musicali<sup>51</sup> parlando di musica concreta. Ma su «900», i testi più approfonditi sulla musica erano quelli di Barilli, che contribuì con sostanziosi articoli lunghi circa una decina di pagine.

Dal 1941 al 1944 Bontempelli fu uno dei tre direttori di «Domus», mensile di architettura, arredamento e arti. L'interesse di Bontempelli per l'architettura non era nuovo perché, al pari della musica, anche l'architettura costituiva un ideale artistico:

Invero tutti i tentativi (più o meno consapevoli) del nostro tempo hanno tentato di avvicinare le altre arti all'architettura e alla musica: alle arti cioè in cui il dualismo dei piani [un piano della forma e un piano del contenuto] è abolito e il fondamento evocativo non sta nelle atmosfere in cui s'immerge il mondo reale, ma addirittura nella invenzione di un mondo tutto nuovo, fatto d'una nuova materia con suoi aspetti, forme, vita; che non soggiacciono a nessun confronto o riscontro con la realtà naturale<sup>52</sup>.

Oltre ai contributi sull'architettura, il mensile accolse recensioni di incisioni discografiche (curate da Bontempelli), poesie e racconti. Savinio vi pubblicò alcune parti della sua *Nuova Enciclopedia*.

### 2.1.2.3 Riviste musicali

Le riviste musicali sono qui analizzate per ultime perché di rado accolsero gli scritti musicali dei letterati-autori. Solo Bontempelli e Vigolo scrissero su testate di specifico interesse musicale. La selezione delle riviste risulta particolarmente istruttiva alla luce

---

<sup>50</sup> Ragni, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, cit., p. 337.

<sup>51</sup> Impiega e spiega per esempio la voce «enarmonia» (Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 306) e mostra di essere informato sulle tendenze musicali attuali e che conosce i giovani compositori (ivi, pp. 301-302).

<sup>52</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 104.

della scissione primonovecentesca tra riviste per dilettanti e riviste specialistiche<sup>53</sup> (cfr. 1.1.2.): è significativo che Bontempelli e Vigolo, pur essendo entrambi autodidatti in materia musicale, abbiano pubblicato su testate del circuito specializzato. Bontempelli pubblicò su «La Nuova Musica»<sup>54</sup>, e entrambi gli autori scrissero sulla «Rassegna musicale»<sup>55</sup>. Marco Capra descrive la testata come «la più importante rivista musicologica italiana della prima metà del Novecento»<sup>56</sup> e Piero Rattalino conferma che «nel decennio precedente alla guerra la *R.M.* è la rivista musicale italiana culturalmente più avanzata e più ricca di fermenti vitali»<sup>57</sup>. Il prestigio e la serietà della testata vengono confermati dai nomi dei contributori, tra cui Guido Gatti, Luigi Ronga, Guido Pannain, Alfredo Parente, Massimo Mila, Andrea Della Corte, Gianandrea Gavazzeni. A quanto pare, questi specialisti apprezzavano la visione e le idee di Bontempelli, nonostante quest'ultimo si considerasse «solo» un autore letterato. Nella stessa prospettiva, è significativo che nell'antologia della rivista<sup>58</sup>, Bontempelli sia menzionato, di là dalla sua amicizia con Malipiero, per le recensioni su volumi di Bastianelli, Pizzetti, Lualdi e per i propri saggi musicali, citati anche da Mila e Casella. Bontempelli, insomma, partecipò a pieno diritto e con mutuo riconoscimento alle discussioni tra gli specialisti.

#### 2.1.2.4 Conclusione

Da questo panorama si possono dedurre alcune tendenze fondamentali, sia per l'intero corpus della critica musicale, sia per i singoli autori.

La maggior parte dei testi sulla musica, scritti da autori letterati, fu pubblicata su riviste destinate ad un pubblico non-specialistico. A seconda delle linee editoriali, il pubblico poteva essere più o meno raffinato ma in ogni caso, bastava il livello del dilettante musicale per capire i testi. Ciò non si spiega – a differenza di quanto si potrebbe ipotizzare ad un primo sguardo – con la mancata competenza musicale degli

---

<sup>53</sup> M. Capra, *I periodici musicali del '900*, in *Conservare il Novecento: la stampa periodica*, a cura di M. Messina & G. Zagra, Ferrara, AIB, 2002.

<sup>54</sup> La testata, che traduce le preoccupazioni musicali della «generazione dell'Ottanta», ospitò tra l'altro testi di Torrefranca, Bastianelli e Pizzetti.

<sup>55</sup> Di Bontempelli furono accolti una *Meditazione intorno alla musica* (Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 87-88) e un saggio su Ferruccio Busoni, che figurò su un numero unico dedicato a Busoni nel 1940. Il testo venne ripreso come prefazione a un'antologia degli scritti del compositore, curata da Luigi Dallapiccola e Guido Gatti nel 1941 (ivi, pp. 121-125). Vigolo pubblicò tre saggi sulla rivista: «*Louise*», un romanzo musicale (1948, 2, pp. 95-102), *Spirito e struttura della «Johannes-Passion» di Bach* (1950, 3, pp. 209-217) e *Un despota del gusto musicale nel novecento. Stravinsky* (1952, 3, pp. 206-211).

<sup>55</sup> Capra, *I periodici musicali del '900*, cit., p. 35.

<sup>56</sup> Ivi.

<sup>57</sup> Rattalino, *Le riviste musicali italiane del Novecento: II*, cit., p. 154.

<sup>58</sup> *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966.

autori: Bontempelli fu accolto in riviste specializzate e fu apprezzato dai musicologi più noti dell'epoca. Il fatto di scrivere manifestamente per lettori non specializzati era pertanto una scelta consapevole, e non significava che gli autori fossero incapaci di pubblicare su riviste specializzate.

L'esame delle testate si rivela inoltre anche significativo per illuminare il profilo dei singoli autori. Bontempelli e Vigolo, per esempio, avevano delle preferenze antitetiche: Bontempelli pubblicò su un gran numero di riviste, incluse quelle specializzate mentre Vigolo collaborò in modo sistematico soltanto con poche testate. Bontempelli selezionava periodici dal carattere più popolare. Di conseguenza, è lecito inferire che Bontempelli cercava il contatto con il grande pubblico il più diversificato possibile mentre Vigolo si indirizzava sempre allo stesso ceto selezionato. I due autori aderivano pure a visioni critiche differenti: Bontempelli voleva diffondere il più possibile le proprie idee, voleva avvicinare allo stesso tempo i non-conoscitori e gli specialisti; mentre Vigolo si rivolgeva sempre allo stesso pubblico intellettuale.

Conviene precisare, tuttavia, che il pubblico di Vigolo non consisteva solo di lettori, ma anche di ascoltatori; negli stessi anni in cui curò la critica musicale sulla stampa giornalistica, egli tenne varie rubriche radiofoniche, diffuse dal «Terzo programma», la rete di interesse culturale, intitolate *Punto contro punto* (1948-1959), *Taccuino musicale* (1963-1965) e *Musica e Poesia* (1965-1976). All'inizio della sua collaborazione con la radio, Vigolo si augurava di raggiungere un vasto pubblico: sperava di «farsi ascoltare dai moltissimi che nel nostro paese di musica poco fanno e meno intendono, anche se appartenenti alle classi colte»<sup>59</sup>. Mentre le due prime rubriche radiofoniche contenevano cronache musicali, l'ultima sviluppava le riflessioni dello scrittore intorno alla musica. Vari saggi di *Musica e Poesia* venivano accolti nei volumi letterari *Il canocchiale metafisico* e in *Spettro solare*. Vigolo intendeva d'altronde fare una seconda raccolta musicale, *Diabolus in musica*<sup>60</sup>, contenente saggi della stessa rubrica<sup>61</sup>.

Come Bontempelli, anche Barilli scrisse per un pubblico diversificato: ma mentre il primo si indirizzò a dilettanti e specialisti della musica, il secondo si rivolse soprattutto ad un pubblico allo stesso tempo più eterogeneo e più letterato. In effetti Barilli scrisse

---

<sup>59</sup> Carta autografa del Fondo manoscritto vigoliano, citata in G. Zagra, *Le collaborazioni radiofoniche di Giorgio Vigolo*, in *Conclave dei sogni. Giornata di studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo*, a cura di L. Lattarulo, C. Santucci & G. Zagra, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale, 1995, p. 96.

<sup>60</sup> In base alle preparazioni di Vigolo, Cristiano Spila curò nel 2008 l'antologia di un numero ridotto di testi, cfr. l'introduzione a Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., pp. IX-X.

<sup>61</sup> Per motivi pratici e di coerenza rispetto agli altri autori esaminati nel presente capitolo, non si è considerato il secondo volume.

su un panorama diversificato di testate, dai quotidiani romani alle riviste letterarie «La Ronda» e «900», dai settimanali della linea longanesiana «Omnibus» e «Oggi» al settimanale «Tempo», dai chiari intenti divulgativi. I testi pubblicati su «La Ronda» e su «900» sono stilisticamente più densi, conoscono un grado più raffinato di elaborazione formale rispetto a quelli apparsi su quotidiani e settimanali.

Savinio, infine, sembra curarsi meno degli altri autori del pubblico. Se implicitamente, egli stimò i propri lettori, presupponendo una determinata preparazione culturale e un acuto senso critico, non si indirizzò mai esclusivamente ad un pubblico specializzato. Il che spiega la sua tendenza ad estendere la problematica musicale a questioni antropologiche generali.

## 2.2 La pubblicazione in raccolta

Raccogliendo gli articoli sparsi sui periodici precedentemente analizzati, gli scrittori si prefissero il compito di superare il carattere effimero della critica musicale. Il processo di antologizzazione va studiato in sé, perché conferisce una dimensione del tutto nuova ai singoli testi<sup>62</sup>. La raccolta di scritti musicali non è una semplice giustapposizione di testi già pubblicati, ma scaturisce da un'operazione ragionata in vista di un volume destinato a rimanere. Il processo di antologizzazione consiste in tre fasi, ossia la selezione, la riscrittura e l'organizzazione dei testi. L'esame distinto di ciascuna delle fasi permetterà non solo di capire meglio l'origine e la realizzazione delle raccolte, ma di delineare in modo più preciso l'*ethos* degli autori.

Prima di avviare l'analisi, occorre interrogarsi su chi ricada la responsabilità della scelta antologica. Quest'aspetto risulta particolarmente importante nel caso di *Scatola sonora*, a cui collaboravano Fausto Torrefranca e Alberto Savinio. La preparazione della raccolta, uscita nel 1955, fu interrotta tre anni prima dalla scomparsa di Savinio e venne portata a termine dal musicologo. Ciò significa che Torrefranca ebbe la responsabilità finale della selezione, della riscrittura e dell'organizzazione dei testi, ma anche che egli determinò in parte l'*ethos* di Savinio. Si tratta d'altronde di una curiosa collaborazione, se si

---

<sup>62</sup> Si vedano tra l'altro *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, a cura di F. Dumont, Québec, Nota Bene, 1999 e *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, a cura di I. Langlet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

considerano le critiche dello scrittore mosse contro la «marcia a ritroso»<sup>63</sup>, ossia il ritorno della musica tolemaica, sostenuto per l'appunto dal musicologo. Nell'introduzione alla prima edizione della raccolta, Torre Franca affermava a questo proposito: «Ed io so, per avere più volte conversato con lui, che egli non sarebbe stato lontano dal mio ideale. [...] Saremmo andati d'accordo»<sup>64</sup>. Anche presumendo che Torre Franca abbia ricostruito il pensiero di Savinio in modo fedele, bisogna tener presente che l'antologizzazione di *Scatola sonora* fu il risultato di un lavoro a quattro mani, in cui è impossibile distinguere il contributo dei singoli autori.

Durante lo spoglio dei periodici, d'altronde, si sono incontrati parecchi testi che sull'indice di *Scatola sonora* recano la segnalazione «non datato»<sup>65</sup>. Sui periodici alcuni di questi testi contenevano qualche capoverso di cronaca, cancellato nella versione della raccolta<sup>66</sup>. Tale osservazione potrebbe informare sul *modus operandi* di Savinio: potrebbe significare che le pagine, ritrovate sotto questa veste, fossero scritte indipendentemente dall'attività giornalistica dell'autore. Per cui Savinio avrebbe aggiunto i paragrafi di cronaca in seguito, in vista della pubblicazione sulla stampa periodica. È difficile, purtroppo, verificare una simile ipotesi, poiché l'editore non esplicitò mai né il significato della segnalazione «non datato» né indicò la provenienza dei testi.

### 2.2.1 La selezione dei testi

Possiamo tuttavia riflettere sulle strategie-guida dell'antologia partendo da alcuni dati noti. Considerata anzitutto l'enorme numero di articoli giornalistici sulla musica,

---

<sup>63</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 201.

<sup>64</sup> F. Torre Franca, *Poetica di Savinio critico musicale*, in *Scatola sonora*, a cura di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1977, p. 453.

<sup>65</sup> Durante i lavori di datazione svolti a cura di Mila De Santis, si è constatato che, dei 71 articoli «non datati» sull'indice di *Scatola sonora*, solo una trentina di scritti risultavano in realtà inediti (Alberti Cavalli, «*Le ragioni che fanno vive le parole*». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, cit., p. 163n).

<sup>66</sup> Si tratta dei testi seguenti, in ordine della loro collocazione nella raccolta: *La Pastorale* (pp. 63-65), di cui secondo l'indice sarebbero state datate solo le prime 14 righe, si trova invece interamente su «Oggi», 1/3/1941, p. 23. Il testo *Ottava sinfonia* (pp. 67-69) è la parte più saggistica di *Emilio Salza alla Basilica di Massenzio* («Il Popolo di Roma», 30/7/1942, p. 3). In seguito, su «Città» del 23/11/1944 (p. 3) si ritrova il saggio *Beethoven solo uomo* (pp. 76-77). Il *Poliuto* (pp. 102-104) risale alle pagine de «Il Popolo di Roma» del 12/12/1942 (p. 3). Sullo stesso quotidiano fu pubblicato il contributo *Riudendo il Tristano* (pp. 120-122), intitolato *Tristano e Isotta al Teatro Reale, interpretata dagli artisti dell'Opera di Berlino* (28/2/1943, p. 3). Il testo *Giuseppe Morelli alla Basilica di Massenzio* («Il Popolo di Roma», 5/8/1942, p.3) appare nella raccolta (pp. 167-168), spogliato dai paragrafi di cronaca all'inizio e alla fine. Sempre su «Il Popolo di Roma» furono pubblicati anche i testi *Cantar piano* (26/9/1942, p. 3; *Scatola sonora* pp. 214-215); *Opere senza manico* (17/12/1942, p. 3; *Scatola sonora* pp. 298-299) e *Danza macabra* (3/9/1942, p. 3, *Scatola sonora* pp. 349-352, con leggere varianti).

soprattutto di Barilli e di Vigolo, è chiaro che la selezione in vista della pubblicazione in raccolta fu un'operazione ragionata. Mediante il raffronto tra la stampa periodica<sup>67</sup> e l'antologia, si è cercato di capire quali furono i criteri di selezione adottati. Tali parametri non risultano sempre trasparenti; così, si sono riscontrati numerosi articoli di Barilli, Savinio<sup>68</sup> e Vigolo<sup>69</sup> che avrebbero potuto approdare all'antologia.

Ci si soffermerà prima sulle tendenze comuni a tutti gli autori e in seguito su fenomeni caratteristici dei singoli critici. Oltre alla scelta di pezzi interi, si considererà in questa sezione anche la selezione di determinati paragrafi, perché l'interpretazione di tali espunzioni si allinea ai risultati della selezione dei testi.

2.2.1.1. Dal momento che l'antologia è destinata a rimanere, tutti gli autori espunsero testi di cronaca vera e propria, preferendo piuttosto quei contributi la cui validità superava l'effimera occasione giornalistica. Testi troppo legati all'attualità, come ad esempio semplici resoconti di festival musicali in cui si enumeravano le opere senza ulteriore approfondimento, non sono entrati nell'antologia. Sulla Settimana Musicale Senese del 1941, ad esempio, Savinio scrisse un intervento di stampo più saggistico (*Scolasticismo*<sup>70</sup>) e un contributo di mera cronaca (*Cinque secoli fa*<sup>71</sup>) e selezionò soltanto il primo testo per l'antologia. Anche Vigolo, assiduo frequentatore dei Festival di Firenze, Venezia e Perugia, non scelse i testi di mera cronaca.

Analogamente e in modo più o meno sistematico, nei testi approdati all'antologia cadono le tracce della recensione vera e propria. Nel passaggio dall'articolo *Il*

---

<sup>67</sup> Si sono spogliati tutti i periodici da cui gli autori estrassero almeno due testi e che erano disponibili a Roma nel mese di settembre 2011, cioè «Corriere della Sera» (1913-1914), «La Concordia» (1914-1916), «Il Tempo» (1920-1921; dal 1917 al 1919 i microfilm erano gravemente danneggiati), «Corriere italiano» (1923-1924), «Secolo XX» (1925-1926), «900» (1926-1927), «La Gazzetta del Popolo» (1929-1935 e 1938), «La Rassegna Musicale» (1934), «Omnibus» (1937-1939), «L'illustrazione Toscana» (1938-1942), «Oggi» (1940-1941), «Tempo» (1940-1943), «Il Popolo di Roma» (1940 e 1942-1943), «Domus» (1942), «Città» (1944), «L'illustrazione Italiana» (1946), «Risorgimento liberale» (1946-1948) e «Il Mondo» (1949-1966, tranne il 1959 che non era disponibile). Visto che Vigolo scrisse senza soluzione di continuità sulle diciotto annate di quest'ultimo settimanale, si è operata una selezione in base all'indice (*Il Mondo. Indici analitici 1959-1966*, a cura di G. Spadolini, Firenze, Passigli, 1987). Per lo spoglio si sono privilegiati contributi su compositori moderni e contemporanei, che Vigolo non aggradava sempre, e contributi sulle opere di repertorio che erano già state selezionate per la raccolta, al fine di capire meglio il recupero testuale di determinati brani. Si è fatta astrazione dei rapporti sui festival musicali, perché la maggioranza di siffatti contributi non entra nell'antologia.

<sup>68</sup> Per Savinio ci si riferisce in particolare ad un testo, già evidenziato da Giulia Giachin, vale a dire *Ave pianola*, sulle opportunità future dello strumento meccanico («Secolo XX», marzo 1926, p. 162, e Giachin, *Retrospectiva su Savinio e la musica*, cit., pp. 248-250).

<sup>69</sup> In virtù del giudizio coscienzioso e della qualità del ragionamento saggistico, Vigolo avrebbe potuto selezionare dal settimanale «Il Mondo» anche gli articoli *L'umido e l'asciutto* (22/4/1950, p. 15), *La via della poesia* (21/6/1955, p. 15) e *Inaugurazione alla Scala* (25/12/1962, p. 21).

<sup>70</sup> «Oggi», 20/9/1941, p. 23.

<sup>71</sup> «Oggi», 27/9/1941, p. 22.

contrabbassista Koussevitsky all'Augusteo al Bottesini, Barilli soppresse gli ultimi paragrafi, che contenevano il programma del concerto<sup>72</sup>. Savinio cassò spesso la cronaca dello spettacolo alla fine del testo<sup>73</sup>, e non salvò nemmeno i paragrafi introduttivi, legati al contesto istituzionale in cui s'inseriva lo spettacolo<sup>74</sup>. Dal ragguaglio tra stampa periodica e raccolta emerge che perfino Vigolo, che si soffermava sempre a lungo sulla valutazione dell'esecuzione e dell'allestimento, cassò di frequente l'ultimo paragrafo di cronaca<sup>75</sup>.

Già sulla stampa periodica, d'altronde, emerge il disinteresse di Barilli e Savinio per la cronaca vera e propria. Barilli rimpiangeva di dover interrompere l'elogio di Elvira de Hidalgo a causa della «prosa insipida della serata»<sup>76</sup>, affermando dopo il discorso contro i «mangiatori d'ipofosfiti» che «dell'esecuzione [...] non abbiamo ormai più il tempo di parlare»<sup>77</sup>. Anche per Savinio la cronaca costituiva un aspetto secondario della critica musicale, e ciò spiega la mancanza di elaborazione letteraria dei brani cronachistici: in due testi pubblicati a una settimana di distanza Savinio adottava gli stessi vocaboli per la valutazione dell'esecuzione<sup>78</sup>. Sul «Popolo di Roma» lo scrittore si stupiva delle reazioni arrivategli in seguito alla mancata citazione dei nomi degli esecutori:

---

<sup>72</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 145.

<sup>73</sup> L'autore cancellò ad esempio i quattro paragrafi finali de *I «Vespri siciliani»*: «Di questa operona poco ispirata, ma piena di buone intenzioni, il Teatro Reale dell'Opera ha dato una presentazione quadrata e sostanziosa. Buoni gl'interpreti: Maria Pedrini nella parte della 'duchessa Elena', il tenore Paolo Civil (che oltre a una bella voce, ha il merito di articolare bene le parole) nella parte di 'Arrigo', il baritono Tagliabue in quella di 'Guido di Monforte', il basso Tancredi Pasero in quella di 'Giovanni da Procida'. Buoni anche gl'interpreti delle parti minori, preciso e volenteroso il coro.

Aerea e rigorosa come una geometria celeste, Attilia Radice nel balletto delle quattro stagioni. Bravi anche gli altri ballerini. Nelle sue acrobatiche piroette, Teofilo Giglio si meritò un successo personale. Ma quando rinuncerà il nostro pubblico all'applauso a scena aperta?

Tullio Serafin condusse i *Vespri siciliani* alla vittoria, con quella sua bacchetta che afferra in aria ogni nota, l'arrotola come una fettuccina, poi con grazia precisa la depone sul ponticello dei violini, dentro il badiglione scintillante dei corni, sulle mani a ragno dell'arpista.

Rimarrebbe a dire del libretto, o meglio a penetrare le sue oscurità. Ma, anche a testimonianza di Vincenzo Bellini, 'un libretto d'opera è buono quando non ha senso'» («Oggi», 12/10/1940, p. 23).

<sup>74</sup> Il testo *Apollo musagete* è introdotto su «Oggi» da questo paragrafo: «Si è iniziato al Teatro delle Arti il II periodo delle Manifestazioni Musicali organizzate dalla Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti. Nel primo spettacolo è stato rappresentato l'*Apollo musagete* di Igor Strawinski» (19/4/1941, p. 23).

<sup>75</sup> Il testo *Classico popolare* continua su «Il Mondo»: «Per quanto, infine, ci resta da dire sull'edizione dei *Carmina Burana*, presentata dall'Accademia di S. Cecilia, non risparmieremo questa volta le lodi più ampie che essa merita per la accurata preparazione, e gli ottimi risultati del coro e dei solisti bravissimi (Bruna Rizzoli, Filippo Maero, Antonio Pirino). L'accoglienza del pubblico decretò un vivo successo» (3/1/1953, p. 11).

<sup>76</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 153.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 163-164.

<sup>78</sup> In entrambi i testi la cronaca è espressa nei termini «magistralmente diretta [...] e magnificamente interpretata» («Oggi», 7 e 14/9/1940).

Il critico non può, non deve dimenticare il direttore e maestro concertatore, e avendo noi una volta dimenticato di citare in fondo a una nostra nota il direttore d'orchestra e maestro concertatore, venimmo a sapere di poi che la nostra dimenticanza aveva suscitato meno risentimento che stupore come cosa al tutto fuori del costume, quasi avessimo dimenticato uscendo di casa d'infilarci i pantaloni.<sup>79</sup>

Sempre allo scopo di superare l'attualità effimera, furono respinti testi troppo aneddotici<sup>80</sup> e cancellati paragrafi ritenuti meno rilevanti nell'ottica di un'antologia.

2.2.1.2. Il secondo criterio per la selezione dei testi emerso dal raffronto tra periodici e raccolte è il gusto del critico. Ciò è evidente nella produzione di Vigolo, che raccoglieva testi in base ad un dato iniziale positivo e interessante. Le invettive, che si ritrovano quindi solo sulla stampa periodica, mostrano così un aspetto tutto nuovo per il lettore di *Mille e una notte all'opera e al concerto*, abituato a un giudizio coscienzioso e mitigato. Il primissimo testo di Vigolo pubblicato su «Il Mondo», escluso dalla raccolta, chiarisce meglio questa impostazione critica:

Il compito del critico musicale può essere dei più attraenti, quando si ha da parlare di concerti meritevoli di questo nome; è invece dei più penosi quando si ha da parlare di 'sconcerti', parola che non di rado ci siamo trovati a ripetere dopo molte esecuzioni sommarie di questi ultimi mesi e specialmente dopo quelle del direttore Nicola Malko al Teatro Argentina. [...] Il numero 3155 dalla fondazione era [...] quello del 'secondo' concerto di Nicola Malko, accaduto nella memorabile data del 2 febbraio 1949. Non bastava il primo, con quello sciaguratissimo, rabberciato programma a base di Sciostacovitch e della Terza 'suite' di Ciaicovschi [...]. Nossignori! Bisognava farci sentire anche lo scempio dell'Ottava Sinfonia di Beethoven e del 'Venusberg' di Wagner e della 'Gazza Ladra' di Rossini. Ma dove sono andati a scovarlo questo Malko?<sup>81</sup>

In effetti, Vigolo non incluse gli interventi né sui compositori contemporanei (Roland Kayn, Pietro Canonica, Pietro Rigacci, Giorgio Federico Ghedini) né sul classico italiano Arrigo Boito. Il critico selezionò invece testi sui contemporanei Dallapiccola e Petrassi, e su compositori innovativi per la storia della musica come Schönberg, Webern, Stravinskij, benché lontani dal proprio gusto personale.

---

<sup>79</sup> *Nominati e anonimi*, «Il Popolo di Roma», 13/4/1943.

<sup>80</sup> Ad esempio *Il pianista sperduto* di Vigolo («Il Mondo», 2/7/1949); la maggior parte dell'articolo fu dedicato all'inquietudine del pubblico per il ritardo di Benedetti Michelangeli, che si era perduto in città.

<sup>81</sup> *Le mura dell'Augusteo*, «Il Mondo», 19/2/1949, p. 15.

Vigolo scartò non solo le stroncature di opere musicali individuali, ma anche i giudizi negativi rivolti contro la produzione musicale contemporanea, ritenuta di scarsa qualità<sup>82</sup>.

Siffatte invettive generali, come è noto, sono frequenti nelle antologie di Barilli, che si considerava l'ultimo fautore della tradizione musicale. Nel passaggio dalla stampa periodica alla raccolta, il critico operò una severa selezione delle stroncature di compositori individuali. L'unico violento ritratto negativo, approvato nelle raccolte, è quello di Casella; mentre sulla stampa periodica Barilli continuava a criticare sia i compositori minori (tra cui Grimbaud, Delius, Rocca, Verretti), sia i maggiori (Respighi, Malipiero, Dallapiccola, Schönberg). Per quanto riguarda gli interpreti trattati nelle antologie, la loro selezione avveniva in base ai gusti del critico.

Visto che Savinio non scrisse stroncature, è difficile ricondurre il maggiore criterio di selezione al principio di «eccellenza».

2.2.1.3. Prima di esaminare i criteri specifici usati dai singoli autori, si elencheranno qui di seguito alcuni più evidenti tratti comuni.

In primo luogo determinati testi non sono stati inclusi per via della ridondanza dei loro contenuti. Savinio non selezionò tutti quelli che vertevano sulla fine del melodramma, sull'insopportabilità del melodramma verista e sulle opportunità del balletto in quanto spettacolo senza parole. Mentre Bontempelli, non operando un'analoga selezione, mantenne la ridondanza delle proprie invettive contro la musica leggera.

Sulla stampa periodica talvolta, veniva recuperato lo stesso testo. Savinio, Barilli e Vigolo riproponevano certi testi a distanza di anni, spesso pubblicandoli su altri periodici. Tali ripetizioni erano ovviamente possibili sulla stampa periodica, ma non all'interno dello stesso volume.

In terzo luogo, gli autori si concentravano in alcuni casi su un'opera, facendo così astrazione dalle altre opere in programma. Dopo il *Coro di morti* di Petrassi vennero suonate la *Ouverture* di Boccherini e la *Sinfonia in re* di Clementi, ma Vigolo discusse nel testo antologizzato soltanto della prima opera<sup>83</sup>.

2.2.1.4. Oltre ai passi di cronaca, Barilli eliminò in certi casi anche il giudizio estetico complessivo, relativo sia alla qualità delle opere musicali<sup>84</sup>, sia alla loro esecuzione<sup>85</sup>. A

---

<sup>82</sup> Nell'articolo *Infruttuosità*, ad esempio, Vigolo denunciò l'«aridità» della produzione musicale contemporanea e le «secche di carenza inventiva, affettiva, fantastica» («Il Mondo», 30/8/1960, p. 14).

<sup>83</sup> *Coro di morti*, «Il Mondo», 8/4/1950, p. 15.

<sup>84</sup> Ad esempio, Barilli valutò l'*Anima allegra* di Vittadini in questi termini: «Quest'*Anima Allegra*, costruita su un libretto un po'clorotico ed evanescente, contiene musica fluida, di buon gusto, disseminata d'imitazioni

quanto pare, lo scrittore non intendeva praticare sulle antologie la critica musicale nel senso stretto, vale a dire l'espressione di un giudizio critico sul valore dell'opera. Per la selezione Barilli sembra dunque aver impiegato come criterio fondamentale lo stile del testo, rifiutando i testi «secchi», che non gli permettevano di slanciare l'immaginazione. Sotto questa luce l'esperienza rondesca dell'autore può considerarsi un filtro elementare nel suo arco creativo e le antologie una continuazione delle sue pagine sulla rivista romana. In effetti quasi tutti i testi pubblicati prima su «La Ronda» finirono sulle antologie dello scrittore. Prima sulla rivista letteraria e in seguito sulle antologie, Barilli si liberò dal dovere di fare cronaca e critica per concentrarsi sullo sviluppo del suo caratteristico stile.

2.2.1.5. La selezione dei testi di Vigolo poggia analogamente sui criteri prima individuati. Va tuttavia notato il privilegio accordato al settimanale «Il Mondo» (da cui attinse tutti i testi antologizzati dal 1949 al 1966) rispetto ai quotidiani «L'Epoca» (dal quale prese un singolo articolo) e «Risorgimento liberale» (dal quale mutuò tre contributi), che pure godevano di una collaborazione continua e sistematica da parte dello scrittore. Probabilmente Vigolo prediligeva «Il Mondo» perché aveva collaborato con il periodico dal primo all'ultimo numero e si sentiva perciò più legato al progetto del settimanale.

2.2.1.6. Il confronto tra testi selezionati e testi esclusi permette di considerare sotto una luce diversa la raccolta *Scatola sonora*.

In primo luogo, uno dei *topoi* dei contributi a «Secolo XX» è l'ambiguo rapporto dello scrittore con la musica, «arte deleteria per eccellenza, malsana a chi la pratica, assorbitrice dell'idea e distruggitrice dell'intelligenza»<sup>86</sup>. Il pericolo rappresentato dalla musica è tematizzato nelle prime pagine della raccolta (*Musica estranea cosa*, in cui la personificazione della Musica si vendica del direttore d'orchestra causando la sua caduta), mentre sulla stampa periodica Savinio insistette a varie riprese sulla propria sfiducia nella musica. Il testo *M. D. Calvocoressi*, in cui lo scrittore parlava di «euterpismo» come di una malattia, si apre con la seguente dichiarazione:

---

innocue e passeggiare, sorrette da una tecnica docile e altrettanto magistrale e scorrevole; l'orecchio del Maestro è sicuro, armonisticamente e strumentalmente sensibile; l'animo più proclive alle figurazioni mosse e spumeggianti che al canto largo ed organico, il quale in quest'opera degenera facilmente in una formula un po' monotona e generica» (*Anima allegra di F. Vittadini al Costanzi*, «Il Tempo», 16/4/1921).

<sup>85</sup> Il ritratto del violinista Busch sul secondo *Delirama* non contiene il passo seguente: «La forza, la dolcezza della sua cavata, l'intonazione perfetta, l'agilità incredibile della sua mano sinistra, e l'arco facile e sapientissimo non furono che i mezzi – l'anima di questo artista seppe valersene per inalzarsi, con un giuoco ispirato e luminoso, in una atmosfera dove ha già principio il vibrare felice dei paradisi» («Il Tevere», 11/4/1929, citato in Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 276).

<sup>86</sup> *Ancora intorno al melodramma*, «Secolo XX», maggio 1925, p. 314.

I rapporti tra me e la musica sono esattamente eguali a quelli tra Giuseppe e la moglie di Putifar. Sono quarant'anni che questa sonora dama mi va circuendo con le sue armoniose seduzioni, e ogni volta, sul punto di cedere, io mi salvo con una scelta pirotecnica e me ne fuggo via, abbandonando nelle bramosi mani di lei il mio mantello.<sup>87</sup>

Se queste dichiarazioni fossero state tutte selezionate per la raccolta, ciò avrebbe indebolito in parte l'affidabilità dell'autore. Come credere, in effetti, ad un discorso sulla musica scritto da una persona che si è allontanata dalla musica?

Il brano richiama la distinzione tra bello e sublime di Edmund Burke, grande teorico del sublime. Nel suo trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757 e 1759) Burke definì il sublime come un'esperienza limite, che accosta il piacere al dolore<sup>88</sup>. Al contrario della bellezza, che si può contemplare e apprezzare nella tranquillità, il sublime sconvolge il soggetto, lo preoccupa e lo mette in pericolo<sup>89</sup>. Il sublime è ostile, pericoloso, oscuro, terrificante e insidioso; per cui il piacere sublime consiste nel dolore mancato del soggetto e nella conservazione dell'«integrità fisica, psicologica e morale»<sup>90</sup>. Agli occhi di Savinio la musica è così estranea all'uomo che costituisce un grave pericolo per l'uditore.

In secondo luogo nell'antologia sono rientrati i soli contributi sulla musica cosiddetta «classica», mentre Savinio aprì lo sguardo anche alla musica non colta: su il «Secolo XX» comparvero a sua firma un elogio del jazz<sup>91</sup> e un testo sulle nuove opportunità musicali nel cinema<sup>92</sup>.

2.2.1.7. A differenza degli altri autori, Bontempelli raccolse in modo quasi completo e sistematico i suoi contributi sulla musica. Nello spoglio dei periodici si è reperito un solo scritto sulla musica non selezionato per l'antologia: l'ode *A Beethoven*<sup>93</sup>. Questa poesia fu

---

<sup>87</sup> «Città», 7/12/1944, p. 16.

<sup>88</sup> E. E. Franzini & M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Mondadori, 1996, p. 293.

<sup>89</sup> B. Saint Girons, *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 132.

<sup>90</sup> Ivi, p. 133.

<sup>91</sup> *Voci dall'Ovest*, «Secolo XX», dicembre 1925, p. 813.

<sup>92</sup> *Cinemodia*, «Secolo XX», febbraio 1926, p. 86.

<sup>93</sup> «O Beethoven, l'anima si frange / Al tuo nume, e rimpiange / Nel fantastico cor tutti i suoi piani. / Beethoven, chi stie saldo al cospetto / D'Eschilo, e Dante udia col fronte eretto / S'abbatte a te davanti, / O Beethoven, re di tutti i canti. // Tutta è canto la vita. Ogni martirio / Intimo, ogni delirio, / Ogni bocca di donna, ogni fiorita / Piaggia nasconde una sua forma, e solo / Un'armonia può liberarne a volo / La lieve alma sopita: / E tu vivesti in te tutta la vita. // O Beethoven, solo in te s'appaga / Ogni brama più vaga. / A che mentiamo? A che cercar ventura / Ove non è se non intrico? A che / Ravvilupparne in mezzo al volgo? In te / Ogni gioia è sicura, / Ma l'altra vita è perigliosa e impura. // Pur, se spirito e cor si senton sfatti / Dai malpuri contatti, / E se incresciosa è tutta l'altra gente, / Ma di star sola l'anima ha paura, / A te venendo come alla Natura, / A te, padre clemente, / Pellegrinando come a sua sorgente, // O Beethoven, l'anima sgualdrina /

respinta probabilmente perché ritenuta estranea, sia per tempo di composizione, sia per ragioni stilistiche, al *corpus* da allestire. Salvo questo testo, tutti gli scritti sulla musica furono selezionati per la raccolta, anche se determinati elementi furono cancellati.

In due articoli degli anni Dieci, pubblicati sul «Corriere della Sera», Bontempelli presentò un nuovo libro sulla musica, cancellando nella raccolta i riferimenti bibliografici espliciti. *Berlioz*<sup>94</sup> è basato sul volume di Adolphe Bosschot, *Le crepuscule [sic] d'un romantique* (Parigi, Plon, Bontempelli non citò l'anno di pubblicazione) e il testo *Italiani a Parigi*<sup>95</sup> prende le mosse dal libro di Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lulli* (Paris, Champion, 1913). Il silenzio di Bontempelli sulla fonte d'informazione fa sospettare che volesse comportarsi da intenditore di quegli argomenti, senza riferirsi direttamente ai volumi in questione.

Un'altra notevole cassatura riguarda un testo pubblicato come reazione al manifesto «anti-novecentista» di certi musicisti italiani nostalgici del melodramma verdiano e pucciniano. Sul quotidiano «La Gazzetta del Popolo» Bontempelli non risparmiò i firmatari più noti del manifesto, Respighi e Pizzetti, mentre in *Passione incompiuta* scomparve ogni riferimento ai nomi dei due compositori. Prima dell'ultimo paragrafo della raccolta lo scrittore cancellò un'apostrofe: «Come mai non ve ne siete ricordati, Respighi e Pizzetti, e avete detto sì ai criticotti? E anche Mulè, che ha cura sindacale d'anime, doveva sentire l'odor di bega e astenersi»<sup>96</sup>. Rimasero intatte sia l'idea generale dell'articolo, sia la visione critica sul manifesto in questione, mentre furono eliminate le invettive personali, come fecero anche Vigolo e Barilli.

Tra i vari criteri di selezione spiccano quindi la soppressione di riferimenti cronachistici, di brani troppo legati all'attualità e di stroncature individuali.

## 2.2.2 La riscrittura dei testi

Nella presente sezione si studieranno le trasformazioni testuali subite nel passaggio dal periodico alla raccolta. Rispetto all'espunzione di determinati paragrafi e frasi, la riscrittura di passi testuali è un fenomeno più sporadico. Le varianti, inoltre, non sono sempre significative per la presente indagine. Ma prima di interpretare le modificazioni

---

Torna chiara e bambina; / Davanti a te l'uom più indurato è pio, / L'animo in te ritrova fede, e dorme: / Sogni possenti, ali sicure, forme / Pure d'ogni desio, / Beethoven, veracemente Iddio» («Rivista di Roma», 10/12/1905, pp. 718-719).

<sup>94</sup> «Corriere della sera», 13/5/1913.

<sup>95</sup> «Corriere della sera», 1/4/1914.

<sup>96</sup> Ivi.

intervenute, si esaminerà il cambiamento del titolo dei singoli testi (per l'intitolazione della raccolta cfr. 2.2.4.1).

### 2.2.2.1 I titoli dei singoli contributi

L'indagine sui titoli prende spunto dalle categorie individuate da Genette, che in *Soglie* elabora la distinzione tra titolo «tematico», orientato cioè sul contenuto del testo, e titolo «rematico», o «generico»<sup>97</sup>. Questa tipologia, tuttavia, non è soddisfacente per la critica musicale, perché non copre titoli come *Concerto all'Adriano*<sup>98</sup>, *Chigiana*<sup>99</sup>, o *Il XXVI Festival Veneziano*<sup>100</sup>. Siffatti titoli recano infatti tracce del contesto giornalistico d'origine, spesso indicando la specifica occasione musicale. Ecco perché qui si propone di qualificare simili titoli come «circostanziali». All'interno dei titoli tematici si distinguono vari gradi di «tematicità»: un titolo che si riferisce all'opera musicale oppure al compositore è più neutro di un titolo interpretativo, che supera lo scopo identificatore. Per cui dei due titoli alternativi per uno stesso testo, *L'Olandese volante* oppure *L'Odissea musicale*<sup>101</sup>, il secondo titolo risulta tematicamente più significativo del primo.

Le modificazioni dei titoli confermano una generale tendenza a cancellare ogni riferimento circostanziale. I titoli giornalistici di Barilli, ad esempio, presentano di solito il titolo dell'opera e il teatro in cui venne rappresentata, come, ad esempio, *Il «Falstaff» al Costanzi*. Oltre al nome del teatro, tra gli altri elementi circostanziali si annoverano il momento del concerto (*Il concerto domenicale*, *Il concerto di Natale*) o l'occasione dello stesso (*Il concerto commemorativo di Claudio Debussy all'Augusteo*). Nel passaggio dall'articolo alla raccolta cadono simili qualificazioni per cui pochi titoli indicano l'opera musicale in questione<sup>102</sup>. Circa la metà dei titoli nelle raccolte è costituita dal nome di un compositore, interprete o direttore<sup>103</sup>. Barilli modificò *Il terzo concerto di Arturo Toscanini all'Augusteo* in *Strauss. Caricature; All'Augusteo. Il concerto domenicale* in *Franck* e *Un intermezzo con Willy all'Augusteo* in *Willy Ferrero*. Le uniche specificazioni riguardano indicazioni paragerifiche, quali *Commemorazione di Giacomo Puccini*, *Omaggio a Puccini* e *Strauss. Caricature*. Anche nei titoli che non menzionano un nome, si delinea comunque la tendenza a focalizzare su persone: *Un cantante*, *Danzatrici*, *Prime donne*, *Mastro Titta*.

---

<sup>97</sup> G. Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 81-88.

<sup>98</sup> Si veda tutta la serie di *Concerti all'Adriano* in Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 300-341.

<sup>99</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 379.

<sup>100</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 608-609.

<sup>101</sup> Vigolo, *L'Odissea musicale*, «Il Mondo», 1954, 13 aprile, p. 15.

<sup>102</sup> Solo 5 titoli su un totale di 54, ossia il 9% dei titoli.

<sup>103</sup> I titoli centrati sui nomi sono 26, di cui 12 compositori, 10 interpreti e 4 direttori.

Anche da questa rapida rassegna emerge l'interesse di Barilli per l'artista, per il genio, per la prima donna.

Più che sulle persone del compositore, direttore o interprete, Savinio si concentrò sulle opere musicali: ridusse i lunghi titoli « *Poliuto* » di G. Donizetti al Reale dell'Opera a « *Poliuto* » e Emilio Salza alla Basilica di Massenzio a *Ottava sinfonia*. Nel processo di antologizzazione, Savinio espunse i titoli di vari contributi, riunendoli in categorie tematiche più ampie. Cosicché la categoria circostanziale *Concerto all'Adriano*<sup>104</sup> comprende una serie di testi numerati senza titolo. Va inoltre rilevato che i nomi di compositori o delle opere non si ripetono all'interno della categoria superiore che li ingloba. La maggioranza dei testi di Savinio porta un titolo che si riferisce all'opera musicale<sup>105</sup>. Tali categorie, che comprendono i titoli delle opere e i titoli circostanziali, risultano più prevedibili dei titoli liberi, legati alla musica o ad altre sollecitazioni culturali. Ciò significa che Savinio costruì i suoi ragionamenti partendo dalle opere stesse. Quando un testo s'intitola come il compositore, Savinio specificava spesso quali aspetti venivano discussi tramite l'aggiunta di un aggettivo, di un epiteto, o di un sostantivo, come avviene con: *Bach e il contrappunto*, *Mozart il fanciullo* e *Un Beethoven inaspettato*.

Anche Bontempelli omise le tracce giornalistiche dai suoi contributi, attribuendo nuovi titoli ai testi che nacquero sulla rubrica *Colloqui con Bontempelli* sul «Tempo»: i vari testi intitolati originariamente *Corrispondenza*, o *Rispostame*, o *Risposte* presentano nella raccolta titoli tematici come *Musica leggera*, *Puccini*, *Musichetta*, *Musica belata* o *Stati d'animo*. Inoltre Bontempelli reintitolò in modo sistematico i frammenti che aveva isolato da altri testi. I nuovi titoli appaiono tematici e concisi<sup>106</sup>: *Necessità*, *Aforisma* e *Secoli musicali* ne danno qualche esempio. A volte Bontempelli sostituì un titolo preciso ad un titolo più vago, come il frammento *Dignità dell'uomo* che diventò *Shostakovich*; o il testo *Un romantico* che fu re-intitolato *Berlioz*. Nonostante questi due esempi e nonostante le due sezioni centrate su profili biografici (*Vite nella musica* e *Profili*) contengano i testi più lunghi, Bontempelli non si concentrò sulle personalità del mondo musicale. I testi dedicati a persone sono quantitativamente inferiori al numero di testi che recano un titolo più generico<sup>107</sup>. I tre quarti dei titoli non sono legati a compositori, ad opere o ad occasioni particolari, ma si riferiscono a questioni musicali più generali o a questioni

---

<sup>104</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 300-341.

<sup>105</sup> Si tratta di 59 testi su un totale di 141.

<sup>106</sup> Già su «Tempo», i titoli di Bontempelli erano «prevalentemente assai semplici, composti da un sostantivo [...], da un sintagma [...], più raramente da una frase» (Bonomi, *Bontempelli giornalista nei Colloqui del «Tempo»*, cit., p. 498).

<sup>107</sup> La sezione incentrata sui compositori conta 17 testi su un totale di 134.

artistiche<sup>108</sup>. Questa ricognizione sui titoli mostra come Bontempelli si interessasse ad aspetti musicali diversi da quelli prevalenti in Barilli. Bontempelli non entrò nel merito delle opere musicali, ma parlò della musica più in generale.

La stessa predilezione per titoli precisi si osserva in *Mille e una notte*: ogni singolo titolo che Vigolo scelse di cambiare mostra una transizione da un titolo più interpretativo a un titolo più neutro. Si è già dato l'esempio dell'*Odissea musicale* che diventò *L'Olandese volante*; ma nella stessa linea si possono citare *l'Evocazione delle mogli* modificato in *Il castello di Barbablù*; *La bacchetta d'ebano* approdato a *Cortez di Spontini* e il *Ballo delle vedove* sciolto in *Bolivar di Milhaud*. Tali transizioni si uniformano alla maggioranza dei titoli compresi nella raccolta, che connettono i titoli alle opere musicali rappresentate<sup>109</sup>. Vengono menzionati ora il titolo (*Katja Kabanova*, *L'Arte della Fuga*); ora il titolo e il compositore (*Il Requiem in do minore di Cherubini*, *Il Cesare di Haendel*); o, infine, il titolo e una specificazione (*Didone anglica*, per chiarire che si tratta di *Dido and Aeneas* di Purcell). Nonostante questa diffusa tendenza alla neutralità, la raccolta vigoliana contiene sempre una quantità considerevole di titoli più significativi. A volte il titolo riprende un elemento tematico dell'opera musicale; in questo modo *Il carcere di Florestano* rimanda al *Fidelio* beethoveniano. Ciò si lega ad una considerazione sul pubblico eletto, che avendo familiarità con la musica, poteva capire i riferimenti nascosti nel titolo. Allo stesso modo il testo su *Pelléas et Mélisande* è intitolato *Melisanda fragrans* con allusione allo stile raffinato ed estetizzante di Debussy. Spesso per Vigolo il titolo diventa un gioco di parole, che contiene già un elemento di valutazione o di interpretazione. Così la cronaca dell'opera *La fanciulla del West* è intitolata *La virago del West*, sottintendendo lo stile dell'esecuzione: la protagonista ha «perduto qualche cosa della sua dolcezza di 'fanciulla' [...] per diventare veramente una *girl* e delle volte quasi una *virago*: la *Virago del West*»<sup>110</sup>. Vigolo espresse la sua critica all'opera *Elegia per giovani amanti* intitolando il testo *Ironia per giovani amanti*<sup>111</sup>. Tali titoli hanno il vantaggio di combinare vari elementi significativi e di attirare l'attenzione del lettore tramite la rottura dell'orizzonte di attesa<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Nella categoria dei titoli musicali si possono dare gli esempi seguenti: *Della musica e dello scrivere musica*, *Capir musica*, *Pubblico al melodramma*, *Musica belata*, *Musica pura*. Il gruppo di titoli non-musicali contiene tra l'altro: *Storia d'una gloria italiana*, *Avvenire delle arti*, *La zona di fuoco*, *Sviamento del genio*. Si tratta di 102 testi.

<sup>109</sup> Dei 277 testi, 152 portano il titolo dell'opera musicale in questione.

<sup>110</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 246.

<sup>111</sup> Ivi, p. 560.

<sup>112</sup> Genette è scettico per quanto riguarda la funzione seduttiva del titolo (Genette, *Soglie*, cit., pp. 90-93), ma non si può negare che il cambiamento di un titolo conosciuto incuriosisce il lettore.

### 2.2.2.2 La riscrittura dei testi

Dopo lo studio dei titoli, si esamineranno le modificazioni subite dai testi e le conseguenze per il significato generale della raccolta. Si farà astrazione dall'ortografia, che passa dall'uso italiano ad un uso più internazionale<sup>113</sup>.

Le riscritture più significative si trovano in *Mille e una sera all'opera e al concerto*. Si prendano, per esempio, i seguenti paragrafi introduttivi:

I programmi sinfonici della settimana scorsa a Roma non hanno portato grandi novità. Mette perciò conto, in mancanza di argomenti, di tornare sull'oratorio *Sancta Civitas* di Vaughan Williams, al quale l'ultima volta non potemmo dedicare che un breve cenno<sup>114</sup>.

Sul podio dell'Argentina, il nostro caro e monumentale Joseph Krips ha sollevato sulle sue braccia, per tre quarti d'ora di seguito, come fosse una piuma, il non meno monumentale Oratorio *Sancta Civitas* di Vaughan Williams<sup>115</sup>.

Vigolo preferì il secondo paragrafo al primo perché meno ricco di accenni all'attualità. Si riconoscono perciò nel processo di riscrittura gli stessi criteri adottati per la selezione dei testi. Altrove lo scrittore modificò alcuni passi negativi. Gli ultimi quattro paragrafi di *Gregoriano per paralumi*<sup>116</sup>, ad esempio, furono interamente riformulati per evitare il seguente giudizio sfavorevole su Debussy:

Debussy negli anni della sua maggiore fortuna aveva avuto l'accorgimento di usare del sistema esatonale come di un apparecchio ortopedico. E quella fu la forza della sua coerenza. Qui invece [nel *Martirio di San Sebastiano*] ci sono gli slittamenti, gli abbandoni di un artista che, solo controllando sempre il suo gusto in un ristretto circolo di rigore, era riuscito a mantenere la sua classe. Qui la perde. Ed ecco che rivengono fuori tutte le sue tare di origine, complicate dalla stanchezza e dal decadimento.

Il testo antologizzato si caratterizza per un tono molto diverso: «Detto questo che era pure necessario dire, non vorremmo d'altra parte disconoscere ciò che, malgrado tutto,

---

<sup>113</sup> In questo modo, «Vozzeck» diventa «Wozzeck», «Arrigo Beyle» passa a «Henri Beyle», vengono restaurati i nomi di compositori e scompaiono quindi i nomi «Volfango», «Lodovico» e «Giovanni Sebastiano». In *Scatola sonora* anche le parole di origine greca vengono ripristinate: «Lo zòano di Apollo» è sostituito da «Lo *xoanon* di Apollo».

<sup>114</sup> *Sigaro e incenso*, «Il Mondo», 3/12/1949, p. 15.

<sup>115</sup> *Sigaro e incenso*, Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 34.

<sup>116</sup> *Gregoriano per paralumi*, ivi, pp. 49-51 e «Il Mondo», 24/6/1950, p. 15.

resta di ammirevole in questa preziosa partitura»: tanto che nell'*explicit* Vigolo può affermare, senza cadere in contraddizione, che Debussy raggiunse il «cielo della musica dove ritrova il sereno assoluto, il miracolo della semplicità e perfino la melodia di Puccini».

La tendenza più importante riguarda però i brani in cui Vigolo, riscrivendo il testo, ne aumentò la precisione critica. Laddove l'articolo sulla *Fanciulla del West* esprime un giudizio del critico affidato ad una metafora di giardinaggio; nel testo antologizzato compaiono riferimenti cogenti a precisi passi musicali, termini tecnici e raffronti storico-critici tra Puccini e compositori italiani precedenti:

[Quale] buona coltivazione dentro quei limiti, quale astuta saggezza nel modo di derivare le acque dal campo dei vicini e di irrigare il proprio, quale ottimo sistema di vigneto e di frutteto, quale giardinaggio migliore ancora! Mancano indubbiamente le intricate foreste da tagliare con l'ascia, e le fiumane dal misterioso brivido sacro: ma si ha in cambio un morbido paesaggio toscano, con piccole dolci colline, anche quando la scena è trasferita nel Far West<sup>117</sup>.

Non è una musica con voli d'aquila, questa: siamo d'accordo. Ma la mano del maestro lucchese fa sentire il conterraneo di Geminiani e di Boccherini e la nobile naturalezza d'una tradizione genuina. Nella scrittura corale della «Canzone della nostalgia», oltre al gioiello della strumentazione, ci sono passi di una «signora musica», finezze madrigalesche di maestrevole polifonia, al confronto della quale fanno ridere gli imparatici canonici di certe presuntuose pagine corali, su per giù, di quegli stessi anni. I recitativi ariosi o accompagnati («Laggiù nel Soledad») sono un esempio di arte vocale nel *cursus* cantabile e nel genio di bene mettere gli accenti sulla parola espressiva. Ma l'*unicum* di Puccini anche qui, come nel primo atto di *Manon Lescaut* o di *Bohème*, è di saper creare l'atmosfera dell'amore che nasce e divampa, e di comunicare con essa una particella di felicità a chi lo ascolta<sup>118</sup>.

Simili riscritture si condensano talvolta in un aggettivo; si consideri la sostituzione sottile di «perfezione stilistica» con «perfezione polifonica»<sup>119</sup>. Alla luce del modello della competenza musicale, elaborato da Gino Stefani<sup>120</sup> (cfr. introduzione), tali modificazioni sono molto significative, perché a un discorso incentrato sui «Codici Generali» viene sostituito un paragrafo che focalizza le «Tecniche Musicali», gli «Stili» della tradizione

---

<sup>117</sup> *La Virago del West*, 29/6/1954, p. 15.

<sup>118</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 245.

<sup>119</sup> «Il Mondo», 5/11/1957, p. 14 e *L'Unicorno di Menotti*, Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 382.

<sup>120</sup> Stefani, *La competenza musicale*, cit., p. 13.

italiana, e soprattutto la singola «Opera». Anche se gli elementi vengono menzionati senza approfondimento, si passa dal livello più elementare della competenza musicale ai tre livelli superiori, che interessano soprattutto gli specialisti. Già sulla stampa periodica, Vigolo scrisse critiche musicali serie, ma proprio nel passaggio all'antologia curò particolarmente la precisione dei testi.

Gli sporadici passi riscritti in Barilli esemplificano il suo lavoro sullo stile. Bisogna segnalare tuttavia che queste varianti erano già presenti su «La Ronda», il che conferma il ruolo cardine della rivista romana. In *Bottesini*, ad esempio, Barilli accumulò gli aggettivi per determinare l'arcata del contrabbassista: dalle due serie ternarie («Egli ha l'arco dolce lungo e tenace» e «il suo arco interminabile pacifico e disteso»<sup>121</sup>) passò a una serie a cinque elementi («La sua arcata dolce, interminabile, tenace, pacifica e distesa»<sup>122</sup>). Lo scrittore innestò inoltre la similitudine «La sua superba arte strumentale gli morì accanto come una sposa che non vuole sopravvivere»<sup>123</sup>. Questi esempi mostrano che, passando dalle testate per un vasto pubblico alla rivista letteraria, Barilli aumentò la densità stilistica dei testi.

A prescindere dall'espunzione di determinati capoversi, nemmeno Savinio introdusse modificazioni fondamentali ai testi. L'unico esempio significativo riguarda l'inserimento di osservazioni sulla pittura per spiegare le tendenze musicali contemporanee, come il passo seguente:

Il simile avviene nel gusto della pittura, e a una matura e piena pittura di Rubens o di Velázquez, ossia un dipinto arrivato al suo perfetto grado di cottura, molti preferiscono o dicono di preferire le pitture parziali e imperfettamente cotte di Giotto, di Piero della Francesca, di Masaccio<sup>124</sup>.

o ancora l'affinità intravista tra lo scolasticismo dei musicisti dal Cinque al Settecento e lo scolasticismo di Modigliani<sup>125</sup>. Tali giunte ricordano una citazione dello scrittore, apparsa su «Secolo XX», in cui si teorizzava la necessità di non deviare troppo dall'argomento musicale:

I miei lettori, da quando mi conoscono, avranno avuto modo di accorgersi che io non sono uno specialista. La musica, che costituisce il fondamento, la ragione di questa rubrica, a me piace considerarla non soltanto in sé, ma come parte del

---

<sup>121</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 145.

<sup>122</sup> Ivi, p. 14.

<sup>123</sup> Ivi, p. 12.

<sup>124</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 193.

<sup>125</sup> Osservazione inserita nell'articolo *Scolasticismo*, ivi, p. 205.

movimento generale delle arti, dello spirito. Oggi che mi capita parlare di musica spagnola, mi sento prurito di allargare il discorso alla pittura spagnola, alla poesia, allo spirito del paese, della razza... Niente paura! so frenare le mie voglie<sup>126</sup>.

L'antologia gli permetteva quindi quelle digressioni, che sarebbero apparse poco opportune sulla stampa periodica; ma si tratta comunque di casi isolati.

Dalla prospettiva della riscrittura, i testi di Bontempelli non presentano varianti significative.

### 2.2.3 L'organizzazione della raccolta

Secondo quali criteri gli autori organizzarono le loro raccolte? Quali conclusioni se ne possono trarre sull'*ethos* del critico musicale? Tra i possibili criteri di sistematizzazione si annoverano quello tematico, quello cronologico e quello geografico. Massimo Mila, ad esempio, li congiunge per organizzare le sue *Cronache musicali 1955-1959*<sup>127</sup>: la prima parte verte sulla musica da Gesualdo da Venosa a Beethoven; la seconda riguarda l'Ottocento e il Novecento italiano; la terza parte discute la musica coeva fuori dall'Italia; e l'ultima parte, infine, riguarda gli interpreti e le riflessioni varie.

#### 2.2.3.1 Organizzazione cronologica

Seguire la cronologia è il modo più semplice e più elementare per organizzare i testi. La raccolta di Vigolo si organizza secondo la data della prima pubblicazione del testo, vale a dire dal 3 luglio del 1945 all' 8 marzo 1966. Inoltre, gli scritti sono ordinati secondo le annate: la prima sezione raccoglie i testi che vanno dal 1945 al 1948 perché di queste annate sono state selezionate solo quattro cronache, mentre dalla seconda sezione in avanti, ogni sezione coprirà un'annata. Rispetto ad altre sistemazioni, Vigolo optò per l'organizzazione più neutra e più trasparente. Alla base della sua scelta stava la natura dei testi: essendo nati come cronache, rispecchiavano la diversità delle opere musicali programmate nello stesso concerto.

#### 2.2.3.2 Organizzazione tematica

Che Bontempelli in *Passione incompiuta* adottasse una sistemazione tematica, non deve sorprendere: vista l'eterogeneità dei testi, era la soluzione più opportuna. In effetti la

---

<sup>126</sup> Espana, «Secolo XX», agosto 1926, p. 524.

<sup>127</sup> M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959.

diversità dei materiali concerne non solo criteri quali il tipo di periodico (cfr. *supra*), la data della prima pubblicazione<sup>128</sup> o l'estensione del testo<sup>129</sup>; ma si situa anche a livello della forma materiale<sup>130</sup> e dell'argomento<sup>131</sup>. Bontempelli adottò quindi un'organizzazione tematica in sette sezioni, intitolate *Vite nella musica*, *Forme e teorie*, *Parole sulla critica*, *Pause e battute*, *Profili*, *Cronaca e critica*, e *Variazioni*. La prima, terza e quinta sezione contengono un numero più ridotto di testi relativamente lunghi; laddove la seconda, la quarta e la sesta sezione comprendono per contro un numero più elevato di testi relativamente più brevi. Tale scelta si potrebbe forse spiegare con la volontà di non scoraggiare il lettore e di alternare testi più lunghi e più seri a testi più brevi, spesso più spiritosi. All'interno delle sezioni l'ordine scelto rispecchia generalmente la cronologia delle date di pubblicazione, salvo alcune eccezioni: nella sezione *Cronaca e critica*, ad esempio, Bontempelli avvicinò i testi relativi a concrete occasioni musicali e li separò dalle invettive contro la musica popolare. Se da una parte si osserva una tendenza – logicamente tematica – ad avvicinare testi analoghi, dall'altra lo scrittore cercò di alternare testi più lunghi e testi più brevi, per agevolare e rendere più piacevole la lettura.

In *Scatola sonora* si nota invece un'organizzazione tematica implicita: si possono riconoscere sei sezioni, che non sono identificate da un titolo specifico, come era il caso nella raccolta bontempelliana. Dopo due testi che introducono il lettore alle idee di Savinio sulla musica (*Musica estranea cosa* e *Nostri rapporti con la pazza*) comincia la prima sezione, dedicata ai maggiori compositori. Se per l'ordine dei compositori si segue la cronologia<sup>132</sup>, ciò non vale sempre per l'ordine delle loro opere. L'ultimo compositore nella serie dei maggiori compositori è Stravinskij, al quale succede la seconda sezione dedicata alla condizione attuale della musica (con testi quali *Dispepsia musicale*, *Scolasticismo*). Nel terzo gruppo di testi vengono trattati i compositori ritenuti «minori», vale a dire Gluck, Berlioz, i compositori italiani dell'opera verista e i compositori della cosiddetta «scuola francese». Da questo panorama negativo si staccano i testi più speranzosi riguardo alle alternative alla tradizione melodrammatica, cioè il balletto

---

<sup>128</sup> Il testo più recente della raccolta, *Olimpiadi*, risale al 1950; mentre quello più remoto, *Critici musicali*, è stato pubblicato nel 1910.

<sup>129</sup> La lunghezza dei testi è compresa tra una frase (*Musica moderna*) e quindici pagine (*Gli Scarlatti, Verdi il terrestre*).

<sup>130</sup> Articolo intero, frammento di articolo, o discorso pronunciato.

<sup>131</sup> Più degli altri autori, Bontempelli scrisse sull'intero panorama musicale a lui contemporaneo, dalla musica «colta» alla musica popolare e al jazz.

<sup>132</sup> I compositori si succedono generalmente secondo la loro data di nascita; lo scambio di Bellini e Donizetti si spiega tramite la lunghezza del loro arco creativo: pur essendo nato dopo Donizetti, Bellini muore 13 anni prima di Donizetti.

(Prokofiev) e il teatro di marionette (*El retablo di maese Pedro* di De Falla). Alla quarta sezione, composta da cronache vere e proprie (tra cui la serie di *Concerti all'Adriano*) subentra la quinta, dedicata al pianoforte (*L'ora del pianoforte*) e ai ritratti di pianisti, ordinati anch'essi secondo la data di nascita. L'ultima sezione avrebbe potuto intitolarsi «Varia», visto che contiene testi di interesse musicale più generale. Stranamente sono stati inseriti in quest'ultima anche due testi su compositori francesi (Gounod e Massenet), che, stando al giudizio del critico, avrebbero potuto appartenere anche alla sezione di compositori minori. Piuttosto che una struttura tematica rigorosa, dunque, si osserva nella raccolta di Savinio una struttura a vari baricentri.

Quali sono ora i motivi e gli effetti di tale struttura? Visto anzitutto il numero considerevole di testi che recano la menzione «non datato», era impossibile sistemare i testi secondo la data della prima pubblicazione, come invece fece Vigolo. La prima sezione (che copre circa 200 pagine, ossia la metà della raccolta) può trasmettere un criterio cronologico della storia musicale. Ma, dopo i testi sulla condizione attuale della musica, Savinio risale sino all'opera di Gluck per percorrere la cronologia dei compositori ritenuti minori. Più che la cronologia, sono il giudizio e il ragionamento sulla musica che stanno alla base della struttura di *Scatola sonora*.

Le raccolte di Bruno Barilli sono strutturate secondo due parametri: se *Il paese del melodramma* si caratterizza per una profonda coerenza tematica; per le altre raccolte non è forse azzardato dubitare dell'esistenza di un piano organizzativo.

Dall'indice de *Il paese del melodramma* emerge che questa raccolta s'impenna su determinati nessi tematici, geografici e cronologici. La raccolta copre soltanto musica teatrale italiana di compositori dal Settecento al primo Novecento, in particolare di Cimarosa, Bellini, Verdi, e Puccini. Rispetto a *Delirama* i ritratti di cantanti – contemporanee – sono stati riuniti sotto il titolo *Prime donne*. Lungo la raccolta vige una logica quasi narrativa, grazie ai testi introdotti allo scopo di creare una determinata atmosfera, come la prima parte di *Il paese del melodramma*, nel quale viene presentato lo spazio-tempo in cui nacque Verdi. Altri esempi sono *Il ponte verde*, che testimonia la nostalgia barilliana, e *Mastro Titta*, in cui non si parla di musica, o ancora la lunga introduzione in *Omaggio a Puccini*. La stessa coerenza si ritrova a livello geografico, visto che la prima parte della raccolta è ambientata a Parma e la seconda a Roma<sup>133</sup>. Tale impostazione contrasta con quella delle altre raccolte al punto che spinse gli editori del gruppo di ricerca bolognese a pubblicare *Il paese del melodramma* in un volume separato: secondo Luisa Viola e Luisa Avellini colpisce «l'unità' e insieme 'unicità' del Paese

---

<sup>133</sup> La progressione geografica nella raccolta rispecchia in questo modo la biografia dello stesso autore: nato a Fano, Barilli trascorse la sua gioventù a Parma per stabilirsi in seguito a Roma.

all'interno della bibliografia barilliana, forse il solo tentativo di Barilli di produrre un 'libro'»<sup>134</sup>.

Nelle altre raccolte, precedenti e posteriori a *Il paese del melodramma*, è più difficile distinguere un principio unificatore. Il primo *Delirama* (1924) alterna ritratti di interpreti (Elvira de Hidalgo, Nazzareno De Angelis) a discussioni di compositori contemporanei (Debussy, Strauss, Casella), e di opere di repertorio (*Falstaff*, *I Maestri Cantori*). Significativi sono i testi di apertura e di chiusura, cioè *Mastro Titta* e *La danza delle tre sorelle*. Mentre il primo testo introduce il lettore all'universo romano<sup>135</sup>, l'ultimo, un testo di prosa d'arte vera e propria, costituisce un congedo dalla città: il narratore lascia Roma per «[valicare] i confini del mondo»<sup>136</sup> e per arrivare in uno strano luogo post-apocalittico<sup>137</sup> dove ballano le tre danzatrici. In questo modo la raccolta si apre e si chiude con due testi in cui la musica ha soltanto un ruolo di sottofondo. Il primo pezzo, sul boia Titta è identico alla prima parte di un articolo pubblicato su «Il Tempo» del 6 gennaio 1920, intitolato *Il concerto all'Augusteo*. Nel passaggio dal giornale alla raccolta, tuttavia, è stata cassata l'interpretazione del frammento. L'articolo continua in questo modo:

Oggi la piazza del Popolo si può attraversare liberamente senza intoppi funesti e raccapriccianti, senonché è sorto più in qua l'Augusteo, prigione ardente e inquisitoriale del pensiero musicale dove Bernardino Molinari è costretto a volte, ripetendo il gesto del boia rosso, a levare in alto, trofeo sanguinoso della giustizia, che tutti cinquemila spettatori la vedano, una stroncata, pallida, innocente e ricciuta testa d'abbacchio. In tale caso, ai chierici della critica non rimane che esercitare le funzioni del becchino, lavoro che noi si cerca di fare per il meglio e con la più umile pietà<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> L. Viola e L. Avellini, *Introduzione*, in Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. VII. Tale effetto di unità non toglie che, come le altre raccolte, anche *Il paese del melodramma* è il risultato di «attività combinatoria e di montaggio» (ivi).

<sup>135</sup> Non tutti i testi sono ambientati a Roma; si veda ad esempio la seconda parte di *Alfredo Casella*, situata a Parigi.

<sup>136</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 43.

<sup>137</sup> Il testo si presta bene alla chiusura della raccolta per via dei suoi riferimenti ad elementi escatologici (il Giudizio Universale è suggerito dai «colloqui col Padre Eterno» e dal destino di un critico annegato, cfr. ivi, pp. 40-41), elementi apocalittici (l'inondazione, il pandemonio, la rivelazione del «Genio» nel paragrafo finale) ed elementi post-apocalittici (l'oscurità, la misteriosità, l'atmosfera lugubre che vige verso la fine del testo: «Un che di terribile e di postumo, come dopo la distruzione del fuoco indugia ancora nell'aria abbrunata e radiosa», ivi, p. 43).

<sup>138</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 141-142.

Non è proprio «con la più umile pietà» che Barilli esprime certi giudizi negativi; anzi, una volta eliminata la spiegazione della metafora nella raccolta, l'interpretazione più logica connette la figura del boia allo stesso critico<sup>139</sup>. Senza riferimenti espliciti alla musica, *Mastro Titta* va letto come un testo programmatico, collocato apposta in posizione di apertura. Pare evidente, insomma, come siano scelti con cura il primo e l'ultimo testo della raccolta; mentre gli altri testi funzionano come entità autonome, non organizzate secondo un determinato principio.

Il disordine regna egualmente ne *Il sorcio nel violino* e nella seconda edizione di *Delirama*, ordinati in modo «sparso, frammentario e aperto»<sup>140</sup>. In effetti le due raccolte successive mutuano un numero considerevole di testi dal primo *Delirama*, ma in un ordine sconvolto. In quanto al destino dei testi d'apertura e di chiusura appena discussi, *Mastro Titta* e *La danza delle tre sorelle* non compaiono nel *Sorcio nel violino*; mentre Barilli riprende per il secondo *Delirama* il pezzo *Mastro Titta* come testo iniziale e *La danza delle tre sorelle* non come chiusura ma in posizione penultima, seguita da *Paderewski*. L'autore rinuncia dunque nell'ultimo *Delirama* all'unico principio ordinatore della prima edizione, vale a dire lo sforzo di incorniciare la raccolta.

Il modo di sistemare i testi giornalistici nella raccolta partecipa alla costruzione dell'*ethos* dell'autore. È chiaro che le figure di Vigolo e Barilli si oppongono diametralmente: mentre Vigolo adotta una struttura neutra e trasparente, le raccolte di Barilli (salvo *Il paese del melodramma*) testimoniano della sua presunta natura evasiva, disorganizzata e intuitiva. Tra questi due estremi si collocano Bontempelli e Savinio: *Passione incompiuta* è organizzata in modo articolato ed esplicito; mentre *Scatola sonora* si caratterizza per una struttura più implicita. Quest'ultima raccolta sembra seguire, a prima vista, la storia della musica; ma l'esistenza di una seconda cronologia, quella dei compositori «minori» mostra che la sistemazione della raccolta, lontana dall'essere neutra, si impernia sul ragionamento dell'autore.

## 2.2.4 Il paratesto

### 2.2.4.1 Intitolazione della raccolta

Nella presente sezione si cercherà di interpretare i titoli alla luce della graduale distinzione tra specialisti e dilettanti. A prima vista, tutte le raccolte si collocano nella

---

<sup>139</sup> Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, cit., pp. 14-15.

<sup>140</sup> L. Avellini & A. Cristiani, *In margine all'edizione delle opere di Bruno Barilli*, in «Filologia e critica», 1982, 3, p. 349.

stessa linea non-specialistica, indirizzandosi ad una fruizione dilettantesca. Ciò appare evidente nel titolo di Bontempelli, laddove la musica appare una *passione*, addirittura *incompiuta*<sup>141</sup>, e laddove l'autore si mette in scena come dilettante. Il titolo della raccolta di scritti sulla musica echeggia il titolo del volume precedente, contenente gli scritti sulla pittura, *Appassionata incompetenza. (Note su cose d'arte)*<sup>142</sup>. In questa raccolta Bontempelli sfoggia più volte un sentimento di disagio legato alla propria incompetenza. Si legga, a tal proposito, l'avviso iniziale: «È una scelta da articoli, lettere, note, discorsi di critica figurativa; scritti, a confessione dell'autore, sulle premesse di una fondamentale incompetenza in materia»<sup>143</sup>. Anche il primo testo, intitolato per l'appunto *Incompetenza*, costituisce un'apologia della pretesa mancanza di autorità. Nello stesso tempo, ovviamente, la prima frase («È una mia strana sorte, che nessuno voglia credermi quando dico che non m'intendo di pittura»<sup>144</sup>) è un chiaro esempio di falsa modestia, di *cleasmo*<sup>145</sup>. Ora, è interessante individuare che cosa significa per Bontempelli «intendersi di un'arte»:

per capire un'opera, di qualunque arte, occorre avere un minimo di capacità immaginativa in quell'arte. [...] Per saper immaginare, occorre saper ricordare, anzi prima di tutto saper vedere. [...] In me è tanto nulla la capacità rispetto al fatto plastico, che nemmeno il quadro che ho visto più volte e mi ha dato e ogni volta mi dà una commozione, io posso ricordarlo altro che come un generico ritmo di forme e colori, come uno stato d'animo. [...] Mi pare che queste incapacità native [...] siano una deficienza perentoria per chi è messo a guardare un quadro. Fermo davanti al quadro [...] la sensibilità estetica arriva in me lentissima, e ha troppo spesso bisogno d'aiuti. [...] Invece intendersi di pittura vuol dire trovare da sé e d'istinto la chiave, il bandolo, che è nuovo sempre per ogni quadro, o almeno per ogni nuovo autore che importi guardare<sup>146</sup>.

L'intenditore si distingue dal laico per la sua particolare capacità di percezione, per la sua sensibilità artistica. In altre parole si tratta di un'abilità connaturata, che si ha o che

---

<sup>141</sup> L'aggettivo *incompiuto* secondo il GDLI significa sia «incompleto, non portato a termine» sia «imperfetto, manchevole». È soprattutto questo secondo significato che determina l'*ethos* del dilettante.

<sup>142</sup> M. Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, Venezia, Neri Pozza, 1950.

<sup>143</sup> Ivi, p. 5.

<sup>144</sup> Ivi, p. 7.

<sup>145</sup> Il *cleasmo* «tende a sminuire le proprie qualità e afferma retoricamente di non essere in grado di cominciare o continuare il discorso» (B. Capaci, *Retorica*, in *Manuale di italianistica*, a cura di V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2005, p. 67). Secondo Jacqueline Spaccini, il titolo e il sottotitolo dell'antologia funzionano come un *understatement* inglese, perché lo scrittore dimostra negli scritti di non essere incompetente del tutto (J. Spaccini, *Bontempelli et la peinture: Appassionata incompetenza ou les faux aveux d'un incompetent avisé*, in «Transalpina», 2008, 11, pp. 147-162).

<sup>146</sup> Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit., pp. 7-9.

non si ha. Le possibilità di formazione sono pertanto limitate, come affermerà Bontempelli più avanti nel testo:

È vero che dopo una serie adeguata di tali esperienze, e con una intensa applicazione, può darsi che chi non aveva da natura la piena tendenza a vedere, arrivi ad acquistarla. Può darsi<sup>147</sup>.

Il criterio di distinzione risiede dunque nella sensibilità artistica, che rimane una variabile indipendente dalla formazione del critico o dalle sue attività professionali. Insomma, per Bontempelli non importano tanto la conoscenza o l'analisi tecnica quanto la comprensione intuitiva e «naturale» dell'opera d'arte. Come si è visto, questo significa che non soltanto i musicologi hanno il diritto di parlare di musica.

Se si torna alla raccolta *Passione incompiuta*, salta all'occhio l'assenza di simili affermazioni o del tono apologetico che le sostiene. Come si vedrà nel terzo capitolo, la distanza tra lo scrittore e i cosiddetti «Critici Autentici» viene sottolineata negli scritti sulla pittura mentre è assente negli scritti sulla musica. Non si può che concludere che Bontempelli si sentiva più competente e più autorizzato in materia musicale.

Si noti inoltre che ambedue le raccolte recano un sottotitolo analogo, che consiste nella combinazione di un elemento rematico e un elemento tematico: *Note su cose d'arte* e *Scritti sulla musica*. Invece di fornire nel titolo precise informazioni al lettore, Bontempelli si tiene il più possibile sul vago. Gli elementi rematici non indicano affatto un particolare genere testuale, ma «fanno appello a un tipo di definizione più libera»<sup>148</sup>, risultando perciò elementi *paragenerici*. Il sottotitolo della prima raccolta cerca inoltre di non definire precisamente il soggetto delle *note* tramite la voce generica *cose*. Anche attraverso il sottotitolo, Bontempelli sembra voler minimizzare le proprie ambizioni e le aspettative del lettore.

La prima raccolta di Barilli, *Delirama*, è intitolata come la sua rubrica su «La Ronda», il che rinforza ancora il legame della raccolta con la letteratura. La voce «delirama» risale alla parola serba per «vagabondo, l'uomo che ha scelto un'esistenza errante e sradicata»<sup>149</sup>, ma evoca, nello stesso tempo, voci come «delirare», «deliramento» e «delirio». Il doppio significato echeggia nell'interpretazione di Antonio Castronuovo, che considera la raccolta un «diorama del delirio»<sup>150</sup>. O come affermò lo stesso Barilli nel 1940 su «Oggi»:

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 9.

<sup>148</sup> Genette, *Soglie*, cit., p. 85.

<sup>149</sup> Avellini & Cristiani, *In margine all'edizione delle opere di Bruno Barilli*, cit., p. 322.

<sup>150</sup> A. Castronuovo, *Stilista con idee. Bruno Barilli*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 2001, 56, 5, p. 599.

Passavo per un eretico, in conclusione, un eretico del tutto innocente, di quelli che in Oriente chiamano *delirama*. Un eretico... Sì. Infatti mi pareva proprio così. [...] Nella mia testa in delirio, motivi, visioni, voci agglomerate, si accavallavano elettricamente in fuga come nubi attraversate dalle folgori, poi si scioglievano liquide: vero *tapis roulant*, in furia silenziosa<sup>151</sup>.

Tramite questo titolo, che trattiene l'esatto antonimo di «lucidità», Barilli sottolineava il proprio approccio immaginativo alla musica. Allo stesso modo non suscitano aspettative da specialista né *Il sorcio nel violino*, per via dell'immagine insolita; né *Il paese del melodramma*, a causa dell'indeterminazione del titolo. In effetti, sarebbe stato diverso se la raccolta si fosse intitolata ad esempio *Parma. Il paese del melodramma*: un libro simile avrebbe potuto esaminare il ruolo della città per lo sviluppo della civiltà musicale. In realtà, si tratta di una testimonianza dell'autore sulle proprie passioni musicali e sul mondo evocato da questa musica. Più che un saggio critico, la raccolta sembra perciò una autobiografia attraverso la musica.

Come *Delirama*, il titolo *Scatola sonora* si ispira alla rubrica di cronaca musicale tenuta da Savinio su il «Secolo XX». Il titolo si riferisce alla scatola musicale, cioè ad un gioco per bambini. Esso suggerisce inoltre la moltitudine di musiche e musicchette di vari generi contenute nel libro, e, nello stesso tempo, l'idea della meraviglia infantile, di cui si trova un preciso *pendant* testuale: quando il critico assisteva ad un concerto alla Pergola, associava la sala ad una scatola di giochi. L'odore della scatola lo riportava agli anni dell'infanzia e sembra proprio sorprenderlo quando si spegneva la luce: «Ecco! Il mazzo luminoso si spegne, l'interno della scatola dei giochi piomba nel buio»<sup>152</sup>. La descrizione e l'esclamazione «Ecco!» suggeriscono uno sguardo infantile, e sullo sfondo, l'atteggiamento dello scrittore, che, affascinato dalla musica come un bambino dalla scatola sonora, sembra essere in contrasto con la distanza oggettiva richiesta allo specialista.

La stessa idea della moltitudine è proposta da Vigolo in *Mille e una sera all'opera e al concerto*. Qui il titolo sottolinea l'aspetto cronachistico, visto che lo scrittore relaziona il lettore sullo svolgimento delle rappresentazioni ed esecuzioni musicali. In altre parole, Vigolo parte dall'esperienza vissuta della serata musicale e si impone quindi come un frequentatore assiduo di teatro musicale. Attraverso il ricordo letterario della raccolta di *Mille e una notte*, infine, il titolo rimanda al carattere letterario dei testi raccolti.

---

<sup>151</sup> B. Barilli, *Delirama*, in «Oggi», 24/2/1940, p. 23, corsivo suo.

<sup>152</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 48.

I titoli di Savinio e Vigolo ricordano alcuni titoli scelti dagli specialisti per le loro raccolte di critiche musicali. Fedele d'Amico, ad esempio, impostò poco prima della morte una raccolta intitolata *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*<sup>153</sup>, che evoca la prospettiva saviniana del bambino. Il titolo dell'antologia è ricavato dall'ultimo testo, omonimo, che comincia dal primo concerto a cui il critico assistette da giovane. La somiglianza con *Scatola sonora* rimane senza conseguenze per la comprensione del titolo di Savinio: significa che Fedele d'Amico ha negato per l'occasione il proprio carattere di specialista.

Il titolo di Vigolo si avvicina ad altri titoli di Fedele d'Amico e di Massimo Mila. In primo luogo esso riecheggia il titolo *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*<sup>154</sup> di Fedele d'Amico sia per l'idea della moltitudine da un lato, sia per la presenza della voce «cronache» dall'altro. Nonostante la somiglianza il titolo di Vigolo è meno esplicito e, pertanto, meno specializzato di quello di d'Amico. Sulla stessa linea si può collocare il titolo di Mila *Cronache musicali: 1955-1959*<sup>155</sup>, rispetto al quale il titolo di Vigolo risulta comunque meno «secco» e meno specializzato.

In secondo luogo, l'idea del frequentare serate musicali è comune anche alla raccolta postuma di Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*<sup>156</sup>. Ma occorre considerare, in questo caso, che il titolo non è stato scelto dallo stesso Mila<sup>157</sup>.

Il titolo della raccolta di Vigolo si accosta insomma ai titoli degli specialisti, anche se la differenza è sempre evidente. Rispetto al titolo relativamente «neutro» di Vigolo, gli altri autori definirono le loro raccolte come nate da una prospettiva alternativa, ossia letteraria.

#### 2.2.4.2 Indice dei nomi citati

Benché la scelta di aggiungere o meno un indice dei nomi citati dipenda in una larga misura dall'editore, la sua presenza o assenza contribuisce a determinare il modo in cui la raccolta va letta. Mentre l'indice dei nomi citati di solito manca in un'opera letteraria, generalmente è incluso in raccolte di specialisti. Il fatto che un indice chiuda le raccolte

---

<sup>153</sup> F. D'Amico, *Un ragazzo all'Augusteo. Scritti musicali*, Torino, Einaudi, 1991. Si noti che il sottotitolo contiene la stessa indicazione paragenetica della raccolta di Bontempelli.

<sup>154</sup> F. D'Amico, *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, Roma, Bulzoni, 2000. Rispetto al vago elemento rematico «scritti», «cronache musicali» si riferisce a un genere testuale un poco più delimitato.

<sup>155</sup> Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, cit.

<sup>156</sup> A cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, M. Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989. Torna l'elemento paragenetico impreciso.

<sup>157</sup> Questo titolo si spiega in parte per motivi di *marketing*: il volume è stato sostenuto dallo stesso Teatro alla Scala.

di Mila (*Cronache musicali 1955-1959*), Fedele d'Amico (*I casi della musica*) e Gavazzeni (*Il sipario rosso*)<sup>158</sup> significa che i volumi sono stati concepiti come strumento d'informazione e di ricerca. La mancanza di indice, viceversa, implica che l'opera va letta da una prospettiva più libera rispetto alla prospettiva informativa. Ora, all'interno del *corpus* tale distinzione è significativa per il modo in cui i volumi sono stati progettati: le raccolte di Bontempelli e di Vigolo includono l'indice dei nomi citati mentre quelle di Barilli e di Savinio ne sono prive.

Anche se la scelta dell'indice spetta in parte all'editore, la distinzione appena abbozzata tra Bontempelli e Vigolo da un lato, e Barilli e Savinio dall'altro, risulterà ancora pertinente in altre sezioni del presente studio (cfr. cap. 3).

## 2.3 Conclusione

Nel presente capitolo si sono chiariti il contesto degli scritti musicali sulla stampa periodica e i processi dell'antologizzazione. Per quanto riguarda i lettori a cui si rivolsero gli scrittori, si è osservato che Bontempelli e Barilli si indirizzarono ad un pubblico più vasto degli altri critici, e che, tra i quattro autori selezionati, è Bontempelli a scrivere per il pubblico più diversificato. Dal confronto tra testi giornalistici e raccolte emerge una chiara linea critica degli obiettivi degli scrittori, nonché delle scelte editoriali operate.

Bontempelli non operò una selezione né modificò i contributi, raccogliendo l'insieme dei propri testi giornalistici attinenti alla musica. Dal rifiuto di articoli e capoversi troppo legati all'attualità, emerge che l'obiettivo di Savinio non era di informare il lettore della vita musicale contemporanea, ma di proporre il suo ragionamento sulla musica. Mentre Vigolo, che si indirizzò già sulla stampa periodica ad un pubblico ristretto, elitario, aumentò nel passaggio all'antologia la precisione delle sue critiche. L'organizzazione di *Mille e una sera all'opera e al concerto* è concepita come la più neutra possibile. Barilli, al contrario, puntò soprattutto sul criterio stilistico, come dimostra il ruolo cardine de «La Ronda».

---

<sup>158</sup> Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, cit., F. D'Amico, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962 e G. Gavazzeni, *Il sipario rosso*, Torino, Einaudi, 1992.

## Capitolo 3

### *Ethos*

Come si è visto nel panorama storico delineato nel primo capitolo, l'avvento della musicologia rischiò di ridimensionare l'autorevolezza dei letterati, che da secoli si erano occupati della critica musicale. Occorre indagare perciò le conseguenze di tale cambiamento di paradigma per l'identità dei letterati-critici del Novecento: la scissione tra il circuito per gli «specialisti» e il circuito per i «dilettanti» mette in questione l'autodefinizione dei letterati-critici. Per esaminare come i letterati abbiano reagito a quest'evoluzione, ci si servirà del concetto dell'*ethos*.

Come si è specificato nell'introduzione, il concetto retorico dell'*ethos*, basato sulla persona e sulla credibilità dell'oratore, rappresenta – insieme al *pathos* e al *logos* – uno dei modi per convincere il pubblico. L'affidabilità dell'oratore, e per estensione del locutore e dello scrittore, si spiega in vari modi, a seconda delle idee sul potere del discorso che sottendono il suo operare. Stando alla teoria sociologica di Bourdieu, l'*ethos* dipende dal potere effettivo dell'oratore, cioè dalla sua posizione sociale ed istituzionale. Dal canto loro i pragmatici sono convinti che l'*ethos* sia un effetto sostanziale del discorso, più specificamente di determinate strategie verbali, che permettono all'oratore di costruire un'immagine di sé. È merito di Ruth Amossy<sup>1</sup> l'aver conciliato le due prospettive teoriche, distinguendo l'*ethos preliminare* dall'*ethos discorsivo*. In effetti, il pubblico ha spesso già un'idea dell'oratore prima che quest'ultimo cominci ad esprimersi. Ma tramite il discorso pronunciato o scritto, il locutore è in grado di ridisegnare questa immagine preconcepita. L'*ethos*, quindi, è un concetto complicato e stratificato, che va colto in tutte le sue possibili connessioni. Il presente capitolo

---

<sup>1</sup> Amossy, *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, cit., pp. 1-23.

svolgerà una prima esplorazione dell'immagine che gli autori costruiscono di sé tramite i loro scritti sulla musica. Si indagheranno in primo luogo l'*ethos* preliminare degli scrittori, e, in seguito, l'*ethos* discorsivo, esplicito o implicito, dei testi. Anche le preferenze musicali degli autori contribuiscono alla costruzione dell'*ethos*: ecco perché si discuteranno i loro gusti musicali e la scelta delle opere commentate.

### 3.1 *Ethos* preliminare

Indagare l'*ethos* degli autori significa anzitutto addentrarsi nello studio dell'*ethos* preliminare, vale a dire dell'immagine che emerge dalle attività precedenti dell'autore, dalla sua posizione e dalla sua autorità effettiva, in modo indipendente dal discorso in questione. Come erano conosciuti gli autori prima di scrivere critiche musicali?

Quando Bruno Barilli pubblicò le prime critiche musicali su «La Concordia», aveva già alle spalle la composizione di un'opera lirica, *Medusa*, scritta nel 1910. Il pubblico, tuttavia, non lo poteva associare a quest'opera, visto che sarebbe stata rappresentata soltanto nel 1938<sup>2</sup>. Al momento dell'esordio come critico musicale, Barilli era conosciuto per la sua attività giornalistica, in particolare per le corrispondenze di guerra del 1912 e del 1914.

Nonostante avesse fama di giornalista, Barilli è stato presentato come «compositore» nell'elenco dei fondatori de «La Ronda»<sup>3</sup>. Tramite le prose d'arte scritte per la stessa rivista, e sicuramente tramite le raccolte dei testi, si imponeva sempre più come scrittore-letterato (cfr. 3.2.2), tanto che Pier Vincenzo Mengaldo afferma: «[che] Barilli non avesse capacità di comprensione analitica della musica è ovvio»<sup>4</sup>.

Il parere dello studioso ben illustra come un autore possa negoziare il proprio *ethos*: non c'è dubbio che Barilli fosse in grado di capire la musica, sino ad un livello analitico, ma è stata una sua scelta consapevole quella di imporsi come letterato anziché come

---

<sup>2</sup> La seconda opera di Barilli compositore, *Emiral*, fu scritta in larga parte nel 1914 ma finita solo nel 1923 e rappresentata nel 1924.

<sup>3</sup> «Margutte» (A. Baldini), *Lista bloccata de «La Ronda»*, in *La Ronda. Antologia*, a cura di G. Cassieri, Firenze, Luciano Landi, 1955, p. 104.

<sup>4</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 26.

specialista tecnico della musica<sup>5</sup>. Grazie all'esperienza de «La Ronda», la pubblicazione di *Delirama* nel 1924 e l'inclusione nell'antologia *Scrittori nuovi* (1930) di Falqui e Vittorini<sup>6</sup>, Barilli acquistò pienamente lo statuto di letterato. Da allora in poi, egli continuerà a scrivere sulla stampa quotidiana, guadagnandosi lo spazio dell'elzeviro. Oltre agli interventi «d'arte», Barilli pubblicò anche critiche cinematografiche<sup>7</sup> e scritti di viaggio<sup>8</sup>. Barilli ha evoluto insomma da compositore e giornalista a letterato e giornalista.

Dopo la laurea conseguita nel 1903, Bontempelli collaborò con giornali e riviste come «La Nazione», «Nuova Antologia», «Il Marzocco» e «La Voce». Nelle prime opere letterarie ricalcò le orme di un classicismo carducciano, ed è soltanto con la pubblicazione delle opere futuriste *La Vita intensa* (1920) e *La Vita operosa* (1921) che «[iniziò] la sua vera bibliografia letteraria»<sup>9</sup>. Le prime critiche musicali di Bontempelli risalgono proprio a questo periodo della «produzione rifiutata»: quasi tutti i testi della rubrica «Parole sulla critica»<sup>10</sup> furono scritti negli anni Dieci. Ciò implica che la critica musicale accompagnò Bontempelli durante tutto il suo arco creativo, e che, sin dall'inizio, lo scrittore adottò un profilo variegato, alternando interventi giornalistici, letterari e di critica musicale. Questo ventaglio di interessi artistici venne ripreso sulla rivista da lui fondata «900» tra il 1926 e il 1929. Nel 1930 Bontempelli venne nominato Accademico d'Italia, posizione culturale che confermò l'autorevolezza di cui godeva nel Ventennio come scrittore e intellettuale. Insieme al critico d'arte Pier Maria Bardi, Bontempelli fondò poi nel 1933 la rivista «Quadrante», che caldeggiò l'architettura e la pittura moderna. Il fatto che lo scrittore non abbia mai fondato una rivista musicale e il fatto che la propria raccolta degli scritti sulle arti plastiche, *Appassionata incompetenza*<sup>11</sup> (1950) abbia preceduto *Passione incompiuta* (1958), dimostrano come Bontempelli si sia

---

<sup>5</sup> Si rimanda al cap. 2 (selezione dei testi) per esempi di analisi tecnica, volutamente respinti dall'autore per l'antologia. Anche Francesca Petrocchi è convinta della competenza musicale di Barilli (Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, cit., p. 39).

<sup>6</sup> Ivi, p. 115.

<sup>7</sup> Queste critiche, pubblicate tra il 1919 e il 1945, su testate come «Omnibus», «Oggi», «Cinema» e «Star», sono state raccolte in Barilli, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, cit..

<sup>8</sup> Gli interventi giornalistici di viaggio, scritti tra il 1923 e il 1943 su «Corriere italiano», «Il Popolo di Roma» e.a., sono stati antologizzati nel volume postumo a cura di Enrico Falqui (prima edizione nel 1952): B. Barilli, *Lo stivale. Viaggio dalla riviera adriatica alle città liguri, da Venezia alla costa amalfitana, dalla Sicilia a Milano*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

<sup>9</sup> Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, cit., p. 90.

<sup>10</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 127-192.

<sup>11</sup> Bontempelli, *Appassionata incompetenza*, cit.. Il volume raccoglie lettere, ritratti, riflessioni, confronti tra le arti, mai pubblicati prima. Prima della raccolta in volume, tuttavia, Bontempelli aveva già pubblicato articoli sulla pittura su «Valori plastici» e su «900».

affermato un po' più nell'ambito delle arti plastiche piuttosto che non in quello musicale.

La maggior parte degli scritti sulla musica raccolti in *Passione incompiuta* risale agli anni Quaranta, quando Bontempelli fu espulso dal partito fascista. In conclusione, è chiaro che l'interesse per gli aspetti più vari della cultura si concretizzò in Bontempelli, sin dagli anni d'esordio, nella critica dell'arte e nella critica musicale.

Ancora più variegato è il profilo artistico di Alberto Savinio. Già durante l'adolescenza Savinio compose alcune opere musicali e negli anni 1913-1914 esordì a Parigi come critico musicale sul giornale «Paris journal» e sulla rivista «Le Guide Musical». Negli stessi anni, egli scrisse due saggi-manifesti (*Le drame et la musique* nel 1914 e *Dammi l'anatema, cosa lasciva* nel 1915). Dopo essersi imposto chiaramente in ambito musicale, egli abbandonò la musica nel 1915, anno in cui si trasferì dalla Francia all'Italia. Su «La Voce» pubblicò gli interventi che nel 1917 sarebbero stati raccolti in *Hermaphrodito* e collaborò a «La Ronda» con saggi sulla pittura. A questi anni risale pure la collaborazione con «Valori Plastici», organo della pittura metafisica diretta da Mario Broglio. Tornato in Italia, Savinio si dedicò soprattutto alla letteratura e alla teoria della pittura metafisica.

Dieci anni dopo la partenza da Parigi, vale a dire nel 1925-1926, Savinio ritrovò il gusto della composizione ne *La Morte di Niobé* e nella *Ballata delle stagioni* e riprese le attività di critica musicale sul «Secolo XX»). Dopo questo breve ritorno alla musica, l'autore si dedicò attivamente alla pittura, arrivando nel 1927 alla prima mostra parigina. Nello stesso tempo egli continuò a scrivere romanzi, racconti e interventi per la stampa quotidiana.

Il terzo periodo di critica musicale non coincide direttamente con una ripresa dell'attività musicale creativa: la maggior parte dei testi raccolti in *Scatola sonora* risale agli anni della seconda guerra mondiale, mentre *Vita dell'uomo* e *Orfeo vedovo* furono composti, rispettivamente, nel 1948 e nel 1950.

Il profilo di Savinio dimostra che la critica musicale era negli anni d'esordio una vena consona alle altre sue attività musicali, ma che generalmente Savinio era più conosciuto in quanto scrittore e pittore. Nonostante la sua formazione musicale, Savinio non godé fama di esperto della musica: ecco perché può dare l'impressione di essere un «intruso» nel discorso sulla musica.

Fra i quattro autori selezionati Vigolo ha decisamente il profilo più univoco: è un letterato vero e proprio. Sin dalle prime pubblicazioni egli predilesse le riviste letterarie, quali «Lirica», «La Voce», «La Fiera Letteraria» e «Letteratura». Anche le sue attività secondarie erano legate alla letteratura: curò varie edizioni della poesia di Belli e tradusse Hoffmann e Hölderlin. Vigolo si affermò dunque sempre come compiuto letterato: poeta e prosatore, lettore del Belli, conoscitore della letteratura romantica tedesca.

Una volta stabilito il profilo generale degli autori, secondo le loro attività, interessi principali e secondo la loro posizione istituzionale, si può passare allo studio dell'*ethos* discorsivo, cioè dell'immagine di sé prospettata all'interno dei testi.

## 3.2 *Ethos* discorsivo

Si distinguono l'*ethos* esplicito e l'*ethos* implicito: se l'*ethos* esplicito deriva dalle dichiarazioni palesi, l'*ethos* implicito risulta invece dal tono e dalla rete intertestuale nella quale si muove l'autore. Si è aggiunta una sezione sulle preferenze musicali degli scrittori perché schierandosi pro o contro certe tendenze, i critici plasmano una certa immagine di sé.

### 3.2.1 *Ethos* esplicito

#### 3.2.1.1 Autodefinizione esplicita

Per studiare l'autodefinizione degli autori, gioverà contemplare il modo in cui essi presentano la propria attività di critica musicale. Come fanno a convincere i lettori della loro autorevolezza in materia musicale? Gli autori del *corpus* si sentono degli intrusi oppure degli osservatori competenti?

Le affermazioni più esplicite e più polemiche provengono dai testi di Barilli, come dimostra la seguente citazione:

Non parleremo punto di tecnica né di scienza nell'arte di Paderewski; parlarne, vorrebbe dire spalancare la porta all'invasione di tutti i cretini che aspettano nell'anticamera, e fare un grave torto all'artista glorioso<sup>12</sup>.

Lo scrittore oppone radicalmente la musicologia all'arte vera e propria («L'artista [...] non sarà riconosciuto da tutti quei teorici che pretendono di avere le uova senza ricorrere alla gallina»<sup>13</sup>) e soprattutto all'artista per eccellenza, ossia Giuseppe Verdi:

---

<sup>12</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 91.

Giuseppe Verdi, sembra l'uomo nato apposta per spazzare via col suo pugno sterminatore ogni parassitismo intellettualistico, per mettere in fuga la musicologia ragionante, per scomporre le tele di ragno dei sistemi metafisici<sup>14</sup>.

L'immagine quasi caricaturale dello specialista richiama l'opposizione crociana tra spirito e tecnica: siccome la tecnica in sé non è artistica, il musicologo si occupa per definizione di aspetti marginali rispetto all'arte, almeno nella rappresentazione polemica di Barilli. Lo scrittore sostenne di interessarsi all'essenza dell'arte, vale a dire in termini crociani, allo spirito, anziché alla tecnica.

Dichiarazioni meno radicali, ma di un tenore analogo, si ritrovano nella raccolta di Vigolo, che a più riprese ragionò sul proprio *status* di non-specialista. Anch'egli si distanziò manifestamente dal discorso specialistico prefiggendosi un compito alternativo, quello di misurare la «temperatura» umana ed emotiva del fatto musicale:

Di fronte a lui [il pianista Rubinstein], dunque, non è tanto il caso di analizzare il valore specifico e obiettivo delle interpretazioni, quanto di considerare in genere il fatto umano che si verifica nella sala, la salita del termometro emotivo e, più ancora che emotivo, «euforico» nello spirito dei presenti<sup>15</sup>.

Vigolo rifiuta di compiere un'analisi obiettiva dell'esecuzione dei pezzi musicali, anche se altri elementi, presenti nel brano citato, non corrispondono al suo generale modo di procedere. Da questo estratto, in effetti, sembra che Vigolo ritenga «il termometro emotivo» e «lo spirito dei presenti» come criteri maggiori nella valutazione delle opere musicali. Nei testi critici, tuttavia, la reazione del pubblico viene discussa soltanto marginalmente. Contrariamente a quanto sembra suggerire la citazione, la reazione emotiva dell'autore di fronte alla musica non costituisce il fulcro della sua prospettiva critica. Anzi Vigolo indugia a lungo sul contesto musicale-artistico delle opere e sulla comprensione stilistica della musica.

Altrove l'autore loda la ricezione intuitiva della musica, tipica dell'«uomo semplice»:

L'uomo semplice, anche se non eserciti specificamente una delle arti, può [...] conservare un sentimento fondamentale, un bisogno naturale ed un intuito elementare dell'arte, meglio dei teorici e programmatici aberranti che spesso hanno perduto per deformazione professionale ogni contatto con la realtà del fatto estetico e perseguono chimere e utopie<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> B. Barilli, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000, p. 81.

<sup>14</sup> Da *Delirama* (1924), in Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 30.

<sup>15</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 125.

<sup>16</sup> Ivi, p. 180.

Nei casi di conflitto tra la sensibilità intuitiva dell' «uomo comune» e il giudizio ufficiale della critica, Vigolo di solito si allinea ai non-specialisti; si consideri, ad esempio, la ricezione critica di Cajkovskij:

Vi sono degli artisti ai quali l'intuizione elementare, direi quasi «naturale» degli uomini concede il suo cuore con una passione profonda, mentre quello strato o quella sovrastruttura culturale e intellettuale che delle volte è «la critica», si mette contro di essi in posizione di difesa, di ostilità, chiude ermeticamente gli accessi alla ricezione sensibile non che all'ammirazione e lascia così passare lunghi anni prima di annettersi e ratificare il giudizio popolare.

Il caso di Ciaicowski è da questo punto di vista uno dei più interessanti. L'adorazione spontanea e ingenua degli uomini gli fu fatta pagare cara. I professori occhialuti dei conservatorii [sic] tedeschi dissero: «Kitsch!» con quel loro sofisticato sternuto di disapprovazione, che è il contrario dell'affettuosa approvazione del piccolo dio di Catullo. Come funzionano nelle latebre dell'inconscio questi automatismi del rancore, per cui si giudica brutto quel che piace e bello quel che dispiace<sup>17</sup>?

Agli occhi di Vigolo il giudizio intuitivo finisce sempre per imporsi a scapito di quello dello specialista, qui rappresentato in modo caricaturale. La fiducia nel gusto intuitivo dimostra, secondo Raffaele Manica, l'«atteggiamento antintellettualistico» dello scrittore romano, che ritorna anche nella difesa dell'opera verista (cfr. 3.3) e nell'amarezza di fronte allo scontro tra giudizio intuitivo e giudizio «ufficiale», riflessa in un articolo del 1958:

Ed ora si rovescino pure botti d'inchiostro denigratorio, com'è di costume, su questo pieno raggiungimento; esse non potranno oscurarlo nemmeno di un'ombra. Questo Macbeth è ciò che è: un avvenimento sorprendente, che certamente segnerà una data nelle sorti del nostro teatro in musica<sup>18</sup>.

Questa convinzione discende dalla poetica antinovecentesca dello scrittore, ben studiata da Cristiano Spila. Nel *Sogno delle pietre. Romanticismo e antimodernismo nella poetica di Giorgio Vigolo*<sup>19</sup> lo studioso lumeggia il credo neoromantico dello scrittore, per il quale la poesia e l'arte più in generale costituiscono un sapere assoluto. Ma questo sapere non è articolato come la conoscenza tecnica dello specialista perché fondato sulla sensibilità e sull'intuizione dell'artista. Vigolo rimpiange così l'eccesso di tecnicismo e di formalismo

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 242.

<sup>18</sup> Vigolo, *Il Macbeth di Spoleto*, «Il Mondo», 17/6/1958, p. 14.

<sup>19</sup> C. Spila, *Il sogno delle pietre. Romanticismo e antimodernismo nella poetica di Giorgio Vigolo*, Roma, Vecchiarelli, 2007.

dell'arte contemporanea, condannando, allo stesso tempo, l'approccio specialistico all'arte prevalente nella critica, sia letteraria, sia musicale. In questo senso antimoderno, sia Vigolo, sia Barilli mostrano un'indole nostalgica.

Se Vigolo e Barilli condannano entrambi l'approccio tecnico alla musica, il loro concreto abito testuale risulta dissimile. Se Barilli costruisce un *ethos* prettamente letterario, Vigolo si richiama al valore insieme testimoniale e cognitivo della critica:

Per ciò che mi riguarda, sono tenuto a deporre una coscienziosa testimonianza, valga quello che valga, dinnanzi al tribunale della obbiettività critica: e la deposizione è a tutto favore del *Grande Requiem* di Berlioz<sup>20</sup>.

L'immagine della deposizione giuridica mostra come Vigolo sia sempre in grado di giustificare la propria opinione di fronte all'«obbiettività critica». In altri termini Vigolo veglia attentamente sulla razionalità del discorso. Occorre perciò richiamare la distinzione tra approccio tecnico e approccio razionale. I testi di Vigolo sono contrassegnati dalla volontà di capire la musica all'interno del contesto musicale e artistico. Lo scrittore si prefigge di razionalizzare la propria reazione emotiva di fronte alla musica, sempre fidandosi del giudizio intuitivo. Qui sta il nucleo della differenza tra Vigolo e Barilli: il compositore parmense considera la musica una fonte d'ispirazione creativa. La musica occupa pertanto una funzione centrale in quanto offre a Barilli una quantità di spunti poetici. Ne fa fede la raccolta *Il paese del melodramma*, in cui alcuni testi, come *Il ponte verde* o *Mastro Titta* non vertono in nessun modo sulla musica, ma servono semplicemente a richiamare un'atmosfera ottocentesca, che fa da sfondo comune alle opere musicali discusse altrove. Sarebbe inimmaginabile che Vigolo avesse inserito, tra le sue critiche musicali, un testo d'atmosfera. Barilli, insomma, costruisce un *ethos* da letterato; mentre Vigolo si impone come critico razionale.

Prima di concludere il confronto tra Vigolo e Barilli, bisogna riprendere brevemente la differenza precedentemente esaminata, alla luce della distinzione tra obbiettività e soggettività della critica. Il fatto che Vigolo si debba giustificare «dinnanzi al tribunale della obbiettività critica» non significa che il giudizio sia oggettivo. Le critiche musicali anzi si fondano ampiamente sulla percezione soggettiva dello scrittore: la valutazione generale dell'esecuzione, la qualità degli interpreti, la prestazione del direttore, la discussione dei passi musicali più e meno riusciti. Il nucleo del testo, insomma, dipende dal gusto soggettivo del critico, ma il suo parere rimane fondato e giustificato.

Nella prefazione ad una raccolta di critica musicale, Massimo Mila si sofferma appunto sul rapporto tra soggettività e oggettività. Anche se un giudizio non può essere mai oggettivo, il critico ha il dovere di «salire ad un criterio di validità possibilmente

---

<sup>20</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 206.

assoluta. [Giudicare criticamente] significa prescindere da quelli che possono essere i propri gusti personali»<sup>21</sup>. Vigolo si assume proprio tale responsabilità, costruendo così l'*ethos* del bravo critico musicale.

Dalla lettura di Savinio emerge una differenza rispetto a Barilli e Vigolo: Savinio non fece dichiarazioni esplicite sulla propria posizione, non si oppose all'autorità dello specialista, né sembrò preoccuparsi dell'immagine di sé veicolata nei suoi testi. A varie riprese l'autore denunciò la banalità di alcuni giudizi, ma senza qualificarli ulteriormente. Una volta si pronunciò più esplicitamente sul compito fondamentale della critica:

Chi ha detto che la sola funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante, che è di inventare<sup>22</sup>.

Questa frase, assai citata, sottolinea quanto sia sostanziale nei testi critici di Savinio l'immaginazione. In altre parole lo scrittore si autodefinì non tanto tramite il contrasto con lo specialista, quanto in modo positivo, senza caricaturare i musicologi. Da questo punto di vista ne esce ridisegnato anche il compito della critica, che non può limitarsi alla spiegazione o alla valutazione, ma deve essa stessa diventare un discorso inventivo, cioè creativo. Chi dà un tale rilievo all'immaginazione, non può negare la presenza di una vena letteraria nei propri testi. Filippo Secchieri sostiene, a tal proposito, che

per Savinio «far critica» [...] equivale a rimettere in circolo [...] l'intero fascio delle energie euristiche e creative disponibili, prescindendo dalla loro eventuale ubicazione tassonomica, dal loro grado di rispondenza alla specificità degli stimoli contingenti<sup>23</sup>.

Benché Savinio fosse meno esplicito sulla sua posizione, è chiaro che anch'egli si definì come letterato.

Il primo testo della raccolta *Scatola sonora*, intitolato *Musica estranea cosa*, ben illustra la posizione dello scrittore: egli descrive come, in mezzo a un concerto, il direttore perda coscienza e cada dal podio. Savinio non si accontenta affatto di una spiegazione medica e interpreta la caduta nel modo seguente:

Non dissi [...] quello che io solo avevo veduto, ossia la Musica apparsa sul podio come un'ombra lunga, che afferra con le mani adunche il giovane direttore al collo

---

<sup>21</sup> Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, cit., p. XVII.

<sup>22</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 301.

<sup>23</sup> F. Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le lettere, 1998, pp. 33-34.

e lo butta giù dal podio. Dopo di che la Vampira se ne andò invisibile in mezzo all'orchestra in tumulto, tirandosi giù le maniche della vestaglia<sup>24</sup>.

Il direttore è punito dalla Musica in persona perché pretendeva di padroneggiarla, di conoscerla. Secondo Savinio, invece, la musica è «estranea cosa», la cui «essenza [...] ci sfugge. E sempre ci sfuggirà»<sup>25</sup>. La musica è così diversa dalle altre attività umane, che non la si potrà mai capire a fondo per cui «la sola definizione che si addica alla musica, è la Non Mai Conoscibile»<sup>26</sup>. Tale affermazione programmatica, citata anche in testa al nostro studio, costituisce una spia eloquente dell'*ethos* dello scrittore: significa che l'approccio di Savinio non sarà quello di uno specialista onnisciente, disposto a volgarizzare il proprio sapere. Lo scrittore sembra, nello stesso tempo, affascinato e impaurito dalla musica. Proprio a causa di una simile copresenza di *tremendum et fascinatum*, non si può pretendere di conoscere la musica, di svelarne i segreti. Bisogna, in effetti, adottare un atteggiamento di dubbio e di ricerca: ragionare, associare ed immaginare<sup>27</sup>. Ed è per l'appunto quello che fa Savinio nei suoi testi.

In *Passione incompiuta*, Bontempelli non si distaccò dagli specialisti in modo esplicito. Pur affermando le proprie idee sui criteri della critica, l'autore non incrociò la distinzione tra specialisti e dilettanti. Bontempelli non si sentì escluso dalle autorità musicali ufficiali, dando piuttosto l'impressione di essere bene integrato nel circuito musicale. Una volta denunciò la critica musicale milanese, più precisamente i critici del «Corriere della Sera» e del «Popolo d'Italia», per non riconoscere che «la musica di Malipiero è la più bella, la più importante, la più sostanziosa e nostra e moderna che si scriva oggi nel mondo»<sup>28</sup>. Ma si tratta di un giudizio isolato e non di una presa di distanza sistematica. Stando allo scrittore, un buon critico deve in primo luogo cercare di «partecipare dello spirito» dell'opera e deve «spogliarsi di ogni preoccupazione teorica»<sup>29</sup>, perché «la grande arte è cosiffatta, che chiunque l'accosta debba accostarvisi da analfabeta»<sup>30</sup>. Detto ciò, l'autodefinizione di Bontempelli non sfocia mai in una polemica contro gli specialisti.

---

<sup>24</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 6.

<sup>25</sup> Ivi.

<sup>26</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 7.

<sup>27</sup> Inoltre, Savinio è consapevole del carattere relativo dei propri giudizi, e perciò adotta un atteggiamento moderato rispetto alle opere che gli sono dispiaciute: «Noi, che il sinfonismo e la musica astratta hanno deviato dalle 'cose naturali' consideriamo con stupore e – perché nascondere? – con disprezzo il delirio che la 'corona' di un tenore suscita nel pubblico di un teatro. Ma chi assicura che il nostro stupore non è perduta abitudine? Chi assicura che il nostro disprezzo non è incomprendimento?» (ivi, p. 410).

<sup>28</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 204.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>30</sup> Ivi, p. 440.

Va tuttavia segnalata la differenza tra discorso sulla musica e discorso sulle arti plastiche intrapresi dallo stesso Bontempelli. Se si considerano gli scritti sull'arte plastica, selezionati e riediti recentemente da Elena Pontiggia, salta all'occhio la primissima pagina della raccolta. Si tratta di una risposta di Bontempelli a Mario Broglio, direttore della rivista «Valori Plastici», che aveva invitato l'autore a scrivere un contributo sul Seicento:

La ringrazio dell'invito a scriverle un mio pensiero intorno alla questione del Seicento. Io non sono abbastanza addestrato in siffatte materie per trattarle compiutamente né mi sento di arricchirle con tutte le disquisizioni estetiche e i riferimenti storici di cui il Critico Autentico sa armare e abbellire le proprie dissertazioni. D'istinto, parmi tuttavia di poter del tutto aderire all'opinione di Giorgio De Chirico, intorno allo scarso interesse artistico di questa quistione<sup>31</sup>.

Queste dichiarazioni si collegano a quelle di Vigolo, discusse qui sopra. Bontempelli è consapevole della distinzione tra se stesso e quello che chiama ironicamente il «Critico Autentico». Per di più, egli arriva a svalutare l'approccio del «Critico Autentico» mediante le connotazioni negative sottese alla voce *disquisizione*<sup>32</sup>.

Bisogna chiedersi dunque perché Bontempelli espliciti in quel contesto il dissenso che non ha mai dichiarato negli scritti musicali: il contrasto rimane implicito o effettivamente è meno sentito in ambito musicale? Secondo quanto ci è dato dedurre dai testi, Bontempelli si sentì a proprio agio tra i musicisti più celebri dell'epoca: ne sia testimonianza la sua intensa amicizia con Malipiero. Lo scrittore non diede l'impressione di sentirsi escluso e pertanto non sentì il bisogno di presentarsi in un modo alternativo.

### 3.2.1.2 Conclusioni sull'*ethos* esplicito

L'osservazione che risalta maggiormente dalla ricognizione sin qui condotta, è che nessuno degli scrittori si sentì a disagio parlando di musica; apparentemente, lo sviluppo della musicologia, come disciplina autonoma, non li mise minimamente in imbarazzo. Anzi Barilli e Vigolo insidiarono esplicitamente l'autorità dello specialista che, stando a loro, non tocca l'essenza dell'arte musicale. Piuttosto che considerare i propri scritti come commenti alternativi a quegli degli specialisti, gli autori elevarono lo

---

<sup>31</sup> M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2006, p. 11.

<sup>32</sup> Lo Zingarelli definisce la voce come «trattazione approfondita, talvolta eccessivamente minuziosa, di un determinato argomento» (N. Zingarelli, *Lo Zingarelli 2008*, Bologna, Zanichelli, 2007, p. 707), mentre il Battaglia menziona la connotazione «discorso lungo e noioso» (*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1964, vol. IV, p. 761).

sguardo del letterato a principio interpretativo più efficace per capire la musica. Questo vale soprattutto per Barilli e Vigolo perché, come si è visto, Savinio, pur atteggiandosi chiaramente a letterato, non lo fece mai a detrimento della figura dello specialista. Bontempelli si distanziò meno degli altri autori dai musicologi, cercando in questo modo di integrare i vari approcci alla musica. Si nota quindi una comune consapevolezza degli autori - che non si sentono affatto inferiori agli specialisti - circa la propria posizione critica.

### 3.2.2 *Ethos* implicito: il tono

Ovviamente l'analisi non si può fermare a questo punto. Indipendentemente dalle dichiarazioni esplicite, lo studio del *tono* può rivelare risultati sorprendenti. Secondo Maingueneau è proprio a livello del tono, ossia della fonte dell'enunciazione<sup>33</sup>, che si sviluppa maggiormente l'*ethos*:

L'univers de sens que délivre le discours s'impose par là [le ton] aussi bien que par la «doctrine»; les «idées» se présentent à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à la participation imaginaire à un vécu<sup>34</sup>.

Siccome un testo scritto fa astrazione da caratteristiche vocali come il ritmo e l'intonazione, il tono si determina tramite la scelta degli argomenti, del lessico e dello stile.

Al fine di esemplificare l'influsso dello stile sull'*ethos* implicito, si legga il primo paragrafo del testo barilliano «*Salomè*» di Strauss:

Ampia, distesa e mostruosa, questa opera, nella sua greve e torpida vitalità antidiluviana, vicenda alterna di furori e di stanchezze enormi, sembra voglia rappresentare la fase laboriosa e drammatica, violenta e stracarica, d'un artista che non ha ancora raggiunto il riposo e la luce dello stile. I ritmi pugnaci e i disegni simultanei arrancano da ogni lato all'arrembaggio, in una ascensione affannosa, discorde e disperata, con un ampliamento continuo e spaziale di piccoli germi che diventano mappamondi invadenti<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> D. Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di Amossy, cit., p. 78.

<sup>34</sup> Ivi, p. 80.

<sup>35</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 3.

Il paragrafo contiene elementi tipici del genere della critica musicale: un'indicazione dell'atmosfera generale dell'opera («greve e torpida vitalità antidiluviana» e «vicenda alterna di furori e di stanchezze enormi»), una collocazione dell'opera all'interno dell'arco creativo del compositore («la fase laboriosa e drammatica [...] d'un artista che non ha ancora raggiunto il riposo e la luce dello stile») e una caratterizzazione dello sviluppo dei ritmi e dei motivi (cfr. l'ultima frase). Tuttavia, l'elemento portante del paragrafo non è la valutazione dell'opera musicale, bensì lo stile del testo. Si contano figure retoriche come l'ossimoro («greve e torpida vitalità»), la personificazione («arrancano», «affannosa [...] e disperata») e la sinestesia, intesa come la rappresentazione spaziale di una sensazione sonora<sup>36</sup> («disegni», «ampliamento continuo e spaziale»). Inoltre, il testo costruisce varie reti metaforiche attorno agli aggettivi «mostruosa» e «antidiluviana», al verbo «arrancano» e al sostantivo «germi». D'altro canto, il linguaggio metaforico contraddistingue l'intera produzione letteraria di Barilli. A volte il linguaggio figurato rischia di oscurare il significato del testo, a causa della densità delle reti metaforiche e della scelta di metafore poco convenzionali, di non immediata comprensione. Il tono costituisce insomma un'ulteriore prova dell'*ethos* letterario di Barilli.

Ma in seguito, il tono si crea anche nell'interazione tra *ethos* e *pathos*, cioè nel ruolo che l'autore si assume nei confronti del lettore. Negli scritti di Bontempelli si delinea un tono didattico, tipico di chi si considera uno specialista ed intende perciò spiegare la musica ai lettori.

Lo stesso tono didattico si riscontra nel volume di Vigolo, dove emerge anche una sfumatura divulgativa. Vigolo ostenta la propria erudizione, quasi volesse sembrare uno specialista che volgarizza la propria conoscenza. Savinio invece, come si è già accennato, non sembra preoccuparsi del pubblico, adottando piuttosto un tono riflessivo e saggistico. Barilli, infine, concepisce il rapporto con il lettore come un legame paritario servendosi perciò del tono degli adepti.

Infine, l'*ethos* implicito scaturisce dalla selezione delle informazioni che l'autore ritiene pertinenti per il suo approccio alla musica. L'immagine creata in questo modo può divergere dall'*ethos* esplicito anche in modo significativo. Così, ad esempio, uno scrittore può dichiararsi esplicitamente non-specialista e adottare nonostante ciò un tono da specialista. Ed effettivamente Bontempelli e Vigolo costruirono un'innegabile autorevolezza, citando studiosi o critici musicali ed ordinando informazioni storiche sulle opere. Bontempelli conobbe i maggiori critici musicali dell'epoca; si pronunciò

---

<sup>36</sup> Cfr. capitolo 4.2.

sulle questioni musicali contemporanee<sup>37</sup>; cercò sempre di capire i legami tra opera musicale e contesto creativo. La citazione seguente dimostra come Bontempelli si documentasse con estrema cura sugli scritti dei compositori:

[Può] essere cosa degna rileggere religiosamente come per rito, il *Credo* musicale ch'egli scrisse in un momento d'elevazione spirituale e per reazione a lunghi anni d'amarezze profonde:

«Credo in Dio, in Mozart, in Beethoven, e nei loro discepoli e nei loro apostoli; credo allo Spirito Santo e alla verità d'un'arte una e indivisibile; credo che quest'arte procede da Dio, e vive nei cuori di tutti gli uomini illuminati dal Cielo; credo che colui che una sola volta ha gustato le voluttà divine di essa le è devoto per sempre e non può rinnegarla; credo che tutti possono diventar felici per mezzo suo, e che è dunque permesso a ciascuno di morir di fame confessandola... [...] Amen»<sup>38</sup>.

La citazione è difatti una traduzione fedele dal testo wagneriano:

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apostel; Ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, untheilbaren Kunst; Ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; Iche glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verläugnen kann; Ich glaube, daß Alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher Jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; [...] Amen!<sup>39</sup>

Ciò vale ovviamente per tutti e quattro gli autori, ma si può riscontrare che soltanto alcuni s'impegnarono nel ribadire questa autorevolezza tramite l'ostentazione di cognizioni specifiche. Oltre a Bontempelli, anche Vigolo s'imponeva come vero e proprio *poeta doctus*. L'autore di *Mille e una sera all'opera e al concerto* era informatissimo: si documentava sui compositori, sulle opere musicali, sulla genesi delle opere, sulle varie versioni ed edizioni delle opere, e via di seguito.

Sono vari gli elementi che determinano l'*ethos* implicito degli autori: oltre alla competenza musicale (3.2.2.1) e all'uso di tecnicismi (3.2.2.2), ci si soffermerà sul dichiarato diletterantismo di Savinio (3.2.2.3). Si studieranno infine gli argomenti di autorità (3.2.2.4).

---

<sup>37</sup> Cfr. L'articolo del 1912 sulla *Crisi musicale europea*: Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 139-146.

<sup>38</sup> Ivi, p. 43.

<sup>39</sup> *Richard Wagner Schriften*, a cura di E. Voss, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1978, pp. 58-59.

### 3.2.2.1 La competenza musicale

Come primo elemento dell'*ethos* implicito, si cercherà di evincere dai testi il livello di competenza musicale posseduto dagli autori. Ciò non è sempre immediato: il testo non si può considerare come puro frutto della mente dell'autore poiché viene in parte determinato dal filtro della testata e dal profilo del lettore. Sulla base del testo definitivo, è dunque impossibile valutare il ruolo esatto di ogni singolo fattore. Così si spiega la difficoltà di individuare precisamente il grado di competenza musicale degli scrittori partendo dalla ricognizione testuale. Nell'assenza di strumenti-guida, capaci di risolvere questo problema, un valido modello metodologico è quello fornito dal Modello della Competenza Musicale (MCM) di Gino Stefani<sup>40</sup>, presentato nell'introduzione. Secondo questo modello la competenza si definisce attraverso la rispettiva preponderanza dei livelli dei codici generali e delle pratiche sociali per la competenza popolare e dei livelli delle tecniche musicali, degli stili e delle opere per la competenza colta.

I riferimenti relativi ai codici generali sono frequenti presso i quattro autori: d'altronde non ci si aspettavano risultati diversi in tal senso. Le metafore di Barilli riportano la musica al livello più generico dell'interpretazione musicale, così come i suoi celebri ritratti di musicisti. La differenza tra *Il Trovatore* e *Falstaff* è riportata alla differenza tra «l'immediatezza tutta meridionale» e il carattere «protestante» di Verdi<sup>41</sup>. Anche la figura del «mangiatore d'ipofosfito» viene tratteggiata non in termini musicali, ma in termini generici. In *Croce e delizia*<sup>42</sup> la nota su una serata all'opera è condotta a livello generale: mentre il primo paragrafo descrive il pubblico e la sala, nel secondo paragrafo lo scrittore osserva la prima donna, e, in particolare, i suoi vestiti e la sua voce, quest'ultima descritta sempre in termini di competenza generale («trasparente cristallo di Murano»). In Bontempelli sono frequenti gli aneddoti e la narrazione delle vicende biografiche di compositori: se lo scopo della musica è di suscitare «stati d'animo»<sup>43</sup>, anche questi vanno espressi in termini generali. Le caratterizzazioni saviniane dei compositori sono altri esempi del codice generale: si pensi alla pagina di *Chopin*, in cui si associa un'immagine, un'emozione o una particolare curiosità a ciascun compositore («Se attacca la voce di ...»<sup>44</sup>).

Meno elaborato appare il livello delle pratiche sociali: gli autori non prestano particolare attenzione alle istituzioni che determinano la vita musicale; né si soffermano

---

<sup>40</sup> Stefani, *La competenza musicale*, cit.

<sup>41</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 29.

<sup>42</sup> Ivi, p. 36.

<sup>43</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 109.

<sup>44</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 116.

a lungo sulle tecniche musicali, visto che la musica viene quasi sempre considerata a partire da un'opera o da un compositore specifico. I critici accennano a tecniche musicali, ma queste vengono menzionate in funzione dell'opera, senza costituire il centro del discorso.

Gli scrittori sono più sensibili invece alla questione degli stili musicali, tanto più perché oggetto del discorso è spesso l'insieme delle opere di un compositore. Sono frequenti i confronti tra diversi compositori o tra diverse fasi all'interno della stessa produzione musicale (p.es. la discussione dello stile del primo e del secondo Malipiero in Bontempelli).

L'analisi delle opere in questione, infine, costituisce soltanto di rado una priorità per i critici e ciò spiega perché gli scritti musicali siano stati spesso il bersaglio di critiche.

Alla luce del MCM si staglia una chiara opposizione tra Barilli e Vigolo. Nelle raccolte barilliane la musica viene interpretata quasi esclusivamente a livello dei codici generali. Nei ritratti di musicisti o cantanti, Barilli non cita le opere interpretate, o le cita senza ulteriori approfondimenti. Anche quando il titolo si riferisce ad un'opera particolare («*Salomé*» di Strauss, «*I Maestri Cantori*»), difficilmente si può sostenere che il testo si concentra sulla stessa opera. Secondo la lettura di Stefani, dai testi barilliani traspare una competenza musicale popolare. In Vigolo, viceversa, si osserva una competenza musicale colta, grazie ad un rapporto equilibrato tra CG, St e Op. Le critiche musicali di Vigolo si focalizzano sull'opera, sull'interpretazione e, nel caso di opere liriche, sull'allestimento. Spesso i contributi vigoliani confrontano varie opere dello stesso compositore, allargando il discorso verso le correnti musicali ed artistiche. Le osservazioni su questi livelli più «seri» della competenza musicale vengono spesso illustrate anche a livello dei CG, come in questo passo sul *Ritratto di Don Chisciotte* di Petrassi, in cui traspaiono delle osservazioni tecniche sull'opera:

Anche se in questa partitura persiste quella vaghezza modale, quelle che noi chiamammo altrove la sua preziosa sterilizzazione timbrica, la sua estrema reticenza tematica, ci sembra di sentire in qualcuna di queste pagine un'aria di ghiacci che si sciolgono<sup>45</sup>.

Il codice colto di Vigolo viene arricchito dai frequenti paragoni con la letteratura e con la cultura generale.

Anche Bontempelli e Savinio aprono il loro ragionamento alle altre arti e ad interpretazioni culturali più ampie. Attraverso questa apertura, si evita che il discorso sulla musica si limiti al codice popolare, nonostante prevalga il livello dei codici

---

<sup>45</sup> Vigolo, Petrassi *al Teatro Argentina. Ritratto di Don Chisciotte*, «Risorgimento liberale», 11/4/1948, p. 3.

generale. Quanto a Bontempelli, si può sottolineare la presenza di un approfondimento storico, ossia un altro modo per superare il livello dell'interpretazione popolare.

### 3.2.2.2 L'uso di tecnicismi

Un modo particolare per mettere in rilievo le proprie competenze musicali è l'uso di termini tecnici. In effetti un impiego ragionato di tecnicismi permette allo scrittore di incrementare la propria attendibilità critica, senza complicare eccessivamente la comprensione dei testi. Il fatto che d'Annunzio abbia adoperato un vocabolario tecnico ricercato<sup>46</sup> per parlare di musica può interpretarsi in questa prospettiva come un modo per enfatizzare il proprio *ethos*, per imporsi come intenditore della musica.

L'uso di tecnicismi non dipende soltanto dalle conoscenze dell'autore, ma anche dalla preparazione musicale del lettore, che, sino ad un certo grado, si può dedurre dal profilo della testata (cfr. cap. 2). Qui ci si propone di studiare come l'uso strategico di termini tecnici determini l'*ethos* degli scrittori.

Prima di entrare nel merito della questione, bisogna notare la differenza tra l'italiano e le altre lingue rispetto all'uso di tecnicismi musicali. È risaputo che il linguaggio musicale classico<sup>47</sup> è costituito esclusivamente da termini italiani. Ciò significa che molti tecnicismi fondamentali sono più o meno intuitivamente comprensibili per un lettore italiano, mentre pongono problemi in altre lingue. Voci come *allegro*, *presto*, *adagio*, *crescendo*, *rallentando*, e *accelerando* oscurano il significato della frase quando s'inseriscono in un altro codice linguistico; mentre i critici musicali italiani le possono impiegare senza complicare la comunicazione con i lettori non specializzati.

Conviene quindi prendere in considerazione alcuni criteri, come il grado di tecnicità (*crescendo* vs *enarmonia*), il numero di occorrenze, la presenza di una spiegazione e la funzione dei termini nel testo.

Si legga, come primo esempio, questo brano tratto da un testo di Vigolo sulla *Noche oscura* di Petrassi:

Inutile aggiungere che questi *motivi* si esprimevano attraverso una tecnica che dalla scuola iniziale di Casella aveva a mano a mano risalito (non senza una contaminazione di decadentismo) le correnti maggiori della musica contemporanea, prima Hindemith e poi Strawinski: ai quali a un certo punto era succeduto l'esempio di Bartok e, infine, una schermaglia sempre più serrata, ma anche sempre più arrendevole con la *dodecafonia*. E, come appunto uno

---

<sup>46</sup> Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., p. 52.

<sup>47</sup> All'opposto, il linguaggio musicale contemporaneo è quasi interamente inglese, salvo qualche termine più «locale», ad esempio «chanson».

schermitore che oggi accusi un colpo e domani un altro, e si vada coprendo di cicatrici e si dissanguia del primo turgore, ma anche guadagni sempre maggiore scaltrezza nelle parate e negli attacchi, così il primitivo corpo *armonico*, saldamente *tonale*, con cui Petrassi aveva preso le mosse dalla *Partita*, appare sempre più solcato e compenetrato di profonde trafitture *dodecafoniche*; si satura a poco a poco di tutta una sinuosa infiltrazione *cromatica*, alleggerisce l'organico strumentale, assume una *timbrica* conforme: ma diviene anche più scaltro e sottile e penetrante<sup>48</sup>.

Se *motivo* e *armonico* sono termini tecnici facilmente comprensibili per i non-specialisti, i sostantivi *dodecaфонia*, *timbrica* e gli aggettivi *dodecafonico*, *tonale* e *cromatico* sono meno evidenti. Non si tratta di termini riservati esclusivamente agli addetti ai lavori, ma per capire termini quali *dodecaфонia* e *tonale* occorre una dimestichezza più avanzata con la musica; non basta conoscere a memoria le melodie più celebri dei melodrammi verdiani. Visto che il significato dei termini solitamente non viene spiegato nel testo, Vigolo presuppone la conoscenza di queste voci. Il sostantivo *timbrica*, d'altronde, è registrato nel *GDLI* di Battaglia<sup>49</sup>, ma non è riportato nello *Zingarelli*<sup>50</sup>, il che dimostra che la parola non fa parte del vocabolario comune. I vocaboli tecnici assumono nel testo la funzione tipica di tecnicismi, vale a dire servono a individuare un fenomeno musicale particolare. Va detto che le conoscenze del critico non sono affidate soltanto ai termini tecnici: vi si associano alcuni riferimenti all'opera precedente di Petrassi, ad altri compositori e alle evoluzioni della prima metà del Novecento.

Dei quattro autori, Vigolo è colui che mette più in mostra le proprie competenze e conoscenze musicali. Nei suoi testi ricorrono termini quali *esatonale* (p. 63), *semibiscroma* (p. 126), *musica asemantica*<sup>51</sup> (p. 117), *seconda maggiore* (p. 101), *melisma* (p. 157), *meleopa* (p. 158), *quilisma* (ivi); usati senza chiarirne il significato.

Queste osservazioni sono tanto più significative in quanto si oppongono ai risultati precedenti dello studio dell'*ethos* vigoliano esplicito. L'uso copioso di termini tecnici difficilmente si accorda con la lode della ricezione intuitiva della musica e con l'elogio del giudizio dell' «uomo semplice». La soluzione di un simile problema interpretativo s'impenna sull'analisi delle testate che pubblicano le cronache di Vigolo. Queste riviste dichiaravano di indirizzarsi ad un pubblico intellettuale, non del tutto «semplice». Come

---

<sup>48</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 128, corsivo nostro.

<sup>49</sup> «Insieme degli aspetti timbrici di un suono emesso da uno strumento musicale», *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Battaglia, cit., vol. XX, p. 1036.

<sup>50</sup> Zingarelli, *Lo Zingarelli 2008*, cit.

<sup>51</sup> È notevole che Ghislanzoni afferma a proposito del termine «asemanticità» che va evitato in testi «destinati a una collettività larghissima ed eterogenea di lettori» (Ghislanzoni, *La Critica musicale. Teoresi, prassi*, cit., p. 75).

risulta dall'uso di tecnicismi, e come emergerà anche dai riferimenti ad argomenti di autorità, si ipotizza inoltre che il lettore medio di Vigolo disponga di una solida base culturale e musicale. In questo modo il contesto di pubblicazione è coerente con l'*ethos* discorsivo implicito dei testi, ma si oppone alla proclamata fiducia nel parere dell'uomo semplice. Ora che si conosce il contesto in cui s'inquadra la lode dell'uomo semplice, nasce il sospetto che queste affermazioni non vadano prese alla lettera. Piuttosto che elogiare effettivamente l'assoluto non-conoscitore della musica, sulla scia di Carlo Lorenzini, queste dichiarazioni vanno ascritte alle convinzioni poetiche romantiche di Vigolo. Agli occhi dello scrittore, il miglior critico non è né l'uomo comune, né lo specialista accademico o musicologico. È lo stesso Vigolo a rappresentare il critico ideale: egli difatti ha gli strumenti per analizzare la musica, ha una conoscenza culturale raffinata per inquadrare la musica nel contesto artistico contemporaneo; dispone della sensibilità artistica per intuire la musica; e presenta le idee in un testo letterariamente attraente. Metodologicamente l'esempio di Vigolo mostra che nel caso di un contrasto tra *ethos* esplicito e *ethos* implicito, è spesso quest'ultimo ad influire di più sull'immagine definitiva dell'autore. Nonostante il rifiuto esplicito dell'approccio specialista, i testi vigoliani dimostrano che lo scrittore (e il lettore) dispongono degli strumenti tecnici necessari per analizzare la musica.

Trovare in Barilli un passo in cui si riscontrino tecnicismi non è facile, visto che le voci specialistiche occorrono in via eccezionale nei suoi scritti musicali. Si prenda il frammento seguente, mutuato da *Bottesini*, testo pubblicato prima su «La Ronda» e successivamente in varie raccolte di scritti barilliani:

*Adagio, adagio*, pigliava poi via, serpeggiando, con un tramestio obliquo, cieco e dilungato, come rettile mostruoso che s'inselva.

Fin che si buttava, piegato in due, a suonare con voglia, sferzando l'istrumento come per rompere una crosta dura. Dal credenzine spiritato uscivano, allora, i suoni più volubili, scivolando via stretti in successioni di *accordi* e in *glissandi* veloci, leggeri e lucenti come i raggi che trafiggono le nubi.

Gli *arpeggi*, le *corde doppie* e i *pizzicati* azzeccati saltavano all'aria in una prodigiosa mescolanza, formando una grandiosa e barocca architettura che crollava precipitosamente, circondata e distrutta con furia da una sequela di tonfi mistificatori<sup>52</sup>.

All'inizio del passo Barilli gioca sul doppio significato della parola *adagio*: anche se nella frase stessa il vocabolo non si riferisce direttamente al movimento musicale, in questo contesto non può che richiamare il significato musicale. Per quanto riguarda gli altri

---

<sup>52</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 13-14, *corsivo nostro*.

tecnicismi, si nota subito che sono abbastanza diffusi e perciò facilmente comprensibili. Il criterio decisivo per differenziare Barilli da Vigolo risiede nella funzione dei termini tecnici. Diversamente dal passo di Vigolo, questi vocaboli non servono a indicare un fenomeno specifico: evocano vari effetti musicali, selezionati in modo quasi gratuito, a quanto sembra, visto che avrebbero potuto scambiarsi con altri termini come *staccati* o *accenti*. Nella citazione barilliana, le voci non hanno la funzione identificatrice regolare dei tecnicismi, ma ricordano un clima musicale particolare. Il testo non descrive una serata, ma ne vuol essere un'evocazione letteraria. A volte è arduo afferrare il senso esatto dei testi barilliani perché le sue fantasticherie non conoscono limiti<sup>53</sup>. L'*ethos* di Barilli non è identificabile né con quello dello specialista della musica, né con quello del critico musicale «serio», ma si orienta decisamente verso l'*ethos* del letterato.

Il curioso contrasto fra Vigolo e Barilli conduce alla seguente constatazione: mentre il compositore tiene ad affermarsi come letterato, il letterato cerca di mettere in risalto le proprie conoscenze musicali. Avendo l'*ethos* preliminare del letterato vero e proprio, Vigolo sentì forse il bisogno di giustificare la propria posizione come critico musicale, di dimostrare esplicitamente la sua autorevolezza in proposito. Conviene ora studiare il profilo di Bontempelli e Savinio alla luce degli stessi criteri per verificare se questa constatazione si possa generalizzare.

Una prima citazione bontempelliana permette di lumeggiare il confronto con Barilli perché contiene un'enumerazione di procedimenti musicali:

La melodia nasce in Domenico [Scarlatti] non dalla linea che crea ritmo, ma per il processo contrario; un fanatico potrebbe perfino non volerla chiamare melodia. In nessuno come in lui si vede chiaro come si forma ogni musica: che è copula di intervallo e di ritmo, e dalle combinazioni loro scaturisce il tragico, il patetico, il drammatico e tutta la serie delle espressioni. In Scarlatti il senso di continuità e di svolgersi melodico nascono dai gradi della prontezza con la quale si seguono i gruppi sonori. Egli possiede tanto esatta la misura di questo succedersi, divina con tanta sicurezza gli intervalli, domina con tanto ardimento la permanenza delle immagini sonore nell'ascoltante, che un procedere dei più elementari aggruppamenti, frammenti di *scala*, *mordenti* e *trilli*, un *arpeggio*, note ribattute,

---

<sup>53</sup> Questo uso illimitato della fantasia, d'altronde, è alla base di alcuni giudizi negativi sull'opera barilliana: «il luogo di maggiore cedimento dell'arte barilliana è da identificare con il vizio di una diffusa incontinenza d'immaginazione. È il limite (...) contro cui urta l'estro creativo di Barilli» (B. Pento, *Bruno Barilli*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 302).

improvvisi formarsi di *terzine*, può creare così la natura della melodia come la sensazione di un composto polifonico<sup>54</sup>.

In questo brano i termini tecnici hanno una specifica funzione, servono cioè ad esemplificare i vari procedimenti di aggruppamento. I termini non sono inseriti in un'evocazione letteraria, ma contribuiscono a spiegare la specificità della musica scarlattiana.

Di norma, Bontempelli non ricorre al lessico tecnico, e, quando accade, si tratta di termini di facile comprensione. La seguente citazione, estratta dallo stesso testo, può meglio illustrare l'uso bontempelliano del lessico tecnico, questa volta calato sul profilo di Alessandro Scarlatti:

Alessandro è soprattutto un melodico, cioè un modellatore. Davvero l'analogia più chiara che possiamo proporre per renderci conto del trovare e condurre una melodia, è quella dello scultore quando premendo la creta suscita una linea per rapporti continuati, lega ogni attimo all'attimo seguente, sa colmare di vibrazione ogni curva, accelera e riposa secondo rapporti misurati, stringe o accarezza, in uno spirito di convinta unità che dal primo all'ultimo punto isola e individua la forma uscita dalla sua mano e rimasta impressa nella materia: e della stessa maniera è fatto il melodizzare; e melodia per eccellenza è quella per cui amiamo Alessandro, e in cui egli più si compiace: sa trovare gli intervalli più avviluppanti, *terza poi quarta*, discese di *sesta minore* e anche di *sesta maggiore*, e così le sfumature affettuose, le volute, gli snodamenti che mantengano la melodia aderente, suasiva, mai decorativa: pare davvero ch'egli abbia preso in mano la voce umana e la plasmata in caute mosse che le danno un'anima tenera e calda<sup>55</sup>.

Non si vuole entrare, a questo punto, nel merito della critica comparativa; ma si osserva subito che i termini tecnici, cioè i nomi degli intervalli, vengono specificati dal contesto. Chi non conoscesse il significato dei tecnicismi, può dedurre dal contesto che si tratta di certi tipi di intervalli. Bontempelli suggerisce inoltre l'interpretazione di questi intervalli, definiti «avviluppanti». In questo modo i tecnicismi non sono indispensabili per la comprensione del testo. Ciò vale anche per il termine tecnico più complesso della raccolta, cioè *enarmonia*<sup>56</sup>: grazie alle informazioni ricavabili dal contesto, non è ostacolata la comprensione per i lettori privi di una preparazione tecnica. Si riconferma, quindi, la preoccupazione di Bontempelli di non escludere certe fasce di lettori.

Eppure lo scrittore cita esplicitamente questi tipi di intervalli e sfoggia in questo modo la propria erudizione. Questo procedimento contraddistingue la scrittura sulla

---

<sup>54</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 260, corsivo nostro.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 254-255, corsivo nostro.

<sup>56</sup> Ivi, p. 94

musica di Bontempelli: egli adopera pochi tecnicismi, ma, nello stesso tempo, dà l'impressione di essere uno specialista. Lo scrittore impiega di solito termini del vocabolario comune e non entra quasi mai nel merito della tecnica. Dai suoi testi emerge l'*ethos* di un critico che non ragiona a livello tecnico, ma a livello estetico ed interpretativo. Bontempelli afferma di non voler perdersi in questioni «per specialisti», ma nello stesso tempo suggerisce di padroneggiare il discorso tecnico. Si tratta di una scelta consapevole in favore del lettore meno specializzato; e non di una questione di competenza dello scrittore.

Rispetto a quello degli altri scrittori, l'*ethos* bontempelliano appare stratificato: nonostante la scarsità di tecnicismi, il critico si mette implicitamente in scena come se fosse specialista.

L'ipotesi formulata qui sopra viene confermata: lo scrittore senza formazione musicale professionale si impone come specialista.

L'ultimo *ethos* da indagare è quello di Savinio: diplomato in pianoforte e in armonia, egli cerca di ostentare le proprie conoscenze o preferisce occultarle? Nei testi di Savinio, i tecnicismi – che sono d'altronde piuttosto rari – si inseriscono generalmente in un contesto chiarificatore. Si legga, ad esempio, il brano seguente:

Non a caso dunque Robert Schumann, questo romanticissimo fra i musicisti, ha chiamato *Warum?* Una delle sue musiche meglio riuscite; benché non si capisca perché questo *Warum?*, questo «perché» egli non lo abbia sospeso sull'accordo di *dominante*, che è la sonorità del dubbio insoluto, ma lo abbia terminato sull'accordo di *tonica*, che è il triplice suono dell'affermazione<sup>57</sup>.

I tecnicismi, funzionali al ragionamento, vengono subito spiegati per chi non ne fosse pratico. Anche in altri brani lo scrittore dimostra la sua abilità a chiarire problematiche difficili ai lettori comuni. Vediamo, ad esempio, come viene circoscritto il concetto di modernità musicale:

C'è in Petrassi il «tono» della modernità. Per molti, «moderno» non ha significato. Dicono che «tutto via, via, è moderno». [...] Queste sono di quelle verità stupide, che non hanno altra finzione, se non di chiudere la strada alle verità intelligenti. Moderno invece ha un significato «fisico» e, per la musica, è la definizione di una struttura armonica particolare. Al nostro orecchio sono necessari quegli intervalli (seconda maggiore e seconda minore, settima maggiore, quarta aumentata) che all'orecchio di Cimarosa riuscivano insopportabili. È una sonorità «indispensabile» alla pienezza della nostra armonia. Queste ragioni d'«istinto» [...] Respighi [...] non

---

<sup>57</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 112, corsivo nostro.

le sentiva, ed è per questo che le sue composizioni, malgrado il fracasso e le complicazioni orchestrali, fanno l'effetto di corazzate costruite col compensato<sup>58</sup>.

Solo sporadicamente Savinio presuppone la conoscenza di certi termini. Il termine *contrappunto* viene circoscritto tramite metafore («la dialettica in filosofia» o ancora la «moltiplicazione cellulare della musica»<sup>59</sup>), ma Savinio non ne dà una vera e propria definizione. Il medesimo procedimento viene applicato alla voce *cadenza*: la spiegazione di Savinio è significativa soprattutto per chi conosce già il concetto tecnico. Analogamente all'esempio di *contrappunto*, il significato enciclopedico di *cadenza* rimane implicito:

La cadenza è una parte della forma musicale più tipicamente italiana. Essa partecipa del «realismo» italiano: è l'espressione in musica del realismo italiano. È il «sì» perentorio, la soluzione che non consente replica né differimento. «È così perché è così». «È così e non può essere altrimenti»; meglio: «non deve essere altrimenti». Anche la cadenza fa parte del cattolicesimo [sic] italiano, dello spirito tolemaico degli Italiani. La musica italiana non conosce dubbi, e così la pittura italiana, la poesia, l'architettura. Ignora quei lunghissimi, quei perpetui, quegli eterni dubbi che come un vento folle spingono avanti i contrappunti di Bach, spingono in alto in alto le pietre delle cattedrali gotiche. La musica italiana del Cinquecento, del Seicento, del Settecento non ha un volo di aquila, non ha un volo di allodola, ma ha un volo di quaglia basso e breve, e di tanto in tanto sente il bisogno di posarsi a terra con una decisa e secca cadenza<sup>60</sup>.

Nonostante l'assenza di spiegazione, questo passo ben illustra gli obiettivi e le priorità di Savinio: egli non si propone di fare un'analisi tecnica, anzi, il concetto di cadenza è funzionale perché chiarisce il carattere dell'arte italiana. Savinio non analizza, ma interpreta la musica alla luce del suo orizzonte artistico ed intellettuale. Spesso i suoi scritti musicali sfociano in saggi in cui ragionamento ed immaginazione vanno di pari passo. Si consideri il primo paragrafo del breve testo su *Oedipus rex* di Stravinskij:

Questa qualità Strawinsky ha in comune con Jules Verne, di un profondo fiuto geografico, di conoscere anche i paesi che non ha mai veduto. La Grecia, Strawinsky forse l'ha visitata da turista. Non so. Ma visitare da turista che importa? La Grecia Jules Verne non l'aveva visitata mai, e, nell'*Arcipelago in fuoco*,

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 344-345.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 96-97.

egli ha fatto vivere nella maniera più vera, più naturale, la Grecia palicaresca<sup>61</sup> del primo Ottocento<sup>62</sup>.

Appoggiandosi alla propria esperienza greca, Savinio loda il modo in cui Stravinskij ha colto l'essenza della Grecia. Il testo verte interamente sull'atmosfera dell'opera e sul carattere dei personaggi, senza dedicare una singola parola alla musica. Questo testo chiarisce il modo quasi intuitivo con cui Savinio si accosta all'opera musicale. Le priorità di Savinio non coincidono con la discussione o spiegazione tecnica, bensì con la sua personalissima interpretazione dell'insieme del fenomeno musicale.

L'*ethos* cui aderisce lo scrittore, insomma, resta più letterario che musicologico, tanto più che Stravinskij non viene confrontato con un altro compositore, ma con il letterato Jules Verne. Chi legge *Scatola sonora* noterà subito che l'approccio di Savinio alla musica, denso di rimandi, di libere associazioni, ha poco in comune con la critica musicale «seria».

Se si volessero classificare i quattro autori in ordine crescente di *ethos* specializzato, questo sarebbe il risultato: Barilli – Savinio – Bontempelli – Vigolo. Come si è già mostrato, nel caso di Bontempelli e Vigolo ciò si spiega con una strategia di compensazione e di giustificazione della loro posizione di critici musicali. Viceversa Barilli e Savinio nascondono la propria competenza per elaborare un testo letterario a partire dalla musica. Questi ultimi due autori non si presentano come specialisti, a nostro parere, proprio per sottrarsi alle convenzioni della critica musicale professionale, per muoversi più liberamente nello spazio letterario. Questo fenomeno, per quanto noi sappiamo, è una novità rispetto all'Ottocento. Anche all'Ottocento, accadeva che certi compositori si astenessero dal registro tecnico nei loro testi per adeguarsi ad un grande pubblico: si pensi a Berlioz. La differenza, tuttavia, sta nella motivazione di tale adattamento: Barilli e Savinio, diversamente da Berlioz, sono animati dalla volontà di fare letteratura.

---

<sup>61</sup> Il termine «palicaresca» non si trova nei vocabolari comuni né nel GDLI. Quest'ultimo dizionario cita tuttavia il sostantivo «palicarò», nel senso di «Combattente irregolare nelle guerre per l'indipendenza della Grecia e di Creta dal dominio ottomano nel sec. XIX» (*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Battaglia, cit., vol. XII, p. 403). Inoltre, l'esempio letterario riportato proviene proprio da *Infanzia di Nivasio Dolcemare* dello stesso Savinio (1941). Nella nota su *Oedipus Rex*, l'aggettivo è quindi un neologismo derivato dal sostantivo «palicarò», come si può dedurre da certi elementi contestuali («la Grecia», «del primo Ottocento»).

<sup>62</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 187.

### 3.2.2.3 Il dilettantismo di Savinio

Nonostante la formazione musicale professionale di Savinio, gli scritti non restituiscono l'*ethos* dello specialista. Al contrario lo scrittore ribadisce a varie riprese di voler essere un dilettante. Per afferrare meglio tale scontro tra *ethos* preliminare e *ethos* discorsivo, si propone qui un breve *excursus* sul concetto saviniano di «dilettante», che costituisce una chiave di lettura fondamentale per l'intera opera dell'artista.

Nel momento in cui Emilio Cecchi rimproverò Savinio di essere un dilettante, non si rifaceva certo ad un'accezione positiva. Savinio, tuttavia, gli fu grato del complimento, ribadendo che il dilettantismo è lo scopo a cui tende ogni artista, ma che viene raggiunto solo dai migliori. Lo scrittore spiegò il concetto in questi termini:

J'entends par «dilettantisme» et «dilettante» le plus haut degré de civilisation mentale. C'est-à-dire de regard général et savant par delà toute spécialisation. Quelques noms de dilettanti aideront à déterminer [sic] ce type d'intellectuel suprême : Lucien de Samosate, Montaigne, Voltaire, Stendhal, Nietzsche, moi-même<sup>63</sup>.

Questa citazione lumeggia come Savinio concepisca il rapporto tra dilettantismo e specializzazione: il dilettantismo vero e proprio non si colloca al di qua, bensì al di là della specializzazione. L'arte di Savinio, in effetti, si ribella contro il «pensiero sistematico» e contro ogni «specializzazione»<sup>64</sup> e può sembrare persino un «gioco [...] tra osceno, blasfemo, grottesco, tra paradossi, *oximoron*, metafore e *nonsense*»<sup>65</sup>. In realtà le opere saviniane oltrepassano il livello della mera superficialità, come afferma Gutiérrez:

Savinio non vuole dilettare, ma rendere il recettore più analitico, vuole far pensare e criticare, vuole sensibilizzare il lettore a non accettare le confortevoli verità che la società gli offre<sup>66</sup>.

Dietro la scherzosità si cela la volontà razionale di palesare, sulla scia di Nietzsche, il carattere artificiale delle costruzioni umane e delle verità rassicuranti. Nel raggio degli strumenti privilegiati a tale scopo si annoverano per l'appunto il dilettantismo e l'allegria, vale a dire il «*serie ludere*»<sup>67</sup>, ambedue intimamente legati all'ironia. Altre

---

<sup>63</sup> A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 125-126n.

<sup>64</sup> S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997, p. 97.

<sup>65</sup> Ivi.

<sup>66</sup> M. E. Gutiérrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000, p. 93.

<sup>67</sup> Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, cit., p. 18. Si veda l'intero primo capitolo sull'allegria e l'ironia in Savinio, pp. 13-56.

strategie sono rappresentate dalla freddura, particolarmente cara a Savinio, e dall'alienazione del personaggio reificato<sup>68</sup>.

Alla luce di queste intenzioni conoscitive, Savinio qualificò il diletterismo come un «Umanesimo perfezionato»:

Un modello di Umanesimo perfezionato noi lo troviamo nello Stendhalismo: nella vita senza meta e come forma di diletterismo. Abbiamo veduto riaccendersi lo spirito greco nell'Umanesimo, ma ora i vincoli di parentela diventano più stretti; e nello Stendhalismo vediamo riaccendersi lo spirito della Grecia presocratica, ossia della Grecia più greca, più libera. [...] La Grecia presocratica è diletteristica e stendhaliana. Il suo diletterismo, cioè a dire il suo disinteresse, la sua purezza di vita, la sua mancanza di finalismo si esprimono particolarmente nel *panta rei* di Eraclito, questo precursore di Enrico Beyle. Tutto è stendhaliano nella Grecia presocratica, tutto è diletteristico, tutto è simbolico e fine a se stesso [...] <sup>69</sup>.

Questa citazione echeggia in modo saliente vari motivi ricorrenti negli scritti musicali di Savinio: l'adorazione per Stendhal, il rimando alla Grecia, alla filosofia di Eraclito e, soprattutto, l'assunzione di tutte le conseguenze della libertà umana («disinteresse», «mancanza di finalismo», «fine a se stesso»). Diletterismo e libertà si sostengono reciprocamente: solo liberandosi da sistemi rigidi, prevedibili e tranquillizzanti, l'uomo può accedere al diletterismo. E le possibilità infinite, aperte dal diletterismo, non fanno che accrescere la sua libertà.

In questa chiave bisogna anche interpretare il titolo della raccolta *Scatola sonora*: si era già accennato al fascino del bambino per la scatola sonora (cfr. 2.2.4.1), ma l'atteggiamento fanciullesco è direttamente legato al diletterismo. In un articolo intitolato *Io e la musica*, Savinio affermò:

Molti mi domandano perché io passi così spesso di arte in arte. Rispondo: per serbare il mio diletterismo in istato di continua freschezza. Diletterismo non è operare in superficie ma possedere la materia, così da esserne padrone e *dilettarsene*. Come stare sempre nella stessa arte<sup>70</sup>?

Il diletterismo implica, in altri termini, la volontà di creare novità e di scoprire altri percorsi, alla stregua di un bambino impaziente che perde interesse per un giocattolo già troppo conosciuto.

---

<sup>68</sup> Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, cit., p. 96.

<sup>69</sup> Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 61-62 nota.

<sup>70</sup> *Io e la musica*, in «Il Corriere della Sera», 3/6/1950, citato in M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 154.

Il punto di vista infantile costituisce una vera matrice della poetica saviniana; basti ricordare titoli come *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e *Tragedia dell'infanzia*. La «tragedia» dell'infanzia consiste nell'educazione, ritenuta dallo scrittore una «castrazione», una «sterilizzazione»<sup>71</sup>, o peggio ancora, un «annientamento della volontà»<sup>72</sup>. Diventare adulti implica perdere la libertà immaginativa infantile e conformarsi al sistema restrittivo e riduttivo della cosiddetta «vita matura». Gli artisti sono gli unici a poter persistere nelle condizioni del fanciullo, come spiegò Savinio nel commento a *Tragedia dell'infanzia*:

La paura dell'artista in famiglia – che si vuol giustificare con gli stenti, l'incertezza della vita d'artista – è il terrore che in seno alla famiglia, tra uomini «ridotti», abbia a formarsi un uomo di sviluppo pieno: un gigante.

Allo stesso Giove fecero paura gli «uomini doppi». Figurarsi alle belle famiglie.

Nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione *naturale* dell'infanzia.

Per tenerli buoni, si dice che gli artisti sono *grandi fanciulli*<sup>73</sup>.

A causa della stretta parentela tra artista e fanciullo<sup>74</sup>, Savinio simpatizza con il punto di vista del fanciullo. Dal momento che conosce i pericoli della vita adulta, l'artista cerca disperatamente di tornare alla condizione del fanciullo. Dopo aver conseguito la specializzazione, l'artista recupera l'atteggiamento del dilettante.

Questa definizione del dilettantismo saviniano fornisce una chiave d'interpretazione della novità del dilettantismo novecentesco rispetto a quello ottocentesco. Quei critici letterati del Novecento che si dichiarano dilettanti, si trovano al di là della specializzazione, invece che al di qua, e ciò vale in modo esemplare per Savinio. Trova conferma di conseguenza l'ipotesi iniziale che in determinati casi, l'avvento della musicologia abbia trasformato la critica dei dilettanti ottocenteschi in un'attività consapevole della propria specificità.

### 3.2.2.4 Argomento di autorità

Negli scritti musicali si riscontrano frequentemente dei rimandi a nomi più o meno celebri: artisti, scrittori, filosofi, musicologi. Questi riferimenti, in quanto argomenti di

---

<sup>71</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 127.

<sup>72</sup> Ivi, p. 129.

<sup>73</sup> Ivi, p. 129.

<sup>74</sup> A proposito di Mozart, Savinio afferma che «La vita dell'artista è un miracoloso prolungamento dell'infanzia. L'opera dell'artista, anche dell'artista di specie meno fanciullesca (Michelangelo, Beethoven) e forse soprattutto di questo è una variazione perpetua sui temi proposti dall'infanzia» (Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 38).

autorità, servono a sostenere la tesi e, dunque, ad incrementare la credibilità dell'autore. Le citazioni di nomi creano una rete di riferimenti particolari, all'interno della quale l'autore colloca il proprio *ethos*. Massimo Mila, ad esempio, si riferiva spesso a colleghi critici o studiosi musicali, alludendo in questo modo ad una rete intellettuale piuttosto omogenea. Nell'abbozzare questo quadro dei riferimenti intellettuale, non si considereranno i nomi di musicisti o di compositori, perché strettamente legati più all'argomento testuale rispetto agli altri nomi, che contribuiscono invece alla costruzione dell'*ethos*.

Una delle sezioni della raccolta bontempelliana *Passione incompiuta* è intitolata *Parole sulla critica*: qui sono discusse le pubblicazioni di autorità in ambito musicale. Vengono trattati gli studi di specialisti come Giuliozzi, Bastianelli, Torre Franca, Bonaventura, Prod'homme, Chantavoine, Pizzetti e Lualdi. Bontempelli esamina sia le idee sia lo stile delle pubblicazioni, ragguagliando il lettore con la propria opinione sulla critica. Bontempelli interviene nella discussione come un partecipante di pari valore: esprime e giustifica il proprio accordo o disaccordo, e rimanda ancora ad altri studiosi, ad esempio Riemann. Questo atteggiamento rinforza l'aspetto specialistico dell'*ethos* bontempelliano. Fuori dalla sezione *Parole sulla critica*, tuttavia, i riferimenti ad autorità estranee all'ambito musicale non sono frequenti e non superano il livello di cultura generale<sup>75</sup>. Questa scelta si spiega con la scelta di indirizzarsi ad un grande pubblico – scelta che genera nello stesso tempo l'*ethos* di uno scrittore che ragiona a livello generale. Spesso il critico confronta la musica alle altre arti ma in quei casi non si concentra su nomi specifici, quanto sugli aspetti funzionali, quali, ad esempio, il piano referenziale presente in pittura e in letteratura e assente in musica e in architettura. Nemmeno nella spiegazione del concetto «realismo magico» lo scrittore si riferisce a pittori particolari, riflettendo sull'atmosfera della pittura quattrocentesca. Difatti nel volume *Passione incompiuta* non figurano né il nome di Masaccio, né quello di Piero della Francesca. Per l'interpretazione delle opere musicali e per i rimandi alla storia della musica, Bontempelli attinge a nomi d'autorità. In questo modo, l'*ethos* costruito si riferisce più a specialisti della musica che ad autorità culturali. L'insieme di tutti questi elementi sfocia nell'*ethos* dello specialista.

A differenza di Bontempelli, Savinio si riferisce più regolarmente ad autorità, costruendo pertanto un quadro intellettuale assai diverso da quello appena abbozzato. Per quanto riguarda gli specialisti della musica, Savinio cita una volta Hanslick e il *Vom Musikalisch-Schönen*, ma un errore di interpretazione smaschera la dimestichezza

---

<sup>75</sup> Bontempelli cita i colleghi contemporanei Papini e Soffici; le figure fondamentali per la cultura italiana Michelangelo e Vico e gli scrittori italiani e europei Dante, Petrarca, Shakespeare, Leopardi, Scott, Carducci e d'Annunzio.

limitata dell'autore con il saggio citato<sup>76</sup>. Viceversa lo scrittore mostra di intendersi di filosofia<sup>77</sup> e, ovviamente, anche di letteratura<sup>78</sup> e di pittura<sup>79</sup>. La scelta dei riferimenti definisce Savinio non come uno specialista di musica, ma come un saggista che si appoggia alla filosofia, alla letteratura e alla pittura<sup>80</sup>.

Tra le autorità citate da Savinio, il nome più ricorrente è quello di Stendhal. Questa frequenza non deve sorprendere, vista l'importanza di Stendhal per il dilettantismo saviniano Savinio. Da *Scatola sonora* risulta una grande familiarità con l'intera opera di Stendhal. Le idee dello scrittore francese costituiscono il punto di partenza per un certo numero di saggi. La preferenza di Stendhal per la musica italiana e la conseguente insoddisfazione nei confronti della musica francese, ad esempio, suscitano una serie di riflessioni sull'edonismo dei compositori francesi del primo Novecento<sup>81</sup>. E dall'affermazione di Stendhal che Rossini è il «Voltaire della musica»<sup>82</sup> si sviluppa un ragionamento sulla preferenza di Schopenhauer per la musica leggera di Rossini. A volte traspare un affetto sincero per Stendhal, soprattutto nel momento in cui Savinio dichiara di *essere stato* Stendhal in una vita anteriore: si immedesima tanto nello scrittore francese da utilizzare la prima persona singolare per parlare proprio dalla prospettiva di Stendhal<sup>83</sup>. Tramite l'identificazione con Stendhal, Savinio ricalca l'*ethos* dilettantesco di Beyle come critico musicale. I riferimenti a Stendhal ribadiscono quindi l'*ethos* artistico-filosofico non-specialistico di Savinio.

---

<sup>76</sup> «Avverto che il profumismo della musica francese non ha nulla a che vedere con le teorie parapsicologiche di Hanslick sui rapporti tra suoni e colori (*Vom Musikalisch-Schönen*)», Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 407. Stranamente, tuttavia, nessun passo nell'opera di Hanslick verte sui colori.

<sup>77</sup> Sono frequenti i rimandi a Platone, a Pitagora, a Eraclito, a Schopenhauer e a Weininger, e soprattutto a Nietzsche.

<sup>78</sup> Cita scrittori italiani (Dante, Petrarca, Goldoni e Leopardi), francesi (Verne, Flaubert e Zola) e internazionali (Goethe, Conrad e Dostoevski). Salta agli occhi la quantità di riferimenti a scrittori ottocenteschi, soprattutto se si tiene presente che gli scritti sulla musica risalgono per la maggior parte agli anni Quaranta del Novecento.

<sup>79</sup> Savinio si riferisce a Giotto, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Ingres, Doré, Renoir, Van Gogh, Cézanne, e, più vicino alle proprie attività di pittura: Max Klinger e Giorgio De Chirico.

<sup>80</sup> In modo analogo, il lessico saviniano si caratterizza per i «prestiti accolti da qualunque campo speculativo ed artistico», in particolare «dalla filosofia e dalla religione» e dalle «arti plastiche e figurative» (Alberti Cavalli, «*Le ragioni che fanno vive le parole*». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, cit., pp. 174-175).

<sup>81</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 407-408.

<sup>82</sup> Ivi, p. 78.

<sup>83</sup> «Ascoltando non molti giorni sono *La Sonnambula* al Teatro Comunale di Firenze, mi risovvenni le serate di bel canto che più d'un secolo addietro ascoltavo in persona di Henry Beyle, da un palchetto della Scala; con questa differenza però che allora ero in compagnia della bella Bibin Catena, e ora in quella della bella Maria, madre dei miei figli; allora ascoltavo le melodie divine e sorbivo gelati altrettanto divini, ora ascoltavo le melodie ma rimanevo a bocca asciutta; allora il teatro sfolgorava di oro e di luci, ora era immerso nel buio come l'antro di Trofonio» (ivi, p. 95).

Vigolo presenta il ventaglio più ampio di riferimenti e, più degli altri autori considerati, si impone in questo modo come *poeta doctus*. Basta scorrere l'indice dei nomi citati per rendersi conto del numero di riferimenti diversi. Nello studio dell'*ethos* discorsivo esplicito, si è osservato che Vigolo preferisce il giudizio intuitivo dell'«uomo semplice» a quello dello specialista. Ciononostante il critico rimanda di frequente ad alcuni celebri studiosi di musica di ambito germanofono: Hanslick ma anche Riemann e Adorno. Diversamente da Barilli, che denuncia gli specialisti senza citare nomi precisi, Vigolo dimostra di essersi documentato. In questo modo, egli si crea l'*ethos* dello studioso affidabile, che grazie alla sua dimestichezza con la cultura tedesca, conosce bene i fondatori della moderna musicologia. Anche gli autori<sup>84</sup> e i filosofi<sup>85</sup> citati sono per lo più tedeschi. Tale rete di rimandi è essenziale nella costruzione dell'*ethos* vigoliano, vale a dire dell'*ethos* dello studioso di cultura. Il quadro intellettuale conferma le tendenze delineate prima, delle riviste d'*élite*, del pubblico culturalmente sviluppato e dei tecnicismi impiegati nell'interpretazione della musica.

Diversamente dagli altri autori, Barilli crea un universo testuale indipendente da ogni autorità, sia musicale, sia culturale. Solo sporadicamente si riferisce ad alcuni pittori<sup>86</sup> e una volta a Hoffmann<sup>87</sup>. Barilli non sente il bisogno di abbozzare nei testi un quadro intellettuale per incrementare la propria credibilità: stando al critico, «un'opera o si spiega o si nega da sé»<sup>88</sup>. L'*ethos* discorsivo barilliano è insomma eccezionale per la sua autosufficienza.

Dal raffronto tra i quattro critici musicali emerge come i diversi quadri intellettuali diversificano sostanzialmente i vari *ethoi* degli scrittori.

### 3.2.2.5 Conclusione sull'*ethos* implicito

Nello stesso articolo in cui spiega il concetto di *tono*, Dominique Maingueneau distingue nella *scena d'enunciazione* tre livelli, vale a dire la *scena complessiva*, la *scena generica* e la

---

<sup>84</sup> Rispetto agli autori classici (Orazio, Marziale), italiani (Dante, Petrarca, Francesco Colonna, Tasso, Leopardi, Pascoli e d'Annunzio), francesi (Mallarmé, Gautier, Rimbaud, Lautréamont) e internazionali (Keats, Dostoevski, Shakespeare), prevalgono numericamente i riferimenti a scrittori tedeschi (Schiller, Hoffmann, Novalis, Hölderlin, Tieck, Mann, Hebbel e Kafka). Anche l'autore più citato è tedesco, vale a dire Goethe. Quest'elenco può solo dare un'indicazione; si veda l'indice dei nomi nella raccolta per avere un'idea definitiva.

<sup>85</sup> Tra l'altro Kant, Stirner, Nietzsche, Schopenhauer.

<sup>86</sup> Paragona Rossini a «un personaggio di Goya» (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 16); afferma che Rossini crea Elvira de Hidalgo «come il Dio volante di Michelangelo crea [...] il primo uomo sulla terra» (ivi) e oppone l'atmosfera del *Falstaff* a quella creata nella pittura di Rubens (ivi, p. 30).

<sup>87</sup> Considera Paganini un «vero personaggio di Hoffmann» (il testo inedito *Verdi*, in Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 105).

<sup>88</sup> F. Sartorelli, *Bruno Barilli*, Parma, Battei, 1988, p. 89.

*scenografia*. La scena complessiva è determinata dalla funzione pragmatica del testo: politica, religiosa, filosofica, e via dicendo. La scena generica, in seguito, è legata al genere scelto, cioè la forma concreta del testo, che prevede una particolare distribuzione dei ruoli tra i partecipanti. La scenografia, infine, «è costruita nel testo stesso»<sup>89</sup> e più avanti, Maingueneau suggerisce che la scenografia corrisponda al tono<sup>90</sup>. La scena complessiva e la scena generica verranno indagate nel capitolo sul genere, mentre la scenografia viene trattata in questo capitolo dedicato all'*ethos*.

Ora, qual è la scenografia adottata dagli scrittori nelle loro cronache musicali? I vari aspetti dell'*ethos* discorsivo implicito permettono di afferrare in modo nitido i profili degli autori. In primo luogo va osservato che tutti gli scritti adottano un tono soggettivo e rifiutano di avvicinarsi all'oggettività tipica del discorso scientifico<sup>91</sup>. In secondo luogo si nota la diversificazione degli *ethoi* impliciti, dal profilo più letterario possibile al profilo più specializzato possibile. Nonostante le sue attività di compositore, Barilli costruisce un *ethos* letterario. E nonostante la sua formazione musicale, Savinio si atteggia come un dilettante con interessi più letterari e filosofici che strettamente musicologici. Viceversa, il tono didattico o divulgativo in Bontempelli e in Vigolo li presenta come specialisti della materia. Bontempelli si riferisce spesso a specialisti in ambito musicale e il numero di protagonisti culturali e filosofici citati in Vigolo conferisce più consistenza al suo *ethos* di *poeta doctus*.

Questi risultati dimostrano come l'*ethos* discorsivo possa rielaborare l'*ethos* preliminare: nei quattro casi i testi rivelano un'immagine diversa da quella prevista in base all'*ethos* preliminare. Le due dimensioni dell'*ethos* discorsivo, invece, risultano più armonizzate: solo nel caso della dichiarata simpatia di Vigolo per la valutazione intuitiva dell'uomo semplice, l'*ethos* esplicito era opposto all'*ethos* implicito.

---

<sup>89</sup> D. Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di Amossy, cit.p. 83, traduzione nostra.

<sup>90</sup> «Le discours politique est également propice à la diversité des scénographies : tel candidat pourra parler à ses électeurs en jeune cadre, en technocrate, en ouvrier, en homme d'expérience, etc. et conférer les 'places' correspondantes à son public» (ivi).

<sup>91</sup> Evidentemente, l'oggettività pura non esiste nemmeno in un discorso scientifico. Non si può negare, ciononostante, che il discorso scientifico mira a nascondere ogni traccia di soggettività.

### 3.3 Scelta delle opere musicali

Il motivo per cui questa categoria non è prevista nella teoria di Ruth Amossy, è evidente: più che in altri contesti, la scelta degli argomenti della critica musicale contribuisce a plasmare un particolare *ethos*. Se negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento uno scrittore discute soltanto musica teatrale e predilige i melodrammi ottocenteschi alle opere innovative del Novecento, egli costruisce l'*ethos* di un critico nostalgico e inattuale<sup>92</sup>. Si è mostrato quali criteri di gusto siano alla base della scelta degli articoli raccolti (cfr. 2.2.1); nella presente sezione ci si soffermerà sulle preferenze personali degli scrittori. Qual è la musica che piace agli autori e che gli autori vogliono far apprezzare al pubblico? Si tratta di musica contemporanea o di musica già canonizzata; di musica cantata o di musica cosiddetta «pura»? Quali sono le ragioni per discutere una particolare opera musicale?

A prima vista, Barilli sembra un difensore del melodramma ottocentesco, un aspro critico della musica moderna, insomma uno scrittore dai gusti musicali inattuali. Il critico descrive i compositori moderni come «mangiatori d'ipofosfiti», come «odiatori del genio, della personalità, della grandezza, della semplicità»<sup>93</sup>. L'opposizione tra «Ispirazione» e «Metodo» è incarnata dal contrasto tra Verdi e Casella. Tra le opere di Verdi<sup>94</sup> Barilli predilige *Il Trovatore*, «quest'opera, tutto corallo, vien su dal suo tempo improvviso come una emersione vulcanica»<sup>95</sup>. Oltre a Verdi, anche Puccini viene omaggiato a varie riprese: chiaramente Barilli dimostra di preferire il teatro musicale incentrato sul canto. Dai testi di Barilli traspare spesso la nostalgia verso l'Ottocento, giudicato età dell'oro per la musica italiana melodrammatica. Simili inclinazioni rivelano l'inattualità del gusto barilliano: si consideri che nello stesso anno 1930 furono pubblicati *Il paese del melodramma* e il volume di Fausto Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale*<sup>96</sup>, un monumentale studio sulla musica italiana strumentale. Barilli si oppose agli specialisti musicali contemporanei, che già da decenni rivoltarono contro il melodramma ottocentesco<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> È il caso di Montale critico musicale, di cui Pier Vincenzo Mengaldo rimpiange il conservatorismo musicale (Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., pp. 235-273).

<sup>93</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 19.

<sup>94</sup> «Con lui [Verdi] niente teorie, esperimenti, avvenirismi» (Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 16).

<sup>95</sup> Ivi, p. 119.

<sup>96</sup> F. Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna*, Torino, Fratelli Bocca, 1930.

<sup>97</sup> Pestelli, *La «generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, cit., p. 33.

Se Verdi incarna per Barilli l'ispirazione, il metodo è rappresentato da Alfredo Casella, «l'apostolo, per così dire, della nota falsa, il più pedagogico dei fumisti e fra tanti futuristi, avveniristi, dadaisti, dinamisti, il più intossicato e il più angelico di tutti»<sup>98</sup>. Casella viene presentato come portavoce della generazione moderna, troppo teorica agli occhi di Barilli, troppo formalista e troppo metodologica. Lo scrittore si rammaricò soprattutto per la mancanza di temperamento, di spontaneità, di intuizione dei compositori giovani: «quando il Metodo entrò dalla porta, dalla finestra uscì ratta l'ispirazione»<sup>99</sup>. Nella sua risposta alla polemica, Casella espresse la sua stima per Barilli, che definì tuttavia un «magnifico ed epicureo dilettant[e]»<sup>100</sup>: stando al compositore, Barilli scrisse poesia, non critica.

Il giudizio critico di Barilli non contrastò sempre con quello degli specialisti; si confrontino i testi di Barilli e di Bastianelli a proposito di Richard Strauss:

Il grande ordine procedurale che l'autore mette nei suoi componimenti non significa pensiero ma soltanto educazione, attitudine e metodo. Strauss si muove, e sale sempre tra i suoni, quasi mai fra la musica<sup>101</sup>.

Strauss è una scarsissima personalità musicale [...].Strauss non vede, fabbrica [...]<sup>102</sup>.

Se Strauss mostra di avere del talento, gli manca l'ispirazione vera e propria, così concordavano Barilli e Bastianelli. Tra i compositori contemporanei, Barilli predilige Stravinskij:

Noi [...] seguiremo [Stravinskij] per curiosità e per inclinazione, perché, fra i tanti vertiginosi e inappagati che oggi han perduto il tono e il ritmo della tradizione egli è ancora il più sincero, il più preciso e il più fantastico di tutti<sup>103</sup>.

L'ammirazione di Barilli per il compositore russo mostra che i gusti del critico non erano sempre inattuali. Secondo Fedele d'Amico, anzi, gli scritti su Stravinskij anticiparono quelli della critica «ufficiale»<sup>104</sup>. Stando al musicologo,

---

<sup>98</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 21. Nella pagina successiva, Barilli afferma che Casella è «accolto e ossequiato dai discepoli categorici della santa lega modernistica che recano in mano il catechismo della cacofonia pura».

<sup>99</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 64.

<sup>100</sup> Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, cit., p. 78.

<sup>101</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 27.

<sup>102</sup> G. Bastianelli, *Riccardo Strauss*, in «La Voce», 18/2/1909, pp. 38-39.

<sup>103</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 76.

<sup>104</sup> F. D'Amico, *Barilli, o la caducità del miracolo*, in *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000, p. 143.

[Barilli apprezzava] tutto ciò che [era] passibile di divenire, una volta trasferito nell'immagine verbale, simbolo di una presenza vitale immediata. Ma a una condizione: che questo qualcosa alludesse, nell'atto stesso di presentarsi, alla sua irrimediabile caducità. Nella poesia di Barilli una realtà vale soltanto a condizione che si dia, eroicamente, come moritura, che bruci nel tempo la sua apparizione, che gridi la sua verità senza cedere alla tentazione di permanere oltre il miracolo della sua nascita<sup>105</sup>.

Il miracolo della musica a volte *succede* e a volte manca, ed è appunto questa imprevedibilità che Barilli ammira. La musica moderna, in generale, è troppo macchinosa, troppo metodica e troppo «perfetta», e la perfezione assoluta non interessa allo scrittore: «Il moto perpetuo della perfezione che vuol dire immobilità ci fa morire di noia e colare a picco»<sup>106</sup>. Anche gli esecutori senza debolezze suscitano in Barilli solo indifferenza<sup>107</sup>.

Alla luce dei gusti musicali barilliani, va dunque ridimensionato quanto si è sostenuto prima: benché Barilli avesse avuto una formazione musicale e disponesse di una sicura competenza musicale, la sua predilezione per il melodramma ottocentesco e le sue stroncature di opere musicali innovative indicano che non si intendeva veramente di musica, o almeno che non capiva l'importanza e la necessità delle tendenze contemporanee. L'autore perseverava nelle proprie preferenze di gusto, facendole prevalere sull'esame critico della musica. In questo modo Barilli evidenziò di nuovo l'*ethos* del non-specialista.

Le preferenze di Bontempelli si manifestano in modo chiaro e tondo negli scritti. Si legga ad esempio la sua proposta per «educare il pubblico» tramite programmi radiofonici di musica classica. Agli occhi dello scrittore, conviene trasmettere:

Ogni giorno due ore dedicate alla grande musica italiana dal Cinque al Settecento, da Frescobaldi a Monteverdi a Corelli e Vivaldi (tutti nomi che qualche volta appaiono ma come concessioni), e Palestrina ch'è press'a poco uno sconosciuto. Le altre due ore alla musica strumentale moderna, quella cui i nostri italiani, dai maturi ai giovanissimi, han portato e van portando il più ricco contributo che si possa immaginare<sup>108</sup>.

La difesa di Palestrina, Scarlatti, Pergolesi e Vivaldi da un lato, e Gian Francesco Malipiero dall'altro, riallacciava Bontempelli alla tendenza neoclassica della

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 138.

<sup>106</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 37.

<sup>107</sup> Si legga la critica del concerto di Paderewski, Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 100-102.

<sup>108</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 321.

generazione dell'Ottanta, di Respighi, Pizzetti, Casella, e per l'appunto di Malipiero. La poetica di Bontempelli, il cosiddetto «realismo magico»<sup>109</sup>, rispecchiava il programma musicale di questi compositori contemporanei<sup>110</sup>. I testi più celebrativi sono quindi dedicati ai compositori precedentemente nominati. Quanto agli altri compositori, Bontempelli riusciva ad individuare i loro meriti e a dar loro una valutazione sincera, che prescindesse dalla condivisione della loro poetica<sup>111</sup>.

Questa convinzione non significa, tuttavia, che Bontempelli non fosse aperto ad altre tendenze musicali: egli si esprimeva in termini positivi sul jazz, su Verdi e si rammaricava dell'incomprensione dei compositori contemporanei<sup>112</sup>.

In merito alle proporzioni tra musica contemporanea e musica canonizzata, bisogna ammettere che, oltre ai compositori sostenuti e riscoperti dalla generazione dell'Ottanta e agli innovatori del Novecento<sup>113</sup>, sono ben rappresentati i compositori classici<sup>114</sup>. Il rapporto tra musica pura e musica cantata, viceversa, riflette meglio i gusti bontempelliani: la musica strumentale<sup>115</sup> viene discussa leggermente più della musica cantata<sup>116</sup>.

I testi di *Scatola sonora* non chiariscono in modo univoco i gusti musicali di Savinio. In *Retrospectiva su Savinio e la musica*, Giulia Giachin dimostra come gli scritti siano stati interpretati secondo prospettive divergenti, riconoscendo l'«eclettismo estetico»

---

<sup>109</sup> Per la spiegazione del concetto «realismo magico», lo scrittore si appoggia di solito alla pittura: bisogna creare nell'arte un'atmosfera simile a quella dei pittori quattrocenteschi, che rappresentano fedelmente la realtà pur avvolgendola di immaginazione, magia e mistero (ivi, p. 85). La musica, essendo di natura non-referenziale (cfr. *Il dramma dei due piani*, ivi, pp. 104-105), contribuisce soprattutto alla creazione del mistero. In effetti, «il mondo è fatto di pittura e avvolto di musica» (ivi, p. 252). Se la pittura deve riallacciarsi ai modelli quattrocenteschi, la musica deve riprendere l'atmosfera della musica strumentale del Seicento e del Settecento. Questo divario si spiega tramite il ritardo della musica rispetto alle altre arti (ivi, p. 357).

<sup>110</sup> «Il realismo magico di Bontempelli perseguiva la loro stessa battaglia contro naturalismo e verismo, contro il dannunzianesimo, e certamente anche contro il romanticismo» (Mila, *Bontempelli e la «generazione dell'Ottanta»*, cit., p. 289).

<sup>111</sup> Su Puccini, ad esempio, afferma: «io sono, sì, perfettamente convinto di certi meriti musicali di Puccini ma [...] il risultato di tali qualità non riesce a piacermi» (Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 233).

<sup>112</sup> Ivi, p. 374.

<sup>113</sup> I nomi presentati (Busoni, Ravel, Strauss, Malipiero, Shostakovich, Dallapiccola) sono tutti protagonisti nella storia della musica novecentesca.

<sup>114</sup> Bach, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini, Berlioz, Wagner, Verdi.

<sup>115</sup> Gli Scarlatti (varie volte), Palestrina, Pergolesi (varie volte), Bach, Vivaldi, Beethoven (varie volte), Sgambati, Busoni, Ravel, Malipiero (varie volte), Shostakovich.

<sup>116</sup> Monteverdi, Gluck, Mozart (varie volte), Cherubini, Rossini, Wagner (varie volte), Verdi (varie volte), Berlioz, Puccini.

dell'autore<sup>117</sup>. Risulta davvero difficile conciliare in una poetica coerente le varie propensioni dichiarate.

La distinzione fondamentale usata da Savinio è quella tra musica «tolemaica» e musica «copernicana». Di primo acchito, i due termini indicano che il pensiero sulla musica si inquadra nella storia delle idee e che le due correnti astronomiche esprimono due visioni alternative dell'uomo. La musica tolemaica, vale a dire la musica europea fino a Beethoven<sup>118</sup>, è incentrata sull'autorità della religione, che assicura all'uomo protezione e pace. La rivoluzione copernicana di Beethoven consiste nella scoperta della libertà umana e della conseguente solitudine, disperazione, incertezza e dubbio. Vale la pena di citare un estratto più lungo:

Bisogna arrivare a Beethoven per trovare anche nella musica lo spirito del Rinnovamento che spezza la forma teologica e apre la via al destino «individuale» e «libero» dell'uomo, e alle nostre avventure solitarie, alle nostre disperate conquiste, al nostro infinito senza premio. Fino allora la musica è stata tolemaica, teologica, aristotelica, scolastica [...] perché sempre soperchiata da un cielo chiuso e girante [...]. Noi che da venti secoli a questa parte viviamo nel sentimento della pietà, come potremmo vivere in un mondo nel quale mancasse questo sentimento, ossia in un mondo precristiano? Noi che da cinque secoli a questa parte viviamo nel sentimento di un nostro destino libero e infinito, come possiamo accettare con tranquilla coscienza e perfetto godimento una musica nella quale questo godimento non risuona, ma richiama anzi con la sua perfetta architettura sonora, con le sue frequenti cadenze, con la sua totale assenza di dubbi il cielo tolemaico sul quale e le stelle e le figure dello zodiaco sono attaccate e girano tutte assieme obbedendo a un ordine rigorosamente calcolato e alla volontà di Dio? Frequenti le cadenze nella musica tolemaica, perché nella musica tolemaica, ossia nella musica priva di un suo proprio destino, le cadenze sono altrettanti ideali pilastri, altrettante ineffabili colonne che reggono l'edificio sonoro e sul quale l'edificio sonoro deve poggiare; sono altresì altrettante riprese di contatto con la sorgente della logica, in queste costruzioni tutte intessute di logica, perché la pazzia non è

---

<sup>117</sup> Giachin, *Retrospectiva su Savinio e la musica*, cit., p. 261. Anche Filippo Secchieri sottolinea l'avversione di Savinio per le idee definitive e statiche (F. Secchieri, *Savinio «critico fantastico»*, in «Stazione di posta», 1993, 51-52, pp. 25-44).

<sup>118</sup> La rivoluzione musicale non coincide con la scoperta di Copernico, perché «la musica è arte ritardataria e il suo progredire è strettamente legato al progresso meccanico degli strumenti musicali» (ivi, p. 29). Come si è detto sopra, l'idea del ritardo della musica rispetto alle altre arti si riscontra anche in Bontempelli, che mette sullo stesso piano Monteverdi e Petrarca (Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 357).

concepibile in un mondo ove tutto è regolato a priori, ossia da una mente superiore<sup>119</sup>.

Legata al rifiuto della musica tolemaica è la preferenza per la musica strumentale: «A principio era la parola. Ma una cosa c'è superiore alla parola: il silenzio della parola»<sup>120</sup>. La voce nella musica richiama, secondo Savinio, la presenza di un Dio, e ciò spiega la predilezione degli Italiani per la melodia cantata.

Benché sia obbligo morale della musica (del compositore, nonché del pubblico) rispettare lo spirito copernicano, il pubblico contemporaneo sembra preferire la musica antica. Agli occhi di Savinio il pubblico «rinuncia [in questo modo] a quel progresso spirituale che aveva fatto l'uomo padrone di se stesso»<sup>121</sup>. Questa «marcia a ritroso»<sup>122</sup> deriva dalla pigrizia e dalla codardia dell'uomo, dal suo «desiderio di quieto vivere»<sup>123</sup>. Di conseguenza Savinio condanna la corrente neoclassica: sulla stampa periodica critica Malipiero e gli esperimenti di «pastiche» di Stravinskij, mentre le opere del primo Stravinskij erano invece piaciute allo scrittore.

Talvolta, i giudizi dello scrittore non sono coerenti: Savinio descrive, ad esempio, i compositori «copernicani» Beethoven e Brahms in termini «tolemaici»<sup>124</sup>. Più significativamente lo stesso filone neoclassico si avvicina quando lo scrittore cerca di definire il valore della musica contemporanea. Si legga, ad esempio, l'elogio del pianoforte:

La vera epoca del pianoforte comincia soltanto adesso. Soltanto adesso il pianoforte comincia a parlarci la sua lingua chiara e nuda, a rivelarci la sua verità. Soltanto adesso avviene l'incontro tra il pianoforte, strumento dell'astrazione musicale, e una musica fatta a immagine sua, ossia nuda, fredda, precisa, astratta<sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 32-33.

<sup>120</sup> Ivi, p. 259.

<sup>121</sup> *Musica antica*, in ivi, p. 33.

<sup>122</sup> *Condizione della musica*, ivi, p. 201.

<sup>123</sup> *Musica antica*, ivi, p. 32.

<sup>124</sup> «Se attacca la voce di Beethoven, ci colpisce anzitutto una profonda commozione, quasi la porta della nostra camera si fosse aperta di colpo e in silenzio su noi chini al tavolino a lavorare, e sulla soglia fosse apparso nostro padre morto ventotto anni addietro, con la mezza tuba grigia in testa e la sigaretta in mano, infilata nel bocchino di legno di ciliegio; dopo di che il nostro animo si compone alla dignitosa calma, all'ispirata gravità che il colloquio con quella voce richiede» (ivi, p. 116); o ancora «il paternismo che spira dalla figura e dall'opera di Brahms - è così forte in lui che, ufficialmente almeno, padre non fu mai - infonde una grande calma, una grande sicurezza; come una 'metafisica' poltrona nella quale, stanchi, possiamo riposare; tra le cui braccia, folgorati, possiamo sfuggire alla vertigine» (ivi, pp. 136-137).

<sup>125</sup> Ivi, p. 361.

Per riprendere un'immagine cara a Savinio (cfr. cap. 4), la musica del Novecento doveva andare «a dieta», ossia aveva bisogno di essere ripulita dopo gli eccessi del wagnerismo e del verismo. Da questo punto di vista si spiega anche l'elogio della pianola (consegnato ad un articolo per il «Secolo XX» non selezionato per la raccolta), strumento meccanico e disumano per eccellenza. Nello stesso tempo, tuttavia, *conditio sine qua non* della musica rimane per Savinio l'espressione. Agli occhi di Giachin, la chiave d'interpretazione della poetica musicale si trova nella ricerca dell'*intelligenza* musicale<sup>126</sup>: Savinio si propone di «bandire dal mondo dei suoni la retorica, la pompa vuota e insincera, la facile ricerca dell'effetto, la banalità»<sup>127</sup>. Giachin perdona a Savinio l'«eclettismo estetico» perché

egli non intende far opera di filosofo né di storico. Savinio è uno scrittore, e trasferisce alla critica quella stessa poetica del frammento che tanto peso ha avuto nella poesia del primo Novecento<sup>128</sup>.

In altri termini Savinio è discolpato dall'accusa di incoerenza proprio a causa dell'*ethos* letterario, creato specificamente a tale scopo.

Analogamente a Bontempelli, le cronache di Savinio sono per lo più ispirate ad eventi dell'attualità musicale, tra cui esecuzioni e rappresentazioni, anniversari, trasmissioni alla radio, necrologie di musicisti o direttori. Rispetto a Barilli e Bontempelli, Savinio presenta un ventaglio più ampio di argomenti: non solo opere di compositori canonizzati, ma anche prime di compositori meno noti<sup>129</sup>. Nonostante il gusto personale dello scrittore, la musica strumentale e la musica vocale sono più o meno equamente rappresentate e i compositori di repertorio sono più rappresentati rispetto ai compositori contemporanei. Anche i compositori sgraditi al critico sono tuttavia valutati in modo corretto. Così Savinio ammette le qualità di Rossini e riconosce la grandezza di Wagner.

Si è già accennato alla poetica romantica, antinovecentesca di Vigolo. Queste inclinazioni si riscontrano anche nelle sue preferenze musicali: la musica non può affrancarsi dai valori tradizionali per perdersi in sperimentalismi modernistici<sup>130</sup>. Si prenda, ad esempio, il giudizio su Carl Orff:

---

<sup>126</sup> Giachin, *Retrospectiva su Savinio e la musica*, cit., p. 253.

<sup>127</sup> Ivi, p. 252.

<sup>128</sup> Ivi, p. 262.

<sup>129</sup> Tra l'altro Porrino, Markevic, Mortari, Vlad e Perosi.

<sup>130</sup> Affermò su «Il Mondo» a proposito della musica del primo Novecento: «Si è creduto di abbattere i Romantici e ci si è dovuti accorgere a un certo punto che qualche cosa di essenziale nell'edificio della musica scricchiolava» (*La polemica antiromantica*, 16/9/1958, p. 14).

Orff è una buona tempra di artista, non sviato dalla fissazione contemporanea che la musica debba ad ogni costo essere oggi lo stridore di denti di una apocalisse babilonica, tra i frantumi di una civiltà crollante (perché soprattutto la si vuol fare crollare). [...] Carl Orff [dimostra] di possedere una giusta, sensitissima intuizione del modo con cui una musica può essere contemporanea, continuando ad essere musica, e cioè con i valori che la musica ha sempre avuto «in quanto la si consideri un'arte» (e non un'altra cosa, una specie di scienza astratta, o di pratica tecnicistica, o di fabbricazione di «oggetti sonori»).

[...] La verità della musica è la sua universalità di valori, più che possibile fuori del tempo: è la sua massima sfera di risonanza umana, è la costanza di alcuni caratteri nel mutare dei gusti e dei tempi. Massima risonanza umana vuol dire forza di comunicazione, di espansione del linguaggio: quindi chiarezza, semplicità, fusione di classico e di romantico, popolarità, superamento del momento faticoso, artificioso, difficile della tecnica, risolta in spontaneità, in «seconda natura».<sup>131</sup>

Sulla stessa linea di pensiero lo scrittore difende l'opera verista, troppo a lungo trascurata<sup>132</sup>.

Nonostante queste dichiarazioni, Vigolo non si esprime automaticamente in termini negativi su opere innovative. Ogni opera viene recensita con obiettività, con uno sguardo neutro, e lo scrittore cerca sempre di indicare i passi musicali più riusciti anziché enfatizzare i difetti.

Dei quattro critici qui considerati, Vigolo è indubbiamente quello più legato all'attualità dei programmi musicali. Ogni testo si riferisce ad una rappresentazione<sup>133</sup> e non verrebbe in mente dell'autore di discutere un'opera per un risveglio privato di attenzione. Le opere discusse appartengono per lo più al canone musicale, tanto che risulta minore l'attenzione dedicata a prime rappresentazioni di giovani compositori. In questo modo Vigolo conferma l'*ethos* di un critico musicale dai gusti piuttosto classici.

In generale, i critici mostrano di condividere le preferenze degli amatori di musica, discutendo soprattutto di musica canonizzata e esprimendo un certo scetticismo nei confronti della musica «nuova». Gli autori non si fanno portavoce delle correnti d'avanguardia, né riconoscono la funzione culturale dei loro scritti per il grande pubblico. Dei quattro autori, Vigolo dà la migliore idea della musica contemporanea, sia italiana che europea: le sue critiche considerano i maggiori compositori del primo

---

<sup>131</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 180-181.

<sup>132</sup> «Verismo a parte, sta il fatto che quelle opere, dette veriste, sono spesso geniali, di una vitalità musicale che resiste e si accresce con l'andare degli anni e contro il mutare del gusto, - alle quali si conserva fedele e ardente l'amore non sofisticato di un pubblico istintivo» (ivi, p. 557).

<sup>133</sup> Soprattutto al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro Argentina, all'Accademia di Santa Cecilia e a San Carlo (Napoli). Il critico assiste anche ai festival musicali di Venezia, di Perugia e di Firenze.

dopoguerra (fino a Weill, Orff, Milhaud e Gershwin). Quanto al secondo dopoguerra, Vigolo recensisce compositori fondamentali come Nono, Maderna, Varèse, Britten e Henze, e mostra di essere al corrente degli ultimi sviluppi attraverso le citazioni di Berio, Stockhausen e Cage. In base al criterio della rappresentatività dei compositori discussi, Savinio informa più di Bontempelli e di Barilli sulla musica contemporanea.

Inoltre, alcuni critici tendono quasi a nascondere le proprie preferenze. Bontempelli e Barilli si esprimono in modo esplicito, mentre i gusti di Savinio e di Vigolo sono meno trasparenti, occultati dagli interessi dimostrativi. Questi autori considerano le critiche musicali non come una tribuna, in cui dar sfogo alle proprie simpatie, ma come un'occasione per valutare ogni opera musicale senza pregiudizi, in modo ragionato e giusto. Soprattutto Vigolo cerca di far giustizia alla musica e procede nel modo più ragionato possibile.

### 3.4 Conclusione: *ethos* e critica militante

È chiaro che queste prime osservazioni sull'*ethos* permettono di individuare alcune tendenze. Per quanto riguarda il confronto tra *ethos* preliminare e *ethos* discorsivo, risalta il curioso incrocio tra letterati e specialisti, in base al quale i primi rispecchiano il discorso specializzato e i secondi sviluppano un discorso non-specializzato. Il contrasto più forte tra *ethos* esplicito e *ethos* implicito riguarda la precisazione del lettore di Vigolo, un cosiddetto «uomo comune», che deve nello stesso tempo disporre di un'ampia conoscenza culturale e tecnico-musicale. L'intrico dei vari livelli dell'*ethos* permette a certi autori di definirsi come dilettanti, nonostante la loro solida formazione musicale: è il caso del dilettantismo di Savinio. Ciò non vale per Barilli, a causa della sua ostilità nei confronti degli innovatori della musica.

Concludendo, si propone di anticipare un aspetto tipologico della critica, cioè la sua militanza (cfr. Cap. 5) perché la sua definizione si incentra sull'*ethos*. Tradizionalmente si considerava la critica militante come critica non-accademica, che ha per oggetto l'arte contemporanea<sup>134</sup>. Questa definizione si riferiva a testi pubblicati su testate non-scientifiche; da riviste letterarie a giornali per il grande pubblico. La distinzione tra

---

<sup>134</sup> F. La Porta & G. Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007, p. 9.

critica militante e critica accademica, tuttavia, è stata abbandonata perché risultava sterile: i maggiori critici erano nello stesso tempo accademici e militanti, a seconda della testata e dei lettori a cui si indirizzavano. Anche il criterio del legame con la contemporaneità è stato via via mitigato: per Mengaldo, la critica si può occupare benissimo di «oggetti» non novecenteschi<sup>135</sup>, quali Leopardi, Baudelaire e Čechov. Se ambedue i criteri sono stati abbandonati, come si può definire allora la critica militante? Secondo Giuseppe Leonelli, «non [è] tanto l'oggetto, ma la funzione a esaltare la militanza dell'atto critico»<sup>136</sup>. La militanza della critica dipende quindi dall'«animo militante»<sup>137</sup>, ossia dall'*ethos* del critico. Nella critica militante, l'autore si atteggia a guida intellettuale, che aiuta all'«orientamento del gusto»<sup>138</sup>. Golino giunge a una conclusione analoga, sostenendo che non è lecito parlare di critica militante senza che ci sia un'«ispirazione complessiva», un'«ideologia letteraria da cui ricavare una visione del mondo, un filtro giudicante»<sup>139</sup>.

In ambito musicale la critica militante deve affrontare il particolare problema della duplice contemporaneità, a causa del doppio momento della creazione e dell'interpretazione. Anche se i programmi di teatro prevedono per la maggior parte musica canonizzata, questa ridiventa «contemporanea» attraverso l'interpretazione, l'esecuzione e la messa in scena. In questo modo la critica militante musicale si dedica alla «contemporaneità» non solo a livello della produzione, ma anche a livello della ricezione. Soprattutto all'epoca della corrente neoclassica, i critici militanti caldeggiavano la ripresa della musica preottocentesca all'interno del contesto contemporaneo.

Il concetto di critica militante permette di afferrare meglio gli *ethoi* dei quattro autori: che tipo di influsso intendono avere sui gusti del pubblico? I testi si caratterizzano per la presenza di un «animo militante»?

Più degli altri critici, Bontempelli si propone di orientare il gusto del pubblico tramite la difesa della corrente neoclassica. Colpisce inoltre la coerenza del discorso sulla musica all'interno della sua poetica di «realismo magico». Questo concetto costituisce per Bontempelli il vero «filtro giudicante» nella critica militante, sia musicale sia letteraria sia d'arte.

---

<sup>135</sup> P. V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 9.

<sup>136</sup> La Porta & Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, cit., p. 9.

<sup>137</sup> Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 10.

<sup>138</sup> P. V. Mengaldo, «Critica» e scuola, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 95-96, citato in La Porta & Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, cit., p. 57.

<sup>139</sup> E. Golino, *La critica militante*, in *Sette modi di far critica*, a cura di O. Cecchi & E. Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 182.

I testi di Barilli si possono invece considerare come «militanti» in quanto chiariscono il giudizio polemico dell'autore sulla musica contemporanea. Tuttavia quella di Barilli è una critica militante particolare, frammista a gusti conservatori. Va tuttavia osservata la differenza tra le antologie e le attività giornalistiche di Barilli: sulla stampa periodica le opinioni erano ancora più pronunciate e più polemiche, mentre nelle raccolte si avverte un intento più letterario, anziché militante.

A prima vista la critica di Savinio si appoggia alla distinzione tra musica «copernicana», apprezzata, e musica «tolemaica», biasimata. Tuttavia, le valutazioni non seguono sempre questo rigido schema e talvolta appaiono contraddittorie, come se la critica musicale fosse un gioco, un'occasione per intessere riflessioni personali sulla musica. Difficilmente, quindi, si può considerare Savinio un critico musicale militante.

I giudizi di Vigolo, come si è detto, sono ragionati e coerenti, ma non si prefiggono di orientare il gusto pubblico. È soprattutto l'aggettivo «militante» che non si addice a Vigolo, visto che egli si riserva il ruolo di compagno del lettore, di guida nell'interpretazione e nella comprensione di ogni opera musicale, comprese quelle più lontane dai suoi gusti personali. Per Vigolo è più essenziale promuovere la comprensione della musica in generale che prendere posizione od entrare in polemica con altri critici.

## Capitolo 4

# La verbalizzazione della musica

Il presente capitolo indaga la verbalizzazione della musica, cioè i modi in cui i critici evocano e descrivono la musica. Come si è visto nell'introduzione, chi prova ad esprimere l'arte sonora tramite parole rimane spesso insoddisfatto del risultato perché il testo non può competere con la musica. Si sa ormai che è impossibile «dire» la musica, ma ciononostante è utile studiare i tentativi di verbalizzazione.

Tramite l'interpretazione della musica, gli autori si iscrivono in una tradizione di discorso sulla musica che dal Romanticismo in avanti privilegiò determinati strumenti e determinati immaginari. Per cui le particolari modalità del processo semiotico interpretativo costituiscono un altro punto di partenza per indagare l'*ethos* o l'autodefinizione degli scrittori. A tale proposito il *corpus* verrà studiato alla luce di un «corpus di sfondo», che consiste in testi rappresentativi del discorso sulla musica nell'Ottocento e nel Novecento: le critiche musicali di E.T.A. Hoffmann, i passi sulla musica nei romanzi dannunziani, le cronache musicali contemporanee di Fedele d'Amico e Massimo Mila. Lo scopo non è di ricavare legami intertestuali precisi tra gli autori, ma di offrire delle verifiche puntuali, che possono documentare l'esistenza di *topoi*<sup>1</sup> comuni nel discorso sulla musica, cioè immagini privilegiate, culturalmente radicate, che persistono fino ad oggi.

---

<sup>1</sup> Nella sua teoria dell'argomentazione, Ruth Amossy distingue i «*topoi*» dai «luoghi comuni» e dalle «idee ricevute». Per il termine «*topos*», la studiosa riprende la definizione di Aristotele, che considerò il *topos* come una struttura formale, come modello argomentativo senza elementi contenutistici. Ciò che si intende oggi con «luogo comune» era per Aristotele invece un «luogo specifico»: un contenuto, un'idea, un tema tramandato nella memoria culturale. Il termine «idea ricevuta» sottolinea il «*caractère tout fait et contraignant des opinions partagées*» (per le definizioni, cfr. R. Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique*,

Le quattro sezioni vertono su vari elementi della verbalizzazione. Le prime due sezioni del capitolo illuminano i due aspetti del linguaggio letterario, *immaginoso* e *metaforico* a cui ricorrono spesso gli autori: in 4.1 verranno studiate le immagini associate alla musica; mentre in 4.2 l'attenzione si focalizzerà sulle figure retoriche utilizzate. Ciò allo scopo di verificare se i testi di critica musicale rispecchino nella forma determinati elementi musicali, ossia se gli autori abbiano voluto presentare la musica tramite i testi. Infine si indagheranno gli strumenti grammaticali privilegiati nella critica musicale, tra cui spicca l'uso dell'aggettivo.

## 4.1 Categorie tematiche: l'immaginario

Benché gli studi cognitivi della ricezione musicale abbiano insistito sull'impatto emotivo dell'arte dei suoni (cfr. introduzione), nei testi del *corpus* scarseggiano i riferimenti ai sentimenti. I pochi rimandi alle emozioni non coinvolgono lo scrittore in prima persona, ma sono formulati in modo generico<sup>2</sup>. Sotto questa prospettiva la critica musicale degli autori si distacca dai romanzi musicali, nei quali i suoni scatenano determinate emozioni e sensazioni, a loro volta funzionali all'interno della narrazione<sup>3</sup>. Nel nostro *corpus*, invece, prevale l'evocazione di particolari immagini che ricordano i maggiori *topoi* del discorso sulla musica.

Nel presente studio si intende con «immaginario» l'insieme delle immagini che sono state associate alla musica nel corso dei secoli<sup>4</sup>. Soprattutto i testi di scrittori e critici

---

*littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000, pp. 100-103). Tuttavia, vista la vicinanza dei significati di «luogo comune» e «idea ricevuta» e considerato l'uso contemporaneo del termine «*topos*» nell'ambito degli studi letterari, i tre vocaboli si adopereranno nel presente contesto come quasi-sinonimi.

<sup>2</sup> Così, Savinio allude alla «speranza» e alla «disperazione» a proposito del preludio del *Tristano* (Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 119).

<sup>3</sup> In d'Annunzio, ad esempio, «ciò che importa non è il linguaggio della musica ma la sua traduzione in termini sentimentali, il suo *effetto* sulla fantasia o sui nervi dei protagonisti del romanzo: i suoni sono, romanticamente, suscitatori di immagini oppure, naturalisticamente, veicoli di sensazioni» (Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., p. 129).

<sup>4</sup> Sulla definizione di «immaginario» non esiste consenso tra gli studiosi: secondo alcuni, «l'immaginazione è la fabbrica delle immagini, l'immaginario ne è il repertorio» (definizione citata senza riferimento in *Genealogie dell'immaginario*, a cura di F. Carmagnola & V. Matera, Torino, UTET, 2008, p. XIII); mentre altri attribuiscono all'immaginazione un «carattere sostanzialmente anarchico» a differenza dell'immaginario, che includerebbe immagini condivise, «socialmente riconosciute, capaci di essere interpretate e controllate» (V. Giordano, *Note*

romantici da un lato<sup>5</sup> e decadenti dall'altro<sup>6</sup> abbondano di immagini concrete ispirate alla musica. A questo repertorio di immagini<sup>7</sup> attinsero gli autori del nostro *corpus*.

## 4.1.1 Immaginario

### 4.1.1.1 I quattro elementi

Abbondano le associazioni della musica a uno dei quattro elementi, e soprattutto all'acqua e al fuoco; le immagini della terra sono meno frequenti. Al posto dell'aria, quasi assente nell'immaginario musicale, ci si focalizzerà sulla luce, considerata da Aristotele come quinto elemento e da Platone come «principio fisico originario»<sup>8</sup>. Le immagini degli elementi non sono nuove nel Novecento; si tratta anzi di immagini topiche del discorso romantico sulla musica<sup>9</sup>. Tuttavia è interessante studiare la persistenza delle immagini e l'associazione privilegiata a determinati compositori.

### Musica e acqua

Secondo Savinio la voce «musica» risale al greco *moys*, che significa «acqua»<sup>10</sup>. L'associazione etimologica era diffusa tra teorici medievali: così Marchetto da Padova (XIV sec.) sosteneva che «Musica dicitur a moys, quod est aqua»<sup>11</sup>. La connessione tra musica e acqua persiste nell'Otto e nel Novecento, anche se non si fonda più sull'etimologia. L'associazione poggia inizialmente sul loro comune carattere «inarrestabile e inafferrabile», «cangiante e scorrevole»<sup>12</sup>: l'acqua fluisce attraverso lo

---

sull'immaginare, cit. in *ivi*, p. 236). Dalle varie definizioni l'immaginario emerge in ogni caso come un il risultato di una lunga memoria culturale.

<sup>5</sup> Scher, *Verbal Music in German Literature*, cit.

<sup>6</sup> Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit.

<sup>7</sup> Oltre alla lettura delle fonti primarie, cioè gli scritti sulla musica, le informazioni sull'immaginario musicale sono basate su vari studi dedicati alla letteratura romantica, su studi dannunziani e sulla banca dati LESMU (*LESMU. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di F. Nicolodi & P. Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007), che informa delle occorrenze di qualsiasi lemma nella letteratura musicale degli ultimi cinque secoli.

<sup>8</sup> S. Acocella, *Luce*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani & M. Domenichelli, Torino, UTET, 2007, pp. 1306-1310.

<sup>9</sup> Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, cit.

<sup>10</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 198.

<sup>11</sup> Stando a Swerdlow, l'associazione è basata sullo scambio tra le Muse e le ninfe. Le origini della voce «moys» sarebbero egiziane anziché greche, e avrebbero dato luogo anche al nome di Mosè (N. Swerdlow, *Musica Dicitur A Moys, Quod Est Aqua*, in «*Journal of the American Musicological Society*», 1967, 20, 1, pp. 3-9).

<sup>12</sup> C. Patey, *Acqua*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani & Domenichelli, cit., pp. 12-15.

spazio come la musica nel corso del tempo. Oltre agli aspetti astratti, il rapporto può basarsi anche sugli effetti sonori dell'acqua, dalla goccia che cade allo scroscio della cascata, dal «mormorio del ruscello» al «silenzio misterioso dei laghi»<sup>13</sup>. Ma l'associazione tra musica e acqua è diventata così topica da essere usata anche senza che si punti ad un'analogia precisa.

La musica viene spesso descritta come un «fiume sonoro», le cui caratteristiche precisano la natura della musica o dell'interpretazione. Tale procedimento si riscontra soprattutto nei testi di Savinio, che vi ricorse ad esempio per rappresentare la mancanza di musicalità di un'interpretazione di sonate scarlattiane: «più che a torrentelli vivi all'inizio della primavera, somigliano ai letti dei torrentelli stessi prosciugati dall'estate»<sup>14</sup>. Il fiume sonoro servì anche a spiegare l'opposizione tra Wagner e Verdi:

Verdi non è come Wagner un Reno, ma uno di quei magri fiumi dell'Italia che talvolta si gonfiano sì fino a toccare due argini, ma più spesso sono più letto che acqua, più immobile sassaia che ha il biancore dell'ossame, che vivo e verde e corrente liquido, e girano, s'incurvano, serpeggiano, s'inserpentiscono, si restringono, si riducono a un rigagnolo, faticando a non perdere il loro debole ritmo tra i macigni, i banchi di sabbia e le isole basse coperte di erba ingiallita dal sole<sup>15</sup>.

Barilli coinvolge nell'associazione anche i musicisti e gli ascoltatori, che «si tuffano» nella musica. Il concerto di Willy Ferrero inizia, ad esempio, con il direttore che «si getta nell'acqua», «si lancia nella musica»<sup>16</sup>. La metafora dell'acqua è continuata per quattro paragrafi. Anche l'interpretazione di Tamaki Miura della *Butterfly* è descritta come esperienza acquatica, alla quale partecipa anche lo spettatore:

Con un tuffo a nostra volta ci immergiamo per gradi nella massa liquida della musica. Palombari impacciati, nello scafandro imbalzando adagio e rigirando l'occhio senz'anima come dei grossi mammiferi tumefatti, cerchiamo di seguire il

---

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 209.

<sup>15</sup> Ivi, p. 162. Si confronti questo passo alla citazione seguente di Filippo Filippi a proposito del *Freischütz* di Weber: «Aggiungansi i due terzetti e il finale, prodigi di fattura, e mi si dica se a questo fiume di melodia e di armonia, che scorre limpido, maestoso in mezzo a due rive verdeggianti, si possano contrapporre certi torrenti torbidi e limacciosi che a stento si fanno strada fra dirupi e macigni: maestosi in apparenza, ma in sostanza impotenti, e prestissimo essiccati dal soffio inesorabile del tempo» (F. Filippi, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Brigola, 1876, p. 110).

<sup>16</sup> Il passo continua così: «Una volta dentro, egli galleggia leggero e felice come un sughero sulle onde, guazza, s'immerge nel fluido sonoro e non beve mai nemmeno la minima sorsata. Nuotatore provetto, come un piccolo tritone, evoca col gesto e col grido i cavalloni più minacciosi, li affronta, li supera e dall'alto delle creste spumose domina tutto un orrisonante di marosi orchestrali» (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 53-54).

filo pauroso della sua voce, che sgrana volanti colonne di bollicine d'aria e giunge a noi singolarmente distinta da una lontananza antropologica<sup>17</sup>.

L'elemento acquatico è quasi assente negli scritti di Bontempelli, che privilegiava altre immagini per descrivere la musica. Le critiche musicali di Vigolo si riferiscono poche volte all'acqua, e i rimandi sono meno elaborati e meno immaginosi che presso Barilli e Savinio. È interessante notare che Vigolo capovolse l'associazione nella raccolta di prose liriche *La Città dell'anima*: nel primo testo, *La via Aurelia antica*, lo scrittore allude al carattere musicale dell'acqua, portata a Roma dall'Acquedotto Traiano<sup>18</sup>.

Nonostante la connotazione tradizionalmente positiva dell'elemento liquido come necessità vitale, l'acqua può assumere anche significati negativi. Ne *La danza delle tre sorelle* di Barilli, «Roma è [talmente] inondata di musica»<sup>19</sup> cattiva che lo scrittore è costretto a fuggire dalla città. Un altro esempio è l'uso diffuso dell'opposizione asciutto vs. umido per determinati secoli musicali: dopo l'Ottocento «umido», «fradicio» occorre una musica più «asciutta»<sup>20</sup>. Inoltre agli effetti benefici dell'acqua corrente (cfr. il motto musicale saviniano «*panta rei*»<sup>21</sup>) si oppone l'atmosfera putrida dell'acqua stagnante. Attraverso l'immagine dell'acqua stagnante sia Barilli sia Savinio esprimono la loro insofferenza verso Debussy. Barilli associò le «atmosfere marcite di stagni» nella musica alla morte («uomo senza polso», «naufraga[to] in un intellettualismo disperato»<sup>22</sup>). Anche Savinio dipinse Debussy come «musicista ofeliano» in uno «stagno immobile come la morte» e rappresentò la conseguente presenza repellente delle zanzare e delle larve («sonorità larvale»)<sup>23</sup>. In *Melisenda fragrans*, Vigolo notò l'importanza dell'acqua per l'opera di Debussy<sup>24</sup>, ma si tratta di una semplice osservazione, priva di connotazioni negative. La constatazione di Vigolo, basata su

---

<sup>17</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., pp. 71-72.

<sup>18</sup> «Ma ecco: è alla fine della sua via, e di qui a poco sarà giunta alla sua prima foce; sboccherà scrosciando dalle tre bocche della fontana sul Gianicolo e saluterà tutta Roma in vista, intonando l'attacco del suo gioioso corale; e poi giù, alle fontane di Ponto Sisto, di Via Giulia, di Piazza Farnese, di Campo di Fiori, di Piazza Navona, ovunque porterà la sua ondata vocale, animatrice d'architetture. Così, o taciturno acquedotto, non solo la ricchezza delle acque, ma con esse la musica delle selve e dei laghi tu conduci, per la Via Aurelia, a Roma» (G. Vigolo, *La città dell'anima*, Milano, Archinto, 2003, p. 25).

<sup>19</sup> «La polifonia straripando dai Conservatori ha sepolto bruscamente la voce delle fontane» (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 40).

<sup>20</sup> L'epiteto «asciutto» si riferisce spesso a Stravinskij, che «liquidò ancora quello che c'era di liquido e, rimas[e] all'asciutto» (ivi, p. 77).

<sup>21</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 314.

<sup>22</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 37-38.

<sup>23</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 272-274.

<sup>24</sup> «Quanta acqua, quanto mare, quanta pioggia non c'è nella musica di Debussy!» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 540).

riferimenti concreti alla musica, non è meno ostile, ma più neutra, meno digressiva, meno evocativa rispetto alle descrizioni di Barilli e di Savinio.

D'altronde, è lo stesso Debussy ad aver insistito sul valore fondamentale dell'acqua nelle proprie opere, come testimoniano vari passaggi epistolari. L'immaginario acquatico ispirò molteplici titoli di composizioni, e anche dal punto di vista formale, la sua musica si caratterizza per la «qualità liquida»<sup>25</sup>. Nel corso del Novecento l'elemento acquatico è stato spesso recuperato, come ha dimostrato Francesco Spampinato<sup>26</sup>. Vorremmo mettere in evidenza due interpretazioni analoghe a quelle di Barilli e Savinio, ma senza l'implicita valutazione negativa. In una poesia dedicata al compositore poco dopo la sua morte, García Lorca giocò con la presenza della luce e dell'ombra, ma l'elemento prevalente è

un'acqua stagnante e cupa, che trascina, lenta e inesorabile, gli esseri che, cullati appena dalla sua superficie, non sono più che ombre diafane in cerca del sollievo di tenui bagliori<sup>27</sup>

Anche agli occhi di Jankélévitch, «Claude Debussy è il musicista delle acque dormienti e stagnanti»<sup>28</sup>. Queste citazioni mostrano che le allusioni di Barilli e Savinio, non solo all'acqua, ma all'acqua stagnante in particolare, si iscrivono nel *continuum* di immagini tradizionalmente legate a Debussy.

## Musica e fuoco

Diversamente dall'acqua, l'associazione della musica al fuoco implica sempre una valutazione positiva. Barilli adoperò l'immagine del fuoco per spiegare la differenza tra *Il Trovatore* e *Falstaff*: mentre il primo «vien su dal suo tempo improvvisa come una emersione vulcanica. È un fenomeno caotico ogni volta, sotto una pioggia di fuoco e di lapilli»<sup>29</sup>, nel secondo «la lava si intiepidisce, il fuoco non è più che cenere calda»<sup>30</sup>. Dall'immaginario del fuoco deriva anche l'opposizione tra caldo e freddo, che coincide quasi sempre con il giudizio di valore della musica. In questo modo Vigolo contrappose «il gelo matematico [...] dell'*art pour l'art*» all' «intimo fuoco di un amore che trabocca

---

<sup>25</sup> Francesco Spampinato dimostrò in modo convincente come si siano manifestate nella melodia, nel ritmo e nel timbro qualità come la «liquidità», la staticità, l'oscillazione e i riflessi nell'acqua (F. Spampinato, *La poetica dell'acqua in Debussy*, in «Diastema», 2001, 14, pp. 35-55).

<sup>26</sup> F. Spampinato, *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, in «Musica/Realtà», 2001, 66, pp. 101-114.

<sup>27</sup> Ivi, p. 107.

<sup>28</sup> Ivi, p. 108.

<sup>29</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., pp. 92-93.

<sup>30</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 29.

dalla vita stessa dell'artista»<sup>31</sup>. Alla luce delle preferenze musicali di Barilli e Vigolo, più tradizionali di quelle di Savinio e Bontempelli, non è sorprendente che essi siano ricorsi all'immagine del fuoco perché essa rappresenta l'idea di un'ispirazione genuina comunicata dall'artista al pubblico.

Mentre il legame privilegiato tra musica e immaginario acquatico si giustifica in base a caratteristiche peculiari dell'arte dei suoni, il fuoco simboleggia l'arte in generale piuttosto che la musica in particolare. L'associazione sarebbe basata sulla mitologia antica, che figurò Vulcano come «capostipite degli artigiani e dunque, per traslato, anche degli artisti»<sup>32</sup>. L'elemento del fuoco rappresenta nell'omonimo romanzo dannunziano l'«ardere» del protagonista, la sua tensione all'arte suprema, descritta proprio tramite le immagini del fuoco.

## Musica e terra

Alla terra e all'agricoltura viene spesso associata la musica di Verdi, non solo in Barilli ma anche in Bontempelli, che frequentò meno degli altri l'immaginario degli elementi. Barilli raffigurò il compositore come

un contadino eroe. Il suo alito ha un sano odor di cipolla e la sua voce è imperiosa, i suoi istinti pieni di veemenza primitiva. Egli [...] taglia i nodi colla roncola, e fa scorrere lacrime e sangue esilaranti, piomba sul pubblico, lo mette tutto in un sacco [...].<sup>33</sup>

Anche in *Passione incompiuta*, «Verdi il terrestre» è rappresentato come un «contadino» dall' «indole tellurica»<sup>34</sup>. Tali associazioni si giustificano in alcuni elementi biografici di Verdi, tra cui le origini familiari contadine, l'amore per la campagna, il lavoro nella propria fattoria. Con la «terrestrità» i critici intesero anche l'interesse del compositore per le passioni umane, ma si tratta di un dato comune ai maggiori compositori dell'opera italiana, prima e dopo Verdi<sup>35</sup>.

In rari casi, l'immagine della terra serve a identificare alcuni aspetti di correnti musicali novecentesche. Vigolo descrisse l'evoluzione di Hindemith dal tardo romanticismo a un severo stile neoclassico come segue:

---

<sup>31</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 373.

<sup>32</sup> R. Nisticò, *Fuoco*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani & Domenichelli, cit., pp. 945-949.

<sup>33</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 31.

<sup>34</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., rispettivamente p. 275, p. 283, p. 282.

<sup>35</sup> Secondo Gilles de Van, il primato della passionalità contraddistingue per l'appunto l'opera italiana (G. De Van, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2000, pp. 37-39).

Da una regione abbondantemente irrigua e, per l'influsso di Max Reger e di alcuni russi perfino acquitrinosa e ombreggiata da salici, si passa ai sassi, ai paesaggi di sola pietra e magico [...]; paesaggi dove non spuntava un filo d'erba o, se vi spuntava, una mano spietata lo strappava subito, piantando sulle pietre il cartello: «Vietato il verde»<sup>36</sup>.

In anni più recenti, uno studioso francese, Viret, oppose le musiche di Debussy e Stravinskij ricorrendo alla dittologia acqua - terra<sup>37</sup>. Nei testi del nostro corpus, tuttavia, l'immaginario tellurico è legato soprattutto alle descrizioni verdiane.

## Musica e luce

La luce, opposta al buio, rappresenta per lo più un elemento positivo in quanto simboleggia l'ispirazione e l'emanazione divina<sup>38</sup>. Mentre Savinio si riferì alla luce soprattutto in rapporto all'*Apollo musagete* di Stravinskij («di là da un'epoca di tenebre [...] scopre le chiavi della luce; apre le luminose sorgenti e se ne illumina tutto», o ancora «un omaggio di luce al dio stesso della luce»<sup>39</sup>), Vigolo descrisse, ad esempio, lo stile direttivo di De Sabata in termini «luminosi»<sup>40</sup>. Se l'uso di Savinio e di Vigolo conferma lo schema tradizionale, Barilli preferì invece il semibuio alla luce. In effetti diversi passaggi testimoniano come Barilli interpretò l'avvento dell'elettricità come simbolo del declino della civiltà perché, a suo giudizio, l'illuminazione elettrica toglieva ogni senso del mistero:

La luce elettrica, igienica e pallida ispettrice, imbianca tutto col suo squallore, pone in fuga le ombre, spazza via dalla scena ogni residuo fantastico e mette in evidenza un ceppo annerito e freddo. La luce, elemento prezioso, vuol essere propinata avaramente come un filtro<sup>41</sup>.

### 4.1.1.2 Natura

Presso tutti gli scrittori sono frequenti le interpretazioni della musica tramite un paesaggio naturale, a volte arricchito di fenomeni stagionali o meteorologici. I paesaggi

---

<sup>36</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 634.

<sup>37</sup> J. Viret, *Debussy l'aquatique et Strawinsky le tellurique. Éléments naturels et poétique musicale*, in «Revue musicale de Suisse Romande», 1997, I, pp. 3-14, citato in Spampinato, *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, cit., p. 111.

<sup>38</sup> S. Acocella, *Luce*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani & Domenichelli, cit., pp. 1306-1310.

<sup>39</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., rispettivamente p. 185, p. 395.

<sup>40</sup> Vigolo apprezzò nelle sinfonie di Beethoven, dirette da De Sabata, «questa luce limpida, questo sole latino» e «il bagno di calma luce mediterranea» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 19-20).

<sup>41</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 72.

evocati, pacifici e paradisiaci, si possono considerare «luoghi ameni»<sup>42</sup>. Dopo la cupa introduzione della *Sinfonia del Don Giovanni*, Mozart torna, secondo Savinio, al suo stato naturale, che è

una tranquilla contemplazione di quel Paradiso dell'infanzia, ove nel cielo diffuso di una dolcezza serale passano melodie pure e leggermente malinconiche, che gli alberi, sotto, accompagnano col suono argentino del loro fogliame<sup>43</sup>.

A più riprese, Vivaldi è caratterizzato negli scritti di Bontempelli come «elemento del cosmo fisico, il getto continuo dell'acqua viva dalla roccia, è la prepotenza vegetale che mantiene il mondo continuamente coperto di verde»<sup>44</sup>. La musica di Malipiero suggerisce un ampio spazio aperto, un «senso disteso di pianura solo confinata dal più lontano orizzonte ove la terra si confonde col cielo»<sup>45</sup>. Tali evocazioni, ispirate per lo più all'atmosfera dell'opera, si fondano talvolta su una simbiosi tra musica e paesaggio:

La più difficile arte del canto è tornata allo stato di natura e, vorremmo dire, di paesaggio italiano, poiché veramente le linee del suo fraseggio, il salire, il discendere dei suoi registri sono dolci e puri come le linee dei monti in una sera umbra<sup>46</sup>

Il *topos* della descrizione del paesaggio risale al primo Romanticismo, e più particolarmente a Wackenroder, che evocò paesaggi, montagne e elementi meteorologici per visualizzare la musica<sup>47</sup>. Ma questo procedimento si diffuse non solo presso i letterati, come risulta dal parallelo tra Savinio (1) e il critico musicale Bastianelli (2):

- (1) L'audizione integrale della *Norma* ci riporta al tempo della navigazione a vela. Si navigano per settimane e mesi mari uniformemente vuoti, disperatamente immobili, e da deboli venti sospinti si approda finalmente in un'isola paradisiaca, in un giardino d'amore posato in mezzo al limpido deserto, e sede

---

<sup>42</sup> Non tutti i paesaggi descritti corrispondono alla definizione specifica e dettagliata di Ernst R. Curtius («un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori; la descrizione più ricca comprende anche una tenue brezza», E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2002 (I ed. 1948), p. 219), ma il concetto di «locus amoenus» si intende qui in senso generale, come paesaggio idillico ed ideale. Viceversa, l'immaginario musicale può sfociare anche in un «locus horridus», ad esempio nel «giardino mortifero delle insidie» della musica di Debussy (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 37).

<sup>43</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 47.

<sup>44</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 264.

<sup>45</sup> Ivi, p. 297.

<sup>46</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 239.

<sup>47</sup> Scher, *Verbal Music in German Literature*, cit., pp. 12-35.

d'iperboliche felicità; poi, dopo un soggiorno troppo breve, si torna a navigare quel mare sul quale la noia stende un incommensurabile campo di meduse [...]. La prima isola si chiama «Casta diva», la seconda «Mira, o Norma»<sup>48</sup>.

- (2) E dei veri isolotti nell'oceano in cui naufraga l'attenzione degli uditori, sono, per es. lo squarcio del *Dolore umano*, della *danza di Zarathustra*; certi effetti del *Don Giovanni*; della *Morte e Trasfigurazione* [...]<sup>49</sup>.

Benché l'elaborazione sia più estesa nella prima citazione, l'immagine è la stessa. Rispetto a questi esempi, bisogna tuttavia sottolineare la diversa funzione dell'opposizione tra mare e isole paradisiache: mentre il primo simboleggia l'atmosfera della musica, le seconde specificano la diversa qualità di certe pagine musicali.

#### 4.1.1.3 Animali

Il discorso sulla musica si associa tradizionalmente a determinati animali, tra cui spiccano, ad esempio, l'usignolo per le qualità canore, o la gazzella per l'eleganza dei movimenti. A volte i testi sulla musica si riferiscono anche ad animali meno stereotipati, come avviene soprattutto nella prosa di Barilli. Ci si soffermerà quindi sugli animali terrestri messi in scena da Barilli e, a seguire, sui rimandi ornitologici e sul fenomeno del volo presso i quattro autori.

#### Animali terrestri

Stando alle nostre conoscenze, finora nessun critico si è soffermato sul significato dei rimandi ad animali negli scritti musicali di Barilli. Fatto sorprendente, vista la frequenza di tali riferimenti: quasi ogni testo del *Sorcio nel violino* mette in scena animali, da animali musicali classici ad animali più strani. Sin dal titolo della raccolta è raffigurata un'immagine piuttosto repellente: la musica sicuramente non risulta elogiata o idealizzata tramite l'accostamento al topo, «emblema di ogni bruttura»<sup>50</sup> e portatore di malattie<sup>51</sup>. Per interpretare correttamente questo titolo, occorre rifarsi ad un passo dei *Taccuini*, che comincia con la frase nominale «Il sorcio a *Villa d'Almé*»<sup>52</sup>. Lo scrittore racconta che una notte, da solo, stava componendo al pianoforte, quando improvvisamente un topo corse sulla tastiera. Lo scrittore non si spaventò; anzi, la

---

<sup>48</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 92.

<sup>49</sup> G. Bastianelli, *Riccardo Strauss*, in «La Voce», 1909, 10, pp. 38-39.

<sup>50</sup> N. Maldina, *Topi*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi & G. Ruoizzi, Roma, Carocci, 2009, p. 278.

<sup>51</sup> M. C. Mauceri, *Topo, ratto*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani & Domenichelli, cit., pp. 2475-2477.

<sup>52</sup> B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, a cura di A. Battistini & A. Cristiani, Torino, Einaudi, 1989, p. 148.

compagnia dell'animale, chiamato in modo vezzeggiativo «sorcettino», provocò in lui piacere, perché, «insomma [...] i topolini adorano la musica». L'episodio gli ricordò un topo a casa sua a Parma, che fu per lui «un vero amico, il primo ostinato pubblico mio, che mi reclamava, e non voleva altro che assistere al mio suonare, seduto sul mio tappeto rosso come da un palchetto teatrale». Come numerosi altri testi dei *Taccuini*, il passo testimonia l'amarezza, la delusione di Barilli per la mancata carriera di compositore, mettendo in scena il topo come unico ascoltatore. Per tornare al *Sorcio nel violino*, il titolo si riferisce probabilmente al rapporto tutt'altro che pacifico tra Barilli e l'evoluzione della musica, simboleggiata dal violino che è a poco a poco rosato dal topo. Va ricordato che il titolo della raccolta fu recuperato dal titolo della rubrica musicale di Barilli su «Omnibus». A forza di comparire ogni settimana, il titolo perse l'effetto sconvolgente che ebbe nel 1926, quando uscì la raccolta. Ne viene confermata dalla temporanea modificazione in *Il sorcio in gondola* in occasione del Festival veneziano: sul settimanale il titolo diventa più innocente, più ludico.

Come si è detto, lo scrittore menziona in quasi ogni testo del *Sorcio* uno o più animali. Questi descrivono a volte un aspetto della musica; altre volte hanno una funzione narrativa. Così l'io narrante monopolizza la parola nella conversazione con il giovane Willy Ferrero elencando tutti gli animali presenti in casa sua e nei dintorni<sup>53</sup>. Più riuscita è la descrizione del teatro come acquario in *Un delitto in teatro*, l'unico testo narrativo vero e proprio nelle raccolte barilliane<sup>54</sup>. Tuttavia l'unicità dello stile barilliano risiede in gran parte nelle metafore più strettamente musicali, caratterizzate da confronti diretti, e non sempre favorevoli, e dall'originale preferenza per gli animali terrestri. In questo modo il contrabbasso di Bottesini è descritto come una «topaia», come un «mostro sedentario» e come un «pachiderma» per via delle dimensioni dello strumento: mentre il suono è paragonato a «grugniti», al «ronzare» dei «calabroni», al suono di un «rettile mostruoso» che «serpeggia»<sup>55</sup>, così da creare una cupa atmosfera minacciosa e quasi fantastica. Per cui si nota il contrasto tra gli animali evocati, repellenti ed inquietanti, e gli animali musicali tradizionali, come gli uccelli, i cavalli, e così di seguito. Questa

---

<sup>53</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 55-56.

<sup>54</sup> «[F]ai conto che la sala immersa nella penombra fosse diventata un imponente reparto dell'acquario di Napoli. Non vedevo più altro in giro che immensi pescecani abituati a divorar tutto e a spazzar tutto a colpi di coda. Ammarrati e quieti, muniti di vinocoli, essi se ne stavano allineati nei loro innumerevoli grottini rossi. Dinnanzi a loro altrettante lampade oscillavano, gettando sprazzi attenuati di luce vagante, come enormi lucciole sottomarine. Aragoste gigantesche, balene e squali d'ogni forma e misura dondolavano cullati e sepolti in quella semioscurità oceanica. Tutto un *parterre* di polipi dai tentacoli mostruosamente immoti e di sirene bianco-azzurrine giaveca dolente sul fondo in una promiscuità silenziosa e vigile. Solo qualche grosso luccio, col monocolo, si ergeva criticamente sul ventre candido studiando con costernazione le acque intorno» (ivi, p. 64).

<sup>55</sup> Ivi, pp. 12-14.

precisa preferenza conforta l'idea che Barilli fosse un tardo Scapigliato<sup>56</sup>, riproponendo il brutto e il deforme.

Si prenda un altro testo, in cui il critico si indirizzò a Maria Barrientos:

Cicala, sposa del sole, la stagione d'estate è finita; getta via la tua corona secca. Va, chiusa nei veli fragili, va a presentarti alla guerresca formica e trema della sua risposta<sup>57</sup>.

La voce della cantante è diventata «secca», rauca e monotona, e fa «pensare allo stridere triste dei Bengala che affogano nello stagno»<sup>58</sup>. Bisogna aggiungere, tuttavia, che i rimandi ad animali non sono sempre pertinenti, premeditati o riusciti. Quello che per lo scrittore fu probabilmente un aspetto ludico, diventò quasi un *tic* linguistico.

## Gli uccelli e il volo

La selezione degli uccelli è meno sorprendente, in quanto Barilli evoca spesso colombe<sup>59</sup>, allodole<sup>60</sup> e usignoli<sup>61</sup>. Una sola occorrenza testuale riporta ad uccelli più rumorosi che melodiosi: dopo un pianissimo, il direttore del coro,

ripigliando lena, vuole una selva tutta piena di storni, di allocchi, di gazze e di capinere; il cinguettio vuole, gli sghignazzi e lo schiamazzare lungo e paradossale di un'uccelliera immensa che il biuo della notte seppellisce man mano e addormenta<sup>62</sup>.

Ma la specie di gran lunga più presente negli scritti barilliani è l'aquila, «il più maestoso degli alati»<sup>63</sup>, che rappresenta la «dignità regale o [...] la stessa divinità»<sup>64</sup>. L'immagine dell'aquila non è circoscritta ai testi di letterati novecenteschi: fu adoperata anche da critici ottocenteschi e primonovecenteschi per indicare gli artisti superiori. Strettamente legato all'uccello e all'aquila, il volo della musica è elaborato soprattutto

---

<sup>56</sup> L'idea è sostenuta, senza giustificazione, tra l'altro da Fausto Sartorelli (Sartorelli, *Bruno Barilli*, cit., p. 27).

<sup>57</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 81.

<sup>58</sup> Ivi, p. 83.

<sup>59</sup> Ivi, p. 17 e p. 104.

<sup>60</sup> Ivi, p. 97.

<sup>61</sup> Ivi, p. 18.

<sup>62</sup> Ivi, p. 98.

<sup>63</sup> E. Pasquini, *Aquile, Animali della letteratura italiana*, a cura di Anselmi & Ruoizzi, cit., p. 27.

<sup>64</sup> C. S. Nobili, *Uccello*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani & Domenichelli, cit., pp. 2519-2524. Nei termini di Alfredo Cattabiani, l'aquila è «emblema di maestà, autorità, elevazione spirituale, potere temporale e religioso, vittoria e coraggio, e anche di altezza d'ingegno» (A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Oscar Mondadori, 2010, p. 393).

dai letterati. Il fenomeno del volo ha da sempre interessato l'uomo, limitato dalla natura a due dimensioni. Le caratteristiche del volo, cioè la leggerezza e la libertà, celebrate da Leopardi nell'*Elogio degli uccelli* (1827), vengono proiettate sulla musica. Il volo e la salita al cielo sono diventati un *topos* vero e proprio, non solo nella letteratura<sup>65</sup> ma anche nella critica musicale di stampo letterario. Al fine di poter «volare», la musica deve liberarsi dal peso terrestre, ossia deve fare astrazione dalle passioni umane:

Quanto di lacrime, di passione e di amore è contenuto in quell'arte [di Palestrina], par tuttavia spoglio d'ogni contatto terrestre, vive soltanto in quanto tende a quel celestiale, a quell'infinità senza tempo e senza limite: l'umanità vi appare senza lotta, come un solo cuore tendente all'alto, come unanimità!<sup>66</sup>

Tramite il volo, la musica disincarnata, calma e perfetta, si avvicina al cielo, alla luce, ispirando perciò spesso un senso religioso. L'immaginario del volo, che non ha nulla a che vedere con una melodia ascendente, si riferisce nei testi del *corpus* soprattutto a compositori antichi rivalutati nel primo Novecento. Così Bontempelli si ispirò alle parole di Alessandro Scarlatti per parlare di Domenico («Questo mio figlio è un'aquila cui sono cresciute le ali, non deve stare oziosa nel nido; ed io non devo impedirle il volo»<sup>67</sup>) e nelle pagine successive lo scrittore descrisse la musica del più giovane Scarlatti in termini di volo. Bontempelli si indirizzò al lettore, ricorrendo alla seconda persona del singolare, per suggerire come il volo sia l'esperienza di chi ascolta la musica scarlattiana:

In Domenico mezza scala è già musica in pieno, e niente altro che musica se pensi agli effetti umani, ma ben altro che musica se contempi la regione ove quel frammento sonoro t'ha portato, ove la sicurezza del volo ti mantiene e ti fa spaziare. [...] E riprendi il volo unito, pieno di echi, vibrazioni, accenti profetici, di trasparenze, di verginità, anche di acerbità e di energia allegra, ricreazione del mondo per forza d'immaginazione<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> L'immagine della salita ricorre ad esempio nel *Fuoco*: «Infaticabile il coro aereo saliva saliva, senza cedute, senza pause, empiendo di sé tutti gli spazi, pari all'immenso deserto, pari all'infinita luce. L'impetuosa melodia nel sonno delle lagune creava l'illusione di un'ansia concorde che si levasse dalle acque, dalle sabbie, dalle erbe, dai vapori, da tutte le cose naturali per seguir la salita» (G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Oscar Mondadori, 1996, p. 304).

<sup>66</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 250.

<sup>67</sup> Ivi, p. 259.

<sup>68</sup> Ivi, p. 261.

Se i critici ricorrono al tema del volo per designare la musica di qualità, l'immagine del volo mancato è usata per esprimere le riserve<sup>69</sup>.

L'immaginario del volo è presente nei quattro autori, che sembrano rivisitare il tema senza distanziarsene. In una coppia di testi sul pianista Paderewski Barilli ironizzò sul *topos* del volo:

Il suo volo si allarga e trema in una corsa irretita come una vecchia pellicola sullo schermo. Paderewski traversa le nubi, il chiaro di luna, e i cieli pieni di sonno brumale su una macchina di ferro. Rulla la volontà di questo nababbo come un motore di cento cavalli<sup>70</sup>.

La musica s'inalza a perpendicolo nella fitta penombra e insieme a quella sale regolarmente ai piani superiori il pianista e non dimentica di chiudere i cancelli dell'ascensore<sup>71</sup>.

Spicca il contrasto tra l'immagine lirica del volo e della libertà da un lato, e la dipendenza dalla macchina e il rumore del motore dall'altro. La musica sale al cielo, ma non per propria forza, e ciò disturba e capovolge l'idillio del volo.

#### 4.1.1.4 Movimento e velocità

La combinazione di elementi musicali come la dinamica e il ritmo, suggerisce come la musica si «muova» in un modo particolare. Fatta astrazione dal movimento dell'acqua nel fiume e dal volo dell'uccello, i riferimenti cinetici si osservano soprattutto in *Scatola sonora*. Qui la dinamica musicale è infatti paragonata a quella dei mezzi di locomozione e di trasporto più diversi: il passo umano, «manifesto, [...] diretto, [...] 'animale'»<sup>72</sup> di Vivaldi e il «passo lento e sicuro» di Brahms<sup>73</sup>, la «macchina a vapore»<sup>74</sup> della *Pastorale* di Beethoven e il «trenino primitivo»<sup>75</sup> di Rossini. Come nel caso del volo, anche il

---

<sup>69</sup> «Poiché Benedetti Michelangeli è senza dubbio un pianista alato; ma le sue ali [...] sono di era. E, nei confronti di un mondo così diverso, quale quello di Chopin, l'interprete è alle prese con il tentativo spesso alato, ma sempre vano, di slanciarsi nel vuoto, verso le fiamme della vita» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit. p. 31).

<sup>70</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 122.

<sup>71</sup> Ivi, p. 102.

<sup>72</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 17.

<sup>73</sup> Ivi, p. 135.

<sup>74</sup> Ivi, p. 64.

<sup>75</sup> Ivi, p. 81.

movimento mancato costituisce un motivo di disapprovazione<sup>76</sup>. Savinio talvolta diffidò della velocità, come a proposito della musica di Vivaldi e Rossini:

È ben curioso e sintomatico questo bisogno di velocità in taluni musicisti. Non molto diverso dal bisogno di correre del ciclista per tenersi in equilibrio. È il modo di riempire di vita, di vitalità, un'anima priva di doppio fondo, e si può anche dire più semplicemente «di fondo»<sup>77</sup>.

Ma si tratta di un'intuizione del tutto soggettiva, per cui è quasi impossibile rintracciare gli elementi musicali precisi che stanno alla base del giudizio<sup>78</sup>.

#### 4.1.1.5 L'umano e il sovrumano

Un altro *topos* è la caratterizzazione della musica che prende spunto da un ritratto dell'interprete o del compositore. Il fisico del musicista starebbe alla musica come la causa all'effetto. Così, il ritratto di Gluck, abbozzato da Bontempelli prepara il lettore all'analisi delle innovazioni musicali introdotte dal compositore:

Fu un magnifico esemplare del plebeo di genio. Alto, grosso, rubicondo, balzachiano; sguardo vivace e dominatore. Parlava forte, e impauriva l'interlocutore. [...] Discorrevva audace e sboccato. [...] Il salotto e la foresta, la taverna e la corte, lo trovarono ugualmente libero e indomito. [...] Non aveva rispetti umani; si presentiva in lui l'uomo imminente, della rivoluzione e della repubblica. Stava alle prove in berretta da notte e veste da camera; a prova finita i signori presenti andavano a gara a porgergli la parrucca e infilargli il vestito<sup>79</sup>.

Il paragrafo rispetta i tre elementi classici di un ritratto, vale a dire l'aspetto fisico (*effictio*), l'aspetto caratteriale (*notatio*), e la messa in scena ottenuta mediante una conversazione tra Gluck e il principe Hennin (*sermocinatio*)<sup>80</sup>. Non sorprende la frequenza dei ritratti degli interpreti e, soprattutto, della gestualità dei direttori d'orchestra, dal momento che questi elementi facevano parte della scena visuale a cui assistevano i

---

<sup>76</sup> Sostakovich, ad esempio, deluse Savinio: «benché questa sua [settima] sinfonia egli l'abbia composta a imitazione di un treno lunghissimo, con due locomotive in testa e i vagoni rinforzati, [Sostakovich] la musica la fa andare a piedi. Basta forse aumentare il numero degli strumenti, per far cantare l'orchestra?» (ivi, pp. 300-301).

<sup>77</sup> Ivi, p. 18.

<sup>78</sup> La mancanza di «fondo» è appunto alla base dell'aversione di Savinio per Rossini: «La musica di Rossini ci fa rabbia. Tanto ingegno, tanto estro, tanta bellezza che restano in aria, perché non hanno una base morale su cui poggiare» (ivi, p. 82).

<sup>79</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 25.

<sup>80</sup> F. Parodi Scotti, *Figure in azione. Un breve percorso retorico all'interno della letteratura latina, e non solo*, Milano, Mondadori, 2000, p. 94.

critici. Ma il ritratto del compositore può essere costruito di là dalle conoscenze biografiche, in base alle impressioni generali lasciate dalla musica. Così nel *Lungo pranzo di Natale* di Hindemith emergono, secondo Vigolo, le qualità di «costruttore di pezzi», di «artigian[o] della musica» del compositore. Se quest'ultimo è soprannominato «il Bach del Novecento», si tratta però di un «Bach in tuta blu da meccanico, senza parrucca, con una tonda e liscia zucca pelata, capolavoro di sfericità eburnea»<sup>81</sup>.

Le descrizioni degli aspetti fisici di interpreti o compositori sembrano tipiche del nostro *corpus* poiché esempi analoghi non si riscontrano né nella critica musicale ottocentesca, né in quella novecentesca.

Tra le caratteristiche che qualificano l'aspetto fisico del compositore va citata l'età: è molto diffusa presso gli autori considerati, ad esempio, l'immagine di Mozart come «divino fanciullo»<sup>82</sup>. Quando Barilli parlò del «vecchio Verdi»<sup>83</sup> a proposito di *Falstaff*, il critico intendeva l'età non solo come dato anagrafico, trattandosi in effetti dell'ultima opera del compositore, ma anche come criterio critico. Barilli riconosceva nell'opera i tratti della vecchiaia, dell'indebolimento, della sconfitta. Le età dell'uomo sono state tematizzate soprattutto nei testi di Savinio. Oltre al *topos* di Mozart fanciullo<sup>84</sup>, Savinio utilizzò anche altre età per caratterizzare lo stile di alcuni compositori. Il desiderio e la malinconia espresse nella musica di Schumann, ad esempio, erano tipici dell'età adolescenziale: «L'adolescente ancora non ha ma solo desidera; il desiderio senza speranza è la grande ricchezza della sua anima»<sup>85</sup>. Per quanto riguarda Beethoven e Brahms, «è impossibile pensar[li] altrimenti che adult[i]»<sup>86</sup>, anche se Savinio fece un'eccezione per l'Ottava Sinfonia di Beethoven<sup>87</sup>. Anche l'avversione per Rossini si tradusse in una specifica età: «Rossini nasce vecchio, e dunque economo di forze, prudente conservatore e reazionario»<sup>88</sup>. Se le età dell'uomo costituiscono categorie

---

<sup>81</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 555.

<sup>82</sup> L'esempio può illustrare la distinzione fatta da Ruth Amossy tra «luogo comune» e «idea ricevuta» (Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, cit., p. 102): mentre la maggior parte delle immagini esemplificate finora sono legate alla musica tramite un rapporto libero, la stretta associazione tra Mozart e l'infanzia è invece un'«idea ricevuta», un sapere condiviso acquisito e collettivo. Un altro esempio è costituito dall'immagine romanticamente mitizzata di un Beethoven ossessionato dal destino.

<sup>83</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 29.

<sup>84</sup> «[T]utta la musica di Mozart ha meno di tredici anni, anche quando l'uomo ne ha trentacinque» (Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 42).

<sup>85</sup> Ivi, p. 110.

<sup>86</sup> Ivi, p. 70.

<sup>87</sup> «Non un solo pensiero nero traversa la mente di Beethoven nella scrittura di questa sinfonia, non un solo sguardo torbido, o appena cupo, o troppo imperativo nei suoi occhi. [...] La fronte gibbata di Beethoven si spiana. Beethoven qui è ragazzo: ritrova l'arte migliore e più confortante: l'arte come 'una lunga infanzia'» (ivi, p. 68).

<sup>88</sup> Ivi, p. 80.

spesso frequentate nella letteratura italiana<sup>89</sup>, il *topos* delle età si osserva soprattutto negli scritti musicali di Savinio. Le sue caratterizzazioni di compositori tramite le età sono utili strumenti d'interpretazione per Schumann, Beethoven e Brahms. Meno riuscito è il ricorso al celeberrimo ma logoro *topos* di Mozart fanciullo; mentre la vecchiaia di Rossini deriva dal gusto personale di Savinio e non trova giustificazione nella musica.

Oltre agli aspetti umani, la caratterizzazione dei musicisti si fonda anche su aspetti sovrumani, in particolare del genio. Questo concetto è inteso nel senso romantico, cioè come essere dotato di eccezionali capacità creative. Alcuni elementi della descrizione bontempelliana di Domenico Scarlatti («Domenico si presenta subito come un assoluto», «altezze», «lo senti quale una corrente altissima perenne», «siamo [...] nella regione del Demiurgo», e il volo dell'aquila<sup>90</sup>) ricordano la definizione di Friedrich Schlegel del genio come il rappresentante storico del divino, incarnazione terrena del soprannaturale<sup>91</sup>. Un'analoga idea del genio, più vicino al divino che non all'umano, emerge dal primo paragrafo di *Bottesini*<sup>92</sup> dedicato alla facoltà del musicista di superare «la grottesca meccanica del suo strumento». Elementi lessicali come «spiritualizzare», «soffiando» e «fiato» rimandano alla potenza divina di ispirare vita con il soffio e ricordano, in questo modo, il vocabolo tedesco *Geist*, inteso come «vento suscitatore divino»<sup>93</sup>.

Vigolo utilizzò il termine «genio» con significati plurimi, a volte nel significato romantico, a volte nel significato psicologico-funzionale di «insieme delle caratteristiche distintive». In *Mille e una notte al concerto e all'opera*, le allusioni all'aspetto sovrumano della musica evocano l'immaginario dell'alchimia, come nel ritratto di Karajan<sup>94</sup>.

#### 4.1.1.6 Altri sensi

Lo spettacolo musicale è percepito anzitutto dall'udito e dalla vista per poi essere trasportato sul piano di altri sensi. Sulla scia dei simbolisti (si ricordi il celebre verso di

---

<sup>89</sup> *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di S. Verhulst & N. Vanwelkenhuyzen, Roma, Carocci, 2005.

<sup>90</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 252-266.

<sup>91</sup> Franzini & Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit., pp. 229-230.

<sup>92</sup> «Fu uno dei più geniali fra gli artisti del secolo verdiano, e fra i virtuosi il più fantastico. Egli riuscì a spiritualizzare la grottesca meccanica del suo strumento, soffiando su tutti gli ostacoli col fiato di un mistificatore prodigioso» (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 12).

<sup>93</sup> G. Moretti, *Il genio*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 17.

<sup>94</sup> «Anche i suoi umori più malefici vengono distillati nell'alchimia dell'unico alambicco; e il diavolo glielie manda tutte buone, gli trasforma tutti i suoi sulfurei metalli in bei dubloni d'oro sonante» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 219).

Baudelaire: «les parfums, les couleurs et les sons se répondent»), i critici tradussero la musica in sensazioni visive, olfattive, tattili e gustativi.

Se l'attribuzione di colori alla musica è piuttosto rara, Barilli, Savinio e Vigolo si riferirono spesso a pietre preziose per indicare la qualità della musica o di una voce. L'oro, l'argento e il bronzo, il cristallo e il diamante suggeriscono anche la chiarezza e la brillantezza della musica, come in questo passo di Vigolo dedicato a Weber:

È classico in quel taglio di diamante che egli dà alle sue arie, ai suoi terzetti ecc.: diamanti mirabilmente sfaccettati, perché meglio brillino ai riflessi incantevoli dello strumentale<sup>95</sup>.

Meno evidente è l'interpretazione della musica tramite l'olfatto e il tatto: questi sensi si trovano esclusivamente nella critica di Savinio. La musica francese, ad esempio, si caratterizza per il suo «profumismo» e i compositori Debussy, Massenet e Ravel vengono associati ai vari profumi alla moda all'epoca<sup>96</sup>.

Un immaginario particolarmente produttivo è costituito dal senso gustativo: il rapporto tra uditore e musica è trasformato in rapporto tra consumatore e cibo. Gli scrittori non allusero solo ai gusti specifici, ma paragonarono la musica a determinati piatti e pietanze, arrivando persino a descrivere certi effetti fisici della digestione.

L'immaginario culinario prende lo spunto dall'interpretazione letterale della voce «gusto»: i gusti musicali sono tradotti in gusti gastronomici e gastrici. A proposito di una rappresentazione di *Boris Godunov*, Savinio si rallegrò in questi termini: «a noi, così difficili ormai a trovare cibo sonoro, rispondente ai nostri gusti, riempie completamente lo stomaco e dà piena soddisfazione»<sup>97</sup>. Anche per l'insoddisfazione musicale si ricorse all'immagine della digestione: alla fine del *Mosè* di Lorenzo Perosi («Musica dolce»), il critico si sentì «come se, invitato a cena, [gli] avessero dato dei cibi fatti di niente»<sup>98</sup>.

Barilli associò musiche a piatti specifici, opponendo così la portata di Strauss («mele cotte e [...] zuppa, [...] Knödel, [...] salsiccie e [...] birra fermentata») a quella di Stravinskij («una magrissima e stecchita sorpresa di quaresima»<sup>99</sup>). Per spiegare meglio l'innovazione di Stravinskij, anche Vigolo ricorse all'immaginario culinario:

se l'Ottocento era stato un banchetto di scialacquatori, gravati infine dalla pletora dei bivi e dei vini, viceversa, con la nuova Poetica dell'Assenza, della Rinuncia,

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 142.

<sup>96</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 407-408.

<sup>97</sup> Ivi, p. 170.

<sup>98</sup> Ivi, p. 256.

<sup>99</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., rispettivamente p. 27 e p. 75.

comincia la cura delle acque minerali, il digiuno stretto, la censura critica sempre più sorvegliata<sup>100</sup>.

L'opposizione tra Ottocento e Novecento, e più in particolare tra Wagner e Stravinskij, ispirò in Savinio paragoni gastronomici. Così i musicisti novecenteschi sentirono il bisogno di «sgrassare la musica di tutto il grasso, di tutto il ripieno, di tutto il ragù che Wagner le aveva messo addosso». O ancora Savinio spiegò la nascita dei balletti russi come reazione dell'«amaro» e dell'«acido» al «cremoso, allo zuccherato del wagnerismo, che [...] minacciava di mandarci tutti quanti all'altro mondo in una crisi generale di diabete galoppante»<sup>101</sup>. Anche la denuncia saviniana del ritorno alla musica «tolemaica» (cfr. cap. 3) è tradotta nell'immagine della digestione:

Per ragioni di tempo, la musica di un secentista non può riempire pienamente il nostro stomaco musicale. Se un nostro contemporaneo manifesta predilezione per una musica del Cinquecento, o del Seicento, o del Settecento, vuol dire che c'è disfunzione gastrica<sup>102</sup>.

Come risulta dagli esempi, l'immaginario culinario ricorre soprattutto in Savinio, ma è tematizzato in misura minore anche negli altri autori del *corpus*. È significativo che questa importante categoria tematica non venga annoverata tra i *topoi* tradizionalmente legati alla musica: non è menzionata né da Brown, né da Scher, né da Reibel e non si trova nemmeno nella filosofia romantica musicale. Al fine di verificare l'originalità di questo immaginario, si sono cercate le occorrenze dei vocaboli «salsa», «cibo», «digestione» sul LESMU<sup>103</sup> (per la presentazione del progetto cfr. 0.3.3). I rimandi all'immaginario alimentare sono in effetti scarsi. Si discusse, ad esempio, il tipo di musica che occorreva suonare durante un banchetto per facilitare la digestione del pubblico borghese, o si parlò della musica come «cibo per l'orecchio». L'unica citazione trovata sul LESMU in cui il gusto musicale viene sovrapposto al gusto alimentare risale al 1870:

A certe frenesie giova meno l'astinenza che la sazietà, e una buona indigestione fa qualche volta venire a nausea un cibo indigesto e malsano. Volete della musica dell'avvenire? volete del Wagner? servite in tavola del Wagner e della musica dell'avvenire – e digerisca chi può<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 28.

<sup>101</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., rispettivamente p. 126 e p. 266.

<sup>102</sup> Ivi, p. 193.

<sup>103</sup> LESMU. *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di Nicolodi & Trovato, cit.

<sup>104</sup> S. Farina, *Tomba del passato*, in «Rivista milanese», 1870, 26, giugno, pp. 212-213.

Fuori dal contesto italiano, l'associazione della voce «salsa» alla musica circola nel primo Novecento in Francia, come conferma l'affermazione di Cocteau che la generazione contemporanea scrive musica «sans sauce»<sup>105</sup>.

L'immaginario alimentare non è un *topos* inedito nel discorso sulla musica, ma il suo uso nel nostro *corpus* è diverso dagli esempi trovati nel LESMU. Al posto di un rapporto circostanziale (p.es. la musica suonata al banchetto), il cibo e la musica entrano in un rapporto metaforico. Di qui i frequenti rimandi, elaborati e ampi, all'immaginario culinario che si possono ritrovare negli scritti musicali dei quattro autori.

#### 4.1.2 Il primato del visuale

Nella rassegna delle immagini associate alla musica, colpisce la sproporzione tra i sensi, per cui, ad esempio, per descrivere una sensazione sonora, gli scrittori ricorrono soprattutto alla vista. Che siano paesaggi, ritratti, pietre preziose o fiumi, è incontestabile la supremazia della visualizzazione delle impressioni uditive. Non per nulla, Savinio affermò che «le opere sono fatte e per l'udito e per la vista»<sup>106</sup>. Il primato del visuale conferma d'altronde le tendenze descritte in Brown, Scher, Francès e Imberty<sup>107</sup>. Come si potrebbe spiegare la preferenza intuitiva per la vista? La preponderanza della vista risale, secondo Hannah Arendt, ai filosofi greci, che hanno concepito il pensiero in termini di visione: «la parola 'sapere' deriva dalla parola 'vedere'. Vedere è *idein*, sapere è *eidēnai*, cioè aver visto: prima si vede, poi si conosce»<sup>108</sup>. In *The Nobility of Sight*, Hans Jonas spiega questo legame ricorrendo alla fisiologia della vista. L'istantaneità della percezione visuale costituisce un vantaggio rispetto all'udito, che è il risultato di una successione di impressioni fuggenti. Inoltre la distanza spaziale tra occhio e oggetto rispetta la libertà di scelta del soggetto. Per cui la percezione visuale non compromette il soggetto, come accade negli altri sensi, il tatto e il gusto. Stando a Jonas, queste caratteristiche danno origine a vari concetti fondamentali per la filosofia occidentale, come la distinzione tra essere e diventare, tra teoria e prassi, le

---

<sup>105</sup> V. Lajoinie, *Erik Satie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, p. 336.

<sup>106</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 85.

<sup>107</sup> Brown, *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*, cit.; Scher, *Verbal Music in German Literature*, cit.; Francès, *La perception de la musique*, cit.; Imberty, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, cit..

<sup>108</sup> H. Arendt, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987 (I ed. 1978), p. 171.

idee di eternità, infinito ed oggettività. Essendo servita da modello al pensiero, la vista diventa anche il paradigma degli altri sensi e della percezione in generale<sup>109</sup>.

Il predominio della vista non si osserva solo nel discorso sulla musica, ma si riflette anche nella stessa terminologia musicale. È solo per convenzione, ad esempio, che i suoni sono «alti» o «bassi». La differenza fisica sta nel numero di vibrazioni in un'unità di tempo ed è quindi del tutto indipendente da ogni riferimento spaziale. Eppure la dimensione fisica finisce per essere tradotta in una dimensione verticale, sia nel linguaggio analitico, sia nella grafia all'interno del pentagramma. Il secondo esempio riguarda il trasferimento della musica su un piano cinetico: il sostantivo «dinamica» si riferisce in primo luogo al moto, e secondariamente all'«intensità sonora»<sup>110</sup> della musica.

### 4.1.3 Le funzioni dell'immaginario

L'uso di immagini concrete serve da aiuto all'interpretazione della musica, di per se stessa astratta e asemantica. Di solito l'immagine traduce alcuni aspetti musicali: l'atmosfera musicale può essere evocata tramite la descrizione di un paesaggio; la dinamica di un'opera suggerisce il fluire più o meno violento dell'acqua; un suono può ricordare un rumore animale. Non di rado nell'immagine è compresa una valutazione della musica, come quando Savinio affermò che le melodie del *Trovatore* «aprono una finestra improvvisa, per la quale l'anima salpa violentemente, e dolcissimamente assieme, nella sconfinata libertà dei cieli», mentre quelle della *Traviata* «dalle finestre cadono in istrada, e [...] si trascinano sul marciapiedi e spirano ai piedi delle case popolari»<sup>111</sup>. A volte le immagini rappresentano l'effetto sull'ascoltatore (ad esempio gli effetti digestivi) oppure informano del gusto dello scrittore. Punto di partenza per l'immaginario non è sempre la musica, ma anche il compositore o l'interprete.

---

<sup>109</sup> H. Jonas, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Evanston, Northwestern University Press, 2001 (I ed. 1966), pp. 135-52. Il predominio della vista è rispecchiato anche nelle categorie della retorica classica: figure come l'*ekphrasis*, l'*evidentia*, la *descriptio* si definiscono secondo Mortara Garavelli come segue: «È il 'porre davanti agli occhi', in evidenza, appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratterizzanti, per concentrare su di esso l'immaginazione (phantasia, in greco; visio, in latino) dell'ascoltatore, la sua capacità di raffigurarsi nella mente ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini» (Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 238, corsivo nostro). La retorica contempla varie categorie per la descrizione di una realtà visuale, mentre non esistono strumenti specifici per restituire le impressioni uditive.

<sup>110</sup> E. Napoli & A. Polignano, *Dizionario dei termini musicali*, Milano, Mondadori, 2002, p. 42, s.v.

<sup>111</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 140.

Chi si aspettasse di trovare immagini che rappresentino il *contenuto* della musica, rimarrà deluso. Gli scrittori evocano alcuni aspetti di un'opera o dell'intera opera del compositore, descrivono a grandi linee l'azione della melodia, ma non propongono quasi mai un contenuto specifico alla musica, né uno scenario che possa sostituirsi alla musica. Le immagini evocate si rapportano alla musica in modo più libero, più associativo di quanto lega un *programma* ad un'opera strumentale. Un numero limitato di esempi di *imaginary content analogy* sarà studiato più avanti (cfr. 4.3.3).

Il ricorso all'immaginario non si osserva solo negli scritti di letterati: anche tra gli specialisti si annoverano critici dallo stile immaginativo. Bastianelli, ad esempio, adoperò gli stessi strumenti dei letterati per descrivere l'ecllettismo e la mancanza di autonomia di Strauss:

La sua musica è come un volto le cui fattezze adolescenti mostruosamente ondeggiino di continuo e ripresentino nella loro caotica mutevolezza la fisionomia di tutti gli avi e di tutti i parenti prossimi e lontani<sup>112</sup>.

#### 4.1.4 Continuità o rottura?

La maggior parte delle immagini proposte qui sopra proseguono l'immaginario tradizionalmente associato alla musica: sia nella letteratura, sia nella critica musicale erano diffuse le immagini degli elementi, i paesaggi naturali, gli uccelli in volo e le immagini cinetiche. Le ragioni per cui simili *topoi* vengono recuperati sono molteplici: in primo luogo le immagini sono culturalmente talmente radicate, sia nella letteratura alta, sia nella letteratura di consumo, diventando per i lettori evidenti e quasi automatiche. A causa dell'alta disponibilità di tali *topoi*, l'allontanarsi dai sentieri battuti richiede una certa audacia da parte dello scrittore e un'apertura da parte del lettore ad accogliere le immagini innovative. Le critiche musicali del *corpus*, tuttavia, erano indirizzate al grande pubblico, e lo scrittore non poteva dare per scontate sensibilità ed apertura dei lettori. Questo è probabilmente uno dei motivi per cui gli scrittori preferirono non sorprendere i lettori, proponendo loro immagini musicali inedite. Un secondo argomento riguarda lo statuto e le condizioni di produzione degli articoli originari: i testi furono scritti spesso di fretta, e anche senza fretta, la stampa periodica non costituiva per gli autori la tribuna idonea per pubblicarvi capolavori letterari. Visto lo statuto minore di tali testi all'interno della configurazione dei generi letterari, è immaginabile che gli scrittori curassero meno gli scritti giornalistici sulla musica. Per

---

<sup>112</sup> G. Bastianelli, *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914, p. 25.

vari autori, d'altronde, scrivere critiche musicali era in primo luogo una necessità economica, e non una vocazione letteraria.

Vista la persistenza dell'immaginario musicale tradizionale, è lecito chiedersi dove stia allora la creatività degli scrittori. Si possono distinguere tre modi di innovazione dei *topoi* consueti. Il primo modo riguarda un'elaborazione più estesa dei *topoi*: i riferimenti all'acqua, ad esempio, non sono limitati a pochi lemmi perché gli autori diedero libero corso alla loro immaginazione, sviluppando l'immagine fino a costituire interi paragrafi. In secondo luogo gli autori fecero uso dell'ironia per capovolgere le immagini tradizionali, come fece Barilli accostando l'evocazione delle altezze raggiunte dalla musica alle immagini dell'ascensore o del motore. Sempre in Barilli il ritratto di Alfredo Casella è talmente esagerato e feroce che può essere interpretato soltanto in modo ironico. Negli scritti sulla musica, tuttavia, l'ironia è una categoria poco frequentata. Alcuni autori ricorsero a nuove immagini per descrivere la musica. Innovativi risultano i campi semantici legati agli animali terrestri (Barilli), alle età dell'uomo (Savinio), agli alimenti e alla digestione (soprattutto Savinio). Negli scritti musicali dei letterati si registra inoltre un'alta frequenza di ritratti di musicisti (Bontempelli), che, funzionando da prologo alla narrazione, costituiscono un tipico espediente letterario.

Dal confronto tra continuità e rottura risulta che gli autori più creativi sono gli stessi che anche da altri punti di vista si caratterizzarono per un alto *ethos* letterario, vale a dire Savinio e Barilli. Ciononostante è rilevante che gli autori del Novecento perseverarono nelle stesse immagini promosse all'epoca romantica. In un secolo di avanguardia e di rivoluzioni letterarie, il discorso sulla musica, a quanto pare, non seguì un simile sviluppo. Dagli scritti musicali emerge che il Novecento non è per ogni aspetto un secolo di rottura. Per l'interpretazione della musica, gli scrittori non partirono da una *tabula rasa*. L'importanza della tradizione culturale e letteraria è stata sottolineata dagli psicologi Francès e Imberty<sup>113</sup>, convinti dell'insufficienza dello schema behaviorista, secondo il quale la musica costituisce lo stimolo che genera una reazione verbale da parte dell'uomo. Piuttosto che la corrispondenza con la musica, è l'immaginario musicale tradizionale a determinare la maggior parte delle immagini utilizzati negli scritti musicali.

---

<sup>113</sup> Francès, *La perception de la musique*, cit. e Imberty, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, cit.

## 4.2 Categorie retoriche

Visto che si sono ora indagate le immagini evocate nei testi, ci concentreremo nel seguito sulla forma, cioè sulle specifiche figure retoriche. In questa sezione ci si concentrerà soltanto sulla terza parte della retorica tradizionale, ossia sull'elocuzione; e, all'interno dell'elocuzione, si prenderanno in esame le figure frequentate dagli autori. Gli aspetti retorici attinenti al livello generico verranno studiati nel quinto capitolo.

Dopo la ricognizione sulle figure retoriche in uso, ci si soffermerà, in particolare, sulla cosiddetta «critica comparativa», che pone a confronto vari artisti o varie arti.

### 4.2.1 Figure retoriche

#### 4.2.1.1 Figure di analogia

A causa della stretta parentela tra le varie figure di analogia, si è deciso di discutere insieme la metafora, la similitudine e la sinestesia.

Stando a Mortara Garavelli, la metafora è tra le figure retoriche quella «più facile da riconoscere e più difficile da definire»<sup>114</sup>. Mentre le definizioni classiche distinguono il metaforizzato dal metaforizzante, o per dirla nei termini di Richards, il «tenore» dal «veicolo», in realtà queste entità non sono sempre facilmente identificabili. Ciò vale senz'altro per i testi di Barilli: spesso non viene rispettato lo schema classico in cui un termine più «neutro» è sostituito da uno più «colorito», più «espressivo». Ad esempio, cosa significa «In Chopin, Paderewski ci mostra la luna nel pozzo»<sup>115</sup>? Barilli volle intendere forse che il pianista suonava le *Nocturnes*, oppure volle evocare concretamente un'atmosfera romantica?

Le metafore possono essere semplici o filate, quando determinati elementi semantici del metaforizzante ricorrono nello stesso testo. Quando Barilli affermò che «i temi [di *Pelleas*] sono un vivaio di serpi in fondo alla palude»<sup>116</sup>, riprese l'alone semantico dell'acqua stagnante. A volte si susseguono vari metaforizzanti per un solo metaforizzato, come nella descrizione del concerto di Paderewski:

---

<sup>114</sup> B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Bari, Laterza, 2010, p. 9.

<sup>115</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit. 91.

<sup>116</sup> Ivi, p. 38.

Le sue mani galoppiano romanticamente sulla tastiera. Sono zampate impazienti, balzi improvvisi, crudeltà, slanci felini, e crisi spietate di bravura: poi i residui di un rogo: scintille, oscurità e pianto<sup>117</sup>.

I vocaboli «galoppare» e «zampate» alludono al cavallo, mentre la combinazione di «zampate», «crudeltà», «felini» e «spietate» potrebbe accennare ad una belva felina. Se dopo l'esecuzione rimangono «i residui di un rogo», significa che l'interpretazione è giudicata passionale e violenta. Frequente in Barilli è l'accumulazione di metafore, sia in una metafora filata, sia in una serie di metafore. Il susseguirsi di metafore complesse, eterogenee, e spesso lontane dalla musica non agevola la comprensione dei testi barilliani: il «repertorio di lessico e immagini scoppiettante» - come sostiene Mengaldo - «non [è] di rado forzoso»<sup>118</sup>.

Per quanto riguarda la metafora, gli studi retorici distinguono tra funzione decorativa e funzione cognitiva. Nel *corpus*, non mancano metafore decorative, che ravvivono e animano la pagina, ma più spesso le metafore servono a cogliere e a concretizzare per il lettore le specificità di determinate opere o di compositori. Quanto affermato da Mengaldo sul linguaggio metaforico di Roberto Longhi vale anche per i nostri scrittori: «le catene analogiche [...] hanno la funzione di inseguire e braccare la pantera, l'*unum simplicissimum* dello stile di un artista»<sup>119</sup>. Difatti Barilli ricorse alla definizione metaforica<sup>120</sup> per sintetizzare il carattere del musicista. Così egli arrivò a definire Elvira de Hidalgo «la figlia del grande pesarese» e il Verdi di *Falstaff* un «protestante»<sup>121</sup>. Vigolo tradusse in una metafora conoscitiva il procedimento tipico delle *pastiches* di Stravinskij: «seppure Strawinski dimostra ora di prediligere le catacombe, lo fa solo per offrirvi dei cocktails»<sup>122</sup>. Il valore cognitivo della metafora è evidente soprattutto nel caso di un contrasto tra due opere, tra diversi compositori o per evidenziare la differenza tra i vari stili musicali. Così scrisse Savinio:

Alcune sinfonie di Beethoven, come la *Terza*, la *Quinta*, la *Sesta* sono caratteristiche, meglio: sono «espressionistiche» [...]. Si fanno riconoscere. Hanno ciascuna una faccia. Una faccia che attira un'altra faccia. La *Terza* ha una testa da leone. Anche la *Quinta* delinea una testa leonina, ma del leone enigmatico: la sfinge<sup>123</sup>.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 91.

<sup>118</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 32.

<sup>119</sup> P. V. Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 293.

<sup>120</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 36.

<sup>121</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 16 e p. 31.

<sup>122</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 334.

<sup>123</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 62.

Si noti come non si produca qui un calco dell'immagine classica della *Quinta*, considerata «sinfonia del destino». Il contrasto tra Rossini e Bellini proposto da Vigolo in termini di «sole» e «luna»<sup>124</sup> si fonda invece su stilemi più classici, ossia la celebre perifrasi metaforica «Giove della Musica» per Rossini<sup>125</sup> e la personalità di Bellini «lunare», notturna e – con sottesa variazione fonetica – «lunatica».

Oltre alla funzione conoscitiva, numerose metafore racchiudono una funzione valutativa, legata alla poetica dello scrittore. Savinio riassunse la sua stima per Musorgskij nell'aggettivo «greco»<sup>126</sup>, mentre Barilli tratteggiò i suoi avversari come «mangiatori d'ipofosfiti»<sup>127</sup>. Anche la descrizione dell'arte di Casella è significativamente opposta ai principi estetici di Barilli:

[Casella] non scrive quattro battute di melodia qualunque, senza rivestirle con la camicia di spine del suo sistema. Egli fa stridere nel bagno gelato del suo temperamento il ferrame rovente della sua volontà<sup>128</sup>.

Affine, e nello stesso tempo diverso dalla metafora, è l'uso della similitudine. Mentre Aristotele considerò la similitudine un'estensione della metafora, Quintiliano la definì un paragone abbreviato. Nonostante la similitudine venga studiata attualmente come categoria del paragone, opposta alla comparazione<sup>129</sup>, è interessante indagare quale sia la precisa differenza tra similitudine e metafora. Le due figure non si distinguono tanto per la presenza della particella di comparazione «come», quanto per le diverse operazioni mentali sottostanti:

La differenza tra similitudine e metafora [...] non si regge su presupposti formali, bensì pragmatico-cognitivi in senso stretto. La prima figura è fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda si basa su un meccanismo di natura eminentemente dinamica, che produce una qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra i due enti raffrontati<sup>130</sup>.

La fusione dei significati nella metafora si oppone quindi alla giustapposizione nella similitudine. Quest'ultima risulta una figura più esplicita, o per dirla nei termini di

---

<sup>124</sup> Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., p. 49.

<sup>125</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 474.

<sup>126</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 168.

<sup>127</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 19-20.

<sup>128</sup> Ivi, p. 22.

<sup>129</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 249.

<sup>130</sup> P.M. Bertinetto, Come vi pare. *Le ambiguità di come e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana*, a cura di F. Albano Leoni e M.R. Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, p. 160, citato in Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, p. 160.

Ricoeur: «la similitudine esibisce il momento di somiglianza che è operante, senza esser tematico, nella metafora»<sup>131</sup>. Secondo lo studioso francese fondamentale è il carattere discorsivo della similitudine<sup>132</sup>, motivo che spiega la sua ricorrenza presso alcuni nostri scrittori. La similitudine abbonda, ad esempio, in Barilli perché essa può avviare un racconto «parallelo», un «microracconto, o comunque prestarsi a sviluppi non si sa dire se raccontativi o fantastici; perché insomma trasporta da un campo di gravitazione A a uno B»<sup>133</sup>.

Non tutti gli elementi della similitudine si rapportano direttamente alla musica, come risulta dalla seguente citazione di Barilli:

L'ascoltatore [di Stravinskij] deve sentirsi a disagio, preda di paure fuggitive, come il complice inconsapevole di una crudele ciurmeria scientifica, il quale venga tratto a guardare dietro lo schermo verde il corpo della donna, che egli ama e adora, traversato a tradimento dai raggi X<sup>134</sup>.

La similitudine è spesso sviluppata in racconto analogico, ad esempio per indicare la versatilità degli stili e la forza innovativa di Stravinskij:

Strawinski noi lo teniamo sempre sotto il nostro telescopio come un abitante della luna che ci interessa. [...] Ma, quando egli batte la campagna e cerca di scomparire cacciandosi fra le nebbie brillanti del pianeta morto o raggomitolandosi dentro crepacci pieni di fosforescenza, allora per ritrovarlo di nuovo ed acchiapparlo sotto ci vogliono davvero la vigilanza e gli occhi di Argo<sup>135</sup>.

Mentre la similitudine barilliana costituisce spesso un'apertura alla fantasticheria, in Savinio la figura si propone uno scopo chiarificatore, cognitivo. Ciò emerge più esplicitamente dalle analogie a quattro termini, del tipo A sta a B come C sta a D, o addirittura a sei termini:

Lo scolasticismo è per le arti, e in più largo per la vita morale, per la vita intellettuale, quello che il frigidaire è per gli alimenti, l'ingessatura per gli arti fratturati<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981, p. 38.

<sup>132</sup> Ivi, p. 32.

<sup>133</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 37.

<sup>134</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 75.

<sup>135</sup> Ivi.

<sup>136</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 204.

Nei testi di Vigolo si presenta un equilibrio tra le similitudini a scopo cognitivo<sup>137</sup> e quelle a scopo decorativo. Per caratterizzare l'atmosfera nella musica di Mahler, ad esempio, Vigolo rimandò spesso al «floreale funebre»:

Come una pioggerellina di novembre su un cimitero di crisantemi freschi: e filtra fra la pioggia anche un raggio di sole da estate di morti col dialogo del corno inglese e dell'oboe in dolce tubare di colombi su per le tombe dei poveri innocenti<sup>138</sup>.

Simili evocazioni poetiche, che si riferiscono ad elementi naturali e meteorologici, ricordano l'opera letteraria vera e propria di Vigolo, in cui paesaggi non di rado richiamano termini musicali. Mentre nella critica musicale la musica è l'elemento metaforizzato, nella prosa d'arte serve da metaforizzante.

Un'altra figura ricorrente è la sinestesia, ritenuta tipo particolare di metafora, in cui ha luogo un «trasferimento di significato dall'uno all'altro dominio sensoriale»<sup>139</sup>. Si è già studiata la percezione della musica tramite altre categorie percettive (cfr. 4.1.1.6), ma non tutti gli esempi citati costituiscono sinestesie vere e proprie. Nel caso del rimando a gusti culinari, ad esempio, è utile distinguere tra sinestesie semplici (p.es. l'amaro, l'acido, lo zuccherato di opere) e combinazioni di sinestesie con metafore (p.es. l'analogia tra opere musicali e determinati piatti, o l'allusione agli effetti della musica sulla digestione). La fusione dei sensi è presente sia a livello implicito, sia a livello esplicito, come nelle seguenti citazioni di Savinio e di Vigolo:

[La musica di Musorgskij] penetra in noi, nonché attraverso le orecchie, ma attraverso gli occhi pure, e le narici e i pori della pelle<sup>140</sup>.

Agli azzurri perlacci, gli argenti rugiadosi, agli indachi della interpretazione di Karajan, così intensamente assorbiti dalla nostra *retina acustica* nelle precedenti

---

<sup>137</sup> A proposito della *Sinfonia domestica* di Strauss, Vigolo osservò: «il musicista fa spesso l'effetto di un uomo che si muova fra le pareti di casa con un carro armato: spesso ci è sproporzione fra la tenuità delle situazioni e l'enorme carico della costruzione sonora» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 92). Anche se la similitudine non è espressa in questo caso tramite la particella «come» o tramite il verbo «somiigliare», traspare nell'esempio citato la stessa operazione mentale della giustapposizione esplicita tra due enti o situazioni. La similitudine costituisce una concretizzazione figurata di un determinato aspetto stilistico della musica, e il valore cognitivo della figura è evidenziato nella seconda parte della frase, che spiega e giustifica la similitudine.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>139</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 165.

<sup>140</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 168.

recite del *Don Giovanni*, succedevano ora i vermiglioni, gli scarlatti, le vampe del rogo. E che vampe<sup>141</sup>!

Dalla fusione degli organi percettivi nel concetto di «retina acustica» traspare in modo evidente il meccanismo della sinestesia.

Secondo Maria Teresa Arfini conviene distinguere tra la sinestesia come figura retorica e la convinzione simbolista delle «corrispondenze»<sup>142</sup>: la presenza di sinestesie non implica necessariamente una poetica simbolista fondata sull'esperienza dell'analogia. La studiosa sostiene giustamente che la sinestesia in Vigolo e Savinio risulta dalla consuetudine linguistica e retorica. Ciò vale senz'altro per la critica musicale, ma ai nostri occhi, la stessa conclusione non si può estendere all'opera letteraria di Vigolo. Soprattutto la sua prosa d'arte testimonia di un forte senso analogico: ne *La città dell'anima* la musica risuona nella natura, nell'architettura, nella luce, nell'acqua, alla luce di una sincera esperienza poetica e non di una superficialità retorica.

La frequenza delle sinestesie in Barilli deriva dalla sua «tendenza marcatissima [...] a illuminare o risolvere il concettuale nel sensibile o sensuale»<sup>143</sup>; il che può trovare riscontro nell'uso di un linguaggio immaginativo comune a tutti gli scrittori del *corpus*. L'impatto sensuale dipende dal senso tematizzato: se la vista presuppone una sicura distanza tra la scena e chi la percepisce; l'olfatto e soprattutto il gusto (con la digestione) implicano invece un impatto fisico ben più intenso. È significativo, in questa prospettiva, che le sinestesie «fisiche», cioè quelle relative al gusto, si trovino principalmente in Barilli e in Savinio.

Per quanto riguarda i sensi privilegiati dalla sinestesia Arfini osserva la prevalenza della vista rispetto all'olfatto, al gusto e al tatto. A livello delle figure retoriche è confermata pertanto la tendenza dell'immaginario a tradurre l'impressione sonora in una scena visiva.

L'ultima figura, compresa tra le figure dell'analogia, è la personificazione<sup>144</sup>. Tale classificazione si giustifica in base all'evidenza testuale: tramite la personificazione degli strumenti dell'orchestra, l'autore stabilisce un'analogia tra l'impressione sonora e determinati comportamenti umani. Gli esempi più significativi riguardano proprio la personificazione degli strumenti d'orchestra, come in *Salomé* di Barilli:

---

<sup>141</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 223, corsivo nostro.

<sup>142</sup> Arfini, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, cit., p. 266.

<sup>143</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 33.

<sup>144</sup> La personificazione «consiste nel raffigurare come persone esseri inanimati o entità astratte» (Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 263).

la marea veloce degli archi si inerpica su, sibilando fitta esasperata e acutissima, mentre i bassi tremolanti sembrano agitati da un incubo stomachevole, mille voci s'incrociano, uno strabismo sonante si scatena sulla tonalità fondamentale; un cavernoso tripudio pieno di stridore si leva dagli istrumenti; il rancore continuo dei tromboni oppressi chissà da quale condanna si mescola ai rimbrotti dei fiati: rauchi boati, imprecazioni represses e un latrare sconfinato e maledetto che s'allontana, creano il silenzio entro il quale scivolano sinistramente i flauti e i violini in fuga, tutti i terrori affastellati, e lo stuolo fruscante delle paure passa inseguito dalla rampogna del fagotto che finisce poi tutto ansimante zoppicando sulle note più basse e cancrenose del suo registro<sup>145</sup>.

Il procedimento caratterizza lo stile di Barilli, a tal punto che dalla lettura del frammento successivo, attinto da «Oggi», possono sorgere incertezze sull'attribuzione del testo, scritto da Savinio ma chiaramente ispirato a Barilli:

Le corde dei violini schiantavano nello sforzo e si attorcevano come serpentelli arroventati, i contrabbassi vibravano come marmitte in ebollizione e si piegavano sulla pancia nello spasimo di coliche orrende<sup>146</sup>.

La personificazione, come categoria retorica, abbraccia ogni tipo di animazione o animalizzazione di enti non animati. Nella seguente citazione Savinio raffigurò gli strumenti come gallinacci: «gli strumenti cominciano non tanto a sonare, quanto a chiocciare, a starnazzare, a gargarizzarsi»<sup>147</sup>. Si può rimandare a un testo barilliano di stampo allegorico, in cui si personificano concetti astratti come il «Metodo» (con maiuscola ironica) e l'«ispirazione». Si legga l'*incipit* della celebre pagina:

Quando il Metodo entrò dalla porta, dalla finestra uscì ratta l'ispirazione, la quale non aveva mai avuto, del resto, abitudini troppo sedentarie. – Nei tempi passati accadeva spesso d'imbattersi in lei, larva fuggitiva a traverso il clamore dei carnevali italiani, ma poi, su questa terra, le sue visite si fecero rare e caute. Essa fissava ostinata, febbrile, le sue vittime, e il suo seno pietroso s'alzava e s'abbassava affannosamente come per il tormento di una risurrezione fittizia<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 26.

<sup>146</sup> «Oggi», 5/10/1940, p. 23.

<sup>147</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 182.

<sup>148</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 64.

#### 4.2.1.2 Figure di contiguità

Se le figure dell'analogia stabiliscono una somiglianza che illumina il carattere specifico della musica o del compositore, le figure di contiguità creano allusioni ricavandole da elementi circostanziali.

Un esempio di metonimia, spesso citato nei manuali di retorica, è la menzione del compositore per indicare le sue opere musicali. Per via della sua frequenza, questa metonimia è diventata una figura istintiva, quasi inconsapevole. Un'illustrazione significativa in tal senso si riscontra in un testo di Savinio, *Amico per sempre*. Il primo testo della sezione su Beethoven si apre con una digressione sulla variabilità dell'amicizia tra lo scrittore e altri compositori: «Solo lui, Beethoven, non ci abbandonava mai, non ci ha mai abbandonati. Amico fedele, amico per sempre»<sup>149</sup>. Oltre all'elemento metonimico, è presente anche un aspetto metaforico, in particolare nello scambio tra gusto musicale e legame di amicizia.

La metonimia funziona sia a livello microtestuale sia a livello macrotestuale, nel caso in cui gli autori descrivano la musica in modo indiretto, riferendosi a fattori circostanziali. La caratterizzazione della musica tramite l'impatto emotivo o fisico sull'ascoltatore è un tipico caso di metonimia di causa-effetto:

Il paternismo che spira dalla figura e dall'opera di Brahms – e così forte in lui che, ufficialmente almeno, padre non fu mai – infonde una grande calma, una grande sicurezza; come una «metaficisa» poltrona nella quale, stanchi, possiamo riposare; tra le cui braccia, folgorati, possiamo sfuggire alla vertigine<sup>150</sup>.

Si ricorda, a tal riguardo, il testo in cui Savinio ripeté per ben sei volte la frase «Se attacca la voce di», descrivendo la sua reazione generata dalla musica del compositore, da Beethoven e Bach a Wagner, Verdi e Stravinskij<sup>151</sup>. Lo scrittore, accantonando l'impatto subito in prima persona, può spingersi a raccontare la reazione del pubblico, positiva alla fine di *Bottesini*<sup>152</sup> o negativa nel caso di un concerto con musiche di Schönberg<sup>153</sup>.

Il capovolgimento, cioè la metonimia dall'effetto alla causa, si osserva quando il critico proietta le caratteristiche della musica sulla persona del compositore. La raffigurazione di Debussy come «larvale» e «morboso» è fondata sulla musica del

---

<sup>149</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 60.

<sup>150</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>151</sup> Ivi, pp. 116-117.

<sup>152</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 14.

<sup>153</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 308.

compositore, ritenuta debole e poco energica. Anche in questo caso la metonimia e la metafora collaborano.

Un altro elemento che spesso viene ampiamente descritto è il teatro in cui ha luogo la rappresentazione musicale. Rispetto al legame metonimico causa-effetto, il rapporto tra ambiente e musica è meno diretto. Benché si tratti sempre di un rapporto di contiguità, tale legame non si annovera tra le sostituzioni metonimiche. In simili casi la descrizione della sala non può essere scambiata con l'evocazione della musica. Va dunque osservato che la descrizione dell'ambiente, pur costituendo un *topos* ricorrente, non corrisponde alla definizione della metonimia<sup>154</sup>.

Vigolo prestò attenzione all'ambiente specialmente quando l'esecuzione aveva luogo all'aperto, durante la stagione estiva, alla Basilica di Massenzio o alle Terme di Caracalla. La descrizione del teatro fu praticata soprattutto da Savinio, che tratteggiò, tra gli altri luoghi, la sala del «micat in vertice» del Palazzo Chigi Saracini a Siena e il teatro della Pergola a Firenze<sup>155</sup>. Il procedimento diventa così comune che si verifica perfino nel caso di un concerto radiofonico:

Dietro la radio, che nella sua temperata attività dà idea di una pentola in cui si sta crogiolando lo stufatino, si alza un affresco che del suo grande pallore riempie tutta la parete. [...] L'affresco, nel quale il muro si mangia metà della pittura, ha qualcosa d'immaturato, di primitivo. L'affresco, in un certo senso, è la pittura delle caverne continuata negli edifici. Vien voglia di pigiare il muro da tergo, perché la pittura venga tutta quanta fuori. [...] Questo affresco rappresenta due uomini nudi seduti a una tavola, uno si regge la caviglia con la mano, l'altro stringe il collo d'un fiasco e, a sinistra, una donna che allatta il suo bambino, sotto una tettoia. È una semplice scena agreste, ma avvolta nell'aura di una delle prime età del mondo<sup>156</sup>.

A questo quadro d'ambiente, Savinio fece seguire una riflessione sulla nuova realtà rappresentata dalla radio e, infine, l'illustrazione del repertorio eseguito durante il concerto radiofonico, comprendente Cimarosa, Sibelius e Petrassi. A proposito della *Partita* di quest'ultimo, Savinio affermò:

---

<sup>154</sup> Nel caso di una metonimia, «il termine utilizzato indica comunque il concetto da esprimere malgrado la sostituzione o la soppressione del termine proprio, in quanto la parola usata al posto dell'altra mantiene con il concetto una connessione diretta o indiretta» (*Metonimia*, in *Dizionario di Retorica e Stilistica*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 2004 (1 ed. 1995), p. 244, s.v.).

<sup>155</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., rispettivamente pp. 11-12 e pp. 47-48.

<sup>156</sup> Ivi, p. 342.

Petrassi è una risposta a Cimarosa, un ritorno, e che importa se artificioso?, alla purezza, alla semplicità, alla salute campagnola, di là dai veleni della città, di là dalle musiche del cuore e del cervello<sup>157</sup>.

In questo modo la critica musicale riecheggia la primitività, la semplicità e la vita agreste dell'affresco. Nonostante a prima vista la descrizione dell'affresco sembri irrilevante, contiene già *in nuce* la predilezione dello scrittore per Petrassi.

La rappresentazione visiva serve a «porre davanti agli occhi» l'oggetto, rientrando pertanto nella categoria retorica della descrizione, che è definita anche con i sinonimi *ipotyposi*, *ekphrasis*, *evidentia*, *descriptio*<sup>158</sup>. Questa categoria include anche la descrizione di un carattere sulla base delle qualità fisiche (*prosopografia* o *effictio*) e in base alle qualità morali (*etopea* o *notatio*<sup>159</sup>) (per esempi cfr. 4.1.1.5).

#### 4.2.1.3 Altre figure retoriche

Se il critico è pienamente soddisfatto di un concerto o di uno spettacolo musicale, può ricorrere alla figura dell'iperbole per esprimere la propria ammirazione. La frequenza della figura è probabilmente legata allo specifico contesto di comunicazione: il critico può sfogare senza freni il proprio entusiasmo, offrendo al lettore un giudizio facilmente interpretabile, chiaro e tondo. Dei due tipi di iperbole, cioè la *diminutio*, che rimpiccolisce il vero valore dell'oggetto in questione, e l'*amplificatio*, che ingrandisce certe qualità, è quest'ultima quella di gran lunga più ricorrente. Secondo Franca Parodi Scotti, l'iperbole

serve ad esprimere l'inesprimibile; la sua funzione semantica è quella di dire che una cosa è indicibile, di significare che ciò di cui si parla è così grande, così bello, così importante [...] che il linguaggio non è in grado di esprimerlo<sup>160</sup>.

L'iperbole si affaccia nelle prose musicali dei quattro scrittori selezionati, ma non viene sempre espressa con gli stessi mezzi linguistici. Vari strumenti iperbolici convenzionali si trovano in un testo di Bontempelli scritto per polemizzare con la critica musicale milanese, indifferente alle qualità di Malipiero<sup>161</sup>. La dismisura retorica prende la forma di superlativi soprattutto relativi («il più grande musicista del nostro tempo», «la più

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 344.

<sup>158</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 238.

<sup>159</sup> I primi termini, di origine greca, sono citati da Mortara Garavelli (ivi); mentre i secondi, di origine latina, vengono analizzati da Parodi Scotti, *Figure in azione. Un breve percorso retorico all'interno della letteratura latina, e non solo*, cit., p. 94.

<sup>160</sup> Ivi, p. 122.

<sup>161</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 204-205.

bella, la più importante, la più sostanziosa e nostra e moderna che si scriva oggi nel mondo»), spesso seguiti da una relativa restrittiva. L'iperbole può anche esprimersi tramite sostantivi («Malipiero meravigliò il mondo») o da aggettivi (un «successo delirante»). Vigolo costruì un'iperbole lessicale in base alle categorie gerarchizzate dell'estetica («Verdi esce dal melodramma per entrare nella quarta dimensione, nella lirica assoluta»<sup>162</sup>); mentre Barilli ricorse all'immaginazione per esprimere le qualità dell'interprete di Colline (nella *Bohème*):

*Colline*, un quattrocentoventi filosofico che spazzava ad ogni nota i fogli dai leggi dell'orchestra e coi suoi lunghi fiati possenti rovesciava i paraventi e faceva dondolare le frangie delle poltrone<sup>163</sup>.

Oltre all'ammirazione, l'iperbole può anche esprimere il disprezzo verso certi artisti, tramite un ingrandimento dei difetti (*amplificatio*) oppure tramite una relativizzazione delle qualità (*diminutio*). Il ritratto che Barilli delineò di Casella - del quale si è già accennato - è un esempio di amplificazione, stavolta al negativo:

Alfredo Casella, pianista europeo, il più stonato e il più placido dei nostri compositori, l'apostolo, per così dire, della nota falsa, il più pedagogico dei fumisti e fra tanti futuristi, avveniristi, dadaisti, dinamisti, il più intossicato e il più angelico di tutti. [...]

Studia giorno e notte con quella sua tenacia irreparabile, escogita e combina ad arte i suoni, in modo da sconvolgere i nervi e smontare, pezzo per pezzo, i timpani del prossimo: strappa alla gente malcapitata gridi di spasimo e siccome egli è fatto per metter male e creare screezi fra gli strumenti d'orchestra, tutto gli riesce così bene da suscitargli intorno orrore e spavento, per il raggio di dieci miglia<sup>164</sup>.

Il carattere rigido e severo del compositore è talmente esagerato<sup>165</sup> da generare una spiccata ironia: Barilli si divertì a stroncare Casella, come se questi fosse quasi un pretesto per sfogare un'immaginazione incontenibile. Nello stesso testo, tuttavia, Barilli

---

<sup>162</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 83.

<sup>163</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 89.

<sup>164</sup> Ivi, pp. 21-23.

<sup>165</sup> «Se ha da mostrarsi lieto, prende le sue precauzioni, e, con uno sforzo calcolato, sorride, sorride, sorride, come i cavalli di legno di un *carrousel*.

Naturalmente non può, nelle sue condizioni, nemmeno rimpinzarsi di pasticcini o fonginarsi di vino. A tavola lo vedi sobrio e misurato arrestarsi al *dessert*, posare la forchetta e il coltello e scostare tranquillamente da sé il bicchiere, alzando gli occhi rassegnati al soffitto.

Allora tu potrai leggere, sulla fronte senza rughe, la legge dura: *Non mangerai né cocomeri né poponi*» (ivi, p. 23, corsivo suo).

definì Casella «il nostro valoroso amico», abbandonando il registro iperbolico nel racconto del loro incontro a Parigi. Il distanziamento ironico nasce quindi dallo scontro tra la rappresentazione iperbolica e l'affetto che traspare dal testo.

L'antonomasia, ossia «l'usare al posto di un nome proprio, un epiteto o una perifrasi che esprimano una qualità caratterizzante l'individuo nominato»<sup>166</sup>, ha in primo luogo il vantaggio di evitare la ricorrenza del nome proprio; ma costituisce nello stesso tempo un modo per sottolineare il sapere condiviso tra autore e pubblico. Oltre ad esempi convenzionali come «il fanciullo prodigio»<sup>167</sup>, sono numerose le antonomasie basate sull'origine del compositore: «il grande pesarese» per Rossini, «il bussetano» per Verdi e «il bavarese»<sup>168</sup> per Strauss. Tramite l'antonomasia l'autore può iscriversi nella tradizione del discorso sulla musica: la denominazione «il Cigno di Bonn»<sup>169</sup> per Beethoven allude al *topos* del «Cigno di Busseto» per Verdi, così come «Magister Umidus»<sup>170</sup> per Debussy rimanda al dannunziano «Magister Claudius».

Le ultime figure di questa sezione, l'antitesi e l'ossimoro, sono tipiche non tanto del discorso sulla musica quanto del registro letterario di certi scrittori. L'antitesi non giustappone soltanto antonimi, ma combina parole semanticamente incompatibili. Savinio caratterizzò Escamillo, il personaggio di *Carmen*, come «così pesante e assieme così futile»; rispetto al *Peer Gynt* di Ibsen, *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Verne «è ben più leggero e profondo»<sup>171</sup>. L'opposizione tra questi termini è risolta nel concetto tipicamente saviniano di diletterantismo (cfr. 3.2.2.3).

L'ossimoro costituisce, secondo Lausberg, una forma particolare di antitesi<sup>172</sup> poiché designa il contrasto tra due componenti, una delle quali è sintatticamente dipendente dell'altra<sup>173</sup>. Non è sorprendente che questa figura s'incontri soprattutto nei testi di Barilli, per lo più nella combinazione di un nome e un predicato: «greve e torpida vitalità», «fasto rugginoso», «sottigliezza grossolana»<sup>174</sup>.

---

<sup>166</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 173.

<sup>167</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 40.

<sup>168</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., rispettivamente p. 16, p. 70 e p. 27.

<sup>169</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 193.

<sup>170</sup> Ivi, p. 272.

<sup>171</sup> Ivi, rispettivamente p. 228 e p. 251.

<sup>172</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 (I ed. 1949), p. 212.

<sup>173</sup> Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 243.

<sup>174</sup> Rispettivamente Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 26; Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., pp. 15-16 e p. 208.

## 4.2.2 Critica comparativa

Come si è visto nel primo capitolo, l'idea crociana dell'unità delle arti legittimò la critica musicale degli scrittori. Se l'intuizione dell'artista prevale sull'espressione concreta, è sufficiente disporre di un'acuta sensibilità artistica per intendere l'arte in qualsiasi forma. Bontempelli era convinto dell'unità delle arti: «L'arte è una sola, e le parole, i suoni, le forme, non sono che mezzi per arrivare all'arte, alla Poesia in senso totale e unico»<sup>175</sup> e anche Vigolo accennò alla stessa idea<sup>176</sup>. In questa prospettiva è logico che i letterati accostassero alla musica altre opere d'arte, in particolare opere letterarie e pittoriche, in misura minore opere di architettura e di scultura.

Stando a Massimo Mila, il metodo critico di Bontempelli si fonda in essenza sulla critica comparativa, su «accostamenti fulminei e spregiudicati, consentitigli dalla versatilità del gusto, dall'ampiezza delle cognizioni e soprattutto dall'esperienza creativa personale»<sup>177</sup>. Anche se Bontempelli in effetti proiettò con disinvoltura le categorie di un'arte su un'altra, non si può negare che la stessa critica comparativa sia ancora più frequente nei testi di Savinio e di Vigolo.

Le modalità in cui le arti vengono accostate si riducono a tre, a seconda che si parli di un'arte in generale o di un'opera concreta e a seconda che si operi confronti con un'opera specifica o con caratteristiche appartenenti a un'altra arte. L'unico paragone che non si presenta è quello che prende come punto di partenza la musica in generale e come punto di paragone un'opera pittorica o letteraria specifica.

La prima modalità si verifica quando si paragonano varie arti tra di loro, senza riferimenti ad altre opere o artisti particolari. Così Bontempelli oppose, in base al loro rispettivo funzionamento, da un lato pittura, scultura e scrittura, che lavorano su «due piani» e dall'altro musica e architettura, entrambe indipendenti dal piano referenziale in quanto arti asemantiche<sup>178</sup>. Anche la poetica – letteraria – del cosiddetto «realismo magico» era d'altronde ispirata alla pittura antica, che «accettava [...] in pieno la forma reale, la rappresentava con la più ubbidiente fedeltà; ma circonfondendola di atmosfere,

---

<sup>175</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 425.

<sup>176</sup> «Di sola critica musicale ho scritto su 'Il Mondo' dal 1949 in qua, più di seicento cronache [...] e in esse, al di là della musica, ho sempre mirato all'essenza di quella unica Poesia che [...] è per me la sostanza ontica di tutto» (G. Vigolo, Autopresentazione, in *Premio Marzotto 1959-1960. Relazioni, Saggi, Confessioni*, Vicenza, Stabilimento delle Arti Grafiche delle Venezie, 1961, citato in Arfini, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, cit., p. 262).

<sup>177</sup> Mila, *Bontempelli e la «generazione dell'Ottanta»*, cit., p. 305.

<sup>178</sup> Cfr. I testi *Della musica e dello scrivere musica, Meditazioni intorno alla musica, Il dramma dei due piani*, in Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit.

o impregnandola di emanazioni, che alla più dura realtà dessero aspetto di apparizione e magia»<sup>179</sup>. In questa categoria si trovano quindi analogie tra correnti in vari ambiti artistici. Bontempelli sostenne a proposito delle evoluzioni musicali primonovecentesche:

In musica e nella poesia lirica, [abbiamo assistito] alla morte definitiva dello strofismo. Imparammo cioè che la musica s'era creata la sua prosa; appunto mentre la lirica andava cessando d'essere anzitutto «ritmo prestabilito», il simile era accaduto nel più sorvegliato campo della musica, la quale rinnovò anche tutta la propria grammatica e la arricchì in modo incredibile<sup>180</sup>.

La seconda modalità consiste nella proiezione di caratteristiche generali e generiche di una determinata arte su un'opera specifica. Si tratta di una trasposizione intermediale di caratteristiche che vengono applicate in modo improprio, metaforico. Arte prediletta per il confronto è l'architettura, che Goethe chiamò «musica pietrificata»: così Bach scrive delle «composizioni-piramidi, composizioni-cattedrali, composizioni-torre di Babele», mentre le opere di Mercadante sono «casolari di suono» e quelle di Nicolai «capanne sonore»<sup>181</sup>. Vigolo presentò la *Messa in fa minore* di Bruckner come se fosse un tempio:

Essa presenta quasi la struttura di un tempio circolare, le cui mura esterne, sarebbero, il *Kyrie* e l'*Agnus*, che con la loro severa e nuda solidità sembrano come proteggere e difendere l'interno. A mano a mano che si procede attraverso il *Gloria* e il *Credo*, l'atmosfera si fa più intima, fino a raggiungere nel *Sanctus* e nel *Benedictus* il momento di maggiore rapimento e il punto più interno e sacro del santuario, dove il profumo mistico, il *timiana* arde dietro i veli del *Sancta sanctorum*<sup>182</sup>.

Savinio si riferì all'architettura nel quadro dell'argomentazione sulla musica «tolemaica» e «copernicana»:

Frequenti le cadenze nella musica tolemaica, perché nella musica tolemaica, ossia nella musica priva di un suo proprio destino, le cadenze sono altrettanti ideali

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 85.

<sup>180</sup> Ivi, p. 398.

<sup>181</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 22 e p. 167.

<sup>182</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 384.

pilastri, altrettante ineffabili colonne che reggono l'edificio sonoro e sul quale l'edificio sonoro deve poggiare<sup>183</sup>.

I rimandi alla pittura hanno di solito una funzione metaforica generale (i critici parlano ad esempio dei «grandi affreschi sonori» della musica russa, o della «tavolozza» di uno spartito<sup>184</sup>): solo in pochi casi le opere musicali vengono paragonate a tecniche pittoriche precise:

Infatti mentre il *Parsifal* è ancora una pittura a olio, spesso di pasta, opaca e stesa sopra una grassa imprimatura a gesso e colla, il *Falstaff* è una tempera al miele, stesa a velatura sopra una imprimitura compatta e levigatissima, una pittura di marmo; e talvolta è soltanto un acquerello, come nella seconda parte del primo atto, e non a caso, se l'acquerello era, nell'Ottocento, la pittura prediletta degli Inglesi; e talvolta come nella prima parte del primo atto e nella seconda del terzo (balletto), è un semplice disegno a matita<sup>185</sup>.

Non sorprende che i rimandi più precisi si trovino in *Scatola sonora*, visto che Savinio padroneggiava bene le tecniche pittoriche, essendo, come suo fratello, anche pittore<sup>186</sup>. Meno frequenti, invece, sono i nessi istituiti tra un'opera musicale e la letteratura o le arti plastiche<sup>187</sup>.

Nella terza categoria gli scrittori stabiliscono una corrispondenza tra determinate opere o artisti. Le due entità vengono proposte come precisi equivalenti intermediali, in base all'atmosfera evocata nelle opere, a certe caratteristiche estetiche ricercate o all'effetto sull'ascoltatore. In ogni caso la giustificazione dell'analogia si trova esplicitata nel testo.

---

<sup>183</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 33.

<sup>184</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 432 e p. 611.

<sup>185</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 158.

<sup>186</sup> Determinate immagini sono delineate in modo tale da evocare tematiche ed atmosfere tipiche della pittura metafisica. Lucia di Lammermoor è metamorfizzata in questo modo in un enorme volatile: «Lucia nel terzo atto non è più donna ma un immenso uccello, le zampe a raggi piantate sulla terra e la testa minuscola e crestata erta fra le stelle, alle quali canta il suo canto solitario di là dal tempo, mentre ai suoi piedi i secoli sono consumati e ogni vita spenta» (ivi, p. 160).

<sup>187</sup> Bontempelli spiega il carattere melodico di Alessandro Scarlatti in termini scultorei: «Davvero l'analogia più chiara che possiamo proporre per renderci conto del trovare e condurre una melodia, è quello dello scultore quando premendo sulla creta suscita una linea per rapporti continuati, lega ogni attimo all'attimo seguente, sa colmare di vibrazione ogni curva, accelera e riposa secondo rapporti misurati, stringe o accarezza, in uno spirito di convinta unità che dal primo all'ultimo punto isola e individua la forma uscita dalla sua mano e rimasta impressa nella materia: e della stessa maniera è fatto il melodizzare» (Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 254).

Non mancano i riscontri musico-letterari, alcuni di immediata lettura, come la connessione tra Strauss e d'Annunzio<sup>188</sup>; altri più originali: Savinio associò Brahms a Conrad e *La storia del soldato* di Stravinskij al *Pinocchio* di Collodi<sup>189</sup>. Vigolo riconobbe nel *Requiem* di Verdi «l'*Inferno* di Dante messo in musica» e stabilì una corrispondenza tra la scena finale dell'*Angelo di fuoco* di Prokofiev e la «forza cupa, spettrale [di] certe pagine del romanzo *Là-bas* di Huysmans»<sup>190</sup>.

Numerosi sono le associazioni tra composizioni e dipinti (i paesaggi della *Pastorale* ricordano a Savinio quelli dipinti da Breughel, «Dürer giovinetto all'acquerello» e Hans von Thoma<sup>191</sup>), o tra compositori e pittori (Stradella è definito il «Caravaggio della musica»<sup>192</sup>). Al fine di esemplificare il carattere ritardatario della musica, Savinio stabilì corrispondenze tra Tintoretto, Wagner, e Strauss, e tra Bach, Giotto e Cimabue: «l'attuale mania per Bach e l'antichismo musicale va di conserva con l'attuale mania per Giotto, Piero della Francesca, Masaccio e l'antichismo pittorico»<sup>193</sup>.

Gli unici esempi di critica comparativa in Barilli riguardano appunto la pittura. Rossini è presentato come un «personaggio di Goya»; mentre Rubens è richiamato per spiegare l'inferiorità di *Falstaff* al *Trovatore*: «Dov'è, nel *Falstaff*, la rubiconda e pantagruelica esuberanza spampanata, lasciva, pesante, gioconda e universale che Verdi avrebbe potuto carpire a Rubens?»<sup>194</sup>

Se l'architettura è ben rappresentata nella seconda categoria, i riferimenti ad architetti determinati si fanno più radi nella terza. L'esempio più chiaro è estratto dalle *Mille e una notte all'opera e al concerto*, più particolarmente da una lettura della *Salomé* di Strauss:

Questo gusto di agitare a vortice enormi masse di materia sonora e quasi centrifugarle in capricciose meteore, era una geniale prerogativa di Strauss, tale da apparentarlo a quei maghi del barocco, al Bernini, al Borromini, di cui, poco prima di entrare al concerto, avevo visto i poemi sinfonici, fermi nell'aria: a quel Borromini che, non solo torceva a spirale il guscio delle sue cupole, come Bernini le sue colonne di bronzo nero, ma faceva propriamente ballare le torri. Col barocco, il diavolo della musica era entrato in corpo all'architettura [...]<sup>195</sup>.

---

<sup>188</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 124.

<sup>189</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 134 e p. 180.

<sup>190</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 11 e p. 295.

<sup>191</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 66.

<sup>192</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 604.

<sup>193</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 29.

<sup>194</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 17 e p. 30.

<sup>195</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 123.

A questa critica fa eco il testo *Diabolus in musica* dello stesso Vigolo, in cui è ripreso il legame tra Borromini e la musica. Il Barocco, sosteneva lo scrittore, è un «vento capriccioso», un movimento di «onde marmoree», che

Con l'estro quasi delirante del Borromini [...] non tarderanno a diventare cavalloni di tempesta, una tempesta di marmi, tenuti in bilico in un perpendicolo di masse pericolanti. Allora si sente che questo Barocco più che alla architettura appartiene alla musica, è ispirato dalla stessa musica che in quegli anni a Roma animava il genio straordinario e folle di un Alessandro Stradella, per non dire altro<sup>196</sup>.

In questa citazione traspare l'intima convinzione poetica dell'autore, più forte della mera analogia. La musica non è un'arte indipendente dalla realtà, ma è rispecchiata nell'arte e nella natura. Dai testi critici e letterari dello scrittore emerge una poetica dell'epifania, del mistero che l'uomo riesce a intuire solo in modo saltuario. Nei momenti dell'epifania, tuttavia, lo scrittore accenna quasi sempre alla presenza della musica, «respiro profondo, originario, in cui l'essenza più riposta del divino albeggi[a]»<sup>197</sup>. Tutta la creazione nasce dalla musica: «Musica, il verbo che era al principio: un concerto arcano d'armonie increate, un melodioso volgersi di puri rapporti e numeri ancora incorporei»<sup>198</sup>. Una voce cruciale nella poetica vigoliana e nella sua critica musicale è «vibrazione», intesa come intima emozione trasmessa ad un altro ente. Il mezzo per eccellenza per trasmettere tale stato d'animo è la musica: l'arte sonora può colpire l'uomo, la vibrazione della natura può creare musica, e nel momento dell'epifania, il mistero è comunicato all'uomo tramite la musica. Giustamente si può sostenere che la poetica di Vigolo rechi traccia delle convinzioni simboliste di fine Ottocento.

Oltre alle opere architettoniche di Bernini, si può rimandare anche alle sculture, come fece Savinio per spiegare la musica di Domenico Scarlatti: «una musica ampia, polifonica, compatta e brulicante di contrappunti, estrosa, rotta da scatti improvvisi, alta e luminosa come un trionfo di Bernini»<sup>199</sup>. In generale, tuttavia, i rimandi precisi alla scultura sono scarsi.

A volte sono combinate corrispondenze letterarie, pittoriche, architettoniche e musicali. Tali analogie multiple dimostrano come gli scrittori si muovano liberamente tra le varie arti, senza curarsi delle frontiere disciplinari. Si legga, ad esempio, come Bontempelli cercò di descrivere l'effetto della musica di Domenico Scarlatti:

---

<sup>196</sup> Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., pp. 23-24.

<sup>197</sup> G. Vigolo, *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973, p. 117.

<sup>198</sup> Ivi.

<sup>199</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 210.

Ho cercato di riassumere le impressioni che tutti press'a poco risentimmo dell'opera di Domenico, soprattutto a ripensarla nella sua vasta e varia unità. Ma abbiamo dovuto lasciarlo sopra un problema, anzi enigma. Perché affermiamo, sì, che Scarlatti si risolve in musica come nessun altro, ma quando si ricordano nel loro assieme le cinquecentoquarantacinque sonate, quello che rinasce nella nostra memoria non è un fatto musicale, è un panorama, un rapimento d'indole, come oggi si dice volentieri, metafisica. [...] Se passate velocemente nella vostra memoria tante opere che avete chiamato arte pura, vedete che tutte vi hanno portato a quel senso di straniamento cui diamo il nome di metafisico, e che in qualche modo le fa uscire dai mezzi e dai confini dell'arte che le ha create: tutte, dai lirici greci alla Cappella Brancacci, dagli ultimi Quartetti agli Idilli o al Dolce Stil Novo e al Partenone. E v'accorgete che l'aura trascendente è appunto di quelle creazioni, in cui essa aura finisce con annullare e suono e linea e parola<sup>200</sup>.

Il «sentimento metafisico» prevale sui mezzi pratici con cui è realizzata l'opera in questione. Bontempelli citò inoltre Masaccio e Monteverdi come artisti che hanno maggiormente influenzato il suo stile<sup>201</sup>.

Sempre nella terza categoria, sono confrontati tra loro compositori o composizioni. Benché si tratti di paragoni non intermediali per la musica, vanno visti in ogni caso come esempi di critica comparativa. Così Vigolo oppose l'interiorità di Beethoven all'esteriorità di Verdi<sup>202</sup>, mentre, stando a Savinio, «Vivaldi è un Bach disadorno. [...] Un Bach dorico, rispetto al corinzio Johann Sebastian»<sup>203</sup>. Il paragone riguarda anche intere opere o parti di opere:

Il finale della *Norma* è una delle pagine più grandi della letteratura musicale. La pienezza raggiunta da quel fortissimo, non trova equivalente se non nel finale del *Tristano*, in quel *do diesis* sovracuto, nel quale le anime di Tristano e Isotta si ricongiungono nella morte<sup>204</sup>.

Dopo questa ampia rassegna sulle varie modalità analogiche, conviene soffermarci sulla precisa funzione della critica comparativa. Come nel caso delle figure retoriche dell'analogia, lo scopo della critica comparativa è quello di concretizzare l'esperienza musicale, di facilitarne l'interpretazione tramite rimandi a realtà che il lettore conosce.

---

<sup>200</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 265-266.

<sup>201</sup> Ivi, p. 94.

<sup>202</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 15.

<sup>203</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 311.

<sup>204</sup> Ivi, p. 94.

Quando Savinio si riferì ai pittori Giacomo Grosso e Marius Pictor per spiegare le qualità dell'orchestra contemporanea, propose subito un'analogia «più illustr[e]», cioè il romanzo *Salammbô*, per finire con un parallelo «più illustr[e] ancora» ossia il *San Giovanni* di Leonardo<sup>205</sup>. Invece di approfondire lo studio dell'opera musicale prescelta, gli scrittori allargano l'esperienza estetica rimandando ad esperienze simili. Si tratta di una scelta legata al circuito di pubblicazione della critica musicale, e particolarmente al pubblico non-specializzato a cui sono indirizzati i testi.

La pratica della critica comparativa non costituisce un criterio per distinguere un *ethos* letterario da un *ethos* specializzato. Nella critica di Giannotto Bastianelli si trovano esempi molto simili a quelli dei letterati<sup>206</sup>. Secondo il crociano Alfredo Parente, che, in generale, non ricorse alla critica comparativa, quest'ultima è ammissibile solo quando le comparazioni sono basate su «una qualità o [...] una serie di qualità [...] che superano la particolarità e singolarità di quelle varie opere umane e le collocano nell'ordine dei valori spirituali»<sup>207</sup>. Per fare ciò, il critico deve ovviamente disporre di una approfondita conoscenza estetico-filosofica, ed è appunto quello che, stando a Parente, manca a Savinio<sup>208</sup>. I testi di Fedele d'Amico e di Massimo Mila, infine, contengono esempi di analogie intermediali: Mila rimandò a Goya, Rubens, Dostoevski e Grosz<sup>209</sup>, stabilendo anche paralleli esclusivamente musicali. D'Amico ricorse soprattutto ad «analogie interne alla storia della musica e del teatro musicale»<sup>210</sup>.

All'opposto, non tutti i letterati del *corpus* si servirono della critica comparativa con la stessa frequenza. In Barilli il numero di esempi è limitato: si può riprendere la conclusione fatta prima a proposito della rete di riferimenti intellettuali (cfr. 3.2.2.3), cioè che la prosa barilliana spicca per la sua autosufficienza. La critica comparativa è presente in Bontempelli, ma soprattutto – come si è documentato – in Savinio e in Vigolo. Anche per gli ultimi due scrittori, vale quanto affermato da Mila, secondo cui la critica comparativa non costituisce una spia di diletterantismo:

[Bontempelli] era il contrario dello specialista [che approfondisce di solito una sola opera], a meno di voler dire che era uno specialista di tutto, perché mai le sue

---

<sup>205</sup> Ivi, pp. 347-348.

<sup>206</sup> «Tra la religiosità totale piena e profonda di un Palestrina e di altri cinquecentisti e la religiosità di Bach corre lo stesso divario che fra la candida purezza mistica di un Giotto o di un Angelico e la religiosità pagano-cattolica di un Tiziano» (Bastianelli, *Musicisti d'oggi e di ieri*, cit., p. 137).

<sup>207</sup> A. Parente, *Castità della musica*, Torino, Einaudi, 1961, p. 63.

<sup>208</sup> Ivi, p. 252.

<sup>209</sup> Costa & Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento*, cit., p. 372.

<sup>210</sup> Ivi, p. 385.

cognizioni, per quanto diffuse, si accontentavano di un diletterantismo superficiale<sup>211</sup>.

### 4.2.3 Conclusioni

Come avviene per l'immaginario associato alla musica, la funzione delle figure retoriche e della critica comparativa è di concretizzare il più possibile l'esperienza musicale vissuta dal critico. Si assiste così al paradosso che, nel tentativo di precisare l'esperienza musicale, gli scrittori ricorrono all'immaginario e alle figure di analogia, allontanandosi in questo modo dalla stessa musica. Ciò non vale solo per il nostro *corpus* di letterati; anche gli specialisti si accodarono alla stessa tendenza. In Mila e d'Amico, ad esempio, si osservano esempi sia di critica comparativa, sia figure retoriche di analogia (metafore e similitudini)<sup>212</sup>. Anche lo stile di Giannotto Bastianelli, critico del primo Novecento, si caratterizza per uno spiccato metaforismo<sup>213</sup>. Il grande vantaggio dell'uso della metafora nella critica musicale, di pugno di letterati o di specialisti, è l'efficacia all'interno dello specifico circuito di pubblicazione: il ricorso al linguaggio figurativo o comparativo permette di evitare il linguaggio tecnico. Bisognerà dare retta a Catherine Portevin, secondo cui il linguaggio della critica musicale non può sottrarsi alla «fatalità metaforica»<sup>214</sup>, che si ritrova anche nel linguaggio musicale tecnico (*acuto vs. basso, dinamica, movimento* e via dicendo).

Se il linguaggio figurativo o comparativo è utilizzato sia da specialisti, sia da letterati, quali criteri determinano allora l'*ethos* del critico musicale? L'*ethos* dello scrittore dipende da due fattori, cioè la prevedibilità delle metafore e la funzione/frequenza delle figure all'interno del testo dall'altro. Per quanto riguarda il primo fattore, spicca la critica di Barilli, che Mengaldo legge come un «contingente *inusitato* di metafore, analogie, similitudini, immagini, fuoruscendo da queste come da un begno solferoso»<sup>215</sup>. Attraverso il criterio della funzione/frequenza è invece possibile spiegare la differenza tra Savinio e Vigolo, che ricorsero spesso al linguaggio figurato e comparativo: le figure impiegate in *Mille e una notti* servono a precisare l'opinione dello scrittore, mentre in *Scatola sonora* sono le stesse figure a prevalere sulla musica.

---

<sup>211</sup> Mila, *Bontempelli e la «generazione dell'Ottanta»*, cit., p. 305.

<sup>212</sup> Per esempi di Mila cfr. Costa & Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento*, cit., pp. 373-375; esempi del linguaggio di Fedele d'Amico si trovano ivi, pp. 381-383.

<sup>213</sup> R. Manica, *Metafore per un'altra musa. Sul saggismo musicale nel Novecento italiana*, in «Nuova corrente», 1994, XLI, 113, p. 181.

<sup>214</sup> Portevin, *Le langage de la critique musicale*, cit., p. 108.

<sup>215</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 36, corsivo nostro.

Diversamente dalla conclusione dei capitoli precedenti, che distinguono una tendenza «letterarizzante» da una tendenza «specializzante», i due criteri sopraccitati permettono di abbozzare un *continuum* tra i quattro scrittori. Dal più letterario al più specializzante, sono disposti nel modo seguente: Barilli – Savinio – Vigolo – Bontempelli. I testi di Bontempelli contengono un numero limitato di figure retoriche e di immagini, e ciò in linea con il proposito dell'autore di eleggere uno stile secco, di «edificare senza aggettivi, [di] scrivere a pareti lisce»<sup>216</sup>. In Vigolo le figure, pur non particolarmente sorprendenti, sono impiegate in modo accurato e funzionale. Barilli, al contrario, frequentò molto il linguaggio figurato, a tal punto che la musica non è più al centro dell'attenzione.

Vorremmo infine sottolineare che la musica non è solo metaforizzata, ma serve anche da metaforizzante. Il linguaggio figurato e comparativo funziona quindi in ambedue le direzioni. Se Vigolo descrisse la musica in termini architettonici ed acquatici, la medesima connessione misteriosa si ritrova nell'opera letteraria dello scrittore. Nell'*Incendio di Borgo* l'io narrante si trova «in uno stato di grande ricettività» sulla Piazza San Pietro a Roma, guardando le fontane e il campanile di San Michele Arcangelo:

E io sentivo ora di cogliere lo stesso motivo fra il leggero sorgere dell'acqua nel fiocco delle fontane ad ogni istante cadute e risorto, e quello della piccola torre, portatrice di squille, che da dieci secoli si tiene così sospesa nell'aria.  
Era la stessa figura, con ritmi e timbri diversi. [...] Quante cose che ci sembrano diverse, sono invece identiche<sup>217</sup>!

Nei *Capricci di vegliardo* Barilli partì da un dato di fatto, cioè l'importanza dell'architettura per una buona acustica, per stendere un magnifico testo, in cui Roma è descritta come la città più musicale nel mondo:

Clamorosa città che non dà tregua ai timpani – dove piazza Navona è l'accordo perfetto.  
Acustica lenta, fenomenale.  
Giochi stupendi e liquidi, la gran piazza agonale è un'orchestra – immenso serbatoio strumentale.  
Provati a sussurrare contro il muro una parola, se fai presto, puoi raccoglierla nell'orecchio cento metri più in là<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 77.

<sup>217</sup> Vigolo, *Spettro solare*, cit., pp. 6-7.

<sup>218</sup> Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit., p. 302.

I *Capricci di vegliardo* ben illustrano come la musica, oltre ad essere presente a livello tematico, può anche influenzare la struttura e gli aspetti formali, dando vita alla cosiddetta *musicalizzazione* del testo.

### 4.3 Categorie intermediali: musicalizzazione del testo

Per chi voglia «dire» la musica, la sfida maggiore consiste nell'imitare la musica con gli strumenti letterari. Il testo in tal modo può suggerire la musica a tal punto di *diventare* musica. La *musicalizzazione*<sup>219</sup> del testo è definita da Werner Wolf nei termini seguenti:

[The musicalization of fiction] consists in an (in most cases) intentional shaping of the *discours* (affection, e.g., the linguistic material, the formal arrangement or structure of the narrative, and the imagery used) and sometimes also of the *histoire* (the content structure of the narrative), so that verifiable or at least convincingly identifiable 'iconic' similarities or analogies to (a work of) music or to effects produced by it emerge in the fictional text<sup>220</sup>.

Lo studioso sottolinea che la musica non è solo tematizzata, ma che influenza l'organizzazione testuale: il testo non *parla* più di musica, ma fa risuonare la musica tramite le strutture linguistiche. Dato il lavoro sulla forma testuale, la musicalizzazione richiede all'autore un maggiore sforzo di composizione e al lettore un intenso impegno interpretativo. È evidente, quindi, che la musicalizzazione si annovera tra gli strumenti letterari più complessi per evocare la musica.

Partendo dalle varie categorie in cui si articola il fenomeno della musicalizzazione (4.4.1), si esamineranno la «word music» (4.4.2), l'«analogia formale e strutturale (4.4.3)», l'«analogia dei contenuti immaginari» (4.4.4) e la «musica verbale» (4.4.5). Prima di trarre delle conclusioni, si considererà la musicalizzazione alla luce dell'opera letteraria degli autori (4.4.6).

---

<sup>219</sup> È la traduzione del termine anglosassone «musicalization», da non confondere con la voce «musicazione», cioè la «messa in musica di un testo poetico».

<sup>220</sup> Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, cit., p. 52, corsivo suo.

### 4.3.1 Strumenti di analisi

Agli studiosi dell'«International Association of Word and Music Studies» va riconosciuto il merito di aver elaborato strumenti di analisi ben definiti e circoscritti. Si pensi a Werner Wolf e Steven Paul Scher, che svilupparono il lavoro di Calvin S. Brown (si veda l'introduzione, 0.3.2). Quest'ultimo studiò in *Music and Literature. A Comparison of the Arts*<sup>221</sup> testi organizzati in modo musicale, vale a dire testi che adottano le forme musicali della fuga, del tema, della variazione, del rondò e della forma sonata.

Scher propose una sistemazione secondo il polo semiotico (significante o significato), che risente dell'influsso musicale. I fenomeni di «Wortmusik» riguardano l'aspetto formale, sia a livello delle parole e delle unità testuali limitate con onomatopee, schemi ritmici o sonori; sia a livello strutturale con l'imitazione delle forme musicali della fuga o la forma sonata. La «verbal music»<sup>222</sup>, d'altro canto, contempla il livello tematico, e viene definita come «any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its 'theme'»<sup>223</sup>.

Nel già citato studio *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Wolf raffinò la sistemazione di Scher. Lo studioso distingue tra la modalità esplicita («telling») e la modalità implicita («showing»), precisando che si può parlare di musicalizzazione solo a condizione che le strutture musicali colpiscano il livello dei significanti. La mera presenza tematica della musica non dimostra in modo soddisfacente la volontà di musicalizzazione. Sono appunto i fenomeni formali a creare l'impressione di un testo «musicale». Wolf distingue tre varietà di «showing». La prima corrisponde al noto principio della «Wortmusik» (cfr. Scher): più dei significati, importano le caratteristiche acustiche delle parole. La seconda varietà raccoglie fenomeni di imitazione di strutture musicali, sia le microstrutture (l'eco, la variazione tematica, la modulazione, l'ostinato, l'uso di motivi ricorrenti e così via), sia le macrostrutture (ad esempio la fuga, la sonata). L'ultima forma, «l'analogia dei contenuti immaginari», si situa invece a cavallo tra il livello formale e il livello tematico: il testo elabora un contenuto immaginario per la musica, che di per sé non si riferisce ad un contenuto referenziale. Stando a Wolf, tale fenomeno appartiene allo «showing» perché

---

<sup>221</sup> Per la traduzione italiana cfr. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, cit.

<sup>222</sup> Questi sono i termini utilizzati dallo stesso Scher; anche nei suoi testi in tedesco la sequenza «verbal music» si mantiene in inglese.

<sup>223</sup> *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di Scher, cit., p. 13.

il testo cerca di imitare la musica con i mezzi propri alla letteratura, cioè tramite l'immaginario, le metafore, i paragoni. In questo senso il letterato propone una trasposizione letteraria della musica. La categoria di analogia concettuale ha inoltre il vantaggio di poter integrare la musica strumentale con un determinato «programma», che può facilitare la sua ricezione. Se Wolf sottolinea la differenza tra trattazione concettuale e mera tematizzazione della musica, lo studioso ammette nel contempo che l'«analogia dei contenuti immaginari» è una forma di musicalizzazione più periferica delle altre due varietà<sup>224</sup>. L'«analogia dei contenuti immaginari» si trova quindi in bilico tra il ruolo tematico della musica e il testo diventato musica.

Wolf affina pure la definizione della «verbal music», categoria proposta da Scher: invece di considerarla una categoria a parte, la caratterizza a partire dall'uso combinato delle forme descritte sopra:

Verbal music is [...] a referential variant of specific, quasi-intertextual intermediality which evokes an individual, real or imaginary work of music and suggests its presence in a literary work by referring to it in the mode of thematization but above all by making extensive use of the mode of musical imitation – be it in the form of word music or of structural and imaginary content analogies<sup>225</sup>.

È evidente che simili categorie sono state concepite per un'applicazione ai testi letterari: Wolf esemplifica le sue teorie sulla base del canone letterario inglese, richiamandosi al *Dream fugue* di De Quincey, all'episodio delle Sirene dell'*Ulysses* di Joyce, e al *Napoleon Symphony* di Burgess. Si sottolinea che le definizioni di Wolf sono precise e ristrette. Volendo scartare le interpretazioni metaforiche, lo studioso insiste sulla presenza chiara e documentabile della musica nel testo: ovvero più si possono dimostrare precise corrispondenze tra musica e testo, più è convincente l'esempio di musicalizzazione. L'imitazione testuale della musica è dunque guidata dall'intenzionalità e sostenuta da precisi indizi testuali e contestuali.

Per quanto riguarda il nostro *corpus*, non è ancora chiaro fino a che punto i testi possano considerarsi dei testi letterari. Diversamente dagli esempi portati da Wolf, la maggior parte dei nostri testi nasce da una concreta occasione musicale, che viene recensita, valutata e commentata. In altre parole sono testi non finzionali, pubblicati in un contesto giornalistico. Ciò significa che viene accordato un valore maggiore alla comprensibilità comunicativa piuttosto che al grado di «letterarietà». In generale un testo giornalistico risponde a priorità comunicative a cui non si può sottrarre. Ci si deve

---

<sup>224</sup> Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, cit., p. 62.

<sup>225</sup> Ivi, p. 64.

chiedere perciò se le categorie di Wolf possano applicarsi a testi di critica e di cronaca. Nei paragrafi seguenti si propone di capovolgere il ragionamento: se il *corpus* contenesse testi o passi musicalizzati, ciò dimostrerebbe gli intenti letterari degli autori.

Ci si aspetta che certe categorie siano più prolifiche di altre, a seconda della loro compatibilità con la natura dei testi analizzati. Si ipotizza, come sfondo di partenza, che le due categorie più significative siano la «word music» (4.4.2) – essendo la lingua italiana fortemente ritmica –, e l’analogia dei contenuti immaginari (4.4.3) perché rispetta di più le necessità comunicative del testo. Le analogie formali e strutturali (4.4.4), invece, sconvolgendo l’intera struttura testuale, saranno probabilmente più rare nel *corpus*.

### 4.3.2 «Word music»

Contrariamente alle aspettative, è difficile trovare esempi convincenti di «word music». A volte si riscontrano onomatopoeie o serie di voci con effetto onomatopeico<sup>226</sup>, che sottolineano le caratteristiche acustiche delle parole, ma si tratta di fenomeni isolati. L’effetto musicalizzante può essere rinforzato dalla presenza di un determinato effetto ritmico nello stesso paragrafo. Questo succede in un testo di Savinio sulla musica di Musorgskij, dove sono combinati due effetti, vale a dire uno ritmico e uno fonetico. L’autore afferma che grazie a Musorgskij, «la musica diventa una cosa molle, informe»<sup>227</sup> e più avanti suggerisce questa mollezza insieme semanticamente e foneticamente:

La musica di Musorgskij cambia continuamente luce, colore, aspetto come il mare sotto il cielo e sotto l’aria; e *striscia, s’insinua, si spande*, penetra in ogni dove. E si duole di continuo, ancorché sommessamente e con esemplare discrezione, perché la verità è un solo e vasto lamento. E penetra in noi nonché attraverso le orecchie, ma attraverso gli occhi pure, e le narici e i pori della pelle. E in noi *s’infonde, si effonde e si diffonde*<sup>228</sup>.

Nelle due serie ternarie di verbi, evidenziati in corsivo, prevalgono i suoni fricativi, continui (*s* e *f*). Inoltre, le serie verbali generano un determinato ritmo ternario, che

---

<sup>226</sup> Savinio, ad esempio, invece di ricorrere ad una sequenza tradizionale di «canto», «note» o «melodie», per il canto di Lucia di Lammermoor preferisce «i gorgheggi, i ghirigori, i ‘chioccolii’ di Lucia» (Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 106). Di per sé non tutte queste voci sono onomatopeiche, ma la combinazione delle parole genera un effetto acustico. Anche Barilli gioca a volte con le onomatopoeie: nello stesso paragrafo di *Bottesini*, figurano, ad esempio, «grugnito», «ronzare», «russare» e «scricchiolío».

<sup>227</sup> Ivi, p. 167.

<sup>228</sup> Ivi, p. 168, *corsivo nostro*.

richiama la misura del valzer. Nonostante gli effetti incontestabili, vari argomenti invalidano l'ipotesi della «word music». In primo luogo il preciso effetto ritmico contraddice la volontà di suggerire una musica «molle, informe». Inoltre non si capisce perché Savinio volesse sottolineare la mollezza della musica di Musorgskij, di solito lodato per la sua energia e per l'incarnazione della terra russa. Questo passo, insomma, genera sicuramente un determinato effetto acustico, musicale, ma non imita la musica specifica del compositore russo. Il passo si può perciò definire come «word music» generica.

Esempi come questo, tuttavia, sono eccezionali; la «word music» non risulta la categoria più fruttuosa negli scritti sulla musica. La rarità è davvero sorprendente in testi scritti da letterati e può essere spiegata in due modi, ossia ricorrendo alla severità dei criteri e all'indole degli scrittori in questione.

Anzitutto il fenomeno di «word music» è ben circoscritto nella definizione di Wolf: l'evocazione della musica deve essere chiara e verificabile, e solitamente combinata ad altri fenomeni di musicalizzazione. Se l'accento si sposta dal significato referenziale alla pura sonorità della lingua, si può parlare di «word music» solo in presenza di chiari intenti imitativi da parte dell'autore. In assenza di altri indizi di musicalizzazione, non è dunque lecito ritenere tali passi come «word music»: stando a Wolf, l'effetto è, in questi casi, limitato al livello retorico e poetico. Nella tradizione critica italiana, tuttavia, si ricorre di solito ad una definizione meno rigorosa di musicalizzazione. Un testo è musicale se gli aspetti acustici prevalgono su quelli referenziali, o per dirla con Gian Luigi Beccaria:

Musicale quindi si considera il caso limite della musica della lingua, raggiunta per rincaro della dose di meliosità, eccessiva, là dove la pagina cerca come di addormire le facoltà intellettive, trasportate all'abbandono puro del piacere letterario, all'attenzione dell'agevole ed esterno svolgimento sonoro, alla carezza fonica facile e superficiale; il caso insomma in cui i valori semantici passano in secondo piano, corrosi come sono dalla sonorità della loro stessa costituzione fonica, la quale, molcendo l'udito, assopisce ogni attenzione al significato delle parole colla dolcezza e col peso quasi carnale del suono<sup>229</sup>.

Se si adotta questa definizione italiana, rientra nella categoria della musicalizzazione un numero più alto di testi, in particolare gli scritti di Barilli.

La seconda ragione che spiega l'occorrenza sporadica della «word music» può essere rintracciata nella particolare indole dei letterati selezionati. Se la «word music» è

---

<sup>229</sup> G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 21-22.

soprattutto un fenomeno poetico<sup>230</sup>, bisogna ammettere che la vena poetica non è prevalente in Bontempelli, né in Savinio o in Barilli. Salvo gli esperimenti delle *Chansons de la mi-mort* e certe parti di *Hermaphrodito*, peraltro Savinio non scrisse poesie. Anche se Bontempelli pubblicò una raccolta di poesie *Il purosangue. L'ubriaco* (1919), si distanziò dal resto della sua produzione lirica precedente e si concentrò in seguito sulla narrativa e sul teatro. Dei quattro autori, solo Vigolo si orientò verso la poesia. Ma, nello stesso tempo, egli costruisce più degli altri un *ethos* da specialista. Ciò significa che Vigolo fa astrazione dalla sua vena poetica per scrivere critica musicale «seria», senza mettere in risalto gli effetti ritmici e acustici. Barilli va considerato a parte perché, in quanto prosatore d'arte, aveva una particolare attenzione per gli aspetti acustici della lingua<sup>231</sup>.

### 4.3.3 Analogie del contenuto immaginario

Prima di passare all'analisi, sarà opportuno esplicitare la differenza di prospettiva tra la parte tematica, che studia la varie immagini impiegate negli scritti sulla musica (4.1), e il paragrafo sull' «analogia dei contenuti immaginari». La definizione di Wolf è ben circoscritta; il numero di esempi che si può ascrivere a questa categoria è minore rispetto alla quantità di immagini associate alla musica. Se un critico qualifica un'interpretazione come «brillante, scintillante e splendida», ci si trova nel registro della luce, senza che queste voci costituiscano un'analogia dei contenuti immaginari. Il presente paragrafo studia perciò le immagini di una certa estensione e coerenza nella loro precisa funzionalità di *mostrare* la musica, ovvero come se fornissero alla musica un programma.

Un esempio classico è estratto da *Commemorazione di Debussy* di Barilli<sup>232</sup>. L'autore descrive una scena pomeridiana («È un'ora di siesta»), un'atmosfera tranquilla e una temperatura alta («Lungo i distesi salienti della contemplazione, da un estuario aperto su orizzonti spaziosi che riposano abbandonati, la luce vibra a vampate come vetro liquefatto»), una serie di sensazioni sonore («il crepitare dei lauri», «lo stridore

---

<sup>230</sup> Benché gli aspetti ritmici e sonori non siano necessariamente assenti nella prosa, tali aspetti sono più pronunciati nella poesia.

<sup>231</sup> Ne testimoniano esempi come «i pizzicati azzeccati», «una maschera fosca», la serie di gerundi «superando [...], sfasciando [...], sollevando [...]», o l'allitterazione «arrancano [...] all'arrembaggio» (Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 14, ultimo esempio p. 26).

<sup>232</sup> Il testo fu pubblicato sotto il titolo *Commemorazione di Debussy* nel primo *Delirama* (1924) e nel *Sorcio nel violino* (1926). Nel secondo *Delirama* (1944), la parte «lirica», cioè l'analogia dei contenuti immaginari, è pubblicata sotto il titolo *La salamandra*, che riprende il titolo originale della «Ronda» (*L'ora delle salamandre*). Per le informazioni filologiche, si rimanda alla citata edizione di Luisa Avellini e Andrea Cristiani (ivi).

degli'incensieri di resina», «uno zuffolare lene»). L'ultima frase conferma la specificità del riferimento musicale: «il Fauno [...] intona su la duplice canna l'aria sonnolenta del pomeriggio estivo»<sup>233</sup>. È risaputo che Debussy si ispirò per la *Prélude à l'après-midi d'un Faune* alla poesia di Mallarmé, e ci si può chiedere perciò se Barilli si fosse basato solo sulla musica o anche sulla poesia. Si ipotizza che lo scrittore abbia fatto astrazione dalla poesia, visto che si riferisce ad elementi giustificabili dalla musica (il caldo, la quiete) o ad elementi del titolo. L'amore del Fauno per le ninfe, ad esempio, che si traspone più difficilmente in musica, non viene affatto menzionato nella scena immaginaria.

L'analogia è meno evidente in testi che sviluppano un immaginario diverso dal programma prestabilito. In questo modo Savinio descrisse la sesta sinfonia di Beethoven, conosciuta come la «Pastorale», come una gita in un treno a vapore. Lo scrittore immaginò l'eccitazione dei passeggeri prima della partenza<sup>234</sup> e interpretò il celebre tema pastorale come l'accensione del motore e l'accelerazione del treno. Savinio giustificò inoltre il suo immaginario indicando i precisi passi musicali:

La *Sesta* inizia la sua marcia lentamente, dolcemente, senza urti, senza scosse, sopra un temino agreste (la si re do) che è la pregustazione di quello che verrà in seguito. Poi, dopo qualche assaggio della macchina, dopo alcune prove ripetute delle ruote (tra la battuta 16 e la 29) la macchina a vapore, sistema Papin, comincia a funzionare regolarmente, sulla ventinovesima battuta, e il trenino si mette in moto per farci vedere il paesaggio<sup>235</sup>.

I «prati e colline» pastorali fanno sempre parte della scena, ma diventano accessori al nucleo, cioè al treno.

Da tale prospettiva il testo più interessante di Bontempelli è intitolato *Jazz*. A parte la frase introduttiva, l'intero testo costituisce una personificazione dell'«anima del jazz» e descrive le avventure della melodia. Vengono personificati anche altri strumenti e il controcanto; l'esecuzione del pezzo è descritta come una battaglia:

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 39.

<sup>234</sup> I passeggeri nelle carrozze sono ritratti non senza ironia: Savinio ironizzò sull'eleganza dei frequentatori di concerti e di teatri. Così, mentre gli uomini portano abiti eleganti, «le signore [sono] vestite da copriteiera». Tra le decorazioni delle carrozze si annoverano anche elementi insoliti: «Le vetturette sono decorate esternamente di angiolini che reggono ghirlande di fiori, di sirene che vanno in velocipede sulla propria coda, di maialotti vestiti da onesti cittadini, alcuni che ballano con le loro maialotte, altri che suonano violini e trombette» (Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 63). Sia nella descrizione dell'abbigliamento, sia in quella delle carrozze un orizzonte di attesa è creato e subito rotto; in questo modo Savinio prese le sue distanze dallo stereotipo del pubblico mondano ed elegante.

<sup>235</sup> Ivi, p. 64.

A questo punto un altro nemico è chiamato a farsi avanti. È un controcanto subdolo: voce lasciva, occhi di velluto fuggenti; è uscito da un buco che non si vedeva, come uno scorpione; s'avvicina alla melodia, cerca di farle perdere il passo. La striscia addosso, la punge sotto le reni, una, due volte: le ha iniettato un veleno che dentro la esaspera, la carica di sostanze artificiali. Mentre ella va tra lo stordimento implacabile della batteria, sente in sé crescere il bruciore dei liquidi esplosivi che il controcanto le ha inoculati<sup>236</sup>.

Il testo imita le capricciose melodie del jazz non nella struttura testuale, ma tramite l'immaginario. Bontempelli intuì la natura stravagante di questo testo; lo testimonia la sua collocazione nella rubrica «Variazioni».

In conclusione sono poche le analogie che corrispondono alla definizione di Wolf. I testi propongono un'interpretazione della musica a livello del contenuto, non della forma. Le immagini a cui ricorsero gli autori, spesso liberamente associate alla musica, non costituiscono il «contenuto immaginario» vero e proprio della musica. Pur sviluppando a partire dalla musica un universo immaginario, Barilli non ideò precise analogie del contenuto immaginario. Alcuni frammenti ne hanno le sembianze, in particolare certi brani dei *Taccuini* o degli *Aforismi*, ma, una volta che questi passaggi preparativi hanno trovato la loro destinazione in un testo finale, la loro funzione non è più quella di analogia immaginaria. Si prenda, ad esempio, l'aforisma intitolato *Cimariosiana*:

Un cielo tutto risciacquato, una notte di turchese, sotto la cupola del firmamento, un silenzio calmo (vastità) e magnifico entro il quale sventolavano le stelle, che palpitavano come monili oscillanti. Giù in fondo l'una sull'altra le due chiese sorelle del foro traiano<sup>237</sup>.

Del frammento, elaborato in *Cimarosa*, fu salvata l'idea centrale della prima frase: «Nella notte tutta risciacquata c'era un silenzio calmo e magnifico entro il quale le stelle sventolavano con un luccichio ansioso e solenne»<sup>238</sup>. Quello che a prima vista sembra un'analogia dei contenuti immaginari, funziona nel testo finale da descrizione introduttiva all'esecuzione del *Matrimonio segreto*, diretta da Cimarosa<sup>239</sup>. Barilli non descrisse la musica, ma la Roma del Settecento, che accoglie l'opera.

---

<sup>236</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 410.

<sup>237</sup> Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit., p. 258.

<sup>238</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 50.

<sup>239</sup> «In fondo [...] si schiudeva all'improvviso brillante come uno speco biblico l'ingresso al teatro dell'opera buffa. Tra le pieghe di un sipario squallido la faccia gialla e lampante di Cimarosa si mostrava per un attimo nel gaz della ribalta e dietro di lui echeggiavano scrosciando i dolcissimi fragori del settecento musicale» (ivi).

Vari argomenti indeboliscono inoltre le analogie del contenuto immaginario presentate sopra. A volte è difficile capire il motivo dell'immaginario: Savinio descrisse l'ouverture dell'opera *Khovanshchina* come una scena notturna, che viene interrotta dalla «tragedia» dell'alba<sup>240</sup> ma la giustificazione musicale di tale scenario naturale rimane oscura. Secondo la definizione di Wolf, inoltre, le analogie vanno legate ad un'opera musicale particolare, mentre gli autori del *corpus* inventano spesso scene che corrispondono ad un compositore (cfr. Bontempelli e gli Scarlatti), o come si è visto, ad un intero filone musicale come il jazz.

A compromettere l'interpretazione del contenuto immaginario sta anche l'esplicito scetticismo di Savinio:

E che altro è la musica che note? Gl'ignari, i rozzi, i d'insana fame affamati trovano nella nota quello che nella nota naturalmente non c'è né ci può essere: un valloncello, un fiume, gli occhi della donna amata, una nuvola che passa, il mare in burrasca, le voci dell'uragano; mentre «chi sa» non chiede alla nota ciò che la nota non può dare, ma ne accetta il suono soltanto e al più considera la nota e l'ama come segno sulla carta: la nota con la sua testina ora bianca e ora nera, ora con l'asticciola al fianco ora senza; e di questa scritta strategia si appaga<sup>241</sup>.

Questa citazione, di tendenza hanslickiana, sorprende il lettore di *Scatola sonora*, dato che le prove testuali dimostrano una frequenza delle immagini analogiche. È strano soprattutto ritrovare simili affermazioni, di matrice specialistica, presso uno scrittore che si comporta come un letterato dilettante (cfr. cap. 3). Questa apparente incompatibilità può essere spiegata tramite l'*ethos*: anche se Savinio «sa» che le note non si devono per forza associare ad immagini, è consapevole del fatto che in letteratura, il potere evocativo musicale sfocia spesso nella descrizione immaginaria.

Tali descrizioni immaginarie della musica non sono nuove nella letteratura italiana: tra Ottocento e Novecento, in particolare, si riscontrano numerosi esempi nelle pagine dannunziane. Nella *Leda senza cigno*, per citare un esempio, il protagonista racconta di aver assistito ad un concerto di musica cembalistica, sviluppando, a partire dalle condizioni atmosferiche sfavorevoli («una gran folata di vento»; «S'udì scrosciare un nuovo rovescio su la vetrata del soffitto»<sup>242</sup>), una serie di analogie del contenuto immaginario<sup>243</sup>. Queste sono integrate nel racconto del concerto in modo tale da rendere

---

<sup>240</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 165.

<sup>241</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>242</sup> G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 1949, p. 1195 e p. 1196.

<sup>243</sup> A suggerire l'interpretazione musicale delle condizioni atmosferiche sono vari indizi, come l'enfasi posta sugli aspetti acustici dell'acqua («ecco una polla bassa che suona sotto il verdugale come un batocchio in una

sfumate le frontiere delle analogie: la transizione dall'arrivo del protagonista al concerto, e dal maltempo alla rappresentazione del contenuto musicale, sono quasi inconsapevoli, liberamente accostate. Le immagini passano dai getti d'acqua<sup>244</sup> ad una scena in cui «dame e galanti» prendono la *fuga* per una *scala* ascendente. È evidente che i termini indicati da noi in corsivo, integrati nell'immaginario, si devono anche interpretare nel loro significato tecnico musicale. Seguono l'immagine e il suono della collana di perle:

Ed ecco la prima collana di perle si rompe sgranellandosi: gli acini ruzzolano giù per i gradini lisci e rosei che l'acqua discende in minuscole cascate.

Si rompe la seconda (di sette fili?); si rompe la terza (di ventun fili?) e un'altra ancora, senza novero.

Le perle si moltiplicano, simulano una grandine mite, scorrono per ogni verso, rilucono, risonano, rimbalsano, si mescolano ai rivoli, ora sembrano le bolle preziose d'acqua, ora le goccioline della bellezza grondante<sup>245</sup>.

Solo dopo due pagine di immagini è specificato il riferimento musicale, anche in questo caso di tipo generico: «Erano le sonate di Domenico Scarlatti»<sup>246</sup>.

Mentre le voci tecniche servono a mettere in risalto l'erudizione dei personaggi dannunziani, le molteplici descrizioni immaginarie ritraggono l'impatto intenso della musica sulla sensibilità<sup>247</sup>. Dal punto di vista narrativo, la musica è spesso legata a momenti di «brivido», inteso come sintesi di esperienza mistica e di esperienza amorosa-erotica.

Un simile procedimento letterario conosce importanti precedenti anche nella critica musicale ottocentesca. L'autorevole saggio di Hoffmann sulla quinta sinfonia di Beethoven offre delle evocazioni immaginarie per le tre corone della musica sinfonica, cioè Haydn, Mozart e Beethoven<sup>248</sup>. Anche nella seconda parte del saggio, ossia nella

---

campana sorda», ivi, p. 1197) o la citazione del nome *Amarilli*, che rimanda al celebre madrigale di Giulio Caccini.

<sup>244</sup> «Da ogni parte i getti spicciano sprizzano balzano schioccano perseguono percuotono formidabili come nell'imboscata le spade gli stocchi le picche» (ivi, p. 1196).

<sup>245</sup> Ivi, pp. 1197-1198.

<sup>246</sup> Ivi.

<sup>247</sup> Adriana Guarnieri le definisce «musica verbale» (Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., p. 132), ma nel presente studio, sembra più conveniente adottare la terminologia di Wolf perché meglio focalizzata sulla distinzione tra sperimenti di immaginario e sperimenti formali.

<sup>248</sup> A proposito delle sinfonie di Haydn, Hoffmann scrive tra l'altro: «Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter rosenbüschen lauschend, werfen

trattazione tecnica dello spartito, sono talvolta inserite delle interpretazioni immaginarie. A proposito del tema dell'Andante, Hoffmann affermò:

Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben<sup>249</sup>.

Il parlare per immagini ha il vantaggio di rendere la musica più tangibile per il lettore; in questo modo è possibile spiegare più facilmente anche le differenze tra i vari compositori e i vari stili. Si noti che Hoffmann, al pari degli autori del nostro *corpus*, sviluppò un contenuto immaginario, valido per l'insieme delle sinfonie di un determinato compositore. Gli autori da noi considerati, tuttavia, tendono a svolgere i contenuti immaginari in prospettiva contrastiva, cioè opponendo vari compositori.

#### 4.3.4 Analogie formali e strutturali

I risultati delle analisi testuali sono conformi alle aspettative: sono rari gli esempi di analogie formali e strutturali. Ciò si spiega facendo riferimento alle due caratteristiche del genere giornalistico, ossia l'urgenza comunicativa e la rapidità di stesura dei testi in vista della loro pubblicazione. Nonostante i limiti imposti dal genere, tuttavia, si sono trovati due esempi di analogie formali e strutturali negli scritti di Savinio.

Il primo è estratto da un testo su Debussy, intitolato *Magister Umidus*. È risaputo come Debussy sperimentasse sistemi compositivi diversi dal sistema tonale tradizionale<sup>250</sup>. La

---

sich neckend mit Blumen». Mentre le sinfonie di Mozart vengono così descritte: «Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen, die Nacht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in inaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die freundlich uns in ihre Reihen winke, im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen». La musica strumentale di Beethoven, infine, «öffnet uns [...] das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger un enger uns einschließen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht» (E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, München, Winkler Verlag, 1977, pp. 35-36).

<sup>249</sup> Chantler, E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics, cit., p. 44.

<sup>250</sup> Come si afferma nella *Storia della musica* di Baroni, Fubini e.a.: «vengono modificate quelle che si chiamano in gergo le 'funzioni' tradizionali degli accordi, la loro capacità di stabilire premesse e conseguenze prevedibili». O ancora: «il risultato è quello di una sorta di atomizzazione del discorso, di suddivisione del testo in brevi frammenti ciascuno dei quali gode di una propria relativa indipendenza» (M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi & G. Vinay, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 386 e p. 388).

letteratura potrebbe trovare l'equivalente del sistema tonale nella sintassi: sono similari la «frase» melodica, organizzata secondo determinati principi armonici, e la frase sintattica, che deve rispettare certe regole di costruzione. Ed è appunto tramite la sintassi che Savinio imitò le strutture musicali di Debussy. Vale la pena di trascrivere l'intero brano:

E guardando questo volto che lentamente si sfalda nell'acqua e sul quale pesa a tocchi leggerissimi le sue zampe di vetro filato una zanzara gigantesca; soffocato da questo silenzio, da questi fiori di nebbia, da quest'aria di gomma strutta in cui non una eco rimane, non il più pallido ricordo sopravvive di un cielo turchino, di un cirro bianco, di una folgore che balza fuori dalla nube, di una voce che canta, di un uomo che chiama, di una donna che grida, di un bimbo che piange, di un uccello che passa, di un pesce che guizza, di una ghianda che cade giù dal platano, di un'acqua che corre, di un bue che muggisce, di un cane che abbaia, di un asino che raglia, di una gallina che chioccia, di una foglia che stormisce al vento, di un dormiente che sospira, di un treno che passa, di un piroscifo che fischia, di un motore che romba; mi torna su da un lontanissimo fondo di immagini dimenticate, spinta su da un fiato prigioniero, da un'umida angoscia, questa considerazione assurda: «Guarda, guarda Ofelia che ha messo la barba...»<sup>251</sup>

Il primo segnale di una ricerca formale è la lunghezza della frase, che si scosta dallo stile abituale di Savinio breve e soprattutto paratattico. Per quanto riguarda la costruzione interna, la frase è suddivisa in vari elementi che non rispettano la gerarchia sintattica logica: i complimenti temporali introdotti dal gerundio «guardando» e dal participio «soffocato» sono seguiti da un'enumerazione, e dopo il punto e virgola inizia una nuova proposizione. La lunga frase di Savinio è composta da una serie di elementi più piccoli, così come le melodie di Debussy, che non formano una lunga melodia, ma giustappongono brevi entità melodiche indipendenti. Analogamente a Debussy, Savinio giocò con le aspettative del lettore, ritardando l'introduzione di elementi necessari alla comprensione oppure lasciando la costruzione incompleta. Il soggetto della forma verbale, ad esempio, è due volte separato dal verbo («pesa» e «una zanzara gigantesca», o ancora «torna» e «questa considerazione assurda»). La prima parte della frase, enumerazione compresa, è inoltre incompleta perché manca un verbo principale. L'enumerazione è preceduta da un intreccio formato dalla subordinazione implicita da un lato, formata dal gerundio e due frasi relative; e dal participio passato dall'altro, da cui dipende la frase relativa che comprende la lunga enumerazione. Dopo l'enumerazione, ci si aspetterebbe un verbo principale, ma questa attesa viene delusa. In altre parole chi legge questa frase alla luce della sintassi «tradizionale» è presto

---

<sup>251</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 274.

disorientato, così come è spaesato chi ascolta per la prima volta la musica di Debussy. L'analogia si riversa sugli effetti creati nel lettore-ascoltatore di musica.

Il secondo esempio, che si trova nella prima parte del testo sul *Retablo de maese Pedro* di Manuel De Falla, è costruito sulla base del principio musicale della ripetizione. Come viene sottolineato da Brown, la ripresa di e la variazione su certi temi musicali è vitale perché sta all'origine dell'identità dell'opera musicale. La letteratura, viceversa, non sopporta la stessa intensità ripetitiva, salvo in poesia o in forme letterarie antiche, spesso orali<sup>252</sup>. Il testo sull'opera di De Falla inizia con un'esposizione sul carattere della musica meridionale, ma alla natura saggistica del testo si sovrappone una dimensione musicale ripetitiva:

Destino dei popoli meridionali è di camminare. Camminare dall'alba al tramonto.  
Camminare sempre. Camminare anche di notte, se la notte è illunata.  
L'uomo meridionale cammina solo col suo canto. Il canto cammina assieme con  
lui, e ripete sempre lo stesso motivo. Canto e camminare alla fine si confondono. È  
un canto che cammina. È un cammino che canta<sup>253</sup>.

Nell'arco di poco più di una pagina ricorrono il verbo «camminare» (sei volte all'infinito e altre undici volte in forme coniugate), la voce «canto» (quattordici volte e due volte come forma coniugata del verbo), «passo» (sei occorrenze), «meridione» (due occorrenze) e «meridionale» (sette volte). Il significato referenziale di tutte queste voci rimane intatto, ma la loro ripetizione genera una cadenza. Savinio non si prefisse di riprodurre una specifica forma musicale come la fuga o la sonata, ma la ripetizione di un numero ridotto di voci si può spiegare appunto tramite l'intertestualità con l'opera *El retablo de maese Pedro*, dove emerge il canto monotono del cantore. Nonostante i limiti imposti dal genere testuale, Savinio riuscì in taluni casi a sperimentare forme musicalizzate di scrittura.

Se Savinio si servì in questo testo del principio musicale della ripetizione, si possono ricordare altri celebri esperimenti di musicalizzazione nella letteratura italiana, vale a dire i romanzi dannunziani. D'Annunzio traspose il sistema wagneriano dei *Leitmotive*, fondato sulla ripetizione, in ambito letterario. A proposito del *Piacere* (1889), Raimondi afferma che:

Il ritmo del racconto era dunque affidato alla strategia dei suoi legamenti interni, al loro effetto di suggestione sul personaggio, e il momento descrittivo ne

---

<sup>252</sup> Cfr. il capitolo intitolato *Ripetizione e variazione*, in Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, cit., pp. 159-175.

<sup>253</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 262.

rappresentava il nucleo essenziale, il segno vero della temporalità, anche nell'attimo felice di una visione immobile<sup>254</sup>.

Secondo Guarnieri, il romanzo costituisce il primo stadio della sperimentazione, perché i motivi sono spesso legati alla musica stessa: il ritorno di una *Gavotta* di Rameau ridesta una situazione narrativa<sup>255</sup>. Nel romanzo successivo, *L'innocente* (1892), d'Annunzio continuò lo stesso sistema strutturale e narrativo, avvalendosi questa volta di motivi conduttori non prettamente musicali. Le «*idées fixes*» come i fiori, i profumi, sono motivi di tipo narrativo-descrittivo<sup>256</sup>. A partire dal *Trionfo della morte* (1894), Guarnieri parla di un vero e proprio «wagnerismo musicale», che trasforma la prosa di d'Annunzio in una «prosa sinfonica»<sup>257</sup>. Lo stesso autore annunciò nella dedica al pittore Michetti di voler «fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche»<sup>258</sup>. In effetti la struttura dell'opera è riconducibile al sistema musicale della ripetizione:

La rete motivica desunta da d'Annunzio [...] dalla scrittura musicale wagneriana imbraca ora da un capo all'altro la narrazione con il suo gioco di costanti e varianti, eludendo il tempo narrativo tradizionale<sup>259</sup>.

Dopo *Il trionfo della morte* d'Annunzio prospettò di fondare un wagnerismo alternativo, mediterraneo. Nel *Fuoco* (1900), che si caratterizza sempre per la medesima struttura motivica, l'autore citò soprattutto compositori italiani «antichi» come Monteverdi, Marcello e Caccini.

#### 4.3.5 «Verbal music»

Si ricorda che la «verbal music» è un modo complessivo di musicalizzazione del testo: la musica viene nello stesso tempo tematizzata e suggerita sul piano formale. Di nuovo gli esempi più riusciti, legati alle analogie formali e strutturali, si riscontrano nei testi di Savinio.

---

<sup>254</sup> E. Raimondi, *Introduzione a G. D'Annunzio, Prose di romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, p. XXIX.

<sup>255</sup> Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, cit., pp. 11-12.

<sup>256</sup> Ivi, p. 13.

<sup>257</sup> Cfr. il titolo del quinto capitolo «Il wagnerismo nei romanzi di d'Annunzio. Dalla prosa sinfonica al 'pasticcio'» in Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., p. 147.

<sup>258</sup> G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1949, p. 654.

<sup>259</sup> Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, cit., p. 152.

La lunga frase citata sopra, di struttura «debussiana», è preceduta da un'analogia dei contenuti immaginari che spiega anche il titolo del testo, cioè *Magister Umidus*<sup>260</sup>:

E non appena [...] il maestro [...] attacca le prime battute di *Iberia*, ecco che il volto di Debussy mi riappare nella mente; emerge sullo specchio d'acqua della mente; trapela sull'acqua stagnante della mente; si stende gonfio di sonno tra le ninfee immobili e marcescenti che le mani di un altro Claude – Monet – hanno sparso su questo stagno immobile come la morte, nel quale si fondono e muoiono per annegamento tutti i colori; i tratti ingremiti e allungati dal tempo, le palpebre pesanti e lunghe, e lunghi e pesanti i lobi delle orecchie, e lunghe e pesanti le labbra<sup>261</sup>.

La descrizione di Debussy come «musicista ofeliano» è subito seguita dalla frase estesa che contiene un'enumerazione di varie sensazioni visive («un cielo turchino», «un cirro bianco», «una folgore che balza fuori dalla nube»), sensazioni sonore umane e animali («una voce che canta», «un bimbo che piange», «un uccello che passa», «una gallina che chiocchia») e sensazioni sonore provenienti dal mondo delle macchine («un treno che passa», «un motore che romba»). Tutte queste sensazioni sono nello stesso tempo presenti tramite l'enumerazione, e assenti perché negate: «non una eco rimane, non il più pallido ricordo sopravvive». Lo scrittore sembra quasi suggerire come tali sensazioni siano state assorbite dall'acqua. Riferendosi al ciclo delle *Ninfee* di Claude Monet, Savinio rivisitò il *topos* diffuso nella critica musicale dell'inizio del Novecento di Debussy «musicista impressionista»<sup>262</sup>.

Tale esempio di «verbal music» avrebbe dovuto servire per la trasposizione letteraria dell'opera musicale *Ibéria*, composta da tre parti. Siccome la prima parte ha un chiaro carattere ritmico e anche la terza parte è vivace, la descrizione di Savinio sembra adatta solo alla seconda parte dell'opera, intitolata *Les parfums de la nuit*. Più in generale, questa «verbal music» può rappresentare l'atmosfera globale dell'opera debussiana.

Il testo sul *Retablo de maese Pedro* presenta una diversa costruzione: l'analogia strutturale e l'analogia dei contenuti immaginari non si sovrappongono, ma si alternano. Se la prima parte del testo è imperniata sul ritmo, la seconda parte sviluppa l'immagine di un

---

<sup>260</sup> Questa denominazione ironizza sul nome «Magister Claudius», con cui d'Annunzio si riferiva a Debussy.

<sup>261</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 274.

<sup>262</sup> «La musica di Debussy procedeva per 'macchie' sonore. Probabilmente da questa metafora della macchia non era lontano il richiamo ai modi pittorici degli impressionisti i quali (anche se non si definivano 'macchiaioli' come i loro corrispondenti italiani) usavano tuttavia il colore come strumento principale di elaborazione del quadro e lo preferivano al disegno lineare» (Baroni, Fubini, Petazzi, Santi & Vinay, *Storia della musica*, cit., p. 391). Attualmente, però, si tende a privilegiare il simbolismo letterario sull'impressionismo come punto di riferimento (ivi).

corteo funebre. Anche in questo caso, quindi, Savinio costruì un immaginario diverso dal programma legato originariamente alla musica (cioè un episodio del *Don Chisciotte*). È presumibile che l'immagine ideata da Savinio sia basata sulla presenza del cantore, degli strumenti a fiato e dei tamburi. In seguito lo scrittore rifletté sul ritmo e sull'affinità tra musica russa e spagnola, ripetendo nove volte il sostantivo «terra» e quattro volte l'aggettivo derivato «terrestre». Verso la fine del testo torna l'immagine della sfilata, e l'ultimo paragrafo ripete due volte il sintagma «l'eterno cammino dell'uomo meridionale»<sup>263</sup>. L'analogia dei contenuti immaginari si avvicina quindi alla «verbal music».

Stando allo stato di pubblicazione di questi esempi, che possono annoverarsi tra i più riusciti del processo di musicalizzazione, si constata che né la parte musicalizzata di *Magister Umidus*<sup>264</sup>, né il testo sul *Retablo* sono apparsi su giornali o periodici prima della raccolta in volume. Ciò è molto significativo in vista della nostra conclusione (4.4.7).

#### 4.3.6 Musicalizzazione nelle opere degli scrittori

Nell'ottica di Wolf, è fondamentale verificare se gli autori abbiano avuto o meno l'intenzione di musicalizzare certi testi. Indicazioni d'intenzionalità si possono reperire in altri testi dello stesso autore, in commenti sulla sua opera, in testimonianze biografiche o anche negli stessi testi, come indicazioni para- o intratestuali. Dal momento che i volumi di critica musicale hanno sempre avuto uno statuto marginale all'interno dell'opera degli autori, si propone di ricercare indicazioni di musicalizzazione anche al di fuori delle raccolte studiate. Non si prenderanno in considerazione i testi accompagnati da musica, come *Siepe a nordovest* (1923) e *Nostra dea* (1925) di Bontempelli, o ancora i testi da balletto *La morte di Niobe* (1925) e *Orfeo vedovo* (1950) di Savinio perché la loro destinazione musicale è più evidente.

4.3.6.1. Ci sono poche indicazioni contestuali che portino a ricostruire in Savinio l'intenzione di musicalizzare. Se Maria Savinio ha evidenziato la passione musicale di suo marito<sup>265</sup>, nelle sue opere la musica è talvolta presente a livello tematico, ma quasi mai a livello formale. Il libro più musicalizzato è la prima opera, *Hermaphrodito* (1918), in cui Savinio raccolse i suoi contributi editi su «La Voce». La prima parte dell'opera è

---

<sup>263</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 264.

<sup>264</sup> La prima parte del testo è stata pubblicata su «Città» (14/12/1944, p. 16), contrariamente alle informazioni date nell'indice del volume *Scatola sonora*.

<sup>265</sup> «Era quasi spaventato dal potere che aveva la musica su di lui», M. Savinio, *Con Savinio*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 52.

presentata come un «Concerto»<sup>266</sup> che prevede un programma di nove testi di carattere variegato (poetico, narrativo, saggistico). Alcuni di questi testi hanno inoltre un titolo musicale: *Canti della mezza-morte*<sup>267</sup> e *Finale*. Il primo testo, invece, non è *Canti della mezza-morte*, ma *Prélude. Tête-antichambre de ministre*<sup>268</sup>. A questi riferimenti formali si aggiungono un'intensa cura per gli aspetti acustici della parola<sup>269</sup> e la presenza di più codici linguistici (italiano e francese). È giustificato quindi parlare di «word music». Inoltre *Hermaphrodito* è l'esordio letterario di Savinio, che si era concentrato prima sulla musica: sembra che lo scrittore volesse accennare nell'opera letteraria alle strutture di riferimento del periodo artistico precedente. Anche se la musicalizzazione di quest'opera va riconosciuta, essa non è l'unica chiave d'interpretazione valida per il testo. Le altre opere di Savinio non recano tracce di una intenzionalità imitativa.

4.3.6.2. Bontempelli affermò di voler avvicinare la scrittura alla musica, ma espresse nel contempo l'impossibilità dell'operazione:

L'ideale supremo dello scrittore è saper talmente accostare l'uno all'altro quei due piani paralleli [il piano delle parole e il piano delle cose] ch'essi alla vista si confondono in uno [...] ma la duplicità sussiste, e questa è la tragedia dell'arte dello scrivere.

Nella musica invece il simbolo è stato già sin dall'inizio assorbito nella cosa simboleggiata; fa tutt'uno con essa, la cosa non è più, il simbolo solo è la sua materia<sup>270</sup>.

In modo analogo alla struttura di *Hermaphrodito*, uno dei racconti bontempelliani de *La vita intensa*, cioè *Il demone del giuoco* ha tre sottotitoli musicali. Il primo capitolo è intitolato *Una trovata del maligno*, il secondo *Andante lento*, il terzo *Allegro agitato*, il quarto *Crescendo solenne e stretta finale*, l'ultimo *L'apertura del biglietto*. Il racconto verte su un gioco di poker tra amici e nel primo capitolo vengono stabilite le regole del gioco. Il

---

<sup>266</sup> A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. 3.

<sup>267</sup> Questo è il titolo di un testo drammatico di Savinio, pubblicato nel 1914 su «Les Soirées de Paris». L'artista compose anche una serie di musiche pianistiche dallo stesso titolo.

<sup>268</sup> Secondo Marco Sabbatini, questo brano farebbe «parte degli incompiuti *Chants de la mi-mort*» (Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, cit., p. 286).

<sup>269</sup> Nel primo brano, *Prélude. Tête-antichambre de ministre*, per esempio: «Reviens ô voyage!/Orage!/rivage!/virage!/mirage...» (Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, cit., p. 8). Tale sensibilità per le caratteristiche acustiche della lingua si osserva anche in altre parti di *Hermaphrodito*, ad esempio in *La partenza dell'argonauta*: «Case bianche calcinate, orti strozzati da siepi di fichi d'india, ulivi grigi ritorti come donne in calore, terre gialle e ancora tielle giarre, e sempre gielle tiarre» (ivi, p. 131, corsivo nostro). Le ultime parole sono accostate per puro gioco sonoro, di là dal loro senso referenziale.

<sup>270</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 429.

titolo *Andante lento* si riferisce al ritmo lento del gioco e della narrazione nel secondo capitolo. Nel terzo, *Allegro agitato*, l'aumento della tensione è descritto come segue:

Fu come un *tutti* orchestrale che irrompa improvviso sopra un lungo preludio d'accordi indugiati e sommessi. I *full* pulsavano sul tavolino verde con un ritmo continuato e isocrono, e furono, per parecchi giri, il punto costante di partenza d'ogni assalto. Essi battevano le arsi e le tesi del tempo; in mezzo a quei battiti lampeggiavano girandole di *colori*, s'intricavano combinazioni variate di altri *full* maggiori e minori, schiantò il frastuono d'un *poker* improvviso e violento<sup>271</sup>.

Il successivo *Crescendo solenne e stretta finale* (che non si usa come titolo di un movimento sinfonico) non si riferisce più al ritmo del gioco, ma alla posta in gioco. La musica ha in questo caso un ruolo metaforico; il sistema dei movimenti sinfonici, inoltre, non è completo<sup>272</sup>.

Un altro racconto de *La vita intensa* riprende il titolo del poema sinfonico *Morte e trasfigurazione*<sup>273</sup> di Richard Strauss. L'unico riferimento al titolo si trova alla fine del racconto, quando il protagonista racconta d'esser stato sepolto e di aver continuato la sua vita dopo essere morto. Il rimando all'opera di Strauss, lontano dall'essere prova di musicalizzazione, serve a suscitare attese nobili, ironizzate in seguito dalla banalità degli avvenimenti.

Un'ultima indicazione si trae da *Scatola sonora*, da una cronaca della *Settimana senese* dedicata agli Scarlatti. In occasione del discorso inaugurale tenuto da Bontempelli, Savinio affermò: «Musicista egli stesso, Bontempelli scrive una prosa che talvolta ha la lucentezza spettrale dei grandi contrappuntisti del Settecento»<sup>274</sup>. Anche in questo caso, la musica serve da metafora per lo stile antiromantico, «secco» di Bontempelli.

4.3.6.3. Nell'opera letteraria di Vigolo si riflette l'interesse musicale dell'autore. Spiccano in Vigolo i titoli ispirati alla musica: si ricordano le raccolte *Canto del destino* (1959) e *Canto fermo* (1931), all'interno della quale si trovano composizioni intitolate *Accordi di sacro e d'antico*, *Partitura dei verdi*, *Largo* e *Corale*. Oltre al paratesto, la passione musicale di Vigolo emerge anche dall'epitesto. In un'intervista del 1959, lo scrittore sostenne l'importanza del motivo musicale nei suoi testi:

---

<sup>271</sup> M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, p. 124, corsivo suo.

<sup>272</sup> Si capisce che l'ultimo capitolo, che ironizza sulle aspettative del lettore, non porta un titolo musicale. Ma il primo capitolo avrebbe potuto intitolarsi seconda questa interpretazione «Preludio» o «Programma».

<sup>273</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, cit., pp. 61-91.

<sup>274</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 208.

fino da una delle mie prime poesie che risale al 1916 questo motivo era enunciato con una intuizione quasi mistica: Suonavan campane e organi – sepolti nei sotterranei. – La musica attraversò – la catasta pigiata dell’ossa<sup>275</sup>.

La citazione ben illustra le modalità della presenza musicale nei testi: Vigolo si riferisce di norma alla musica in generale e non a determinati compositori o opere. La musica, interpretata in senso ampio, assume un ruolo metaforico e/o tematico nella maggior parte dei suoi testi. Si pensi, ad esempio, al racconto *La neve del Duecento*, che narra la genesi musicale dell’universo<sup>276</sup>, o ancora *Una notte su Monte Cavo*, in cui il poeta, curioso di conoscere la musica delle nuvole, sale sul monte per osservare come la nuvola funge da cassa di risonanza per i rumori cittadini. In una versione precedente di quest’ultimo racconto, *Il miraggio sonoro*, pubblicato nel 1923 nel volume *La città dell’anima*, Giuliana Rigobello ha individuato la presenza di versi tradizionali, dal quinario all’endecasillabo<sup>277</sup>. Per la studiosa, l’intera raccolta *La città dell’anima* può interpretarsi in chiave musicale<sup>278</sup>. Con la definizione dell’insieme dei testi come «Indice dei IX Tempi», l’autore avrebbe messo in risalto l’ispirazione musicale. Anche se non è rispecchiata la struttura abituale della sinfonia o della sonata, in quattro o cinque *tempi* appunto, Rigobello evidenzia l’alternanza tra parti più lunghe e più brevi. Il secondo argomento strutturale concerne la presenza di motivi conduttori attraverso la raccolta, come luoghi, tempi, memorie e sogni. Più particolarmente, alle voci più ricorrenti *cielo, terra, nuvola, pietra, luce, pioggia*, si aggiunge l’esteso campo semantico musicale. La presenza della metrica tradizionale, inoltre, non si limita al *Miraggio sonoro*, ma l’intera raccolta si caratterizza per il ritmo poetico.

Nell’introduzione alla medesima raccolta, Bruno Nacci qualifica *La città vegetale* come «ampia sinfonia»<sup>279</sup>, senza motivare tale definizione. In effetti una determinata struttura musicale sembra presente, ma l’esame del testo mostra che il racconto va letto come una forma-sonata, piuttosto che come una sinfonia. Una forma-sonata classica consiste in una prima parte, cioè l’esposizione, con due temi contrapposti (un tema «maschile» e un tema «femminile», separati da un «ponte modulante»); in una seconda parte di sviluppo, e, per finire, in una terza parte che riprende, modificandola, l’insieme della prima parte. Il racconto inizia con una scena interna: i protagonisti sono chiusi in casa a

---

<sup>275</sup> G. Vigolo, *Premio Marzotto 1959-1960. Relazioni, Saggi, Confessioni*, Vicenza, 1961, p. 24, citato in G. Rigobello, *L’ispirazione musicale nella prosa lirica di Giorgio Vigolo*, in *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV Congresso A.I.S.L.L.I. (Odense 1-5 luglio 1991)*, a cura di J. Moestrup & P. Spore, Odense, Odense University Press, 1997, p. 743.

<sup>276</sup> Due prose liriche della raccolta *Spettro solare* (1973).

<sup>277</sup> Rigobello, *L’ispirazione musicale nella prosa lirica di Giorgio Vigolo*, cit., pp. 748-749. Anche nella versione di *Spettro solare* si possono discernere versi tradizionali, ma sono meno frequenti che in *Miraggio sonoro*.

<sup>278</sup> G. Rigobello, *Postfazione*, in Vigolo, *La città dell’anima*, cit., pp. 109-110.

<sup>279</sup> B. Nacci, *Destino dei sogni*, in *ivi*, p. 10.

causa della pioggia. Ad un certo momento, spunta il sole e si sentono le rondini, simbolo della speranza. Questi sono i segnali della modulazione perché dall'interno si passa all'esterno, ossia al tema contrapposto. I protagonisti si godono le sensazioni visive, uditive e olfattive della città dopo la pioggia, finché l' «io» narrante è colpito da un *déjà-vu*. La seconda parte consiste nel racconto di un sogno fatto tempo addietro, in cui l'io narrante e la sua amante si perdono di notte nel parco della Villa Borghese e non riescono ad uscirne. L'ultima parte riprende il secondo tema dell'esposizione, vale a dire il desiderio di ristabilire un rapporto salutare ed autentico con la città. Il protagonista, tuttavia, risente l'effetto dello «sviluppo», perché non riesce a liberarsi dall'angoscia e dal turbamento generati dall'incubo. In effetti, il protagonista osserva che la città è celata dalla nebbia, mentre sente il grido delle rondini. Queste ultime, insieme al tramonto, sono nuovi segnali della modulazione in corso, attraverso cui il protagonista in effetti «entra» nella nebbia. Oltre alla struttura musicale, colpisce la frequenza di versi tradizionali ne *La città vegetale*, notevole rispetto agli altri racconti del volume. È chiara anche l'attenzione dell'autore alla sonorità del testo: si trovano numerose assonanze e allitterazioni<sup>280</sup>. Rigobelli afferma a pieno diritto che la musica costituisce la maggiore chiave di lettura per *La Città dell'anima*. Se la musica è più presente a livello tematico in altre raccolte, come *Spettro solare*, la prima raccolta vigoliana è più musicalizzata proprio a livello formale.

A conferma di questi risultati stanno le idee dello stesso Vigolo sulla letteratura musicale. Nella raccolta *Diabolus in musica* Vigolo si soffermò in particolare su Petrarca e su Hölderlin, che incarnano due opposte modalità del legame tra testo e musica. Il sonetto, che Vigolo intitolò *La Sirena del cielo* (Rvf 167), è incentrato sulla reazione emotiva del poeta di fronte al canto di Laura, così bello da annullare il desiderio di morte. La bellezza della musica è associata alla somma felicità, il «protendersi dell'animo verso una beatitudine che il suono alimenta, e che si trascende continuamente nel suono»<sup>281</sup>. La presenza tematica della musica in Petrarca è interpretata da Vigolo alla luce della sua idea romantica della musica. La modalità formale viene illustrata, oltre che da una canzone di Petrarca (Rvf 264) da vari testi di Hölderlin<sup>282</sup>. La musicalità risiede nell'intreccio dei temi, che sfocia nel caso di Petrarca in una «fuga di bachiana costruzione»<sup>283</sup> e nel caso di Hölderlin in una struttura

---

<sup>280</sup> Si possono citare esempi come «dolorosa [...] Roma», «terra diletta» (p. 53), «nebbiolina lilla» (p. 54), «grosse corolle rosse» (p. 57), o ancora l'allitterazione della vocale o, che potrebbe esprimere la meraviglia: «E anche noi uscimmo in brigata sotto le ultime goccioline a vedere il mondo che riprendeva colore, a respirare il verde germoglio della terra» (ivi, p. 54).

<sup>281</sup> Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., p. 15.

<sup>282</sup> Ivi, pp. 36-39.

<sup>283</sup> Ivi, p. 13.

dialettica, in cui due temi contrastanti vengono infine conciliati. La stessa idea è ribadita ne *Gli andanti di Leopardi*, pubblicato sul «Mondo», senza suffragarla in un testo specifico:

E tutto va ad esprimersi in Leopardi con una musica poetica che non è più solo *melos*, ma, con i suoi temi violenti, rovesciati per moto contrario, direbbero i musicisti, fa pensare a qualche cosa di contrappuntistico e perfino di sinfonico<sup>284</sup>.

Il fatto che Vigolo avesse riconosciuto in alcuni testi letterari la struttura musicale convalida la nostra lettura della *Città vegetale* come forma-sonata.

4.3.6.4. Visto che l'opera di Barilli coincide in gran parte con le raccolte musicali, si analizzeranno qui argomenti a favore e argomenti contrari all'ipotesi della musicalizzazione. Se vari critici riconoscono la «musicalità» dei testi barilliani, è cruciale specificare dove risiede precisamente la qualità musicale.

Nonostante la raccolta di prose d'arte autoreferenziali *Capricci di vegliardo* non sia imperniata sul tema musicale, è evidente sin dal titolo un rimando all'arte sonora. Il «capriccio» ha conosciuto differenti definizioni nel corso del tempo, le cui costanti vanno rintracciate nel carattere stravagante, virtuosistico, fantastico, e soprattutto nella libertà formale<sup>285</sup>: un concetto insomma non alieno dall'opera di Barilli. Inoltre, agli occhi di Andrea Cristiani, le anafore all'interno dei *Capricci di vegliardo* funzionano come veri e propri «leit-motive»<sup>286</sup>. È noto che attraverso l'opera di Barilli tornano ostinatamente certe *idées fixes*, e spesso anche interi testi, ma prima dei *Capricci*, la ricorrenza dei motivi legava varie opere tra di loro. Per la prima volta, quindi, i motivi vengono ripetuti all'interno dello stesso testo; ciò costituisce un altro indizio della musicalizzazione. Nel testo *Con la luna*, ad esempio, sono echeggiati i motivi seguenti:

5. Il palo altissimo di cemento col globo della luce elettrica accesa a ridosso del colosseo, muta, fonda, aerea, come se non fosse niente, la sua grande ombra, cenere e fuoco – brucia calma nel crepuscolo. [...]

18. La luna vien su come una palla dietro il colosseo... come una palla. [...]

27. La luna vien su come una palla dietro il colosseo – vien più su saltellando, cresce – balla: tentenna in mezzo al cielo, come il guscio d'uovo sullo zampillo del tiro a segno. [...]

40. La luna tentenna nel cielo [...]. [...]

---

<sup>284</sup> Vigolo, *Gli andanti di Leopardi*, in «Il Mondo», 20/8/1963, p. 17.

<sup>285</sup> Napoli & Polignano, *Dizionario dei termini musicali*, cit., p. 25, s.v.

<sup>286</sup> A. Cristiani, *Introduzione a Capricci di vegliardo*, in Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit., pp. 296-297.

46. L'autobus color pisello non c'è più – l'ultimo autobus da un pezzo deve essere partito – ma c'è il palo di cemento con la luce elettrica che brucia ancora – a ridosso del colosso<sup>287</sup>.

Da queste citazioni risulta la spiccata attenzione di Barilli alla sonorità della lingua. Nella generale introduzione al volume dei *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, Andra Battistini sostiene che lo scrittore, come Joyce, pare «più attento al significante che al significato»<sup>288</sup>. Se la priorità della sonorità sulla referenzialità è un fondamentale segno di musicalizzazione, nessun testo barilliano si trasforma in «word music» come invece succede con l'episodio delle Sirene in Joyce. Per corrispondere alla definizione di Wolf, in effetti, gli indizi di musicalizzazione devono concentrarsi in uno spazio testuale limitato. I testi barilliani, invece, presentano i fenomeni acustici in modo diffuso, e non contiene parole che si risolvono esclusivamente nell'onomatopea, presenti invece in Joyce. Per questi motivi, i testi di Barilli corrispondono più alla definizione di musicalizzazione formulata da Beccaria che a quella di Wolf (cfr. 4.3.2). Vari critici hanno interpretato i testi di Barilli in chiave musicale, come Andrea Cristiani Barilli che lo ritrae

attento a riprodurre le partizioni interne del poema sinfonico, gli adagi, i piano, i pianissimo [che] si alternano ai crescendo, agli andanti, agli allegri con brio. E questa particolare sensibilità investe non solo la struttura della raccolta, ma si estende alla dimensione armonica della pagina e alla sonorità timbrica del periodo<sup>289</sup>.

Anche Manica definì la critica di Barilli «mimetica»<sup>290</sup> e Riccardo Bacchelli, cofondatore della «Ronda» e autore di *Goacchino Rossini* (1941), qualificò come elemento musicale soprattutto l'interpunzione di Barilli<sup>291</sup>. In occasione della pubblicazione di *Delirama*, Montale affermò nel 1924 che «nato dalla musica lo stile di Barilli torna a risolversi in musica»<sup>292</sup>. Il valore di simili dichiarazioni risiede nella loro suggestione metaforica: i testi di Barilli non diventano formalmente musica, ma è innegabile la loro forza

---

<sup>287</sup> Ivi, pp. 324-328.

<sup>288</sup> A. Battistini, *Introduzione*, in ivi, p. 7.

<sup>289</sup> A. Cristiani, *Introduzione a Capricci di vegliardo*, in ivi, p. 294.

<sup>290</sup> Manica, *Metafore per un'altra musa. Sul saggismo musicale nel Novecento italiana*, cit., p. 186

<sup>291</sup> A. Cristiani, *Introduzione a Capricci di vegliardo*, in Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit., p. 296.

<sup>292</sup> «Partito da un pretesto musico-teatrale, che gli è necessario per spiccare il salto, Barilli s'impegna in sinfonie d'immagini che assurgono talvolta a vertiginosi crescendo di ottoni e si placano talaltra in malinconiche sarabande vespérali. Nato dalla musica lo stile di Barilli torna a risolversi in musica; il suo periodo è la battuta, e nell'intervallo dei suoi improvvisi la nota cupa del basso continuo ci ricorda che s'è entrati qui nella zona eminente e insensata della musica pura» (Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 914).

evocativa. Metafore a parte, bisogna dar retta a quanto scrive Montale a proposito de *Il paese del melodramma*:

La preoccupazione di Barilli non [è] di tradurre in parole, in assonanze, in ritmi, una musica strumentale preesistente, ma piuttosto di dedurne un complesso di reazioni sentimentali, giovandosi di ogni sorta di effetti cromatici, di suggestioni visive e auditive<sup>293</sup>.

Negli scritti barilliani, difatti, l'intermedialità si traduce a livello dell'immaginario visivo e auditivo. Grazie alle categorie di Wolf, tuttavia, si può asserire che, a livello formale, Barilli è un esempio di intermedialità generica: non imita una particolare opera musicale, ma s'impegna a suggerire la musica tramite la cura della sonorità.

#### 4.3.7 Conclusione

La natura della presenza musicale, come abbiamo potuto verificare, è diversa per ogni autore. La musica accompagna Vigolo durante l'intero arco creativo, sia a livello metaforico sia a livello formale: si pensi, ad esempio, alla presenza di versi nella prosa. L'intermedialità in questo caso è sempre generica: lo scrittore allude all'idea di musica piuttosto che a una specifica opera musicale. Determinate opere di Savinio e Bontempelli recano tracce di musicalizzazione, ma la musica non costituisce la maggiore chiave di lettura dei loro testi. In Barilli la musica fa scattare l'immaginazione e condiziona la sonorità anziché la struttura del testo (salvo nei *Capricci di vegliardo*).

Per quanto riguarda l'ampio corpus di scritti sulla musica, bisogna ammettere che gli esperimenti di musicalizzazione dei testi sono scarsi. I tratti musicalizzanti emergono spesso in posizioni isolate e non è sempre facile mettere in stretta relazione testo e musica. L'intermedialità si caratterizza per la libertà delle associazioni tra testo e musica e per la sua dimensione tematica prevalente.

Nelle cronache musicali di Vigolo, non si sono riscontrati esempi di testi musicalizzati. In un saggio intitolato *Vigolo saggista musicale*, Raffaele Manica sostiene che l'autore scrive una «critica mimetica», una «critica onomatopeica»<sup>294</sup>. È chiaro che lo studioso si affida ad una definizione differente di «mimesi» o di «onomatopea»: se Vigolo interpreta Strauss come un barocco, associandolo a Bernini e Borromini, questo

---

<sup>293</sup> Ivi, pp. 926-927.

<sup>294</sup> R. Manica, *Vigolo saggista musicale*, in *Conclave dei sogni. Giornata di studio per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo*, a cura di L. Lattarulo, C. Santucci & G. Zagra, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale, 1995, p. 38.

non significa che anche la scrittura di Vigolo diventi barocca. Le associazioni sono in questo caso più tematiche che intermediali. L'assenza di musicalizzazione in Vigolo discende, come si è visto, dal suo particolare *ethos* specializzato. D'altro canto *Mille e una sera all'opera e al concerto* è una raccolta più omogenea di quelle degli altri autori, e non contiene testi «sperimentali» come nelle raccolte di Savinio o Bontempelli.

Se alcuni autori hanno sperimentato la musicalizzazione, lo hanno fatto attribuendo a quei testi così prodotti uno statuto «diverso». Ambedue gli esempi saviniani di «verbal music» sono stati pubblicati così per la prima volta nella raccolta *Scatola sonora*. Un'osservazione analoga si può fare per il testo sul jazz di Bontempelli, pubblicato per la prima volta in una raccolta intitolata *Stato di grazia*. Questo titolo allude allo stato mentale di «sincerità e abbandonata ingenuità»<sup>295</sup> che dovrebbe accomunare autore e lettore. Oltre al testo sul jazz, che recava nella raccolta il titolo originario di *Moralità del giazz*, i saggi contenuti nel volume trattano temi diversi, dall'innamoramento allo squillo del telefono, dalle gite italiane ai viaggi in Europa e in Sudamerica, a testimonianza della volontà dell'autore di considerare gli aspetti quotidiani sotto una luce diversa, quella dello in «stato di grazia». A fronte di ciò, il testo sul jazz spicca per la sua natura estravagante rispetto alle rubriche musicali dei periodici.

A quanto pare gli autori erano imbarazzati nel trasformare il linguaggio in uno strumento intermediale, almeno all'interno dello specifico contesto di «critiche musicali». I testi musicalizzati sono stati invece recuperati nelle antologie di «scritti sulla musica», ossia in un contesto più aperto e più eterogeneo. Bisogna ammettere, insomma, il cogente contrasto tra la modalità della critica musicale, in cui la referenzialità prevale sugli aspetti acustici e la modalità del testo letterario musicalizzato, che interessa poco il critico musicale vero e proprio.

## 4.4 Categorie grammaticali

### 4.4.1 L'aggettivo come categoria fondamentale

Nell'ultima sezione di questo capitolo si indaga la categoria grammaticale ritenuta più caratteristica della critica musicale, vale a dire l'aggettivo. L'uso predominante

---

<sup>295</sup> M. Bontempelli, *Stato di grazia*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 5.

dell'aggettivo è la ragione per cui Roland Barthes condanna la critica musicale tradizionale. Ne *L'obvie et l'obtus*, il semiologo francese scrive:

La musique, c'est, par pente naturelle, ce qui reçoit tout de suite un adjectif. L'adjectif est inévitable: cette musique est *ceci*, ce jeu est *cela*. Sans doute, dès lors que nous faisons d'un art un sujet [...], il ne nous reste plus qu'à le prédiquer ; mais dans le cas de la musique, cette prédication prend fatalement la forme la plus facile, la plus triviale : l'épithète<sup>296</sup>.

Allo scopo di liberare la critica musicale dalla «fatalité prédicative»<sup>297</sup>, Barthes propone di concentrarsi su «le grain de la voix»<sup>298</sup>, una categoria corporea che resiste alla descrizione tradizionale e dunque all'aggettivo. Non si intende approfondire il ragionamento di Barthes, ma importa tenere presente la prospettiva critica consegnata alla citazione qui riportata.

L'inclinazione all'aggettivo viene confermata da Emmanuel Reibel: nella critica musicale francese all'epoca di Berlioz, i mezzi grammaticali più utilizzati per caratterizzare la musica erano l'aggettivo e la frase relativa<sup>299</sup>. Ma il critico musicale rimane spesso insoddisfatto dell'effetto descrittivo dell'aggettivo per cui tenta di aumentare la precisione moltiplicando gli aggettivi, senza riuscire a cogliere meglio la musica. Frequenti sono anche i sostantivi, spesso derivati da aggettivi: stando a Reibel, «la substantivation donne l'illusion d'une substanciation du phénomène sonore: elle donne corps à la musique par le langage»<sup>300</sup>.

Quanto al *corpus* studiato, non si può che confermare il ruolo fondamentale dell'aggettivo, sia in funzione attributiva sia in funzione predicativa. Tra gli strumenti linguistici l'aggettivo si presta meglio di altri alla descrizione e alla valutazione dei vari aspetti della musica: lo spartito, l'interpretazione, la voce dei cantanti e via dicendo. Oltre all'aggettivo, colpisce la frequenza di forme o costruzioni derivate appunto dall'aggettivo: sostantivi deaggettivali, aggettivi sostantivati, aggettivi superlativi o integrati in una costruzione superlativa, avverbi. Tali forme, per motivi retorici, si accumulano spesso in coppie, terne o quaterne (una «partitura asciutta, spiritosa, dura»<sup>301</sup>; «esecuzioni chiari, serie e attendibili»<sup>302</sup>). A proposito del *Tristano*, Savinio ricorse addirittura ad una serie di undici gruppi aggettivali:

---

<sup>296</sup> R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 236.

<sup>297</sup> Ivi, p. 237.

<sup>298</sup> Ivi.

<sup>299</sup> Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, cit., p. 270.

<sup>300</sup> Ivi, p. 271.

<sup>301</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 263.

<sup>302</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 98.

questa musica troppo modulata, troppo tenera, troppo ondeggiante, troppo palpitante, troppo insinuante, troppo ammiccante, troppo umida, troppo irrorante, troppo seducente; troppo «indiscreta»: troppo «impudica»<sup>303</sup>.

Gli aggettivi qualificativi denotano proprietà sia concrete sia astratte; così, quando Savinio descrisse Rossini come «tanto rotondo, tanto conchiuso – tanto tolemaico, tanto cattolico»<sup>304</sup>, faceva sì che gli ultimi due aggettivi siano l'interpretazione astratta delle prime due caratteristiche concrete. L'autore di *Scatola sonora* frequentò l'aggettivo anche come epiteto, che riassume il carattere – concreto – della musica di un determinato compositore: in questo modo, si parlò del «pallido Bellini», del «larvale *magister Claudius*», di Beethoven «così greco» e del «severo» o «dottorale Brahms»<sup>305</sup>.

Più frequente del superlativo assoluto<sup>306</sup> è il superlativo relativo, seguito spesso da una frase relativa, come negli esempi seguenti:

La musica di Malipiero è la più bella, la più importante, la più sostanziosa e nostra e moderna che si scriva oggi nel mondo<sup>307</sup>.

E l'ispirazione che regge questo miracoloso equilibrio è la più sincera, la più nuda, la più elegante e ritrosa che ci sia<sup>308</sup>.

Oltre agli aggettivi sostantivati

Il balletto «russo» nacque per reagire col suo amaro, col suo acido, col suo legnoso, col suo povero, col suo angoloso, col suo storto, al rotondo, all'imbottito, al cremoso, allo zuccherato del wagnerismo<sup>309</sup>.

si possono citare esempi di forme morfologicamente derivate dall'aggettivo, cioè dei sostantivi deaggettivati

È oggi ancora sorprendente la freschezza, la originalità, la novità di quest'opera<sup>310</sup>.

e gli avverbi in -mente:

---

<sup>303</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 121-122.

<sup>304</sup> Ivi, p. 89.

<sup>305</sup> Ivi, p. 60, p. 61, p. 136.

<sup>306</sup> La forma in -issimo è particolarmente presente in una pagina di Vigolo su Dallapiccola: questi si mostra come un «autore ricchissimo» che scrive una «delicatissima pagina», con un Coro degli Zitti «vaghissimo ed estrosissimo», e merita «elogi schiettissimi» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 592-593).

<sup>307</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 204. Si osservi il carattere iperbolico della frase, rinforzato dalla crescente velocità: ai tre superlativi relativi succede una coppia di aggettivi, seguita dalla frase relativa.

<sup>308</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 95.

<sup>309</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 266.

<sup>310</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 170.

Donizetti a nostro sentire è il più genuinamente, il più costantemente, il più singolarmente ispirato<sup>311</sup>.

Dall'esame testuale emerge che simili forme si utilizzano soprattutto allo scopo di caratterizzare e valutare in modo sintetico l'opera e gli interpreti. Le categorie grammaticali ritenute tipiche del genere della critica musicale compaiono quindi nelle parti più tradizionali del testo. Ciò si osserva negli esempi seguenti, estratti dagli scritti di Vigolo:

Ella ha gradevolmente sorpreso il pubblico per la facilità degli acuti, la duttile morbidezza e, particolarmente, la bella giovanile freschezza della voce<sup>312</sup>.

La esecuzione che ne offre il Thomanerchor è quanto di più bachiano si possa desiderare: intonata, trasparente, lieve e luminosa<sup>313</sup>.

Eccellente la prestazione [...] dei bravi solisti: lo squillante soprano Laura Londi, l'espressivo mezzo soprano Giuseppina Salvi, il ben timbrato tenore Baratti e il caldo e ricco basso Ugo Trama<sup>314</sup>.

Alla luce di questa descrizione, ci si può chiedere se Barthes abbia ragione a denunciare la «fatalità predicativa» della critica musicale. Certo, il critico musicale inclina all'uso dell'aggettivo, perché questo si presta facilmente agli obiettivi della recensione, ma ciò non significa che esso sia fatale o illegittimo. In primo luogo è possibile ridurre l'impiego degli aggettivi precisando in un altro modo quanto si vuol dire. Nella recensione dei *Quattro Rusteghi* di Wolf Ferrari, Vigolo quasi tralasciò l'aggettivo per descrivere e valutare la prestazione del direttore d'orchestra:

Il maestro Angelo Questa ha diretto con prestigio, assicurando la fusione degli strumenti e l'accordo fra palcoscenico e orchestra, senza per altro sollevare la sua concertazione alla temperatura dell'interpretazione vera e propria<sup>315</sup>.

Non si può allora dare per scontato che l'aggettivo sia la categoria grammaticale più povera e più triviale. Dipende dall'autore la scelta di aggettivi fin troppo ripetuti e pertanto abusati (si pensi a iperboli come « mirabile » o « straordinario ») o di voci più eloquenti. Infine, l'uso dell'aggettivo varia a seconda dello stile dell'autore: un confronto tra l'aggettivo preciso, quasi neutro di Vigolo e quello eccentrico di Barilli (cfr. *infra*) ha delle conseguenze significative per il particolare *ethos* dei rispettivi autori.

---

<sup>311</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 102.

<sup>312</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 191.

<sup>313</sup> Ivi, p. 259.

<sup>314</sup> Ivi, p. 461.

<sup>315</sup> Ivi, p. 399.

L'aggettivo, insomma, è per il critico musicale uno strumento naturale ma non per forza «fatale».

#### 4.4.2 Barilli e l'aggettivo eccentrico

Lo stile specifico di Barilli è determinato in gran parte dall'impiego dell'aggettivo. La prevalenza di questa categoria si spiega secondo Mengaldo tramite «la spinta inarrestabile di Barilli a soffocare il dato nella valutazione soggettiva e nel ghiribizzo»<sup>316</sup>. L'aggettivo risulta spesso sorprendente, dando luogo a combinazioni inedite tra aggettivo e sostantivo o fra gli aggettivi tra di loro. In questo modo l'anima del contrabbasso di Bottesini fu descritta come «strangolata e vicina», come «sprangata e sordida»<sup>317</sup>; e nel *Falstaff* Barilli si chiese dove sia «la rubiconda e pantagruelica esuberanza spampanata, lasciva, pesante, gioconda e universale» tipica del *Trovatore*<sup>318</sup>. Tali aggettivi, che non appartengono al lessico del critico musicale, possono spiegarsi tramite l'eredità futurista, che - stando a Pier Vincenzo Mengaldo - «continua a fermentare in Barilli»<sup>319</sup>. In effetti, le combinazioni, a volte così audaci da oscurare il significato, possono ricordare le «parole in libertà», che si trovano nel testo senza stabilire chiari legami con il co-testo. D'altronde, le dichiarazioni di Marinetti sull'«aggettivo-semaforico»<sup>320</sup> possono aiutare ad interpretarne l'uso in Barilli.

Nella tendenza all'accumulazione, Barilli non si fermò alla retorica struttura ternaria, continuando non di rado con sei o sette aggettivi in successione:

il nostro teatro d'opera, piccolo, odoroso, stagionato, sonoro, dorato e pieno tutto di genio fino al soffitto<sup>321</sup>

---

<sup>316</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 33.

<sup>317</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 14.

<sup>318</sup> Ivi, p. 30.

<sup>319</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 27.

<sup>320</sup> «Bisogna considerare gli aggettivi come segnali ferroviari o semaforici dello stile, che servono a regolare lo slancio, i rallentamenti e gli arresti della corsa, delle analogie. Si potranno così accumulare anche 20 di questi aggettivi semaforici. Io chiamo aggettivo semaforico, aggettivo-faro o aggettivo-atmosfera l'aggettivo separato dal sostantivo isolato anzi in una parentesi, e diventato così una specie di sostantivo assoluto, più vasto e più potente di quello propriamente detto. L'aggettivo semaforico o aggettivo-faro [...] lancia lontano tutt'intorno la sua luce girante. Il profilo di questo aggettivo si sfrangia, dilaga intorno, illuminando, impregnando e avviluppando tutta una zona di parole in libertà» (F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 65).

<sup>321</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 74.

Rossini ci appare là, nero, secco, grottesco eppure brillante, luminoso, colorito, tenero, trasparente, spirituale e ammantato di fantasia e di romanzo come un personaggio di Goya<sup>322</sup>.

Nel terzo e quarto paragrafo di *Falstaff*<sup>323</sup> il numero di aggettivi sale fino a trenta nello stretto giro di soli quattro periodi. Di norma, tuttavia, Barilli articolò gli aggettivi in serie spezzate. Così, la caratterizzazione dello stile stravinskiano viene suddivisa in due gruppi di tre: «uno stile logico, brutale e sperimentale, spiritoso, ginnastico, marionettistico soprattutto»<sup>324</sup>. Più frequenti sono le coppie di aggettivi, legati tra di loro da un'«alta tensione reciproca nel senso o nel tono». Tali «aggettivi divaricati» risalgono, secondo Mengaldo, al periodo rondesco<sup>325</sup>. Nella coppia raddoppiata «aspetto lunare e corroso, sciupato e assonnato»<sup>326</sup>, ad esempio, colpisce la rima degli ultimi aggettivi; mentre nella serie «fase laboriosa e drammatica, violenta e stracarica»<sup>327</sup> è evidente l'assonanza perfetta tra il secondo aggettivo di ogni coppia. I due aggettivi «tempestosa e tonante»<sup>328</sup> sono legati dall'allitterazione e dall'affinità semantica. In un rapporto dittologico, quasi sinonimico stanno infine gli aggettivi «litigiosa e violenta»<sup>329</sup>. Lo stesso meccanismo si riscontra in Savinio<sup>330</sup>, che selezionò gli aggettivi «funebre, fluviale e filadelfica» non solo in base al loro significato<sup>331</sup> ma anche in base alle loro caratteristiche fonetiche.

Anche se è improprio parlare di «word music», come si è visto, non si può negare che il significante partecipi alla costruzione del testo almeno quanto il significato delle parole.

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 16.

<sup>323</sup> Ivi, p. 30.

<sup>324</sup> Ivi, p. 78.

<sup>325</sup> Mengaldo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, cit., p. 33.

<sup>326</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 13.

<sup>327</sup> Ivi, p. 26.

<sup>328</sup> Ivi, p. 35.

<sup>329</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., p. 27.

<sup>330</sup> Non per nulla, Maria Alberti Cavalli sostiene che la critica di Savinio si avvicini a quella di Barilli (Alberti Cavalli, «Le ragioni che fanno vive le parole». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, cit., p. 167).

<sup>331</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 71. L'aggettivo «filadelfico», impiegato in questa frase per un'opera di Beethoven, si riferisce secondo il *GDLI* a una «società segreta di origine massonica e illuminista sorta intorno al 1799, che svolse intensa attività antinapoleonica in Francia e in Italia» (*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Battaglia, cit., vol. V, p. 982).

### 4.4.3 «Scrivere senza aggettivi»

L'uso dell'aggettivo non dispiaceva solo a Barthes; prima del critico francese anche altri critici si erano lamentati delle sproporzioni di questa categoria grammaticale, tra cui lo stesso Bontempelli. Su «900», la poetica bontempelliana è espressa nei termini seguenti:

Il massimo della espressione, il minimo di gesto, terrore del lento, disprezzo per il riposo, edificare senza aggettivi, scrivere a pareti lisce, la bellezza intesa come necessità, il pensiero nato come rischio, l'orrore del contingente<sup>332</sup>.

Questa massima è diventata così caratteristica di Bontempelli che Ugo Piscopo l'ha utilizzata come sottotitolo della sua monografia: *Per una modernità dalle pareti lisce*<sup>333</sup>. Se gli aggettivi sono in effetti meno presenti in Bontempelli rispetto agli altri autori, è evidente che la dichiarazione citata va interpretata in modo figurativo. Bontempelli si propose una scrittura vigorosa, essenziale e asciutta, le stesse caratteristiche da lui apprezzate nella corrente musicale neoclassica. Tanto che a proposito dello stile dello scrittore, Piscopo mette in risalto il

processo di essenzializzazione e di interiorizzazione della tensione artistica e del linguaggio musicale, secondo un progetto ludico e coerente di espunzione del superfluo e di assoggettamento a una disciplina di rigenerante macerazione<sup>334</sup>.

È curioso, infine, che la stessa insoddisfazione dell'aggettivo sia condivisa da Fedele d'Amico, tanto che il *Festschrift* in suo onore s'intitola *Musica senza aggettivi*<sup>335</sup>. La ragione risiede non tanto nell'abuso di uno strumento ormai stereotipato della critica musicale, quanto nella convinzione di d'Amico che la musica, quando è riuscita, può fare a meno dell'aggettivo. Per il critico, la bellezza della musica è auto-evidente.

---

<sup>332</sup> Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 76-77; pubblicato prima sul «900», maggio 1933.

<sup>333</sup> Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, cit.

<sup>334</sup> Ivi, p. 483.

<sup>335</sup> *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di A. Ziino, Firenze, Olschki, 1991.

## 4.5 Conclusione

Tramite le varie prospettive adottate in questo capitolo, si è voluto mostrare quale differenza graduale esista tra specialisti e letterati nella critica musicale. Agli estremi del panorama si pone da un lato un *ethos* «secco», incentrato sull'argomento musicale e schivo di immaginazione descrittiva o narrativa; e dall'altro lato un *ethos* creativo, che fa della critica musicale un pretesto per sbandierare la propria originalità. Tra i due poli si collocano numerose varianti, interessanti proprio per la loro particolare tinta intermedia.

Dalla casistica proposta è emerso che specialisti e letterati condividono gli stessi strumenti descrittivi e valutativi; ovvero sia entrambi ricorrono, per esprimere la propria opinione, ad immagini simili. Così la descrizione di Debussy, il cui principale difetto secondo Bastianelli è «l'abuso della ricerca stilistica del nuovo, coronata quasi sempre da un pugno di mosche se non morte, tramortite, e fievolmente ronzanti»<sup>336</sup>, trova echi in Barilli e Savinio. Allo stesso modo la metafora non si rivela una figura riservata ai letterati, perché, stando ad Alfredo Parente, il nucleo della critica musicale consiste nella valutazione ottenuta grazie ad «una caratterizzazione del sentimento dominante per mezzo di approssimative metafore verbali»<sup>337</sup>.

Il linguaggio utilizzato da specialisti e letterati si iscrive nella tradizione della critica musicale. Proprio a causa dell'intensa affinità con la tradizione, i critici ricorrono ai medesimi strumenti per discutere della musica contemporanea. La musica di Peragallo, ad esempio, seguace di Schoenberg, è descritta nei termini seguenti:

affermazione limpida di un temperamento di musicista che in questa opera ha raggiunto una sicura maturità. Si impone la salda costruzione, il soffio di poesia, il fascino dell'atmosfera timbrica che sottilmente ti conquista<sup>338</sup>.

A quanto pare, il linguaggio critico novecentesco non subisce gli stessi capovolgimenti che rivoluzionarono il linguaggio musicale.

L'unico strumento tipico dei letterati è la musicalizzazione del testo, ottenuta sia attraverso la sonorità della lingua, sia attraverso le analogie strutturali e il contenuto immaginario. Nel *corpus* analizzato i testi musicalizzati sono rari; sono soprattutto l'immaginario inedito, le figure e la loro posizione centrale nel testo a definire il carattere letterario della produzione musicale di Barilli e Savinio.

---

<sup>336</sup> G. Bastianelli, *Impressionismo musicale*, in «La Voce», 1909, 17, pp. 66-67.

<sup>337</sup> Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, cit., p. 48.

<sup>338</sup> G. Vigolo, *I concerti alla Filarmonica. Schoenberg, Peragallo, Mortari*, in «Risorgimento liberale», 20/4/1948, p. 3.



## Capitolo 5

# Tipologia degli scritti sulla musica

In questo ultimo capitolo il *corpus* è analizzato secondo una prospettiva tipologica, allo scopo di mettere in luce i differenti generi adoperati dagli autori. Il panorama che emergerà da questo capitolo costituisce la chiave di volta dell'intero studio. In effetti, grazie allo studio del genere si capirà meglio se gli autori hanno voluto imitare gli «specialisti» o se invece hanno elaborato un discorso alternativo, libero e più dichiaratamente letterario.

La tipologia presentata in questo capitolo non rappresenta un obiettivo in sé, ma serve a comprendere l'identità dei testi e gli scopi dei rispettivi autori. Nei termini di Alastair Fowler «the main value of genres is not classificatory» poiché riguarda questioni di «communication and interpretation»<sup>1</sup>. La definizione del genere come atto comunicativo è sostenuta dalle maggiori teorie contemporanee sul genere<sup>2</sup>. Il genere costituisce quindi un quadro complessivo, in cui si amalgamano le intenzioni dello scrittore, l'identità del testo e il modo in cui il testo va interpretato.

In primo luogo verranno discusse alcune proposte provenienti dagli studi francesi, che declinano la tipologia del discorso sulla musica (5.1). In seguito, presenteremo la nostra ipotesi di lavoro (5.2). Alla luce della teoria contemporanea dei generi (5.3), infine, si elaborerà e si illustrerà la tipologia dei testi contenuti nel *corpus* (5.4).

---

<sup>1</sup> A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 2002 (I ed. 1982), p. 37.

<sup>2</sup> Il genere è definito come un «acte discursif» (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, 1989), o ancora come un «set of conventional and highly organised constraints on the production and interpretation of meaning» (J. Frow, *Genre*, London - New York, Routledge, 2005, p. 10).

## 5.1 «Les écrits sur l'art» e la «littérature d'art»

Sotto l'impulso di Dominique Vaugeois, un gruppo di ricercatori francesi ha indagato gli scritti sull'arte figurativa. A partire dalle prove di scrittori tra cui Malraux e Aragon, studiano, cercano di identificare il rapporto tra scrittore e specialista<sup>3</sup> e la specifica identità di genere del *corpus*.

Nel numero tematico della rivista «Figures de l'art» (2005), intitolato *L'écrit sur l'art: un genre littéraire?*, Dominique Vaugeois considera «scritti sull'arte» un genere. In *Noms de genre: le nom. De l'usage des «écrits sur l'art»*<sup>4</sup>, Vaugeois prende spunto dal fatto che a livello editoriale, il sintagma «écrits sur l'art» funziona in modo analogo alle voci «romanzi» o «poesie». L'istituzionalizzazione del termine si manifesta nella pubblicazione di un volume intitolato *Écrits sur l'art* di Malraux nella collezione «Bibliothèque de la Pléiade», accanto ai tomi di romanzi e di saggi autobiografici. A prima vista - così argomenta Vaugeois - l'identità di genere sarebbe determinata dall'oggetto, visto che i testi in questione vertono tutti sull'arte figurativa. Tuttavia, «l'objet ne fait pas le genre»<sup>5</sup>: il sintagma può indicare un genere solo a condizione che implichi pure una «plus-value sémantique». Tale complemento di senso costituirebbe perciò lo specifico apporto comunicativo creato dagli «scritti sull'arte». Secondo Vaugeois, la chiave dell'identità di genere verte sul problematico rapporto tra scrittura e opera d'arte. Ossia: il rapporto tra l'opera e la soggettività che osserva, riflette e scrive è diverso da quello sottinteso nella critica d'arte tradizionale. Modellati sull'esempio di Baudelaire, gli «scritti sull'arte» si caratterizzano per la soggettività, per la passione, per la poeticità e per la sfiducia nei confronti dell'«intelligenza discorsiva»<sup>6</sup> tradizionale. La particolarità del genere «scritti sull'arte» è dunque legata allo specifico sguardo dello scrittore non-specialista: «l'écrit sur l'art comme écriture engagée se définit alors non en termes de contenu mais en termes de positionnement de la parole»<sup>7</sup>. In altri termini, l'*ethos* dell'autore «dilettante» sta alla base di un genere opposto alla critica tradizionale, accademica. In un altro articolo, nonostante Vaugeois ammetta la difficoltà di circoscrivere la categoria degli scritti sull'arte, la studiosa riconosce l'esistenza di una

---

<sup>3</sup> *L'écrivain et le spécialiste. Le discours sur les arts plastiques XIXe-XXe*, a cura di D. Vaugeois, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.

<sup>4</sup> D. Vaugeois, *Noms de genre: le nom. De l'usage des «écrits sur l'art»*, in «Figures de l'art», 2005, 9.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 22.

categoria «pragmatica», fondata sulla riconoscenza spontanea, sulla cosiddetta «intuizione di genere» del lettore<sup>8</sup>.

Il ragionamento di Bernard Vouilloux parte invece dalla distinzione tra genere e sottogenere, quest'ultimo caratterizzato da particolari aspetti semantici. Per cui sottogeneri del romanzo sono, ad esempio, il romanzo picaresco, il romanzo giallo e il romanzo di formazione. Nel caso degli scritti sull'arte, Vouilloux fornisce degli esempi riguardanti il legame tra biografia e biografia d'artista, o ancora tra critica d'arte e recensione. A seconda della prospettiva scelta, sarebbe più interessante studiare i rapporti tra genere e sottogenere o quelli tra i vari sottogeneri dell'«iper genere» globale degli «scritti sull'arte». Nel primo caso la variante è referenziale; mentre nel secondo caso la variante è di natura «generica»<sup>9</sup>. Agli scritti sull'arte appartengono inoltre alcuni passaggi di opere di finzione, come le meditazioni su quadri di Gustave Moreau o di Odilon Redon in *À rebours*. Come Vaugeois, Vouilloux considera la particolare situazione sociologica dello scrittore non-specialista come fattore unificante degli scritti sull'arte.

Le stesse idee si ritrovano presso Joëlle Prunghaud, secondo cui la specificità della «littérature d'art» consiste nella relazione tra oggetto e osservatore:

Il faudrait définir la littérature d'art non en termes de résultat (un objet fini avec des traits distinctifs) mais en termes dynamiques de mise en oeuvre d'un processus créateur: le travail d'un regard, la vigueur de la vision, la capacité de produire une énergie créatrice qui donne vie et sens à l'objet regardé<sup>10</sup>.

Grande promotore di questi testi fu Oscar Wilde, che teorizzò nel saggio *The Critic as Artist*<sup>11</sup> il proprio approccio alla critica. Stando a Wilde, il critico-scrittore converte in un testo letterario la propria esperienza soggettiva in modo indipendente delle intenzioni dell'artista. Lo scrittore cioè non si propone di capire lo stato d'animo di chi creò l'opera d'arte, ma vuole tradurre l'effetto dell'opera sulla propria sensibilità artistica. Wilde pertanto privilegiò la soggettività e la libertà assoluta dello scrittore sui valori tradizionali della critica. Nella concezione di Wilde la «critica creativa» sarebbe superiore non solo alla critica degli specialisti, ma anche alla stessa opera letteraria. La critica, essendo un esercizio inventivo che verte sull'opera altrui, rappresenterebbe la somma attività letteraria.

---

<sup>8</sup> D. Vaugeois, *Un genre est un genre parce que c'est un genre*, in «La licorne. Le savoir des genres», 2007, 79, pp. 211-225.

<sup>9</sup> B. Vouilloux, *Les écrits sur l'art forment-ils un genre?*, in «Figures de l'art», 2005, 9, p. 42.

<sup>10</sup> J. Prunghaud, *Introduction*, in *La «littérature d'art»: entre critique et création*, a cura di J. Prunghaud, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2010, p. 15.

<sup>11</sup> O. Wilde, *The Critic as Artist*, in *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, a cura di R. Ellmann, London, Allen, 1970, pp. 341-408.

Il pensiero di Oscar Wilde radicalizzò la poetica baudelairiana, come dimostra Timothée Picard nella stessa raccolta di studi diretta da Prunghaud. Al contrario di Wilde, Baudelaire si propose di scoprire le intenzioni dell'artista e di condividere la propria esperienza artistica con il resto del pubblico. Anche se il discorso critico è per forza soggettivo, ciò non toglie che la ricezione dell'opera d'arte possa fondarsi su sensazioni riconoscibili anche da altre persone. Il critico-scrittore assume pertanto una certa responsabilità nei confronti del pubblico: anziché scrivere per se stesso, è perennemente in cerca della comprensione intersoggettiva. Al contrario, per Wilde il critico è libero di scrivere in modo indipendente dall'opera criticata: «l'oeuvre d'art n'est que prétexte à une oeuvre propre que rien n'oblige à ressembler à son sujet»<sup>12</sup>.

Che vengano chiamati «scritti sull'arte» o «letteratura d'arte», è chiaro che i testi sono concepiti come un insieme i cui caratteri comuni si definiscono a partire dall'opposizione con la critica d'arte tradizionale. Tale visione può valere per il *corpus* indagato dagli studiosi francesi, ma non si può pedissequamente calare nel presente studio. Nel terzo capitolo abbiamo infatti illustrato l'enorme oscillazione tra i vari *ethoi* all'interno del nostro *corpus*; mentre dal quarto capitolo è emerso che i rapporti tra letterati e specialisti vanno considerati come continui, anziché impermeabili. Da quanto si è finora dimostrato, è impossibile considerare gli scritti di Barilli, Bontempelli, Savinio e Vigolo come esempi di un unico genere, contrapposto alla critica degli specialisti. Anzi, le cronache di Vigolo sono più affini ai testi di Fedele d'Amico che agli articoli di mano di Barilli. L'elemento comune a tutti i testi rimane l'oggetto, vale a dire la musica in tutti i suoi aspetti: le opere, i compositori, i musicisti, la poetica musicale, il mondo della musica. Come si vedrà in seguito (5.3), le categorie tematiche partecipano parzialmente alla definizione del genere. Nessun genere, tuttavia, è determinato in modo esclusivo dall'oggetto su cui vertono i testi. A livello dei modi espressivi ed enunciativi i testi di Barilli e Vigolo sono troppo distanti per poter costituire un singolo genere. Non si può che convenire con Huguette Calmels quando afferma che

La critique musicale emprunte donc à un certain nombre de genres littéraires soit leur forme (lettre, préface, compte-rendu), soit encore leur ton (description,

---

<sup>12</sup> Oscar Wilde, *La critique est un art*, in *Oeuvres*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 818, citato in T. Picard, *Qu'est-ce que l'écrivain peut dire de la musique? Les débats autour de la «littérature d'art mélomane»*, in *La «littérature d'art»: entre critique et création*, a cura di J. Prunghaud, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2010, p. 199. Sempre a proposito di Wilde, Picard sostiene: «l'intérêt porté à l'intention de l'artiste est nul. Ce qui compte est la somme des pensées et rêveries que l'oeuvre est susceptible de produire» (ivi, p. 198).

propagande, polémique, etc...) Il nous semble pourtant que tout ceci ne peut suffire à faire d'elle un genre autonome<sup>13</sup>.

Prima di chiudere lo *status quaestionis* sul genere della critica musicale, occorre tuttavia soffermarsi su un'interessante tipologia proposta da Katherine Reeve<sup>14</sup>, che indaga un ventaglio considerevole di critica musicale francese ottocentesca. La studiosa distingue vari tipi di critica a seconda della persona coinvolta: ossia la critica in prima, in seconda e in terza persona. La critica in terza persona è quella tradizionale, «impersonale» che osserva e giudica l'opera in modo autoritario. Questo tipo di critica può funzionare per opere musicali convenzionali, ma non sarebbe in grado di cogliere e di apprezzare le innovazioni introdotte da opere più originali, come avvenne nel caso di Beethoven. Per rimediare a questo difetto - argomenta Reeve - si creò la critica musicale in prima persona, che sostituì all'impersonalità della critica classica la pura soggettività del critico. Simili testi, scritti dalla prospettiva di un «io», trasmettevano le impressioni e le fantasticherie vissute dall'ascoltatore. Si tratta di un approccio irrazionale alla musica, tipico del Romanticismo, che ascriveva i forti effetti psicologici al particolare potere musicale di sconvolgere il pubblico. Spesso si tralasciava persino di indicare l'opera musicale di cui si stava parlando. Questa scrittura veniva adottata raramente nelle cronache pubblicate sui periodici, ma costituiva una miniera retorica per la narrativa del primo Romanticismo tedesco e francese. Solo alla fine dell'Ottocento questo stile penetrò anche nella critica vera e propria, come critica impressionista. A uguale distanza tra critica oggettiva e quella soggettiva, si colloca infine la critica in seconda persona, che si caratterizza per l'imperativo «Écoutez!». L'autore indica nella maggior parte dei casi il passo musicale in questione, sviluppando le sue impressioni in senso narrativo secondo un ordine progressivo di disposizione delle scene tale da richiamare l'analogo processo musicale. È evidente che Reeve descrive qui il principio identificato

---

<sup>13</sup> H. Calmels, *Arthur Honegger et la critique*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di J. Gaulmier, Paris, PUF, 1983, p. 69. Dopo aver letto questa citazione, è strano che la studiosa possa difendere l'identità di genere della critica musicale di Honegger in base all'interesse portato agli aspetti sociologici ed etici della critica (ivi, p. 72). In questo modo, nonostante alcune osservazioni stimolanti (ad esempio «On a souvent accordé à la critique le statut d'un genre littéraire, mais n'est-ce pas à des titres et à des degrés divers?», ivi, p. 63), Calmels commette gli stessi errori degli altri studiosi della raccolta, nonché del direttore. Questi affermò che «la critique artistique trop souvent méprisée par des doctes, suspecte aux prétendus spécialistes, considérée comme bavardage hasardeux, constitue en fait un 'genre littéraire' [...] capable de traduire l'imagination et la sensibilité de son auteur» (J. Gaulmier, *Préface*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di J. Gaulmier, Paris, PUF, 1983, p. 6), senza definire il concetto di «genere letterario» e senza meditare sui criteri necessari per identificare un genere.

<sup>14</sup> Kolb Reeve, *Rhetoric and Reason in French Music Criticism of the 1830s*, cit., pp. 537-551.

da Werner Wolf come «analogia dei contenuti immaginari». Tale scrittura si prestò facilmente alla difesa della musica strumentale, visto che la narrazione offre alla musica assoluta un «contenuto». Nella scoperta dell'opera, l'autore prende il pubblico per mano, come se fosse una guida. L'atteggiamento più analitico e la suggestione poetica raggiungono nella critica in seconda persona un compromesso. La studiosa aggiunge che i tre tipi retorici si mescolano spesso all'interno di un solo testo, ma ai suoi occhi è utile distinguere i vari stili per mitigare la facile condanna della critica romantica ipersoggettiva.

Nonostante l'interesse della precedente tipologia, fondata sul quadro comunicativo, l'ipotesi di lavoro adottata nel presente capitolo non è fondata sulla tripartizione delle persone grammaticali. Alla base delle tipologie elaborate sta il criterio della soggettività e della neutralità. Agli estremi di tale scala si pongono la prima e la terza persona: per cui la soggettività si presenta ora come filtro dell'esperienza musicale, ora come schermo neutro, capace di riflettere la musica senza interventi soggettivi. Fra i due estremi è compreso un enorme numero di varianti, tra cui la situazione di un «io criticante», che diffonde la propria visione sulla musica, consapevole della propria soggettività ma con un rispetto per la musica stessa. Quest'ultimo caso non si definisce in base a un elemento occasionale, come la seconda persona nell'imperativo «ascoltate», ma è legato piuttosto all'*ethos* della guida, all'intento didattico. Per riprendere i grandi teorizzatori, si può dire che tra la critica di Wilde (soggettività assoluta) e la critica specialistica (soggettività celata) si colloca quella di Baudelaire, fedele alla musica, pur nella sua manifesta soggettività.

Conviene ora presentare la nostra ipotesi di lavoro, secondo la quale i testi del *corpus* entrano in una scala che va dal polo espressivo al polo esegetico.

## 5.2 Polo esegetico e polo espressivo

Stando a Dominique Maingueneau l'*ethos* di uno scrittore va studiato in rapporto alla *scena enunciativa*, che consiste a sua volta in tre scene diverse: la scena globale, la scena «generica» e la scenografia. La scenografia, in quanto determinata dal tono specifico del testo, è già stata indagata nel terzo capitolo (3.2.2. *ethos* implicito). La scena «generica» concerne invece le convenzioni tipiche del genere, della cosiddetta «istituzione

discorsiva». Gli esempi citati da Maingueneau sono l'editoriale, il sermone, la guida turistica e la visita medica. La scena globale, infine, «correspond au type de discours, elle donne son statut pragmatique au discours: littéraire, religieux, philosophique...»<sup>15</sup>. È proprio a livello della scena globale che si manifesta l'eterogeneità del nostro *corpus*. Alcuni testi sono sicuramente testi letterari, mentre altri si avvicinano alla cronaca giornalistica, cioè informano i lettori della qualità di uno spettacolo, in modo da invogliarli o meno ad assistere allo spettacolo. È chiaro che tali differenze a livello della scena globale possono generare dubbi sull'interpretazione degli stessi testi. Al fine di illustrare meglio i dubbi interpretativi, si considerino alcuni *incipit* selezionati. Il tipo di *incipit* che ci si aspetta è quello della cronaca:

Il secondo spettacolo, allestito a Venezia, nel nuovo teatro dell'Isola di San Giorgio Maggiore – è stato l'*Arianna* di Benedetto Marcello, che a buon conto può considerarsi una novità assoluta, poiché prima d'ora rappresentata solo in forma d'oratorio e nota più che altro per averne parlato D'Annunzio nel *Fuoco*<sup>16</sup>.

A volte l'argomento dell'articolo è trattato ad un livello più astratto:

Il melodramma, quale lo intese il nostro Settecento, allontanandosi sempre più dal dramma di Monteverdi, s'era avvicinato in qualche modo a quella che con espressione molto equivoca ma molto comoda si chiama «musica pura»<sup>17</sup>.

Altri *incipit* sembrano avviare un racconto piuttosto che un articolo critico:

La città babilonica – come allora Parigi amava farsi chiamare – era diventata per Ettore Berlioz un inferno; la famiglia, la bolgia più paurosa di quell'inferno<sup>18</sup>.

Altri articoli ancora si caratterizzano per un *incipit* quasi autobiografico o saggistico:

Ho raggiunto il mezzo secolo di vita, il che pone la mia esperienza su più tempi della vita, al pari dei grandi transatlantici che posano su tre onde dell'oceano, e non sono sballottati dal mare come il piccolo naviglio<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> D. Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1999, p. 82.

<sup>16</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 247.

<sup>17</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 357.

<sup>18</sup> Ivi, p. 51.

<sup>19</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 14.

Noi siamo figli della coscienza. Dobbiamo subire, dobbiamo obbedire questo supremo giudice che ha sede in noi, per quanto gravosa, per quanto ostacolante, per quanto « reazionaria » possa riuscire la sua presenta<sup>20</sup>.

Infine, si riscontrano anche *incipit* di tipo lirico:

Se lo ricorda l'immaginazione il nostro teatro d'opera, piccolo, odoroso, stagionato, sonoro, dorato e pieno tutto di genio fino al soffitto: reggia di acchito e di fantasia, sulle cui scene i cantanti si presentavano con il sorriso sulle labbra e la morte nel cuore a un pubblico gerarchico che mostrava d'ascoltare a seconda del rango con un aristocratico attaccamento, con una squisita bigotteria musicale o con un infiammato e incontentabile furore<sup>21</sup>.

Ma l'eterogeneità del *corpus* emerge anche dal confronto tra vari testi dedicati allo stesso argomento, come, ad esempio, il profilo di Stravinskij. Lo stile del primo testo è eccentrico quasi quanto il percorso del compositore:

Le partiture friabili e portentose come il discorso di un maniaco escono, dalla sua fantasia di calcolatore accanito, e di eccentrico strumentista, piene di contrordini dinamici, e di sberleffi inauditi; tuttavia anche le cose più bizzarre sono fondamentalmente semplici e intere.

Finché Strawinski nuota a bracciate nel proprio temperamento, l'intelligenza, l'immaginazione e il senso vivo e primordiale della danza corrono in testa alle sue orgie sonore ed egli trova tutto prima di cercare.

[...] Nobile e aristocratico profeta di distruzione, Strawinski cerca con l'intrigo più sentimentale il seguace più intelligente e cervellotico. Prima lo conquista, poi, quasi per metterlo alla prova, fa di tutto per piantarlo in asso alla prima occasione. E però bisogna riconoscere che egli non intende disturbare la gente onesta<sup>22</sup>.

Il secondo testo, invece, dà l'impressione di un ragionamento estemporaneo, nato cioè nel momento stesso della scrittura. Quest'impressione trova conferma nell'uso di brevi frasi coordinate:

Strawinsky non è creatore. Le corde del suo arco sono la parafrasi, l'interpretazione, l'imitazione. Ogni sua musica è un «visto da».

[...] In Strawinsky [...] tutto preesiste, tutto è noto, tutto previsto. Diciamo meglio: previsto ma capovolto. Tutto è «rovescio della medaglia».

Intendiamoci, però: questa imitazione riplasmata non è una forma «minore», a petto alla originalità, alla primordialità del creatore, di «certi» creatori.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 154.

<sup>21</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 74.

<sup>22</sup> Ivi, p. 76.

Il parafrasismo di Strawinsky è meno un male del nostro tempo, che una «necessità» del nostro tempo. [...]

È l'ostilità al tipo «creatore», che determina l'antiwagnerismo di Strawinsky: l'ostilità al demiurgo biblico<sup>23</sup>.

L'ultimo testo testimonia infine di un giudizio ponderato. Sempre a proposito della stravinskiana poetica del recupero, si legge che:

Il suo eclettismo è talmente eteroclito e in fondo gratuito da porsi al di fuori di ogni ragione storica e della storicità di qualunque linguaggio. Alla sua straordinaria abilità nel montare in apparenti architetture [...] le briciole più frammentarie di una infinita paccottiglia di stili, manca ogni radice autentica nella determinazione concreta del fatto artistico. [...] E non ci si venga a dire che la condizione dell'arte contemporanea è ormai di rimasticare vocaboli già detti, poiché in questo caso essa non è più arte<sup>24</sup>.

Gli esempi qui riportati illustrano quanto diversi siano gli obiettivi e le caratteristiche dei testi. Nonostante tutti i testi siano stati pubblicati originariamente in contesti editoriali simili, ossia in rubriche musicali all'interno di periodici, l'approccio all'argomento e il *focus* argomentativo variano a seconda dei testi e degli autori. Fattore variabile è soprattutto il grado di espressività del testo, con gli «effetti di verità» che ne conseguono<sup>25</sup>. Tali elementi ci hanno condotto a distinguere due scene globali fondamentali, ovvero la scena «letteraria» (in senso stretto) e quella «critica» (anche in senso stretto). A queste due categorie pragmatiche corrispondono due poli testuali: il polo *espressivo* e quello *esegetico*.

Il *corpus* selezionato fa parte del «discorso sulla musica», considerato come un insieme «sovragenerico» (privo cioè del cosiddetto «plusvalore» richiesto da Vaugeois), riunito in base all'oggetto dei testi. Al suo interno si distinguono un polo espressivo e un polo esegetico, in base ai modi enunciativi e al rapporto tra enunciatore ed enunciato. I testi del polo esegetico, incentrati sulla musica o sull'evento musicale, vogliono trasmettere al pubblico determinate informazioni, un certo giudizio e un certo sapere. Nei testi espressivi, il *focus* del discorso non è più rappresentato dalla musica ma da altri fattori, tra cui la soggettività dello scrittore o le specifiche qualità letterarie della lingua. I testi esegetici convergono dunque verso la musica, mentre nei testi espressivi la musica sembra a volte essere un pretesto per scrivere un saggio, una prosa d'arte, un racconto.

---

<sup>23</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 184.

<sup>24</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 113-114.

<sup>25</sup> «This expressive capacity can be analysed in terms of the sorts of truth effects generated by the discursive qualities of the genre» (Frow, *Genre*, cit., p. 72).

Il differente rapporto tra enunciatore e argomento si può quindi riassumere nell'opposizione tra testi «centripeti» e testi «centrifughi». I testi espressivi sono costruiti in modo più indipendente dalla musica che i testi esegetici: nei primi conta soprattutto l'esperienza soggettiva, trasformata in un testo particolare e individuale; mentre nei secondi valgono la fedeltà all'opera e la correttezza (anche storica) delle affermazioni. È chiaro che tali differenze si rispecchiano nella situazione enunciativa. Nei testi esegetici predominano la forma impersonale o la forma «noi» del cosiddetto plurale di modestia, in modo da limitare i segni dell'individualità di chi scrive. La soggettività è invece palese nei testi espressivi, nella forma della prima persona singolare.

Nella scelta delle denominazioni dei poli abbiamo evitato i vocaboli «letterario» e «critico» per due motivi. Anzitutto è logico che la critica musicale di natura specialistico-disciplinare sia considerata come categoria del polo esegetico, ma non è l'unica categoria che vi afferisce. Oltre alla critica in senso stretto, vi rientrano le cronache e le recensioni. In secondo luogo, il termine «espressivo» è prevalso su «letterario» perché anche nei testi esegetici l'autore può curare la forma e lo stile. La differenza tra i poli non sta perciò nella qualità letteraria, ma nella diversa focalizzazione dell'esperienza musicale.

Anche se la scelta tra i due poli è spesso logica, l'opposizione non è assoluta: soprattutto Vigolo oscilla in molti suoi testi tra approccio esegetico e approccio espressivo. Nonostante la sua fedeltà alla realtà musicale, gli accostamenti e le immagini sono a volte così inconsueti e personali da avvicinare il testo al polo espressivo. Ed è proprio in questo giusto mezzo che risiede l'interesse per Vigolo critico musicale.

Per assicurare maggiore chiarezza terminologica, bisogna evidenziare che nella nostra prospettiva i termini «saggio» e «critica» non sono intercambiabili, non sono cioè sinonimi l'uno dell'altra. Che i due generi coincidano è una tesi sostenuta da studiosi di prim'ordine, come Lukács, Berardinelli e Debenedetti. Ne *L'Âme et les Formes* Lukács parla in modo indistinto di saggio e di critica<sup>26</sup>. Anche in Berardinelli, i due termini si equivalgono: «Il saggio è anzitutto il genere letterario del pensiero critico e antidogmatico»<sup>27</sup>, mentre la critica «è [...] un genere letterario a metà strada fra scienza e invenzione»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> G. Lukács, *À propos de l'essence et de la forme de l'essai*, in *L'Âme et les Formes*, a cura di G. Haarscher, Paris, Gallimard, 1974 (I ed. 1966), pp. 13-33.

<sup>27</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini & S. Albertazzi, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 35.

<sup>28</sup> Ivi, p. 40.

Ai nostri occhi, invece, il saggio si annovera tra i testi espressivi perché è incentrato sulla soggettività dell'autore, che filtra ogni esperienza vissuta. Tale filtro soggettivo è assente (o comunque presente in modo più nascosto) nella critica, in cui l'autore comunica un determinato sapere al pubblico. Il saggio si caratterizza per il pensiero soggettivo, divergente e centrifugo, all'opposto della critica. La tipologia adottata nel presente studio aderisce quindi alla distinzione fatta da Raffaele Manica nel suo articolo sul saggismo musicale, «le cui forze sono date dallo sperimentare idee sui nessi eventuali che raccordano la vita e il vivere alle manifestazioni delle arti per forza di scrittura»<sup>29</sup>:

Restano dunque fuori dell'ambito del saggismo musicale, a rigore, le pagine della musicologia stretta [...]; ma restano fuori allo stesso modo parti delle cosiddette cronache musicali, buone per la storia di taluni scrittori ma trascurabili in quanto prove saggistiche<sup>30</sup>

Per dirla nei nostri termini, vanno sempre separati il polo esegetico e il polo espressivo, che ospitano rispettivamente la critica e il saggio.

Nella letteratura secondaria sui generi del saggio e della critica, molti studiosi osservano la presenza di due tendenze opposte, come sostiene Claire De Obaldia:

The genre [of the essay] continues to hover between its creative, emancipated quality and the critical (conceptual) dimension which counteracts this creative quality, between criticism as art and criticism as commentary<sup>31</sup>.

Dominique Vaugeois, da parte sua, descrive il contrasto tra lo storico d'arte Elie Faure e lo scrittore André Malraux nei termini seguenti:

Le rapport à l'écriture, par où se fait le rapport à l'art, est, chez Faure, celui d'une logique démonstrative qui met le style au service de principes – même non dogmatiques –, quand son prétendu épigone, André Malraux, crée un style de la pensée où l'idée prend, comme on dirait d'une substance, et lève dans le mouvement même des phrases<sup>32</sup>.

Nella descrizione dello stile di Malraux si riconosce la scrittura di Savinio, che sembra scoprire il proprio ragionamento nel momento stesso della comunicazione al lettore. Se

---

<sup>29</sup> Manica, *Metafore per un'altra musa. Sul saggismo musicale nel Novecento italiana*, cit., p. 173.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 173-174.

<sup>31</sup> C. De Obaldia, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 124.

<sup>32</sup> Vaugeois, *Noms de genre: le nom. De l'usage des «écrits sur l'art»*, cit., p. 20.

De Obaldia e Vaugeois esprimono l'intuizione delle due tendenze contrapposte, altri esperti distinguono in modo esplicito un tipo testuale più concettuale e più metodologico, da una forma più libera e una più creativa. Le denominazioni delle due categorie dipendono dalla prospettiva dello studioso.

Maria Ferrecchia osserva che il genere saggistico comprende sia il saggio come espressione artistica, sia il saggio critico:

Ci sembra opportuno individuare due eminenti categorie all'interno della forma saggistica: il saggio creativo, in cui la personalità intellettuale ed artistica del saggista rende ogni «occasione» espressione riflessa dei suoi pensieri qualificata artisticamente, ed il saggio critico, in cui il testo o l'autore in esame vengono affrontati sul terreno comune ed affine della letteratura e della scrittura, al di fuori di un impianto sistematico che nulla toglie alla serietà scientifica ed intellettuale del critico<sup>33</sup>.

Così com'è definito in questa citazione, il saggio critico non coincide con la critica specialistica, ma la sua riconosciuta «serietà scientifica ed intellettuale» lo distingue in ogni caso dal saggio creativo. Nel capitolo successivo, tuttavia, Ferrecchia afferma che la scrittura è identica nei due tipi saggistici, cioè «razionale, descrittiv[a], immaginific[a]». La differenza sta nella «trattazione argomentativa: il [saggio critico] è suggerito da un'epoca, un testo, un autore, un quadro; il secondo accoglie istanze di ogni tipo»<sup>34</sup>. Come abbiamo mostrato prima (5.1), una tipologia fondata sull'argomento del testo ci sembra insostenibile, tanto più perché nel nostro *corpus*, testi su argomenti simili possono riuscire estremamente eterogenei. Ferrecchia riprende, nella conclusione del suo studio, la questione della scrittura in termini ai nostri occhi più accettabili: «La scrittura, se per il critico è strumentale all'analisi testuale, nel saggista è coefficiente di individualità e creatività artistica»<sup>35</sup>. Vorremmo ribadire che si tratta di una differenza graduale e non assoluta. La scrittura, in effetti, non si riduce mai ad una funzione esclusivamente strumentale, così come la soggettività dell'autore non può mai scomparire del tutto. Ciononostante è chiaro che i quattro autori del *corpus* si avvicinano alla musica in modo diverso. Proprio queste diverse attitudini danno vita ai vari generi testuali.

Nello studio sul pamphlet, Marc Angenot propone una tipologia fondata sulla distinzione tra «saggio-diagnosi» e «saggio-meditazione». La connotazione specialistica suggerita dal primo sintagma chiarisce immediatamente la «prospettiva universale e

---

<sup>33</sup> M. Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2000, p. 51.

<sup>34</sup> Ivi, p. 89.

<sup>35</sup> Ivi, p. 115.

neutra»<sup>36</sup> di questo genere. L'enunciatore cerca di nascondere le tracce della propria soggettività e si iscrive in un quadro ideologico, senza indagare i valori dati e condivisi. Ma tale oggettività è illusoria perché «en même temps qu'il se donne pour distancié, l'essai cognitif ne peut qu'être subjectif et doxologique»<sup>37</sup>. Il saggio-meditazione, invece, definito come «une pensée 'en train de se faire'»<sup>38</sup>, non muove da certezze prestabilite. La soggettività del saggista è continuamente presente come «io meditante». All'opposto della struttura logica del saggio-diagnosi, quella del saggio-meditazione è

hasardeuse, zigzagante; le passage d'une proposition à l'autre se fait non par l'essentiel mais par l'accessoire: l'image intuitive y a plus de force que le syllogisme<sup>39</sup>.

A leggere questa definizione, è come se Angenot avesse descritto lo stile di Barilli e di Savinio.

Robert Vigneault distingue quattro registri (anziché tipi) in base al «degré et le mode de présence du sujet de l'énonciation dans son discours»<sup>40</sup>. La soggettività è fondamentale nei registri *polemico* e *introspettivo*, ma è presente diversamente, a seconda che il fine del discorso sia militante oppure testimoniale. Nel registro *cognitivo* la soggettività è meno manifesta, ma «l'investissement personnel reste intense, même s'il n'occupe pas l'avant-scène»<sup>41</sup>. Il registro *assoluto*, infine, è quello meno contrassegnato dalla soggettività. Se volessimo tradurre i registri di Vigneault nella nostra bipartizione espressivo-esegetico, solo il registro introspettivo si annovererebbe nel polo espressivo; gli altri registri, tutti incentrati più sulla trasmissione di una visione o di un sapere, rimangono tipicamente esegetici.

Allo scopo di distinguere il saggio letterario dalla critica tradizionale, Jean Robaey propone tre criteri<sup>42</sup>. In *primis*, il saggista non utilizza i termini tecnici tipici della critica: questo criterio è già stato studiato come indizio dell'*ethos* implicito (cfr. 3.2.2.2). Né il saggista adotta un atteggiamento didattico, un altro elemento studiato nel terzo capitolo (cfr. le osservazioni sul tono in 3.2.2). L'ultimo criterio è quello più interessante nel quadro della nostra tipologia, cioè l'«indifferenza da parte del saggista nei confronti

---

<sup>36</sup> M. Angenot, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 49, traduzione nostra.

<sup>37</sup> Ivi, p. 54.

<sup>38</sup> Ivi, p. 56.

<sup>39</sup> Ivi, p. 57.

<sup>40</sup> R. Vigneault, *Projet de typologie: les registres de l'essai*, in *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di F. Dumont, Québec, Nota Bene, 2003 (I ed. 1994), p. 233.

<sup>41</sup> Ivi, p. 236.

<sup>42</sup> J. Robaey, *Appunti su alcune forme del saggio letterario*, in «Strumenti critici», 2007, 3, pp. 327-328.

della completezza dell'informazione»<sup>43</sup>. Come abbiamo affermato, in effetti, la sostanza del discorso critico consiste nella trasmissione di un sapere o di un giudizio. Il saggista, invece, si interessa meno all'informazione che alla sua personale visione, alle libere ed individuali associazioni *saggiate* nel testo.

Nella nostra tipologia, insomma, saggio letterario e critica tradizionale, in particolare scientifica, si oppongono nello stesso modo di polo espressivo vs polo esegetico. Il termine «saggio» sarà utilizzato d'ora in poi soltanto nella sua accezione letteraria. In modo analogo, l'uso della voce «critica» sarà riservato alla cosiddetta critica «in senso stretto». Nell'introduzione si è accennato alla doppia definizione della critica musicale. *The New Grove* definisce «critica musicale» in senso stretto gli scritti di professionisti pubblicati su periodici; mentre in senso ampio la critica indica «un tipo di pensiero che valuta la musica e formula descrizioni rilevanti per la valutazione»<sup>44</sup>. Con questa definizione allargata si intendono tutti i testi del polo esegetico, e non solo, visto che il vocabolo «descrizione» può includere anche le descrizioni letterarie del polo espressivo. La definizione più ristretta si avvicina di più al nostro concetto, anche se la critica non deve essere scritta soltanto da addetti al lavoro. Sotto la voce «critica musicale» del *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* si trova la definizione di Gino Stefani, che considera la critica nel senso ampio non «attività disciplinare rigorosa», ma «libero discorso»<sup>45</sup>. Nella definizione più ristretta la critica consiste nel «giudizio o meglio [nell']interpretazione delle opere musicali»<sup>46</sup>.

Per motivi di chiarezza terminologica, utilizzeremo la voce «critica» non come termine onnicomprensivo dell'intero discorso sulla musica, a causa dell'eterogeneità compresa nella definizione ampia. Assumeremo la «critica» nella sua connotazione specialistica, ossia come pratica testuale di riflessione «seria» sulla musica. L'oggetto del testo supera la mera valutazione dello spettacolo (e quindi la cronaca) e, benché non sempre di pugno di specialisti, la critica si caratterizza per l'atteggiamento coscienzioso e per lo studio.

Prima di passare alla tipologia, occorre soffermarsi su alcune premesse teoriche relative al concetto di «genere».

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 327.

<sup>44</sup> F. Everett Maus, «Criticism», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Sadie, cit., vol. IV, p. 670, s.v., traduzione nostra.

<sup>45</sup> G. Stefani, «Criticism», in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*, a cura di Basso, cit., vol. I, p. 731, s.v.

<sup>46</sup> Ivi.

### 5.3 Teoria dei generi

La tipologia elaborata qui di seguito (5.4) si riallaccia in modo evidente alle teorie contemporanee sul genere letterario. A causa della particolare natura del *corpus*, in effetti, risultano insostenibili due idee inveterate negli studi letterari, cioè la cosiddetta «tripartizione dei generi fondamentali» da un lato, e la rigida distinzione tra testi letterari e non letterari dall'altro.

Molti studiosi, tra cui Fowler, Bagni e Frow<sup>47</sup>, si soffermano sullo storico fraintendimento delle teorie sul genere di Platone ed Aristotele, ma il problema è spiegato in modo più chiaro da Genette nella sua *Introduction à l'architexte*. Stando ad Aristotele, che prese in considerazione soltanto la poesia rappresentativa e non la prosa, né la poesia non imitativa, i generi si differenzierebbero a seconda dell'oggetto rappresentato, del modo enunciativo (narrazione o messa in scena) e della forma. Facendo astrazione dall'ultimo criterio, il filosofo distinse quattro classi, vale a dire la tragedia, la commedia, l'epopea e la parodia. Platone, invece, distinse tre modi rappresentativi, cioè quello narrativo, quello mimetico e quello misto, a cui corrisponderebbero rispettivamente i generi del ditirambo, della tragedia o commedia e dell'epopea. Un lungo processo di fraintendimenti e di reinterpretazioni, che non abbiamo intenzione di studiare in questo contesto, portò alla tripartizione romantica di epica, lirica e drammatica. Nel Novecento, la tripartizione fu ripresa nel triangolo di Petersen, secondo cui l'epopea è la narrazione in monologo di un'azione; il dramma è la rappresentazione in dialogo di un'azione; e la lirica è la rappresentazione in monologo di una situazione<sup>48</sup>. I difetti di tale tripartizione riguardano tra l'altro lo statuto «naturale», «ideale» o «fondamentale» delle categorie, e la commistione tra criteri tematici e formali. Ma rispetto al quadro della nostra ricerca spicca soprattutto il carattere parziale di tale concezione: la tripartizione proposta è lontana dal coprire l'intero paesaggio letterario. L'esclusione del romanzo in parte è dovuta allo sviluppo relativamente recente di questo genere narrativo, in parte al fatto che i filosofi greci prendevano in considerazione solo testi di poesia<sup>49</sup>. Più che altro desta sorpresa l'assenza della prosa non finzionale<sup>50</sup>, visto che già nel Cinquecento Montaigne fu un degno rappresentante del saggio letterario. La tripartizione è quindi problematica per il nostro *corpus*, che consiste prevalentemente in testi «periferici».

---

<sup>47</sup> Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, cit.; P. Bagni, *Genere*, Firenze, La Nuova Italia, 1997 e Frow, *Genre*, cit.

<sup>48</sup> G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2009 (I ed. 1979), pp. 56-57.

<sup>49</sup> « Le grand exclu de la Poétique occupe maintenant, belle revanche, la moitié du champ » (ivi, p. 63).

<sup>50</sup> Bagni, *Genere*, cit., p. 95 e Frow, *Genre*, cit., p. 63.

Per motivi analoghi, non si può che fare astrazione dalla distinzione tra generi letterari e non letterari. L'origine giornalistica dei nostri testi non compromette in nessun modo la loro qualità letteraria, soprattutto in un'epoca di frequente partecipazione dei letterati al giornalismo<sup>51</sup>. Determinati testi rappresentano un genere letterario riconosciuto, come la prosa d'arte, ma - come abbiamo ribadito - anche un testo esegetico può mostrare una sicura qualità letteraria. Si presenta qui il problema dei diversi regimi definitivi del concetto «letteratura», discusso da Genette in *Fiction et diction*<sup>52</sup>. Il fatto che testi di finzione vengano sempre considerati testi letterari, così come la poesia, esemplifica il regime *costitutivo*. Testi che corrispondono ad un criterio tematico nel caso della finzione («fiction»<sup>53</sup>) o ad un criterio formale nel caso della poesia («diction») rientrano automaticamente nella letteratura. Anche all'interno di quelle categorie la qualità letteraria può variare, ma la delimitazione del concetto di «letteratura» è relativamente chiara. I criteri del regime *condizionale*, invece, sono più complessi perché dipendono da valutazioni individuali e perché sono sottoposti ad oscillazioni nel tempo. Il regime condizionale vale in particolare per la prosa non finzionale; cioè per la maggior parte dei nostri testi.

Nel *corpus* del discorso sulla musica, in effetti, prevale il regime condizionale: oltre all'intero polo esegetico (cronaca, critica, recensione, necrologia, e così via), esso include anche le categorie del saggio e della biografia. Nel regime costitutivo, rientra in base al grado di finzione il racconto fantastico. Anche se il nostro *corpus* non comprende forme poetiche, il culto della forma giustifica la trattazione della prosa d'arte e del frammento secondo il regime costitutivo della *diction*.

È lontano dalle nostre intenzioni stabilire gerarchie tra le varie forme. La nostra tipologia ha lo scopo di approfondire i vari generi del discorso adoperate, cui sono affidate le riflessioni degli autori sulla musica. La selezione di uno dei due poli di genere, in effetti, è indicativa per l'*ethos* dello scrittore.

---

<sup>51</sup> Cfr. E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

<sup>52</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 (I ed. 1979).

<sup>53</sup> Nella ricerca relativa alla distinzione tra generi letterari e generi «naturali», come la cronaca sportiva, Pieter De Meijer si è soffermato sul criterio della finzionalità. Stando allo studioso, lo strumento che più si avvicina a un criterio distintivo è il «contratto» tramite il quale autore e lettore si accordano per «sospendere alcune regole della comunicazione diretta e pratica» (P. De Meijer, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana. L'interpretazione*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, p. 264). In tale caso, il contesto comunicativo suggerisce al pubblico che stia leggendo «finzione» e che i rimandi alla realtà siano «fittizi». Anche il criterio della finzionalità, tuttavia, risulta insufficiente perché non permette alla letteratura di includere il saggio. De Meijer conclude che non esiste un criterio rigoroso per distinguere i generi letterari da quelli non letterari. È vero che la ricerca di un unico criterio distintivo è una strada senza uscita; più interessante ci sembra la proposta di Genette, che accette la realtà pluridimensionale della letteratura.

La definizione di un genere si fonda sulla particolare combinazione di forma e di contenuto, o per dirla con Maria Corti, il genere riguarda «il rapporto fra l'organizzazione tematica e il piano formale»<sup>54</sup>. È chiaro che tale definizione minimale può essere sviluppata in una serie di varianti che contribuiscono alla determinazione del genere. Dai maggiori studi specialistici emergono quattro ricorrenti elementi di categorizzazione. L'articolo di Pieter De Meijer nei volumi *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, ci servirà da filo conduttore: qui sono distinti i mezzi espressivi, i modi enunciativi, i modi semantici e le funzioni sociali<sup>55</sup>. Nella categoria dei mezzi espressivi rientrano non solo la prosa e la poesia, ma anche lo stile del testo. La retorica antica teneva già conto dello stile alto, medio e basso per definire il genere, e anche oggi un genere può essere riconosciuto in base a tendenze stilistiche, cioè in base alle scelte lessicali e alla predilezione per determinate figure retoriche. In questo senso, l'ultimo capitolo è stato preparato dal terzo e dal quarto capitolo del presente studio. Se il legame tra il quarto capitolo e il genere è chiaro, nel terzo capitolo è soprattutto l'idea di *tono* a risultare utile per il genere. Il tono, in effetti, suggerisce spesso una particolare situazione di comunicazione: il tono didattico di Bontempelli o il tono quasi pedante di Vigolo implicano una determinata distribuzione del sapere, che allontana il lettore dall'autore. Lo stile più leggero di Savinio, viceversa, invita il lettore a giocare insieme all'autore, a scoprire insieme le stravaganti idee dell'autore sulla musica. I vari ruoli per l'autore e per il lettore (*ethos* e *pathos*) individuano sempre altri schemi di comunicazione e, vista la definizione di genere come situazione comunicativa<sup>56</sup>, sempre altri generi. De Meijer, in seguito, tratta i modi enunciativi, cioè i modi di esposizione verbale. I modi enunciativi principali sono il monologo o il dialogo, cioè la distinzione tra una voce narrante o poetante che parla al lettore da un lato, e varie voci, «concordanti o discordanti»<sup>57</sup> dall'altro. Oltre al narrativo e al drammatico, lo studioso considera anche categorie legate al «contenuto globale»: così, i «modi descrittivi, espressivi o lirici, assertivi o didascalici e persuasivi [...] si riferiscono rispettivamente a situazioni, a stati d'animo, a idee o ad azioni da intraprendere»<sup>58</sup>. Nella terza categoria si annoverano le specificazioni di natura semantica, anche se si tratta pur sempre di

---

<sup>54</sup> M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 157.

<sup>55</sup> De Meijer, *La questione dei generi*, cit., pp. 266-282. Le quattro categorie di De Meijer coincidono con quelle individuate da Jauss, che rispetto ad altri studiosi sottolinea l'importanza della ricezione del testo («modus recipiendi e funzione sociale», cfr. Bagni, *Genere*, cit., p. 105). John Frow, invece, cita come elementi di categorizzazione solo gli aspetti formale, retorico e tematico (Frow, *Genre*, cit., pp. 74-76).

<sup>56</sup> «I generi vanno studiati non come analogie di oggetti fisici ma come schemi comunicativi, o come sistemi di norme comunicative o come codici supplementari nel quadro di una situazione comunicativa che comprende il mittente, il messaggio ma anche il ricevente» (De Meijer, *La questione dei generi*, cit., p. 255).

<sup>57</sup> Ivi, p. 273.

<sup>58</sup> Ivi, p. 274.

schemi relativamente astratti. I modi semantici concernono i personaggi, il tempo, lo spazio, e l'azione. In base a queste opzioni si riconoscono generi come la fiaba, la fantascienza o l'epopea. La quarta variante riguarda la ricezione e il funzionamento del genere all'interno della società. Si pensi ad esempio agli effetti catartici della tragedia secondo Aristotele, o all'origine del romanzo come genere borghese. In questa prospettiva si spiega l'interesse di *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, scritto da Borges<sup>59</sup>: il testo è una finta recensione dell'opera di Ménard, autore immaginario. Borges afferma che Ménard copiò interi capitoli dell'opera di Cervantes, realizzando in questo modo un'opera tutto nuova perché inserita in un contesto sociale diverso. La funzione sociale di un testo del Seicento cambia necessariamente se lo si riscrive nel Novecento. Se la letteratura si caratterizza spesso per una funzione di intrattenimento o di godimento estetico, stando a De Meijer, i testi in cui prevale il modo assertivo, «non modificat[i] da un contratto finzionale»<sup>60</sup> assolvono al «bisogno conoscitivo» del lettore. Nel nostro corpus tale bisogno prevale soprattutto nei testi esegetici; nel polo espressivo la funzione sociale si limita di rado al solo bisogno conoscitivo.

Come emerge da quest'esposizione, le teorie contemporanee distinguono tra *genere* e *modo*. Il *genere* è una particolare combinazione di modi delle quattro categorie appena presentate; mentre il *modo* è uno degli elementi formali, enunciativi, semantici o funzionali. I due concetti presentano una diversa dimensione temporale: se il genere è una realtà legata ad un determinato periodo storico; il modo è un tratto di lunga durata, indipendente dalla storia.

Nonostante l'apparente intelligibilità del termine *modo*, da un confronto tra le varie teorie emergono i particolari connotazioni di ogni studioso. Genette adotta una definizione ristretta dei modi:

Les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*<sup>61</sup>.

Lo studioso francese riduce il numero di modi a due, cioè il modo narrativo e drammatico, che vanno distinti dai cosiddetti «archigeneri» lirica, epopea e dramma. Questi ultimi non hanno, secondo Genette, alcuna pertinenza in una teoria moderna del genere. Anche Fowler condivide questa opinione: i cosiddetti «universals» si presentano quasi sempre in forma mista; mentre per Fowler, «genres are types of whole works»<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Cfr. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., pp. 131-135.

<sup>60</sup> De Meijer, *La questione dei generi*, cit., p. 281.

<sup>61</sup> Genette, *Introduction à l'architexte*, cit., pp. 68-69.

<sup>62</sup> Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, cit., p. 273.

Rispetto a Genette, Fowler riconosce tuttavia un numero più alto di modi, che definisce come «selezioni o astrazioni dai generi storici»<sup>63</sup>. A diversi generi corrisponde un determinato modo, come l'eroico, il tragico, il comico, lo storico, il biografico, il picaresco, il mitologico, l'apocalittico<sup>64</sup>. I modi, che tendono ad avere una forma aggettivale, evocano tratti, non formali o strutturali, dei generi corrispondenti:

They specify thematic features and certain forms and modalities of speech, but not the formal structures or even the semiotic medium through which the text is to be realised<sup>65</sup>.

In modo analogo a Fowler, John Frow concepisce il modo come «thematic and tonal qualification or 'colouring' of the genre»<sup>66</sup>. Stando a Frow, il modo è il residuo tematico e tonale di un vecchio genere, che, essendo esaurito proprio in quanto genere, sopravvive in modo generalizzato, indipendente dalle forme e dalle strutture<sup>67</sup>.

I modi legati a determinati generi, in effetti, possono essere riconosciuti come tali solo in riferimento al genere preesistente. Mentre il genere del fantastico, ad esempio, è associato ad un preciso genere ottocentesco, gli stessi elementi di inquietudine e di turbamento possono essere presenti in testi successivi appartenenti ad altri generi. Il modo fantastico esiste solo in riferimento al genere fantastico<sup>68</sup>.

Il concetto di «modo» è implicato nella tipologia del *corpus*. Anche testi di cronaca o di critica, che abbiamo appena distinto dal saggio, possono presentare caratteristiche o passaggi saggistici. Il modo non risulta sempre da un preciso genere, ma può essere legato persino ad un istituto, com'è il caso nella distinzione tra «Ronda» e «rondismo», cioè il culto della prosa d'arte<sup>69</sup>. Anche la prosa d'arte può essere interpretata in senso

---

<sup>63</sup> De Meijer, *La questione dei generi*, cit., p. 251.

<sup>64</sup> Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, cit., p. 108.

<sup>65</sup> Così è descritto il pensiero di Fowler in Frow, *Genre*, cit., p. 65.

<sup>66</sup> Ivi, p. 67.

<sup>67</sup> Ivi, p. 65.

<sup>68</sup> Per quanto riguarda il fantastico, continuano le discussioni sull'interpretazione della voce «fantastico». Melani Costanza adotta un'interpretazione molto ampia del termine, perché parla ad esempio del «fantastico di Ariosto» (*Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, a cura di C. Melani, Milano, BUR, 2009, p. 6); mentre Remo Ceserani si oppone alla confusione tra i vocaboli «fantastico», «meraviglioso», «occulto», persino «immaginario» e «letterario» (R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 9). Ceserani conferma la distinzione tra «genere» e «modo» e la successione del «modo» al «genere»: «il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi» (ivi, p. 11, *corsivo nostro*).

<sup>69</sup> Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, cit., p. 80.

«generico» o in senso modale, e come mostra Linda Pennings, una confusione tra le due interpretazioni sfociò nel 1938 in una polemica sull'antologia *Capitoli* di Falqui. Il curatore antologizzò non solo testi brevi, ma selezionò anche frammenti di romanzo o racconti: il che testimonia della sua interpretazione della prosa d'arte come «modo non necessariamente legato a una determinata forma»<sup>70</sup>.

Gli esempi del saggio e della prosa d'arte indicano che il modo non riguarda sempre elementi tematici. Negli esempi citati il modo si caratterizza per tratti formali e/o enunciativi. Nel caso del modo *lirico* un'interpretazione formale si è sostituita alla tradizionale interpretazione tematica. Se *lirismo* si riferiva in origine alla «viva soggettività, a[ll']immediatezza d'espressione e di sentimento»<sup>71</sup>, nel Novecento si è aggiunto un significato di natura formale:

Tendenza, propria della letteratura moderna, a conferire carattere, intonazione, atmosfera lirica a componimenti in prosa (romanzi, racconti, prose di memoria, ecc.), sottolineando gli elementi autobiografici e soggettivi, *ricercando un'estrema essenzialità di espressione e accentuando i valori musicali ed evocativi della parola e del periodare*<sup>72</sup>.

Per Gargiulo, noto sostenitore della prosa d'arte, l'interpretazione formale di *lirico* è l'unica definizione possibile. I generi sono determinati solo dall'attenzione per l'aspetto sonoro della parola:

Il valore artistico di ogni composizione non solo è fuori dal genere, ma è dato proprio da ciò che lo sconfessa, cioè dal maggiore o minore grado di coincidenza tra mezzo (parola) e tono, tra mezzo e suono, tra mezzo ed elemento fonico, essendo esso mezzo inerte e indifferente. Perciò non importa che la parola sia espressa in verso o in prosa, purché essa sia lirica, vale a dire coincidente in tutto con la sua forma, con il suo tono, con il suo suono, con il ritmo, al di fuori di ogni precostituzione di genere<sup>73</sup>.

Per cui la voce «lirico» sviluppò nel Novecento un significato assai diverso da quello inteso di solito nella tripartizione di epico, lirico, drammatico. Nella tipologia che segue abbiamo adottato l'interpretazione formale del «modo lirico» (5.4.2.3).

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 92.

<sup>71</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Battaglia, cit., vol. IX, p. 137.

<sup>72</sup> Ivi, vol. IX, pp. 137-138, *corsivo nostro*.

<sup>73</sup> In questi termini è descritto il pensiero di Gargiulo in D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2001, p. 44.

Le teorie contemporanee, infine, ritengono il genere un concetto dinamico e performativo. Un testo non *appartiene* a un genere<sup>74</sup>, ma *partecipa* al genere, gli dà forma, lo *usa*<sup>75</sup>. Un testo non coincide mai con il genere, e ogni testo può reinventare il genere. Il genere non è una categoria stabile e chiusa, e in questo senso aveva ragione Croce a rifiutare il concetto positivistico del genere<sup>76</sup>. Nella tipologia che segue, anziché stabilire frontiere tra i vari generi, ci proponiamo di mostrare i vari indirizzi assunti dal discorso sulla musica nel Novecento.

## 5.4 Tipologia

L'interpretazione del genere testuale dipende da vari fattori. Uno di questi è rappresentato dalla differenza tra regime produttivo e regime ricettivo: come spiega Schaeffer, le idee dell'autore e del lettore sul genere possono divergere. La differenza tra «régime auctorial» e «régime lectorial»<sup>77</sup> non di rado è dovuta al trascorrere del tempo tra scrittura e fruizione del testo. In effetti, il modo in cui il testo si inserisce nell'insieme dei testi letterari dipende dall'evolversi del panorama letterario. È chiaro che a distanza di anni un lettore non può fare astrazione dalle tendenze che sono subentrate durante la prima pubblicazione del testo. Il contesto temporale della ricezione influisce pertanto sul genere, che non per nulla è definito da Maria Corti «il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere»<sup>78</sup>. Prima di avviare l'analisi testuale, è interessante soffermarsi sull'intenzionalità di genere degli autori, prima di elaborare una coerente tipologia.

Vigolo considerò i propri scritti delle «cronache musicali», come risulta da varie citazioni<sup>79</sup>. Sia sul *Grande Dizionario della Lingua Italiana*<sup>80</sup>, sia su dizionari specializzati di

---

<sup>74</sup> Bagni, *Genere*, cit., p. 44.

<sup>75</sup> Frow, *Genre*, cit., p. 25.

<sup>76</sup> Cfr. Il primo capitolo in L. Pennings, *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 1999, pp. 33-80.

<sup>77</sup> Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, cit., pp. 147-155.

<sup>78</sup> Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., p. 151.

<sup>79</sup> Ad esempio «in questa cronaca», «le nostre cronache» e «in queste cronache» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 291, p. 376 e p. 425).

<sup>80</sup> «Parte dei giornali quotidiani in cui si descrivono gli avvenimenti più importanti della vita cittadina nei vari settori (arte, letteratura, politica, sport, teatro, moda, ecc.)» (*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di

giornalismo, le definizioni di «cronaca» sottolineano la funzione descrittiva del genere, e lo stretto legame con la realtà. Proprio dal confronto tra queste definizioni e la natura dei testi di Vigolo sorgono i primi dubbi: lo scrittore non si limita mai alla descrizione, ma interpreta, valuta, spiega, confronta e ragiona sulla musica. Il genere «cronaca», pertanto, non corrisponde alla realtà testuale. L'autonomia dei testi vigoliani rispetto alla musica è superiore a quanto suggerito dal vocabolo «cronaca».

Un contrasto analogo caratterizza i testi di Savinio, che definì i propri scritti con il termine «nota». Uno dei testi, intitolato appunto *Note prese durante una rappresentazione del Boris*<sup>81</sup>, svela la prassi di Savinio, basata sulle associazioni dirette e spontanee, sulle caratterizzazioni intuitive della musica. L'immediatezza del testo è dimostrata dalla sua struttura, che rispetta in modo fedele la trama dell'opera. Il testo, che fu pubblicato per la prima volta sull'antologia, sembra ancora provvisorio, come testimoniano le frasi nominali («Castità del Boris./Purezza delle scene familiari. Calma sotto la terribilità della tragedia»<sup>82</sup>). In questo testo l'uso della voce «nota» è consono alla funzione preparatoria del testo, come se Savinio avesse preso degli appunti per elaborarli in seguito in un testo vero e proprio. Tale accezione di «appunti provvisori, preparatori», invece, non si addice agli altri testi, che Savinio qualificò sempre come «note»<sup>83</sup>. Se il *GDLI* circoscrive il lemma come «annotazione o appunto scritto rapido, sommario, sintetico», ad esso si aggiunge anche una definizione più «generica», cioè «breve dissertazione, relazione, resoconto, comunicazione, dichiarazione scritta»<sup>84</sup>. Rispetto alla «cronaca» di Vigolo queste indicazioni sono meno legate ad una particolare serata, suggerendo una scrittura più libera. Colpisce soprattutto il fatto che nessun genere elencato dal *GDLI* ha una tradizione o connotazione letteraria: la scelta del termine «nota» implica un'attività non letteraria. In questo senso la definizione di Savinio ricorda la categoria degli «écrits sur l'art», nome di genere che crea un effetto anti-generico di opposizione alla critica d'arte e un effetto di neutralità a-generica<sup>85</sup>. Ai nostri occhi, Savinio privilegiò il vocabolo «nota» a causa della massima libertà discorsiva implicata nel termine. Vista la neutralità del termine, Savinio non fu legato a una specifica prassi di genere, potendo così elaborare il proprio discorso in qualunque direzione. Per cui la costante presenza della soggettività dell'autore è indicativa della direzione saggistica prevalente in Savinio (cfr. 5.4.2).

---

Battaglia, cit., vol. III, p. 1008); o ancora «La descrizione giornalistica dei fatti» (C. De Martino & F. Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, Milano, Mursia, 1990, p. 60, s.v.).

<sup>81</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 165-167.

<sup>82</sup> Ivi, p. 166.

<sup>83</sup> Si possono citare gli esempi «questa nota», «la mia nota del mese passato», «in una nostra precedente nota» (ivi, p. 16, p. 213 e p. 244).

<sup>84</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Battaglia, cit., vol. XI, p. 565, s.v.

<sup>85</sup> Vaugeois, *Noms de genre: le nom. De l'usage des «écrits sur l'art»*, cit., pp. 15-16, traduzione nostra.

Bontempelli si mostrò consapevole dell'eterogeneità dei generi nei titoli. Il sottotitolo della raccolta, *Scritti sulla musica*, non va inteso nel senso anti-generico suggerito da Vaugeois, bensì come categoria che include diversi generi. Questi ultimi sono a loro volta rintracciabili nei titoli delle varie sezioni. Bontempelli scelse dunque nomi di genere consoni alla realtà testuale, all'opposto di Vigolo e di Savinio (cfr. 2.2.3.2).

Il panorama tipologico comprende l'analisi del polo esegetico e del polo espressivo.

## 5.4.1 Polo esegetico

### 5.4.1.1 Cronaca e critica

Il titolo di una delle sezioni di *Passione incompiuta*, «Cronaca e critica», abbraccia i due maggiori generi del polo esegetico.

Come abbiamo appena visto, la cronaca riporta fatti e descrive eventi recenti. Oltre allo specifico legame con la realtà, Vaugeois cita come elementi definitivi anche i vincoli temporali (cioè la vicinanza temporale tra evento e cronaca) e i vincoli spaziali (cioè editoriali)<sup>86</sup>. Visto il carattere effimero del genere, difficilmente la cronaca si presta ad essere selezionata per una raccolta. Nel secondo capitolo abbiamo osservato che tutti gli autori eliminarono i passi troppo legati all'attualità, che avrebbero perso il loro senso in un'antologia pubblicata anni dopo la serata musicale in questione (cfr. 2.2.1). Nonostante la selezione dei testi e l'eliminazione di paragrafi troppo cronachistici, alcuni testi del *corpus* conservano la loro impostazione di cronaca, di resoconto, come, ad esempio, la serie di quattro testi intitolati *Lettere dal «Maggio»* in *Passione incompiuta*<sup>87</sup>, scritti in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1940 e pubblicati sul settimanale «Tempo». Vista la natura descrittiva della cronaca, il giornalista è tenuto a specificare l'occasione, l'opera musicale suonata e i nomi degli interpreti più importanti. Altri elementi ricorrenti della cronaca sono una caratterizzazione più o meno dettagliata del pubblico, tanto che l'autore si sofferma a volte persino sull'abbigliamento degli spettatori e sulla descrizione della reazione del pubblico. Se la cronaca non supera il livello descrittivo - e il pericolo esiste soprattutto per resoconti di festival musicali - il testo rischia di diventare una mera enumerazione dei concerti a cui assisté il giornalista. Per oltrepassare il valore documentario, l'autore può interpretare, spiegare, valutare e ragionare sulla musica. Ecco perché anche i testi più cronachistici di Vigolo sono più interessanti della serie sul Maggio Fiorentino di Bontempelli. In *Rubinstein*, ad esempio,

---

<sup>86</sup> D. Vaugeois, *Poétique du recueil et poétique de l'essai*, in «Acta Fabula», 2001, 2, 1, <http://www.fabula.org/revue/cr/54.php>, consultato il 6/3/2012.

<sup>87</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 361-371.

Vigolo non si limita a descrivere la reazione del pubblico, ma cerca di comprendere la ragione della particolare simpatia per il pianista<sup>88</sup>. Nel resoconto del festival veneziano in *Homunculus*, lo scrittore invoca le sue conoscenze di storia musicale per dare più approfondimento e coerenza alla cronaca<sup>89</sup>. Lo stesso avviene ne *I Threni di Strawinsky*, opera che viene subito interpretata alla luce degli sviluppi musicali recenti<sup>90</sup>. Nonostante siano legate a particolari serate musicali, queste cronache interpretano le opere nel loro contesto culturale, da quello genetico a quello di ricezione contemporanea. Vigolo mostra in questo modo come la cronaca possa essere un genere intellettualmente valido.

L'altro genere indicato nel titolo della sezione bontempelliana, cioè la critica - che si considera nel presente studio nell'accezione ristretta - si propone di capire e di valutare l'opera musicale. Nonostante questi due obiettivi cooperino nella progettazione testuale, ci sembra comunque utile suggerire una distinzione a seconda del prevalere della comprensione o del giudizio sulla musica. Se la maggior parte dei testi è legata alla valutazione di un evento, una parte più esigua è dedicata allo studio, alla comprensione di determinate opere. Proponiamo quindi di considerare rispettivamente la critica *valutativa* e la critica *conoscitiva*.

La critica valutativa si incarna nella recensione, che, essendo «lo strumento per eccellenza del critico»<sup>91</sup>, contiene sempre un giudizio critico. Di norma la recensione verte su uno spettacolo, ma può anche sottrarsi all'evento particolare e recensire l'opera musicale, un'incisione<sup>92</sup> o un libro sulla musica<sup>93</sup>. Secondo Massimo Onofri la recensione si colloca tra i due estremi della scheda e del saggio, che indicherebbero l'oggettività pura e la soggettività pura, benché in realtà queste ultime non si presentino mai allo stato puro<sup>94</sup>. Persino nelle parti informative la recensione non raggiunge l'oggettività assoluta, perché «l'elemento soggettivo, cacciato dalla porta della recensione, rientra dalla finestra»<sup>95</sup>. Viceversa la soggettività del recensore non forma il nucleo del testo,

---

<sup>88</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 124-126.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 454-456.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 414-416.

<sup>91</sup> De Martino & Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, cit., p. 187, s.v.

<sup>92</sup> Citiamo come esempi gli articoli di Bontempelli pubblicati su «Domus» (Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 385-395), o ancora i testi *Una Salomé del Seicento* e *Il Sigfrido inciso* (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 579-581 e pp. 614-616).

<sup>93</sup> Si rinvia alla sezione *Parole sulla critica* in Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 127-192. Presso gli altri scrittori, le recensioni di libri sono più rari.

<sup>94</sup> M. Onofri, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Roma, Donzelli, 2008, p. 18.

<sup>95</sup> Ivi, p. 22.

come sarà il caso nel saggio (cfr. 5.4.2.1): l'immaginazione presente nella recensione rimane sempre «concreta e controllata»<sup>96</sup>, e quindi caratteristica del polo esegetico.

La prima funzione svolta dalla recensione è informativa: oltre alla descrizione dell'evento, l'autore fornisce informazioni di fondo. Così Vigolo si sofferma spesso sulla genesi dell'opera e sul modo in cui fu accolta all'altezza della prima rappresentazione. Grazie alla straordinaria memoria musicale di Vigolo, alcune sue recensioni ripercorrono l'opera attraverso la storia delle varie rappresentazioni a cui ha assistito lo scrittore. In quei casi è rilevante soprattutto il confronto tra le diverse interpretazioni. Ma è significativa anche la selezione delle informazioni, tra cui spicca, ad esempio, la presenza o meno dell'esposizione della vicenda. Mentre ci si aspetta una narrazione – anche minima – del libretto per opere nuove, ciò non è indispensabile per le opere di repertorio. I testi di Vigolo corrispondono proprio a queste previsioni, nel senso che le recensioni di opere prime si soffermano sempre sulla vicenda. Solo in casi eccezionali l'autore può permettersi di omettere queste informazioni. Dopo la prima di *Volo di notte* di Dallapiccola (1940), ad esempio, Bontempelli salta la presentazione del libretto: «Metteva ben conto di aspettare. È un'ora tutta viva di musica. Mille battute in tensione. *Il soggetto è noto*. La musica comincia con gli accenti stellari [...]»<sup>97</sup>. A quanto pare l'autore suppone che i lettori conoscano bene il libretto, basato sul *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupéry: ciò significa che la prima di Dallapiccola era talmente conosciuta (o discussa) da rendere superflua la presentazione del libretto.

Oltre alla funzione informativa, il nodo della recensione sta nel giudizio critico sull'opera, valutando ogni singolo aspetto: il libretto (nel caso di un'opera lirica), la musica stessa, la direzione, l'interpretazione, la regia, la scenografia, i costumi. Proprio la valutazione differenzia la cronaca di Bontempelli sul Maggio Musicale Fiorentino del 1940 da *Musica scarlattiana*, un testo coevo di Savinio steso in occasione della Settimana Musicale Senese. Savinio presenta l'iniziativa, introduce la «dinastia musicale» degli Scarlatti a cui è dedicata la settimana e si sofferma sul luogo e sul discorso inaugurale. In seguito egli descrive i tre concerti a cui ha assistito, valutando per ciascuno l'interpretazione («il terzo tempo [...] è stata resa [*sic*] ancora più dolce e ariosa [*sic*] dalla magistrale interpretazione di Vignanelli»<sup>98</sup>) e la musica:

Lo *Stabat mater* per coro a 10 parti e organo ci rivelò un Domenico Scarlatti inaudito e inaspettato: una musica ampia, polifonica, compatta e brulicante di

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 14.

<sup>97</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 366, corsivo nostro.

<sup>98</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 209.

contrappunti, estrosa, rotta da scatti improvvisi, alta e luminosa come un trionfo di Bernini<sup>99</sup>.

A proposito del *Trovatore*, Savinio osserva le qualità e i difetti, indipendentemente dai propri gusti musicali, poco favorevoli al melodramma. Anche Vigolo valuta la musica in modo ponderato, indicando per ogni opera le parti musicali più riuscite e giustificando di volta in volta il proprio giudizio critico. In *Carriera del sobrio* Vigolo spiega la poetica di Stravinskij, indicando sia gli aspetti deboli, sia «il gioiello dell'opera»<sup>100</sup>, mentre per quanto riguarda *L'arte della fuga* giustifica la sua preferenza per una determinata interpretazione dell'opera bachiana. Grazie a questi sforzi esegetici, lo scrittore riesce a superare la soggettività della valutazione, raggiungendo un giudizio più accettato e più valido. Come abbiamo visto nel terzo capitolo (3.2.1.1), Vigolo spiega la propria posizione tramite la metafora del «tribunale della obbiettività critica»<sup>101</sup>. Tale volontà di dare informazioni di fondo, di valutare, di spiegare e di condividere la propria opinione legittima la collocazione di Vigolo all'interno del polo esegetico.

Grazie alla propria coscienziosità, lo scrittore romano tende a focalizzarsi sulle qualità di un'opera, anziché sui difetti. Ciò non significa che quello di Vigolo fosse sempre un giudizio mitigato perché nello spoglio dei periodici si sono riscontrati talvolta articoli severi (cfr. 2.2.1.2). *Mille e una sera all'opera e al concerto*, tuttavia, non include stroncature. Anche se il giudizio sul *Troilo e Cressida* di William Walton<sup>102</sup> non è sempre positivo, il testo rimane sempre una recensione critica e non una stroncatura, così come il testo sull'*Iris* di Mascagni<sup>103</sup>. Il tono di queste recensioni è sempre mitigato e critico anziché aspro e polemico. Onofri ha ragione a difendere i diritti della stroncatura, che rimane a suo parere un genere intellettualmente valido<sup>104</sup> ma nel nostro corpus esso si dimostra di scarsa rilevanza nel progetto di una raccolta. La decisione di Barilli di salvare il testo su Casella si spiega più per motivi espressivi, che per motivi critici.

È noto che la recensione consiste in un numero limitato di componenti fisse, che lo scrittore può elaborare a seconda dei propri principi critici. Tale schema rischia di diventare una struttura troppo rigorosa e ricorrente. Più del lettore del giornale, che legge le recensioni con intervalli periodici, è il lettore della raccolta ad essere colpito dalla ripetitività della scaletta. Questa tendenza è illustrata dalla raccolta di recensioni

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 210.

<sup>100</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 115.

<sup>101</sup> Ivi, p. 207.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 301-303.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 351-353.

<sup>104</sup> Onofri, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, cit., pp. 115-130.

musicali di Montale. Molti articoli inclusi in *Prime alla Scala*<sup>105</sup> si caratterizzano per una struttura ripetitiva: dopo un breve paragrafo introduttivo in cui sono riportati il luogo e l'occasione della rappresentazione, il critico presenta l'opera musicale, per terminare con la valutazione dei maggiori interpreti e la descrizione dell'accoglienza. Quanto alla reazione del pubblico, Montale precisa spesso quante volte gli interpreti sono tornati alla ribalta. Diversamente da Savinio e Vigolo, che cancellarono le osservazioni troppo cronachistiche, Montale non intervenne sul testo nel momento dell'antologizzazione. Oltre a questa stretta aderenza alla realtà contemporanea, spicca l'atteggiamento da professionista di Montale. Concordiamo con le osservazioni di Mengaldo riguardo alla fedele «scaletta» critica montaliana<sup>106</sup>:

Come cronista del «Corriere d'Informazione» [Montale] agi[sce] da professionista *en titre*. [...] In *Prime alla Scala* possiamo cogliere tracce dell'oscillazione fra un ascolto diciamo strutturale, estensivo e razionale, e uno intensivo, frammentario, pre-razionale della musica; vale a dire anche dell'oscillazione fra un ascolto «culturale», professionale ed uno più libero, edonistico e soggettivo. Ma fondamentalmente è il primo dei due tipi d'ascolto che detta legge e dà il tono al libro<sup>107</sup>.

Sia nella scelta del genere, sia nello stile Montale rivela un *ethos* professionista, astenendosi da «svolazzi ed arbitrii soggettivistici»<sup>108</sup> e rispettando un severo modello di professionismo. Sempre secondo Mengaldo,

È anzitutto questo scrupolo professionistico, in parte naturale in parte così abilmente coltivato da parerlo, a far sì che il tenore di *Prime alla Scala* sia così diverso da quello di analoghi volumi di scrittori che hanno praticato la critica musicale<sup>109</sup>.

Come esempi della tendenza opposta lo studioso cita «gli scapigliati» Barilli e Savinio, il «barocco e asistemico» Vigolo nonché il «mondano» Arbasino. Sorprendono soprattutto gli epiteti usati per Vigolo, che invece ai nostri occhi adottò un approccio serio e sistematico alla musica, non lasciando trapelare i propri gusti barocchi.

Per tornare a Montale, è lontano dalle nostre intenzioni mettere in dubbio la qualità intrinseca della sua critica, fondata evidentemente su un'ampia conoscenza della storia musicale. Ma lo scrittore ha voluto evitare il diletterantismo, a tal punto che il suo *ethos*

---

<sup>105</sup> *Prime alla Scala*, in Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 381-907.

<sup>106</sup> Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., pp. 245-246.

<sup>107</sup> Ivi, p. 243.

<sup>108</sup> Ivi.

<sup>109</sup> Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 244.

sembra più professionista degli stessi specialisti: mentre Mila e D'Amico ricorrono spesso alla metafora<sup>110</sup>, «è raro [...] che [Montale] si conceda caratterizzazioni immaginose»<sup>111</sup>. A causa dello stile controllato e rigoroso delle recensioni montaliane<sup>112</sup>, ma ai nostri occhi disadorno e freddo, la raccolta *Prime alla Scala* è stata esclusa dal *corpus*.

Se la recensione incarna la critica valutativa, l'autore può approfondire la riflessione lungo una linea indipendente da eventi particolari. In preparazione del Maggio Musicale Fiorentino del 1940, Bontempelli pubblicò sull'«Illustrazione Toscana» alcuni testi di critica non valutativa ma *conoscitiva*. In *Mozart e il Flauto Magico*<sup>113</sup> l'autore *studia* la transizione mozartiana dall'opera italiana a quella tedesca nel libretto, nella musica, nello stile dell'insieme. Ci preme sottolineare il verbo *studiare* perché Bontempelli illumina la sua tesi tramite citazioni, commenta l'opera alla luce delle tendenze operistiche di Gluck e di Wagner, e si sofferma sulle interpretazioni allegoriche del libretto. Le strategie testuali non sono quindi incentrate sulla valutazione, ma sulla comprensione dell'opera e del suo significato all'interno dell'arco creativo del compositore e della storia musicale. Alla valutazione, tipica della recensione, si sostituiscono l'analisi e l'interpretazione, tipiche della critica vera e propria e dell'attività intellettuale. Come risulta dall'esempio riportato, la critica dispone in questi casi di un'autonomia maggiore rispetto all'evento: anche se i testi sono stati pubblicati in occasione del Maggio Musicale Fiorentino, l'autore non si riferisce mai all'evento particolare. Se la recensione è per definizione collegata alla rappresentazione, la critica conoscitiva è più indipendente dalla realtà concreta della programmazione. Assai esemplare risulta a questo proposito la distinzione proposta da Berardinelli tra «saggio» e «studio», o più precisamente tra «critica letteraria» e «teoria (o scienza) della letteratura» (anche se questi concetti non coincidono con la nostra distinzione tra critica valutativa e critica conoscitiva):

[I critici a dominante epistemologica, cioè gli scienziati della letteratura] mirano alla rivelazione o illuminazione dell'essenza, dell'ispirazione fondamentale, dell'etimo spirituale, della struttura formale di un'opera o di uno stile. [I critici a dominante doxologico] attraversano l'opera letteraria per andare altrove, mirano alla psicologia e alla sociologia, sono critici della cultura o storici delle idee:

---

<sup>110</sup> Costa & Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento*, cit.

<sup>111</sup> Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 251.

<sup>112</sup> *Ivi*.

<sup>113</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 349-354.

prendono le opere letterarie e magari le biografie degli scrittori come sintomi e figure di problemi storico-sociali, morali, politici, filosofici<sup>114</sup>.

Secondo Berardinelli i critici a dominante epistemologica si indirizzano «al pubblico ristretto della comunità scientifica» mentre i critici a dominante doxologica scrivono per «un pubblico colto non specialistico». Benché questi testi di Bontempelli siano stati pubblicati su testate non specializzate, e benché essi non possano ascrivere alla critica di stampo accademico-musicologico, *Mozart e il Flauto Magico* e *Il Fidelio* vertono sull'opera in quanto opera, e non come elemento della vita mondana. Considerando il nucleo di questi testi, è lecito pertanto sostenere che siano vicini al polo epistemologico di Berardinelli; dunque, nei nostri termini, essi si presentano come testi esegetici allo stato puro. Nel testo *All'istrice rosso*, ad esempio, Vigolo riflette sull'essenza musicale di Bruckner e cerca di spiegare perché il compositore è così poco apprezzato dal pubblico. La riflessione critica di Vigolo si sviluppa indipendentemente da un'occasione precisa. Se confrontiamo le due raccolte di Vigolo, constatiamo inoltre che la proporzione di critica conoscitiva è maggiore in *Diabolus in musica* che non in *Mille e una sera*: nella raccolta di collaborazioni radiofoniche, Vigolo indaga, ad esempio, l'origine di *Norma* di Bellini, riflette sui «due volti» di Rossini e studia l'influenza dei miti ottocenteschi nella ricezione contemporanea di Verdi e di Wagner. In questi testi il lettore coglie subito un passaggio del modo enunciativo da descrittivo ad analitico. Se la recensione può essere considerata un esercizio critico in forma giornalistica, la critica conoscitiva si caratterizza per un *ethos* diverso: l'autore non è più il giornalista, che si propone di valutare uno spettacolo a beneficio di altri potenziali spettatori, ma il critico che adotta l'*ethos* dello studioso.

Nella conclusione del terzo capitolo, abbiamo accennato agli elementi che definiscono la critica militante. Mentre in passato si considerava la critica militante in opposizione alla critica accademica poiché la prima, pubblicata su testate per il grande pubblico, verteva sull'attualità culturale, le definizioni più recenti sono imperniate sulla partecipazione militante del critico, vale a dire sul particolare *ethos* attivista<sup>115</sup>. Il critico militante, come sostiene Simona Cigliana,

---

<sup>114</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 170.

<sup>115</sup> La Porta & Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, cit., p. 9.

Si arroga «a caldo» il diritto di approvare o condannare, di consigliare all'attenzione e consegnare ai posteri –o di condannare al ludibrio e al silenzio– un'opera, un artista, una corrente, un indirizzo estetico<sup>116</sup>.

Per cui la critica militante non si esaurisce nel sostenere determinate tendenze ideologiche, potendo anche opporsi a certe correnti culturali. Alla luce della sua propria visione del mondo, della cultura e dell'arte, il critico militante «indic[a] una linea, [...] pronunci[a] diagnosi inedite, [...] contrast[a] o appoggi[a] movimenti emergenti»<sup>117</sup>. Anche se l'idea di valutazione è compresa nella definizione di «critica»<sup>118</sup>, nella critica militante la partecipazione e la parzialità del critico sono particolarmente pronunciate. A livello testuale, l'impegno del critico militante si traduce in un modo enunciativo polemico e in uno stile più diretto e aggressivo.

Gli esempi più palesi si trovano in *Passione incompiuta*, dove Bontempelli adotta un tono polemico e militante soprattutto nei confronti della musica contemporanea. Egli ripetutamente si pronuncia a favore della corrente neoclassica, schierandosi sempre con Malipiero e condannando ora la critica musicale milanese, colpevole di non riconoscere le qualità del compositore veneziano<sup>119</sup> e ora il manifesto antinovacentista ne *La calata*<sup>120</sup>. Più in generale Bontempelli combatte l'incomprensione preconcepita della musica contemporanea: chi rifiuta le tendenze contemporanee dimentica che «inumani e cerebrali furono chiamati ognuno a sua volta Bach e Beethoven e Wagner...»<sup>121</sup>. Ciò non significa che Bontempelli appoggi qualsiasi composizione contemporanea; anzi, in *Meditazione intorno alla musica* egli sottolinea l'ossessione dei moderni per la sonorità e per la ripetizione<sup>122</sup>, a scapito della «musica», concetto nello stesso tempo intuitivo e assoluto. Il modo polemico è più vistoso nei testi sulla radio e sulla musica popolare, in cui lo scrittore adotta termini come «micidiale e rapido veleno»<sup>123</sup>, «musica corrotta»<sup>124</sup>,

---

<sup>116</sup> S. Cigliana, *Le stagioni della critica militante. Personalità e modi, questioni e prospettive, storia e testi*, Roma, Onyx Edizioni, 2007, p. 14.

<sup>117</sup> Golino, *La critica militante*, cit., p. 182.

<sup>118</sup> «Nell'idea di critica, quindi, è già implicita una certa qualità di attiva partecipazione nell'esercizio di una volontà giudicante. Con l'aggettivo 'militante', grazie a una forzatura non esente da sospetti di tautologia, si rende ancora più evidente questo aspetto, e si conferisce alla critica un carattere d'intervento assiduo e polemico nei canali di trasmissione del sapere, un accento che enfatizza la presenza della critica nel dibattito contemporaneo» (ivi, p. 178).

<sup>119</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 204-205.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 412-415.

<sup>121</sup> Ivi, p. 208. Si veda anche il testo *Incomprensione dei contemporanei*, in cui l'autore illustra la resistenza provata contro Beethoven tramite citazioni della critica beethoveniana (ivi, pp. 374-375).

<sup>122</sup> Ivi, pp. 87-88.

<sup>123</sup> Ivi, pp. 320-321.

<sup>124</sup> Ivi, p. 321.

«velenoso attentato all'intelligenza e al gusto»<sup>125</sup>, «cocaina spirituale»<sup>126</sup>, «musica belata»<sup>127</sup> e così di seguito. Se in *Meditazione intorno alla musica* Bontempelli oppone implicitamente il concetto «musica» a «non-musica», altrove riprende la stessa antinomia in modo più esplicito: a proposito della programmazione radiofonica, egli afferma di volere semplicemente «al luogo di falsa musica della vera musica»<sup>128</sup>. Il modo analitico è stato rimosso del tutto dal modo polemico perché Bontempelli usa i concetti di vera e falsa musica senza spiegarli, giustificarli o approfondirli.

Benché la matrice dell'*ethos* vigoliano non sia polemica, alcuni testi riflettono posizioni di critica militante. *L'unicorno di Menotti*, ad esempio, verte su un'opera che fu rappresentata solo negli Stati Uniti ed al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Al termine della recensione, Vigolo auspica vivamente che l'opera sia programmata in Italia<sup>129</sup>. Più in generale, lo scrittore romano prende le difese dell'«uomo comune» a scapito della critica ufficiale, come si è visto nel terzo capitolo. Per Vigolo il gusto deve sempre prevalere sulla critica specialistica:

Non si tratta qui di riabilitare il *Kitsch*, né tanto meno di glorificarlo, quanto di riconoscere il diritto a un certo rispetto storico che hanno tutti i fenomeni del gusto in quanto tali e in quanto ad essi ha corrisposto un momento di vita, un'esperienza, un bagliore di piacere, una sfumatura di sensibilità. Noi diamo oggi forse troppa importanza ai giudizi cosiddetti critici, alle posizioni momentanee dell'estetica, senza riconoscere invece che più della critica conta un reale approfondimento della psicologia del gusto cioè dei motivi consci o inconsci di piacere o di dolore, di gradimento o di avversione che determinano quei giudizi chiamati estetici. I fenomeni del gusto sono da un certo punto di vista tutti ugualmente legittimi e penetrarli con intelligenza nelle loro radici umane vissute, godute o sofferte, è forse più difficile e appassionante che farne giustizia o esaltazione sommaria<sup>130</sup>.

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 327.

<sup>126</sup> Ivi, p. 323.

<sup>127</sup> Ivi, p. 345.

<sup>128</sup> Ivi, p. 339.

<sup>129</sup> «Sorprende solo che in Italia, dove tanto si è attivi e volenterosi nello scovare ed eseguire tutte le ultime e non sempre importantissime novità della musica, sia rimasto finora completamente ignoto questo vero gioiello musicale di Menotti, né tanto meno alcuno abbia pensato ad una sua esecuzione, che pure, crediamo, avrebbe portato una nota diversa nel paesaggio, non sempre molto aprico e ridente, dei nostri programmi musicali» (Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 383-384).

<sup>130</sup> Ivi, p. 700.

Tra i fenomeni del gusto, Vigolo è favorevole all'opera verista<sup>131</sup> e, in particolare, a Puccini. È soprattutto la rappresentazione di *Tosca* a convincere l'autore:

Il critico che come un buon medico tiene in mano il polso del suo pubblico, deve dire che la settimana scorsa al Teatro dell'Opera con la *Tosca* di Puccini, ha sentito dei battiti insolitamente impetuosi. [...]

[...] e non bisogna aver rossore di riconoscere il valore e la bellezza di questa musica per il solo motivo che ha suscitato tanti sogni e fatto spargere tante lagrime<sup>132</sup>.

Anche nel ricordo di Francesco Cilea, Vigolo prende le parti dell'«ultimo operista italiano»<sup>133</sup>. Tale propensione è contraria a quanto andavano affermando i grandi critici del primo Novecento, da Torre Franca alla generazione dell'Ottanta, da Bontempelli a Savinio, tutti concordi nel rifiutare l'opera verista. Vigolo si sente – almeno in parte – responsabile della rivalutazione pucciniana, scrivendo ne *Il canocchiale metafisico*:

So che certe mie coraggiose prese di posizione non sono passate senza traccia. La principale, fra tante, fu la difesa di Puccini che, dopo una stupenda «*Tosca*» della Tebaldi al Teatro dell'Opera, intrapresi nel maggio del '56, compromettendomi senza riserve nell'ammirazione per il musicista<sup>134</sup>.

La militanza a favore dell'opera verista è costante lungo l'intera raccolta vigoliana. Anche Barilli appoggia Puccini e critica nello stesso tempo le tendenze della musica moderna. Più in generale, nelle raccolte di Barilli si osserva un acuto senso di nostalgia, come se lo scrittore avesse l'impressione di essere nato troppo tardi. Tale nostalgia emerge anche dalla selezione degli argomenti per *Paese del melodramma* (Verdi, Cimarosa, Puccini, Paganini), da testi come *L'ultima Bohème* in cui l'autore rimpiange il decadimento della tradizione operistica («O i tempi passati!»<sup>135</sup>), o ancora dall'*excursus* sul gusto dell'epoca in *Bottesini* («Ai suoi tempi il Gusto aveva una funzione, il Genio un carattere e l'Arte una tradizione»<sup>136</sup>). Solo pochi testi, tuttavia, si possono considerare critica militante, come *Falstaff*, in cui Barilli spiega le ragioni della sua preferenza per il *Trovatore*. In parecchi altri testi la militanza è invece presente in modo indiretto: la disapprovazione di Debussy e di Casella è elaborata in un testo di natura caricaturale-ironica, mentre *I mangiatori d'ipofosfiti* e *Homunculus* si avvicinano al racconto allegorico.

---

<sup>131</sup> Cfr. *Ricordo di Francesco Cilea*, ivi, pp. 70-73.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 321-323.

<sup>133</sup> Ivi, p. 70.

<sup>134</sup> G. Vigolo, *Il canocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della cometa, 1982, p. 10.

<sup>135</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 89.

<sup>136</sup> Ivi, p. 12.

Ciò significa che Barilli formula la propria opinione personale soprattutto in testi espressivi, mentre, com'è noto, la critica militante, essendo in primo luogo «critica», privilegia per definizione gli aspetti esegetici. Anche il critico militante può curare lo stile o adottare uno stile personale, ma lo stile è sempre concepito in funzione della chiarezza delle idee esposte.

La militanza critica di Savinio si realizza in testi di stampo saggistico, vicini, più che al modo polemico, al modo riflessivo.

Prima di chiudere la sezione sulla cronaca, sulla recensione e sulla critica, conviene soffermarsi in particolare sulla critica saggistica. A quest'ultima afferiscono testi che si trovano nella zona grigia tra polo esegetico e polo espressivo: la soggettività di chi scrive è presente non in quanto voce specialista, che si assume il diritto di giudicare; ma come voce che riflette, che stabilisce associazioni e confronti personali, a volte persino sorprendenti. La dimensione soggettiva non è mai del tutto assente nella critica, nemmeno nei puri testi esegetici, ma a volte è più pronunciata.

Visto che i testi del nostro *corpus* sono scritti da letterati, non sorprende che gli autori abbiano riflettuto sulla musica alla luce della propria poetica. Soprattutto Bontempelli e Savinio alludono spesso alle loro rispettive teorie sull'arte. Le vive reazioni di Bontempelli al concetto di «crisi» illustrano, ad esempio, il suo passaggio attraverso l'esperienza avanguardista:

Nell'arte non esistono crisi, a meno che non si preferisca dire, con altrettanta ragione, che non v'è altro che una continua crisi, che è la vita stessa. Nel mondo dell'arte, ogni atto autentico e fecondo è una novità, e fondamentalmente una ribellione, una sorpresa. È un'azione cui l'atmosfera intorno risponde con una reazione. Un'opera è viva in quanto rivela un modo di vedere che l'opera precedente non ha colto<sup>137</sup>

La confutazione di Bontempelli rispetto all'idea, proposta da di Lualdi, non è formulata in modo polemico, nonostante il chiaro disaccordo, ma attraverso un tono riflessivo, saggistico. Lo stesso tono si riconosce in altri testi di Savinio, soprattutto nei passi dedicati all'ironia e alla leggerezza tipiche del dilettante. A proposito di *Norma*, Savinio sostiene:

[A Bellini] mancava la suprema astuzia dell'artista; di sapere che l'arte è gioco, è divertimento, un seguito di sorprese, di bianco e nero, di sonno e di veglia, di

---

<sup>137</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 183. Dichiarazioni analoghe si trovano in *Modernità e altri spropositi* («Ogni poeta sente le cose vecchie in un modo nuovo; perciò se è vero poeta è sempre moderno», ivi, p. 372) e in *Dopo il diluvio* (ivi, pp. 426-437).

occhiate fulminee, di sguardi improvvisi al buio degli abissi e ai cieli illunati; gli mancava di sapere che l'arte è l'«altra» parte delle cose<sup>138</sup>.

Qui Savinio si riferisce alla propria poetica, senza perciò condannare radicalmente la musica di Bellini.

In questa prospettiva Mengaldo ha ragione quando descrive Vigolo come «barocco e asistemico»<sup>139</sup>: in effetti, lo scrittore romano talvolta supera il polo esegetico per avvicinarsi al polo espressivo, e, in particolare, al saggio. Parecchi risultano i testi in cui è arduo distinguere tra critica e saggio: ed è proprio in questo equilibrio raggiunto che risiede il fascino di *Mille e una sera all'opera e al concerto*. Mentre un aspetto tipicamente saggistico è l'accostamento dell'opera discussa ad altre opere, in base ad analogia/contrasto, alla stessa paternità autoriale, alla consonanza di tema. Simili associazioni presentano un lato didattico (nel senso che spiegano un'opera nuova a partire da un'opera conosciuta) e un lato molto soggettivo, derivante dagli accostamenti sorprendenti. Alcuni rapporti sono quasi evidenti, come il confronto tra *La Passione secondo Matteo* e *La Passione secondo Giovanni*, o ancora tra le opere di Rossini *Il Turco in Italia* e *L'Italiana in Algeri*. Tra gli accostamenti più inconsueti si annoverano il paragone tra *Il prigioniero* di Dallapiccola e il *Fidelio* di Beethoven ne *Il prigioniero dodecafonico*<sup>140</sup>, in base al tema del carcere e della libertà. Stando a Vigolo, il fanciullo protagonista de *I sortilèges di Ravel* ricorda Pelleas e Melisenda, amanti meno maturi di Tristano e Isotta. All'opposto dell'opera wagneriana, le opere francesi si caratterizzerebbero per un senso di «infantilismo»: «Si può dire che, procedendo su questa linea, quanto più il personaggio si rimpicciolisce o infantilizza, tanto più ingigantiscono intorno a lui le sensazioni e gli oggetti»<sup>141</sup>. Si tratta di idee insolite, che stimolano la riflessione dei lettori. Oltre ai confronti con opere musicali, sono frequenti anche gli accostamenti letterari. Nel *Requiem* di Verdi, Vigolo «sent[e] l'Inferno di Dante messo in musica»<sup>142</sup>; e per spiegare *Didone e Enea* di Purcell lo scrittore si riferisce a un testo di Carlo Roberto Dati, intitolato *Il cedrarancio*, perché la musica «fa pensare a un simile innesto dell'italico ramicello d'arancio sul cedro della musicalità anglica»<sup>143</sup>. Sulla base del *Viaggio in Italia* di Goethe Vigolo spiega perché la migliore musica italiana si sente durante la settimana santa a San Pietro<sup>144</sup>. Questi riferimenti non sono citazioni isolate, ma accompagnano il critico nella sua riflessione.

---

<sup>138</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 93.

<sup>139</sup> Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 244.

<sup>140</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., p. 35.

<sup>141</sup> Ivi, p. 653.

<sup>142</sup> Ivi, p. 11.

<sup>143</sup> Ivi, p. 678.

<sup>144</sup> Ivi, pp. 156-158.

L'ultimo argomento relativo all'equilibrio tra critica e saggistica, si riscontra nel fatto che Vigolo costruisce il ragionamento e la valutazione spesso intorno a concetti astratti, tipicamente saggistici. Così, sconcertato dalle difficoltà della critica a cogliere l'opposizione tra le sinfonie beethoveniane e la *Messa solenne*, Vigolo ritiene che in quest'ultima opera Beethoven ha

rinunciato alla sua dinamica consueta per le esigenze di una statica soprannaturale che egli esprime stupendamente, temperando il suo più tipico e soggettivo mondo armonico con l'oggettività di uno stile modale e arcaico. Ciò crea alla sua Messa uno sfondo intemporale profondissimo verso l'eterno e la pace interiore<sup>145</sup>.

Il critico applica i concetti teorici alla musica e argomenta continuamente le proprie affermazioni. In *Brahms l'inattuale* Vigolo saggia i rapporti tra l'arte e il tempo: Brahms, che adoperava uno stile profondamente diverso da quello dei contemporanei Liszt e Wagner, diventa un modello per lo stesso scrittore:

Contro la loro musica dell'avvenire Brahms rafforzava sempre di più a sua fedeltà ai valori eterni della musica; di fronte all'infatuazione del nuovo per il nuovo, rischiò di passare, e anzi passò, per un «reazionario», questi che fu invece il più libero dei musicisti, il meno schiavo del suo tempo. Brahms [...] fu il primo musicista a comprendere come l'arte possa opporsi al tempo<sup>146</sup>.

Come nel caso di Bontempelli e Savinio, si può leggere in questo saggio vigoliano un'apologia implicita della propria attività creativa, che si sviluppò in modo indipendente dalle maggiori tendenze novecentesche.

Nonostante la critica saggistica permetta all'autore di manifestare la propria soggettività e di offrire nuove prospettive, i testi sono sempre incentrati sulla comprensione e interpretazione dell'arte sonora. Ecco perché abbiamo scelto di trattare questi testi all'interno del polo esegetico: vedremo in seguito che i saggi afferenti al polo espressivo, per via della tendenza alla digressione, non rispettano l'equilibrio tra cronaca, critica e ragionamento autonomo come fanno i testi appena discussi.

#### 5.4.1.2 Il «profilo»

Nei testi compresi nel polo esegetico si nota spesso la tendenza ad privilegiare la figura dell'artista. La centralità del compositore rispecchia l'organizzazione istituzionale della

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 458.

<sup>146</sup> Ivi, pp. 173-175.

vita musicale, nel senso che certi eventi musicali si focalizzavano su un solo compositore (come la Settimana Musicale Senese, fondata nel 1939 da Casella) e nel senso che si celebravano gli anniversari della nascita o della morte di un compositore. Più che in altre arti, si ha l'impressione che la critica musicale perseveri il «culto» del compositore – genio. Ciò deriva forse dalla posizione privilegiata di cui la musica ha goduto sin dall'epoca romantica; e non per caso, i romantici adoperavano anche la biografia per esprimere «l'esaltazione, anche irrazionale, dell'individuo»<sup>147</sup>. Nel presente paragrafo privilegiamo il termine «profilo» a «biografia» perché il primo, in quanto breve studio biografico e critico, non implica l'idea di una monografia. D'altronde anche Bontempelli fece la distinzione tra la sezione *Vite nella musica* e *Profili*: di là dalla vita e dalla personalità dell'artista, un «profilo» si sofferma su opere selezionate e sul significato storico del compositore. La sezione *Profili* in *Passione incompiuta* comprende alcuni chiari esempi, tra cui le due relazioni orali sugli Scarlatti e su Pergolesi in occasione delle rispettive Settimane Musicali Senesi del 1940 e del 1942; o ancora *Pseudo-centenario (Palestrina)*, scritto nel 1914, cioè 400 anni dopo la supposta data di nascita di Palestrina. Bontempelli avrebbe potuto includere nella sezione *Profili* anche *Ferruccio Busoni*, scritto come prefazione alla raccolta di saggi di Busoni sulla musica. A volte il profilo è pubblicato in occasione di un concerto: in *Giesecking e le farfalle*, Vigolo traccia il profilo del pianista prima di passare alla cronaca del concerto, che sembra quasi secondario. Lo scrittore-critico musicale assume in questi casi l'*ethos* della guida, del divulgatore che introduce il compositore al pubblico prima del concerto o del festival. Anche se la soggettività del critico non è eliminata del tutto, come vale del resto per l'intero insieme dei testi esegetici, bisogna riconoscere che l'attenzione dello scrittore è incentrata sull'argomento, invece che sull'atto comunicativo.

Oltre al compleanno di un artista (cfr. *La torta del compleanno* su Stravinskij o *I settant'anni di Orff* di pugno di Vigolo), una parte considerevole dei profili è scritta poco dopo la morte del compositore. Esempi di ricordi commemorativi non si trovano solo presso i letterati (come i testi di Vigolo *Ricordo di Francesco Cilea*, *Ricordo di Perosi*, *Ricordo di Hindemith*) ma anche presso gli specialisti poiché si tratta di un genere tipicamente giornalistico.

## 5.4.2 Polo espressivo

In base alla stessa esperienza musicale, l'autore può elaborare un testo del tutto diverso da quello esegetico: i testi espressivi sono incentrati sulla soggettività dell'autore, o sulle

---

<sup>147</sup> *Enciclopedia della Letteratura*, a cura di AA.VV., Milano, Garzanti, 1972, p. 121.

qualità narrative o poetiche. Nella categoria espressiva i testi sono spesso modellati su generi letterari esistenti, oppure adottano modi letterari riconosciuti. Così, gli scritti sulla musica di d'Annunzio avrebbero - secondo Renato Chiesa un «andamento favolistico»<sup>148</sup>. Vista la partecipazione di Barilli a «La Ronda», è logico che abbia scritto sulla musica in forma di prosa d'arte.

All'interno del polo espressivo si distinguono il modo narrativo, saggistico e lirico. Per quanto riguarda il rapporto tra gli ultimi due modi è interessante rimandare all'articolo «Saggio» e «Prosa d'arte» di Emilio Cecchi:

Per noi [...] prosa poetica equivale specialmente a prosa d'arte, «frammento», poemetto in prosa. Dentro ai quali termini, è se possibile anche più palese la diversità dalla forma del «saggio». *Grosso modo* potrebbe dirsi che la prosa poetica offre la soluzione romantica d'un problema di espressione letteraria, che nel saggio, con le sue premesse intellettualistiche francamente esibite, ha la sua impostazione e soluzione classica<sup>149</sup>.

Nella concezione di Cecchi, anche il saggio si caratterizza per un «*quid* sommamente letterario»<sup>150</sup>, che lo distingue dai testi di stampo esegetico. La componente lirica, in altri termini, benché più esplicita nella prosa d'arte, emerge anche nel saggio. La seguente affermazione di Ferrecchia dimostra bene la letterarietà del saggio e la sua vicinanza al modo lirico:

L'atteggiamento illuministico e la compostezza classica, propri del saggio, impediscono al lirismo di imporsi sull'idea, e l'emozione traspare dal fondo di una forma limpida e compiuta, raggelata, per così dire, ma sul punto di sciogliersi quando la soglia di attenzione del saggista cede alle accensioni emotive o alla forza immaginativa, che animano l'impianto classicistico nel suo comporsi<sup>151</sup>.

Definito in questi termini, il saggio presenta una dominante espressiva. Ripercorrendo l'intera tipologia del polo espressivo, ci si soffermerà sul modo saggistico, sul modo narrativo e sul modo lirico.

---

<sup>148</sup> Chiesa, *La critica musicale*, cit., p. 116.

<sup>149</sup> E. Cecchi, «Saggio» e «Prosa d'arte», in E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, pp. 330-331.

<sup>150</sup> Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*, cit., p. 43, corsivo suo.

<sup>151</sup> Ivi, p. 40.

### 5.4.2.1 Il modo saggistico

Che il saggio sia riconosciuto come un genere letterario nessuno oserà contraddirlo, ma, rispetto ad altri generi letterari, esso sfugge a definizioni aprioristiche, abbracciando testi molto eterogenei. Pochi sono gli studiosi che hanno proposto una definizione globale, ragionando sul genere in modo indipendente dagli specifici saggisti; a tal punto che molti sembrano accettare che, come «la critica sono i critici», così «il saggio sono i saggisti». Alfonso Berardinelli definisce il saggio come:

Quella forme di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo<sup>152</sup>.

Nonostante l'impatto determinante del contesto e del canale di comunicazione, il saggio foggia sempre un *quid* letterario, una riflessione e un'argomentazione, oppure un'«invenzione letteraria», come risulta dalle prime frasi di Berardinelli:

Possiamo definire saggistica quel genere letterario in cui la *situazione empirica* di chi scrive e il *fine pratico* della scrittura (fine comunicativo, conoscitivo, persuasivo, descrittivo, polemico) sono i primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo. In un saggio, diversamente che in un romanzo, in una poesia lirica, in una *pièce* teatrale, il riferimento alla realtà empirica e l'impegno alla coerenza razionale non possono essere del tutto obliterati dall'invenzione letteraria<sup>153</sup>.

Nel saggio una situazione concreta fa scattare un'invenzione letteraria, una riflessione, oppure un ragionamento. Il saggio è l'esempio per eccellenza di «prosa non finzionale». Ma, di là da ciò, esso non risponde a determinate convenzioni tematiche o stilistiche. Il saggio copre un ampio panorama di stili e toni diversi. Ne *Il Barbiere di Siviglia* Savinio adotta, ad esempio, un tono riflessivo-militante, dapprima esprimendo i propri dubbi sull'opera («Ogni volta che riascolto musiche di Rossini, alla dolcezza del diletto si mischia l'amaro del rimorso. È forse qualcosa di male nella musica di Rossini? Non esageriamo!»<sup>154</sup>) e in seguito spiegando in seguito perché non gli piace Rossini («Vogliamo dire tutto il nostro pensiero? La musica di Rossini ci fa rabbia. Tanto

---

<sup>152</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. D. G. Brioschi, Costanzo, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 810.

<sup>153</sup> Ivi, p. 809, corsivo suo.

<sup>154</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 82.

ingegno, tanto estro, tanta bellezza che restano in aria, perché non hanno una base morale su cui poggiare»<sup>155</sup>). Dopo essere stato sorpreso da una Nona Sinfonia acusticamente deformata, Savinio formula un principio fondamentale di poetica:

Di nulla si giova tanto l'intelligenza, nulla l'affina tanto, quanto il raffronto tra aspetto e aspetto di una medesima cosa, quanto la rivelazione del lato intimo e nascosto delle cose. È il rovescio della medaglia che fa progredire il mondo<sup>156</sup>.

Altri testi della raccolta si caratterizzano invece per un tono lirico: si pensi, per esempio, al racconto della prematura morte di Bellini<sup>157</sup>.

Sempre secondo Berardinelli, il saggio tipico è «occasionale, divagante, antisistematic[o]»<sup>158</sup>, natura che Ferrecchia fa risalire a Montaigne, fondatore del genere:

Da *flâneur*, quale amava definirsi, procede per associazioni, citazioni, immagini, *exempla* su cui modellare, per similarità o opposizione, il pensiero che via via si costruisce e dipana liberamente, fuori da un sistema<sup>159</sup>.

Il sostantivo *flâneur*, come si sa, serve spesso a descrivere l'atteggiamento di Stendhal, autore ammirato da Savinio. Ed è curioso che tramite la figura di Stendhal, il profilo di Montaigne *flâneur* evochi immediatamente Savinio, non a caso l'autore più saggistico del *corpus*. Le definizioni storico-critiche in cui Berardinelli e Ferrecchia chiudono il genere giustificano la nostra scelta di considerare il saggio come un genere espressivo, in ragione del suo carattere divergente e centrifugo. Il testo intitolato *Da Brahms alla gentile esattora*, ad esempio, contiene riflessioni poco coordinate sul paternismo di Brahms, sul rapporto tra Brahms e Schumann, sulle distanze che Brahms prese rispetto alla musica francese. Il saggio presenta una struttura poco coerente, come se Savinio avesse scritto di getto ciò che gli veniva in mente. Oltre al sostantivo *flâneur*, nelle descrizioni di Montaigne figura anche un altro termine che ricorda Savinio. Agli occhi di Auerbach Montaigne iniziò

---

<sup>155</sup> Ivi.

<sup>156</sup> Ivi, p. 69.

<sup>157</sup> «Bellini abitava una villetta di Puteaux, e una notte, come un animale selvatico che per morire si nasconde, morì non visto da nessuno. Scese Euterpe in quel sobborgo di Parigi, e tirandosi su la veste per traversare le strade trasformate in pantani andò a raccogliere quel grande cuore colmo e spaccato come una melagrana. Era tempesta. Nel giardino della villetta c'era un magnifico rosaio. Quella notte medesima, il vento, che aveva un diavolo per capello, abbatté un muro del giardino e seppellì il rosaio» (ivi, p. 99).

<sup>158</sup> Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 811.

<sup>159</sup> Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*, cit., p. 14.

Quella scrittura che, per la mancanza di specializzazione e di metodo scientifico, con l'atteggiamento dilettantesco di occuparsi di tutto, inaugura quel genere che poi nel XIX secolo acquisterà nuovo prestigio all'interno dei giornali<sup>160</sup>.

Il *dilettantismo*, come abbiamo visto nel terzo capitolo, costituisce l'ideale supremo a cui secondo Savinio ogni artista deve aspirare. Nuovamente emerge una connessione intima tra le caratterizzazioni di Montaigne, le definizioni del saggio e la poetica di Savinio.

Nel saggio *The Essay as Form*, il filosofo e musicologo Adorno paragona la struttura e la logica del saggio a quelle musicali:

In the essay the persuasive aspect of communication, analogously to the functional transformation of many traits in autonomous music, is alienated from its original goal and converted into the pure articulation of presentation in itself. [...] The essay verges on the logic of music, the stringent and yet aconceptual art of transition [...]. For the essay is not situated in simple opposition to discursive procedure. It is not unlogical; rather it obeys logical criteria in so far as the totality of its sentences must fit together coherently<sup>161</sup>.

Il saggio è imprevedibile e bizzoso, e sfida perciò le regole del sistema cartesiano, come espone Adorno, pur non sfociando nell'arbitrarietà: con la celebre formula ossimorica, «the essay [...] proceeds, so to speak, methodically unmethodically»<sup>162</sup>.

Il «metodo ametodico» caratterizza per eccellenza gli scritti di Savinio, in cui lo scrittore interpreta, esamina e ragiona sull'attualità musicale. In ogni testo Savinio sperimenta l'associazione e il contrasto tra concetti; prova l'accostamento tra concetti e musiche; saggia, insomma, la musica alla luce delle proprie idee, esprimendo in ogni frase la gioia del ragionare. In questa prospettiva Savinio riattualizza la pratica di Montaigne, per cui il vocabolo *saggio* non si riferisce a un genere letterario, bensì a un metodo intellettuale<sup>163</sup>.

Uno degli esempi più significativi si trova in *Musica antica*, saggio polemico e programmatico sulla rivisitazione della musica antica, laddove Savinio argomenta sul perché la musica tolemaica non dovrebbe prendere il sopravvento sulla musica copernicana. In *Beethoven solo uomo*, saggio dal tono razionale e affettuoso, egli spiega il suo amore per il compositore copernicano per eccellenza:

---

<sup>160</sup> E. Auerbach, *Montaigne scrittore*, in *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato, 1970, pp. 12-13, citato in Ferrecchia, *Il saggio come forma letteraria*, cit., p. 14.

<sup>161</sup> T. W. Adorno, *The Essay as Form*, in «New German Critique», 1984 (I ed. 1958), 32, p. 169.

<sup>162</sup> Ivi, p. 161.

<sup>163</sup> J. Roger, *L'essai, point aveugle de la critique?*, in «Études littéraires», 2005, 37, 1, p. 51.

Beethoven è il solo musicista perfettamente sano secondo il canone dell'umana salute, e come tale è il solo che non costringe chi lo ascolta a quelle deformazioni cui costringono e i musicisti che lo hanno preceduto nel tempo, e quelli che sono venuti dopo di lui<sup>164</sup>.

L'idea che Savinio ha della natura umana è proiettata sulla musica. Così, l'opera *Otello* è valutata alla luce dei criteri morali, come emerge dall'*incipit*:

Noi siamo figli della coscienza. Dobbiamo subire, dobbiamo obbedire questo supremo giudice che ha sede in noi, per quanto gravosa, per quanto ostacolante, per quanto «reazionaria» possa riuscire la sua presenza. Questo è il nostro tormento e assieme la nostra gioia. Perché libertà di natura per noi è buio, e nessuna gioia è tale per noi, che non sia vagliata prima dalla coscienza e giudicata buona<sup>165</sup>.

Altri saggi non vertono su opere o compositori specifici, ma ragionano ad un livello più astratto. In *Vox* Savinio difende la superiorità del pianoforte sugli altri strumenti e, in particolare, sulla voce («considero la 'bella voce' come una specie di malattia, di mostruosità»<sup>166</sup>). Mentre in *Musica e ritmo*, riflette sul fatto che la musica, per essere umana, ha bisogno di ritmo, giunge a giustificare la distinzione tra musica italiana e musica settentrionale a partire dall'opposizione tra musica ritmica e musica aritmica<sup>167</sup>.

Nella scrittura saggistica i ragionamenti non escludono un contributo notevole dell'immaginazione dell'autore. L'alternarsi di compatte immagini significative e spiegazioni discorsive forma anzi un affascinante andirivieni. Così, la caratterizzazione di Schumann come adolescente permette a Savinio di spiegare il Romanticismo nei termini di «desiderio», «dolore» e «malinconia», di «indifferenza del fine» e di «disinteresse dello scopo»<sup>168</sup>. E l'argomentazione sul grecismo di Musorgskij è introdotta in questo modo:

Nel paradiso dei geni Eschilo e Musorgskij si fanno buona compagnia, e, se le nostre informazioni non errano, il trageda di Salamina si è messo a scrivere libretti d'opera che Modest a mano a mano riveste di suoni<sup>169</sup>.

---

<sup>164</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 76.

<sup>165</sup> Ivi, p. 154.

<sup>166</sup> Ivi, p. 213; cfr. anche *L'ora del pianoforte*, pp. 361-362.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 389-392.

<sup>168</sup> Ivi, pp. 110-112.

<sup>169</sup> Ivi, p. 168.

Tali immagini si trovano sempre inserite in un insieme argomentativo. Da questa prospettiva il saggio si oppone alla prosa d'arte, dove l'immaginazione prevale di gran lunga sulla costruzione di un ragionamento.

Il modo saggistico si riconosce anche presso gli scrittori dalla spiccata tendenza esegetica. Se *Mille e una sera all'opera e al concerto* contiene soprattutto recensioni, i testi di *Diabolus in musica* si caratterizzano per un'impostazione più libera e più saggistica. La differenza tra le recensioni e i contributi alla rubrica radiofonica, che Vigolo definì «elzeviri» (cfr. 5.4.2.3), è descritta da Cristiano Spila nei seguenti termini:

La distinzione tra critica musicale, per cui la scrittura è rappresentazione del dato e riconoscimento di giudizio, e racconto musicale, secondo cui la finzione sostituisce gli elementi di informazione, in Vigolo cede il posto a una sorta di «meditazione» musicale, in cui i dati sono importanti poiché disvelano affinità e ambiguità, differenze e somiglianze tra musica e letteratura<sup>170</sup>.

Queste «meditazioni musicali» non sono altro che saggi, in cui Vigolo adotta un punto di vista originale e illumina un argomento in un modo molto personale. Come nei testi di Savinio, i saggi nascono spesso dall'accostamento di concetti e di artisti: Beethoven, Hegel e Hölderlin, o ancora musica e memoria, sulla base di un frammento delle *Confessioni* di Rousseau.

Al contrario dei generi esegetici «puri», il saggio fa emergere la soggettività dell'autore. Se il punto di partenza è sempre una situazione vissuta o un dato reale, oggetto del saggio è, secondo René Audet, «un réel mis à distance»<sup>171</sup>, una realtà filtrata dalla soggettività dell'autore. Nel numero speciale della rivista «*Études littéraires*», dedicato appunto al saggio, e curato dallo stesso Audet, Pascal Riendeau sostiene che ogni saggio si pone due domande senza tuttavia essere in grado di rispondere: in primo luogo «que sais-je?», ma anche e soprattutto «qui suis-je?»<sup>172</sup>. Al fine di spiegare il «paradosso del saggio» Georges Lukács ricorre ne *L'Âme et les Formes* alla metafora del ritratto, somma attività mimetica e attività creativa nello stesso tempo<sup>173</sup>. La stessa ambivalenza si ritrova presso Secchieri, quando afferma che Savinio critico di Luciano

Si presenta come un «critico *sui generis*»: egli riconduce a sé, alla sua poetica e alla sua esperienza soggettiva, l'oggetto che l'occasione critica gli sottopone, senza per

---

<sup>170</sup> C. Spila, *Introduzione*, in Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., p. XI.

<sup>171</sup> R. Audet, *Le recueil: enjeux poétiques et génériques. Thèse de doctorat*, Québec, Université Laval, 2003, p. 121.

<sup>172</sup> P. Riendeau, *La rencontre du savoir et du soi dans l'essai*, in «*Études littéraires*», 2005, 37, 1, p. 101.

<sup>173</sup> Lukács, *À propos de l'essence et de la forme de l'essai*, cit., p. 24 e De Obaldia, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, cit., p. 9.

questo rinunciare ad essere artista, dunque a rimodellare l'oggetto assimilato proiettando fuori di sé, con una sorta di reificazione secondaria, il prodotto fusionale della propria interazione ermeneutica<sup>174</sup>.

È chiaro che il saggio è incentrato sulla soggettività dello scrittore: ciò risulta, ad esempio, dalla presenza di elementi autobiografici. Bontempelli ragiona sui concetti di avanguardia, di rivoluzione e di libertà alla luce delle proprie esperienze giovanili, sia in *Ieri, oggi, domani* sia ne *La zona di fuoco*. Il testo «*La Traviata*» prende avvio come racconto autobiografico, in cui Savinio narra come, durante una passeggiata milanese, rimase sorpreso da un organetto che suonava arie dell'opera verdiana. L'esperienza «in prima persona» fa scattare il ragionamento sul verismo e sulla «tristezza cittadina» dell'opera: «mai come in quel pomeriggio d'autunno, dalla granellosa voce dello strumento uscito dalla fabbrica Carrera e Figli, *La Traviata* mi rivelò il suo carattere periferico e stradale»<sup>175</sup>.

Conseguenza diretta del cosiddetto «filtro» soggettivo è anche la tendenza digressiva nel saggio. Al contrario di Vigolo, che nelle cronache musicali non allenta mai le redini del discorso, i testi di Savinio non rispettano una struttura prestabilita e ricorrente. Lo scrittore prende spesso spunto da un'esperienza musicale per proiettare le proprie impressioni ad un livello più generale; insomma per parlare dell'uomo. La recensione, in questi casi, è solo un pretesto per sviluppare un ragionamento sulla natura umana. Determinati testi di pugno di Savinio sono liberi e soggettivi a tal punto di diventare «pseudo-recensioni»: ovvero si presentano come recensioni, ma conoscono in realtà uno sviluppo saggistico. *Cantar piano*, ad esempio, si apre in un modo tipicamente cronachistico, ossia con l'indicazione dell'evento musicale, del luogo e del cantante, per poi dispiegare altre osservazioni:

All'udire questi canti racchiusi nella mirabile guaina dello stile, mi sono ricordato che si può anche cantare piano; il che, a troppo frequentare i nostri teatri d'opera, si può anche dimenticare<sup>176</sup>.

Il testo diventa così un saggio sulla «retorica del canto». Se in questo caso, il lettore è magari avvertito dal titolo più astratto, altre pseudo-recensioni adottano un titolo più cronachistico, come *Carmen* o ancora *Mosè di Lorenzo Perosi*. Anche l'esempio più significativo della pseudo-recensione porta il titolo dell'opera musicale, cioè *La «Messa solenne»*. Nel primo paragrafo l'autore passa quasi subito dalla recensione al saggio:

---

<sup>174</sup> Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, cit., pp. 118-119.

<sup>175</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 151.

<sup>176</sup> Ivi, p. 214.

Il Festival Internazionale di Musica a Roma (novembre 1945) è stato inaugurato con la *Messa solenne* di Beethoven. La stampa quotidiana ha tirato fuori una volta ancora le solite generiche lodi, ma in verità la *Messa solenne* non ha contentato nessuno. Alcuni hanno dato la colpa a Victor De Sabata che l'ha diretta, altri ai solisti di canto, altri ancora agli apparecchi amplificatori con i quali il direttore aveva voluto afforzare la sonorità del coro: nessuno si è sognato di accusare Ludwig van Beethoven. Ma è davvero lui il responsabile del mancato successo della *Messa in re?* ... No: il vero responsabile è Dio<sup>177</sup>.

In seguito Savinio racconta come nella sua infanzia fosse ossessionato dall'idea che Dio potesse vederlo sempre e ovunque. L'Occhio di Dio, che controlla ogni attività e ogni pensiero, si concretizzava durante il Ventennio nel fascismo: «E che altro è l'Occhio di Dio se non l'Occhio del Primo Dittatore?»<sup>178</sup> Perciò, argomenta Savinio, l'arte religiosa, scritta sotto l'Occhio di Dio, è per definizione arte noiosa. Dopo essersi soffermato sulle lodi di altri critici per l'opera, Savinio conclude che «la *Messa solenne* di Beethoven è un capolavoro: ma il capolavoro di 'un altro'»<sup>179</sup>. Nonostante il testo sembri adottare in superficie una forma cronachistica, in realtà è dominato dalla dimensione saggistica. Per dirla con Filippo Secchieri, colpisce il «carattere provocatoriamente pretestuoso dell'operazione di Savinio»<sup>180</sup>. Nello studio di *Maupassant e l'«altro»* Secchieri nota come il lettore, che si aspetta un testo di critica letteraria, è sorpreso sin dall'*incipit* narrativo e finzionale. Anche in questo caso, quindi, «al lettore 'comune' [...] non resta che lo sconcerto per l'uso straniato del protocollo critico»<sup>181</sup>. È chiaro che anche nella critica letteraria Savinio si allontana dal polo esegetico. Per cui, stando a Secchieri,

Savinio, in luogo di una scrittura «di servizio», di un grado zero della parola (comunque) «seconda», propone nelle sue pagine un autonomo controcanto *en artiste*, realizzando un accompagnamento rapsodico e virtualmente concorrenziale<sup>182</sup>.

Oltre alle caratteristiche dei singoli testi, va preso in considerazione anche l'effetto del presentare i testi in una raccolta, così affermano studiosi come René Audet, Irène Langlet e Dominique Vaugeois. Per quest'ultima, la raccolta

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 72.

<sup>178</sup> Ivi, p. 74.

<sup>179</sup> Ivi, p. 76.

<sup>180</sup> Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, cit., p. 121.

<sup>181</sup> Ivi, p. 123.

<sup>182</sup> Ivi, p. 121.

Ne désigne pas un réceptacle de textes génériquement définis comme essais mais la dynamique générique d'une forme susceptible de conférer à des constituants génériquement disparates une nouvelle identité générique<sup>183</sup>.

Anche Irène Langlet sottolinea come i cambiamenti nei generi possano derivare dall'antologizzazione:

La mise en recueil n'est pas de l'ordre de la simple addition, mais modifie le statut des textes. La publication ne consiste pas seulement à collecter et réimprimer des pages dispersées; en leur apposant un titre général, en faisant un livre, l'auteur et l'éditeur inscrivent ces pages dans un nouveau projet, qui n'est pas d'archivage mais de relance, de réorientation: nouvelle lecture, nouvel horizon d'attente<sup>184</sup>.

La raccolta, in effetti, trasforma più o meno il genere dei singoli testi: già nel togliere il testo dal suo contesto giornalistico originario, la situazione comunicativa tra autore e lettore cambia in modo considerevole. Da questa prospettiva vorremmo soffermarci brevemente su *Il paese del melodramma* di Barilli. Contrariamente alle altre raccolte barilliane, questa rispetta una coerenza spaziale e temporale, cosicché il lettore ha l'impressione che ogni testo illumini un aspetto del melodramma italiano. I vari testi formano insieme un «grande» saggio. Tanto che, in ragione di una simile coerenza, il modo saggistico prevale non solo a livello dell'insieme, ma anche a livello dei singoli testi. Ciò risulta soprattutto dal confronto con le altre raccolte di Barilli: anche se determinati testi sono identici ne *Il paese* e in altre raccolte, la discontinuità tra i testi negli altri volumi produce un'impressione di genere del tutto diversa. Se *Il paese* è l'unico volume che si avvicina al saggio, le altre raccolte esemplificano il modo lirico, cioè il genere della prosa d'arte.

A differenza del modo narrativo e del modo lirico, i testi del nostro corpus che si caratterizzano per il modo saggistico, illustrano anche il genere del saggio. Come abbiamo spiegato in 5.3, il modo costituisce un'astrazione del genere: di solito il modo riprende aspetti del genere, come lo stile e determinate tendenze contenutistiche, ma non è tenuto a rispettare tutti gli elementi formali. Nel Novecento, ad esempio, il modo saggistico è presente in parecchi romanzi, senza che il genere globale, cioè il romanzo, sia contraddetto. I testi che abbiamo appena discusso, sono invece tutti saggi veri e propri. Ciò si spiega probabilmente in base alla brevità dei nostri testi e alla libertà formale del saggio. Una recensione in cui prevale il modo saggistico è una pseudo-recensione, ovvero un saggio. In questa maniera il modo saggistico si distingue dal modo

---

<sup>183</sup> Vaugeois, *Poétique du recueil et poétique de l'essai*, cit., p. 6.

<sup>184</sup> I. Langlet, *Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité*, in *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di F. Dumont, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p. 260.

narrativo: non ogni testo in cui l'autore ricorre al modo narrativo, sarà un racconto, come si vedrà nella prossima sezione.

#### 5.4.2.2 Il modo narrativo

Alcuni tra i nostri autori manifestano anche negli scritti sulla musica il loro gusto della narrazione. Questa tendenza si osserva soprattutto nel modo in cui si avvicinano ai «personaggi» musicali, cioè musicisti, protagonisti e compositori. Sia dal «profilo» (che abbiamo definito un breve studio biografico e critico), sia dai testi più specificamente biografici emerge un comune interesse per la persona dietro l'opera. Al fine di meglio caratterizzare i personaggi, Bontempelli ricorre nelle sezioni *Profili* e *Vite nella musica* spesso alla narrazione di aneddoti, che risultano coerenti con il profilo artistico del compositore. Così, nella narrazione sull'infanzia di Wagner sono sottolineati gli atteggiamenti premonitori della rivoluzione teatrale successiva («Indisciplina scolastica, e passione al teatro fantastico»<sup>185</sup>). A proposito di Berlioz, Bontempelli ritiene che «l'ultimo episodio della [sua] vita [... sia] degno d'un romanzo»<sup>186</sup>; tanto da impiegare, di là da questa dichiarazione, certe tecniche narrative per la stesura della biografia. Se il gusto della narrazione emerge soprattutto nei testi di matrice biografica, la tendenza narrativa può colorare anche le recensioni. In *Silvesternacht* Vigolo mette in scena come Mozart trascorse il 31 dicembre 1789: gli ospiti alla prova di *Così fan tutte*, le preoccupazioni della famiglia Mozart e l'inquietudine per l'impatto della rivoluzione francese. Proprio su questa narrazione è fondata l'interpretazione di Vigolo di *Così fan tutte*, letta alla luce della crisi dell'Austria e del distacco di Mozart dalla società settecentesca<sup>187</sup>. Vigolo avrebbe potuto argomentare questa sua tesi in un altro modo, ma opta per la narrazione allo scopo di animare il testo.

Alla ricerca dello stesso obiettivo, cioè animare il discorso, Bontempelli ricorre nei suoi scritti sulla musica a specifiche tecniche narrative. Negli aneddoti su Gluck, lo scrittore riporta come discorso diretto il dialogo tra il compositore e il suo protettore alla stregua di un narratore che fa parlare i propri personaggi in discorso diretto. Mentre in *Berlioz* Bontempelli utilizza la tecnica del discorso indiretto libero, come emerge dal passo seguente:

La città babilonica [Parigi] era diventata per Ettore Berlioz un inferno; la famiglia, la bolgia più paurosa di quell'inferno. [...] Era molto bella Harriet, quando faceva

---

<sup>185</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 41.

<sup>186</sup> Ivi, p. 55.

<sup>187</sup> Vigolo, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 73-76.

Ofelia. Ora Ofelia è sua moglie, è divenuta grassa, malata, querula, è disordinata; si alcoolizza. E il loro bambino cresceva malaticcio e malinconico. Un inferno. [...] Fuggono insieme [Berlioz e la sua amante], per Bruxelles, verso la Germania. [...] Stretta a lui, nel carrozzone incomodo, Maria Recio esulta di una felicità aspra. Lo tiene dunque, finalmente, il suo genio. Bisogna che lo stordisca, ora, mentre lo trascina nella propria vita irreparabilmente: bisogna che lo accechi, ora che l'ha strappato alla vecchia tragicante, celebre già per una stagione e subito dimenticata, che sta sommergendosi nelle tenebre dei torpori alcoolici, interrotte da tremende crisi di gelosia.

[... Ettore] è libero, ora, e può conquistare la gloria. Arrivano a Bruxelles<sup>188</sup>.

Il narratore descrive dapprima i pensieri di Berlioz, poi quelli dell'amante, per tornare infine sul compositore. L'uso ricorrente di «ora» e del presente avvicinano e vivificano il discorso. Anche in *Spunti wagneriani* lo scrittore utilizza il tempo presente per animare il testo: «Siamo, come ho detto, al 1850. L'uomo ha quasi quarant'anni, l'arte è già *Tannhäuser* e *Lohengrin*»<sup>189</sup>. Bontempelli sposta l'intero discorso al passato, parlando del passato come se fosse il presente. Frequente è l'uso dei deittici relativi al presente: «È il 3 maggio del 1864; partirà domani, per qualche luogo ignoto a lui stesso, per un avvenire in cui non ha quasi più speranza»<sup>190</sup>. Si infiltrano così tecniche estranee al discorso esegetico, che di solito è più distaccato dall'argomento discusso. Bontempelli drammatizza la vita dei compositori, a tal punto da farne quasi un racconto vero e proprio.

Altri testi sembrano costituire una perfetta introduzione ad un racconto vero e proprio, in quanto descrivono un'atmosfera propizia al «miracolo musicale» e destano così un orizzonte di attesa. La serie dei *Concerti all'Adriano* in *Scatola sonora* contiene due testi successivi, che furono pubblicati nello stesso numero di «Oggi» (26 aprile 1941), ma che nella raccolta sono stati separati. Il primo testo sembra l'introduzione di un racconto: lo scrittore narra quanto grandi erano le attese quel giorno: «Domenica scorsa, 20 aprile, le Speranze vennero a prenderci alla porta di casa, e in lieto corteo ci accompagnarono all'Adriano»<sup>191</sup>. Il testo si chiude in un orizzonte di attesa, volutamente lasciato in sospeso; nella recensione successiva, l'autore spiega le ragioni della sua delusione. È significativo, però, che Savinio separi i due testi così diversi per genere, sino a ritenerli autonomi. In un testo analogo, intitolato *La Scala*, Savinio, descrivendo il fascino del

---

<sup>188</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., pp. 51-52.

<sup>189</sup> Ivi, p. 44.

<sup>190</sup> Ivi, p. 49, *corsivo nostro*.

<sup>191</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 337.

teatro, si avvale di un *explicit* icastico «Lo spettacolo incomincia»<sup>192</sup>. Colpisce in tutti questi esempi la completa assenza del polo esegetico: altro che capire la musica o valutare rappresentazioni, questi scritti esprimono il rapporto affettuoso tra autore e musica.

In Barilli non è molto pronunciata la vena narrativa; *Un delitto in teatro* è l'unico racconto vero e proprio di Barilli. La musica non ha che un ruolo subordinato ne *L'«Opéra» di Parigi*, che possiamo considerare un racconto di viaggio. *La danza delle tre sorelle*, come abbiamo sottolineato, contiene alcuni elementi narrativi, tra cui un io narrante che racconta avvenimenti, ma lascia presso il lettore un'impressione di straniamento. Non è affatto chiara l'interpretazione del testo, sospeso tra racconto apocalittico e racconto onirico. Anche qui la veridicità non preoccupa in alcun modo lo scrittore. Ne esce ulteriormente rafforzata la necessità di distinguere tra polo esegetico e polo espressivo.

In *Scatola sonora* Savinio introduce spesso degli elementi irreali, immaginari, come l'idea che egli reincarni Stendhal<sup>193</sup>. Più in particolare, lo scrittore ricorre in alcuni testi ad una brevissima illuminazione fantastica, che conferisce subito un tocco molto originale ai saggi e alle recensioni. Si tratta spesso dell'epifania di un compositore morto: in una recensione della Terza Sinfonia di Beethoven, Savinio critica i rallentamenti e si serve di un peculiare argomento di autorità: «Ce lo ha detto lui [Beethoven] stesso, l'altra notte, che, come in fondo all'Atlantide, c'incontrammo nell'ombra glauca di Roma: 'Schneller, Schneller!'<sup>194</sup>. La critica saggistica sul *Falstaff* termina invece con il seguente paragrafo quasi patetico:

Avremmo voluto che questa «ultima» opera di Verdi non finisse mai.  
Perché Egli ci apparve, fantasma, tra i rami della quercia di Windsor; perché mentre il coro lavorava di contrappunto, e le fiaccole si agitavano sulla scena, Egli impallidiva impallidiva, e sempre più di lontano ci salutava col cappello a tubo.  
Addio, Maestro!<sup>195</sup>

L'apparizione dell'effigie del compositore sul palcoscenico suggerisce un curioso parallelo tra Savinio e Barilli poiché quest'ultimo racconta di aver intravisto sulla scena la figura di Puccini<sup>196</sup>. Gli scrittori non sono spaventati da queste apparizioni; dai passi

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 216.

<sup>193</sup> «Ascoltando non molti giorni sono *La Sonnambula* al Teatro Comunale di Firenze, mi risovenni le serate di bel canto che più d'un secolo addietro ascoltavo in persona di Henri Beyle, da un palchetto della Scala» (ivi, p. 95).

<sup>194</sup> Ivi, p. 137.

<sup>195</sup> Ivi, p. 121.

<sup>196</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 108.

citati emerge piuttosto una particolare complicità affettuosa tra scrittore e compositore. Difficilmente, quindi, si può sostenere che questi testi illustrano il modo fantastico perché «fantastico» non è semplicemente il contrario di «realistico»<sup>197</sup>. Ci avviciniamo di più al fantastico ne *La locandiera*, in cui il narratore entra da solo nei corridoi segreti del teatro, dove regna un'atmosfera cupa e misteriosa.

Abituati che fummo all'ombra, scorgemmo alcune pallide figure senza corpo che passeggiavano in silenzio. Riconoscemmo Bellini, tutto imbronciato ancora per essersi accorto da un recente esperimento in questo medesimo teatro che la *Norma* non è quell'ineguagliabile capolavoro che molti assicuravano; intravedemmo il lucido e fanciullesco Mozart, ancora indugiante in queste sale dietro i fili d'oro del suo *Ratto dal serraglio*; vedemmo Verdi riuscire con Wagner quell'incontro che in vita gli era sempre fallito [...]<sup>198</sup>.

La «vita dei morti», come sostiene Ceserani, è un tratto semantico tipico del modo fantastico<sup>199</sup>, ma nonostante la presenza dei fantasmi e nonostante l'atmosfera propizia al fantastico, l'io narrante non è turbato da queste apparizioni, né dalla confusione temporale nella percezione. Piuttosto che dal fantastico, questa raffigurazione dipende dall'immaginazione dell'io narrante, capace di raffigurare le scene che sarebbero potute accadere in quei corridoi.

Il migliore esempio del modo fantastico si trova nei primi due testi di *Scatola sonora*, vale a dire *Musica estranea cosa* e *Nostri rapporti con la pazza*, che vanno considerati insieme. Come abbiamo già detto, il primo testo verte sulla caduta di un direttore dal podio, che Savinio legge come vendetta della Musica sull'uomo. Segue un saggio in cui l'autore espone il pericolo di abbandonarsi alla musica. Questi testi sembrano riflettere molto bene le caratteristiche del fantastico, spiegate da Ceserani<sup>200</sup>. A livello formale, *Musica estranea cosa* è narrata in prima persona, si giova delle capacità creative del linguaggio e mette in scena un'esperienza «di soglia e di frontiera», cioè la personificazione e la vendetta della Musica, con un accentuato effetto. Quanto alle tendenze tematiche, la musica è raffigurata nel secondo testo come «la pazza» e descritta in termini quasi identici ai vocaboli utilizzati da Ceserani. Se il modo fantastico è secondo lo studioso legato all'«apparizione dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile»<sup>201</sup>, Savinio descrive la musica come «Estranea Cosa» e come «la Non

---

<sup>197</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 8-9.

<sup>198</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 247-248.

<sup>199</sup> Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 86.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 75-97.

<sup>201</sup> Ivi, p. 91.

Mai Conoscibile»<sup>202</sup>. L'idea che la musica, altro che arte dei suoni, possa costituire per l'uomo una minaccia, illustra così il concetto freudiano del perturbante, dell'essere nello stesso tempo familiare e inafferrabile, pericoloso. L'associazione tra musica e morte ricorda tra l'altro uno dei racconti di Hoffmann trattati nell'opera di Offenbach, ossia il racconto di Antonia. La giovane cantante, ammalata di tubercolosi, continua a cantare nonostante i consigli del padre e dell'amante, lasciando infine la vita.

La presenza del fantastico è anche legata al particolare immaginario dello strano, alle idee di bruttezza e deformità. Tale propensione - come si è visto nel quarto capitolo - accomuna Savinio a Barilli; e non a caso quest'ultimo fu considerato uno Scapigliato novecentesco. La Scapigliatura fa quindi da tramite tra gli scrittori fantastici da un lato, e Barilli e Savinio dall'altro, sottolineando la vicinanza di questi ultimi.

### 5.4.2.3 Il modo lirico

Abbiamo già visto che il modo lirico si può definire in base ad un criterio tematico o formale. Mentre la lirica si considerava in passato come pura espressione di sentimenti, nella prima metà del Novecento s'impone un'interpretazione formale (cfr. 5.3). In quel periodo il modo lirico s'incarnava particolarmente nella cosiddetta «prosa d'arte». Nella letteratura critica sulla prosa d'arte si trovano definizioni assai divergenti. Cominciamo da una definizione negativa, formulata da Enrico Falqui, un protagonista della prosa d'arte. Al vocabolo «prosa», ritenuto «troppo generico e troppo evasivo» il critico predilige il termine «capitolo», cioè

Componiment[o] (dal poemetto in prosa all'elzeviro, attraverso il saggio, il capriccio, lo scherzo, la fantasia, l'idillio, il sogno, la favola, ecc), liberamente ma accortamente espress[o], secondo le molte esigenze e variazioni della prosa d'arte, la quale va tenuta distinta da quella narrativa, storica o critica, di cui, a volte, può tuttavia rappresentare l'ardua felice eccelsitudine, grazie alla trasfigurazione o all'illuminazione tanto d'un ripensamento quanto d'un potenziamento lirico<sup>203</sup>.

Falqui sembra definire la prosa d'arte come un modo, che si osserva in una serie di generi. Stando allo scrittore, sono esclusi i generi esegetici (prosa storica o critica) e i generi narrativi. Ai nostri occhi risulta strana la combinazione di saggio e prosa d'arte, ma è una questione di definizioni. Nella presente tipologia sosteniamo la distinzione cecchiana tra saggio e prosa d'arte come soluzione classica e soluzione romantica, come abbiamo citato nell'introduzione al polo espressivo.

Donato Valli formula le idee di Cecchi intorno alla prosa d'arte nel modo seguente:

---

<sup>202</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 10 e p. 7.

<sup>203</sup> E. Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia, 1964, p. 7.

Nella [...] prosa d'arte [...], la «struttura ideologica e formale è originariamente e segretamente poetizzata, liricizzata» e tutto assume un'atmosfera di sogno non sovrapposta alla scrittura ma ad essa connaturata e intrinseca sin dalla nascita<sup>204</sup>.

Secondo Gian Luigi Beccaria, la prosa musicale si caratterizza per il «passaggio dalla rappresentazione legata alla narrazione del fatto, alla tessitura immaginativa sempre meno legata alla tessitura più logica delle relazioni sintattiche» e per lo spostamento «dal descrittivo, dal narrativo, dalla precisione sintattica al più libero e suggestivo accostamento di nuclei sintagmatici entro un 'tono' ed un andamento musicale»<sup>205</sup>. Nella prosa d'arte, insomma, si raggiunge l'apice del linguaggio letterario nel senso intransitivo, cioè «musicale», immaginifico e libero da ogni tendenza rappresentativa. Tale opacità e disinteresse dalla realtà, o per dirla nei termini di Valli, l'«ingegnosa vacuità [e la] formale fossilizzazione»<sup>206</sup> costituiscono nello stesso tempo le somme qualità della prosa d'arte e i motivi del suo declino.

Linda Pennings annovera tra gli elementi definitori del genere della prosa d'arte la brevità dei testi nonché il loro carattere lirico-descrittivo<sup>207</sup>. La prosa d'arte, tuttavia, non si può definire senza contestualizzarla: se si fa astrazione dal contesto storico, la definizione potrebbe comprendere anche altri generi letterari brevi, in quanto la cura della forma e l'attenzione per gli aspetti acustici del linguaggio caratterizzano un numero considerevole di generi letterari. Perciò l'idea che il genere sia una realtà storica vale in particolare per la prosa d'arte. A tale scopo Pennings si riferisce alla poetica de «La Ronda», a cui è legata la prosa d'arte. La poetica rondesca si caratterizza per «il disimpegno classicistico, lo stile ricercato, i giochi di parole, le digressioni intellettuali e fantastiche, la descrizione di paesaggi, ricordi, persone o animali»<sup>208</sup>.

Cruciale nella prospettiva del presente studio risulta invece la comprensione della prosa d'arte come esercizio retorico-formale. Più che alla veridicità del contenuto, lo scrittore si interessa all'elaborazione lirica del testo. Un chiaro esempio si trova in *Bottesini*, un testo che solo un lettore ingenuo può interpretare come il resoconto di un concerto. Nel 1889, in effetti, quando morì il contrabbassista, Barilli aveva solo 8 anni ed è perciò impossibile che il testo sia nato come relazione di un concerto. Come dimostra lo spoglio di Avellini e Cristiani, il testo è il risultato della fusione e rielaborazione di due articoli

---

<sup>204</sup> Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, cit., p. 50.

<sup>205</sup> Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, cit., p. 319.

<sup>206</sup> Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, cit., p. 54.

<sup>207</sup> Pennings, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, cit., p. 88.

<sup>208</sup> Ivi, pp. 88-89. La prosa d'arte, inoltre, fa oggetto di una polarizzazione tra «formalisti» e «contenutisti», cioè fautori del frammento lirico e del romanzo: un ampio quadro storico delle discussioni si trova in Pennings, *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, cit., pp. 287-345.

giornalistici, «*Alí Babà*» *al Teatro dei Piccoli e Il contrabbassista Koussevitsky all'Augusteo*<sup>209</sup>. La genesi di *Bottesini* ben illustra come tra gli scopi comunicativi della prosa d'arte non si annovera l'informazione: qui lo stile lirico domina sul realismo descrittivo.

Le edizioni delle raccolte barilliane, curate da Luisa Avellini e Andra Cristiani, permettono di riconfermare tale disimpegno informativo. Per il testo *Cimarosa*<sup>210</sup> Barilli riciclò, come era solito fare, vari testi giornalistici. In questo testo colpisce soprattutto la diversità delle fonti: oltre ai resoconti di rappresentazioni de *Il matrimonio segreto*<sup>211</sup>, opera di Cimarosa, Barilli si servì anche del resoconto *Il Concerto della «Société des instruments anciens»* (1930)<sup>212</sup>, in cui si suonarono musiche del compositore francese settecentesco Mouret. Tra i testi originari sorprende ritrovare i testi «*La Traviata*» *al Teatro dell'Opera* (1930) e «*Manon*» *all'Argentina* (1926), opere di Verdi e di Puccini<sup>213</sup>. È chiaro che il risultato dell'assemblaggio non può considerarsi un testo esegetico. Se Savinio - come abbiamo visto nel secondo capitolo - di norma non riscriveva i testi, *Scatola sonora* contiene tuttavia alcuni testi «montati». Così, al resoconto di un concerto diretto da Antonio Guarnieri, Savinio aggiunse la recensione di un altro concerto diretto dallo stesso direttore. A vedere il risultato, *Concerti all'Adriano 15*<sup>214</sup>, senza volta, né cucitura, nessun lettore sospetterebbe la doppia origine del testo.

Non di rado alcune informazioni, necessarie in un testo di stampo esegetico, mancano già negli articoli giornalistici di Barilli. In *Concerto domenicale*<sup>215</sup>, lo scrittore non precisò quale concerto di Mozart fu suonato dal pianista Nicolai Orloff; e non comunicò il programma in *32 gradi all'ombra. Concerto sinfonico diretto da Bernardino Molinari alla Basilica di Massenzio*<sup>216</sup>. Nell'articolo rondesco, intitolato *La Spagnola e il Diavolo zoppo*<sup>217</sup>, non furono specificati né il titolo dell'opera, né i nomi degli interpreti, informazioni che si trovavano nell'articolo giornalistico su cui Barilli si basò per il testo rondesco<sup>218</sup>. Di nuovo, lo scrittore rinuncia all'informazione, questa volta a vantaggio della descrizione immaginifica degli interpreti.

---

<sup>209</sup> Per i testi originari, cfr. Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 141-143.

<sup>210</sup> Barilli, *Il paese del melodramma*, cit., pp. 49-52.

<sup>211</sup> Si tratta più precisamente dei testi «*Il matrimonio segreto*» *al Nazionale* (1923), «*Il matrimonio segreto*» *al Costanzi* (1926) e «*Il Matrimonio segreto*» *al Teatro Reale dell'Opera* (1929) (ivi, rispettivamente p. 197, pp. 198-199 e pp. 202-203).

<sup>212</sup> Ivi, p. 204.

<sup>213</sup> Ivi, pp. 205-206 e pp. 200-201.

<sup>214</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 330-334.

<sup>215</sup> «*Oggi*», 20/1/1940, p. 23.

<sup>216</sup> «*Omnibus*», 10/7/1937, p. 15.

<sup>217</sup> «*Ronda*», 1920, 2, pp. 89-94.

<sup>218</sup> Si tratta di Elvira de Hidalgo e Leopoldo Mugnone, la prima donna e il direttore (cfr. *Il concerto del «Sindacato dei cronisti» all'Augusteo*, «*Il Tempo*», 6/5/1918, Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 158-159).

Tipiche della prosa d'arte, in effetti, sono anche le immagine eccentriche e concentrate. In determinati testi di Barilli il dato iniziale della musica è appena riconoscibile. Nella sua prefazione a *Delirama*, ripresa anche nelle altre raccolte musicali, Emilio Cecchi descrisse così lo stile di Barilli:

La gente s'accorse di lui, cercando in un giornale il resoconto d'un concerto, e un'opinione autorizzata sulla diva sentita iersera. E, magari, trovò anche il resoconto, e lesse il giudizio sulla diva. Ma in mezzo a quante altre cose! Che scialo! Era come aver chiesto un bicchier d'acqua, e vedersi offrire i fiumi ed il mare, con i coralli, le conchiglie, le nereidi e i bastimenti<sup>219</sup>.

[E]gli attende a edificare, disfare e costruir di nuovo un metaforico tempio dedicato alla musica, tempio del più strepitoso barocco. Un barocco in confronto al quale quello delle chiese gesuitiche e della grande pagoda di Udaipur è rigorosissimo quattrocento<sup>220</sup>.

L'immaginazione dello scrittore si traduce in illuminazioni che si risolvono in un paragrafo o in un testo. Come abbiamo mostrato nel quarto capitolo, non sono poche le immagini che fanno parte dell'immaginario musicale condiviso, ma le intuizioni di Barilli si annoverano tra le più originali del nostro *corpus*.

Tali immagini sono indicative dell'estrema soggettività della prosa d'arte. L'esperienza musicale dà luogo ad un testo particolarmente liricizzato, le cui modalità sottolineano ancora la soggettività dei rapporti con la musica. Il testo *Commemorazione di Debussy*, ad esempio, sviluppa un insieme di immagini a partire da un'opinione personale. Invece di cercare il consenso e di convincere i lettori della propria ragione, come farebbe un critico esegetico, il prosatore d'arte esprime la propria esperienza in un modo individuale. Se la critica musicale costituisce per Barilli un'avventura letteraria, la musica non è che il pretesto per scrivere.

A ragione si può sostenere che la prosa d'arte rappresenta un altro tipo di pseudo-recensione. Benché i testi contengano sempre tracce della cronaca o della recensione, in realtà contano soltanto le immagini e le descrizioni liriche. *Salomé*, ad esempio, include una valutazione dell'opera e del compositore, ma questa è secondaria rispetto alle qualità musicali della prosa e alle personificazioni degli strumenti. Anche se l'ultima parte di *Willy Ferrero*, intitolata *Nove anni dopo*, adotta la struttura tipica della recensione, vale a dire la presentazione del direttore, la sua descrizione fisica, l'impressione che lascia l'interpretazione e la reazione del pubblico, allo scrittore interessa soprattutto l'immagine del direttore che balla con l'orchestra come se fosse una donna<sup>221</sup>. Un

---

<sup>219</sup> E. Cecchi, *Prefazione*, in B. Barilli, *Il sorcio nel violino*, Milano, Bottega di Poesia, 1926, p. III.

<sup>220</sup> Ivi, p. VII.

<sup>221</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 57-58.

ragionamento analogo vale per la maggior parte dei testi barilliani, che, pur presentandosi come recensioni, si disinteressano della loro corrispondenza alla realtà.

A causa delle specifiche modalità della prosa d'arte, tra cui la centralità delle illuminazioni, Barilli non si preoccupa della coerenza tra i paragrafi. La costruzione dei testi come mosaici non è legata solo alle operazioni di assemblaggio e prelievo; anche quando scrisse un testo *ex novo* lo scrittore giustappose vari paragrafi non sempre coerenti tra loro a livello stilistico. È noto d'altronde quanto Barilli soffrì della sua incapacità di scrivere un «libro» di più ampio respiro. Ne «La Ronda» l'eterogeneità tra i vari paragrafi si traduceva tipograficamente in asterischi, ad indicare il confine tra i capoversi, come se il testo consistesse in una serie di frammenti. Tale soluzione tipografica, che fu ripresa anche in periodici come «Omnibus» e «Oggi», implica un altro tipo di lettura e una comprensione più letteraria che esegetica. È notevole inoltre che questa impaginazione venisse utilizzata esclusivamente per Barilli, ad indicare per ciò la sua posizione isolata come critico musicale negli anni Trenta e Quaranta.

Barilli, tuttavia, non fu l'unico a praticare il genere della prosa d'arte. Stando a Maria Alberti Cavalli, la raccolta di Savinio includerebbe soltanto testi di prosa d'arte:

Le recensioni di *Scatola sonora* trovano quindi la loro collocazione, non soltanto ideale, nell'ambito della «prosa d'arte», intesa nella duplice accezione di prosa che si occupa d'arte e che, nel contempo, adeguandosi all'oggetto di cui tratta, propone se stessa in quanto prodotto artistico, secondo quanto è stato affermato da Gianfranco Contini e Pier Vincenzo Mengaldo a proposito di Roberto Longhi<sup>222</sup>.

Ai nostri occhi Alberti Cavalli adotta un'interpretazione nello stesso tempo imprecisa e troppo ampia del concetto di prosa d'arte. La prima accezione proposta, che corrisponde a quelli che Vaugeois chiama «les écrits sur l'art», va rifiutata poiché il nostro *corpus* non coincide con la prosa d'arte, intesa sia come genere, sia come modo. Anche la seconda accezione, secondo cui ogni testo letterario sarebbe un testo di prosa d'arte, non può essere accettata: tra i testi generalmente riconosciuti come «letterari», in effetti, abbiamo distinto gli indirizzi saggistico, narrativo e lirico. Difficilmente, se non a costo di improprie semplificazioni, il testo *Musica estranea cosa*, con i suoi molteplici elementi fantastici, o ancora il saggio sulla musica tolemaica e copernicana possono essere interpretati come prosa d'arte.

Ciò non implica la completa assenza di prosa d'arte presso Savinio; in *Scatola sonora* gli esempi di prosa d'arte sono pochi, ma tutti convincenti. Si consideri, ad esempio, il testo su *El retablo di De Falla*, le cui qualità musicali sono state discusse in 4.3.4, o ancora *Amico*

---

<sup>222</sup> Alberti Cavalli, «Le ragioni che fanno vive le parole». *Il lessico musicale di Alberto Savinio*, cit., pp. 166-167.

per sempre, dichiarazione di amore per Beethoven. Citiamo soprattutto *Chopin*: dopo aver descritto le emozioni e reazioni fisiche suscitate da vari compositori, Savinio ritrae Chopin in base ad immagini che ne qualificano l'identità musicale e che dimostrano l'affetto dello scrittore per il compositore. Ascoltare Chopin è come «vedere [...] brillare il mare [...] in fondo al paesaggio morto, sotto il sole», la sua musica «tocca un che di così intimo in noi, che vera nostra natura più non sembra questa nostra terrestre, ma quella ineffabile dalla quale egli ci chiama», il compositore è «un giovane dio capitato per errore sulla terra» e la sua musica è «solitaria», «malinconica» e «greca»<sup>223</sup>.

La prosa d'arte fu praticata in modo sporadico anche da autori di stampo più esegetico: di pugno di Bontempelli citiamo *Jazz* (cfr. 4.3.3) e *Rifugio*, che verte sull'atmosfera e sull'impressione soggettiva lasciata dalla musica<sup>224</sup>. Benché il testo apra la sezione di *Cronaca e critica*, in realtà esiste in modo indipendente dalla musica, tanto più perché non è menzionata nessuna opera musicale.

Anche Vigolo scrisse testi lirici, ma, a differenza degli altri autori, li escluse dalle raccolte *Mille e una notte* e *Diabolus in musica*. Un caso limite sarebbe il testo omonimo *Diabolus in musica*, ma anche in quel testo la dimensione saggistica prevale su quella lirica. Come abbiamo visto in 4.3 la musica costituisce una costante nell'universo letterario vigoliano, ma Vigolo preferì una chiara distinzione tra i testi esegetici o saggistici e i testi lirici sulla musica, come la prosa poetica de *La città dell'anima*.

È chiaro che gli unici criteri che valgono nella prosa d'arte sono quelli soggettivi e stilistici. La scrittura non deve servire nessuno scopo salvo il suo «centro», o per dirla con Gargiulo<sup>225</sup>, la sua essenza, vale a dire lo stile<sup>226</sup>. La priorità dell'espressivo, in particolare del lirico sull'esegetico, non esclude tuttavia la presenza di una dimensione polemica. Alcuni testi di Barilli sono così sferzanti che si potrebbe parlare a ragione di «prosa d'arte militante». Per lo più Barilli non denuncia un determinato compositore o una certa corrente musicale, ma esprime la sua critica all'epoca contemporanea attraverso immagini particolarmente efficaci. L'autore descrive, ad esempio, l'invasione de *I mangiatori d'ipofosfiti*, cioè «i famosi odiatori del genio, della personalità, della grandezza, della semplicità», o ancora «una generazione incompiuta e defraudata di tutte le prerogative superiori»<sup>227</sup>. Agli artisti veri e propri, i mangiatori d'ipofosfiti preferiscono l'«homunculus», «un tipo economico di uomo di genio, tipo su misura e durevole un giorno», fabbricato «per i bisogni del commercio»<sup>228</sup>. Un altro testo porta il

---

<sup>223</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., pp. 117-118.

<sup>224</sup> Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, cit., p. 307.

<sup>225</sup> Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, cit., p. 43.

<sup>226</sup> Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, cit., p. 9.

<sup>227</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 19.

<sup>228</sup> Ivi, p. 29.

titolo significativo *L'uomo senza cervello*<sup>229</sup>. La chiara militanza di queste immagini allegoriche non impedisce una loro elaborazione immaginosa e lirica.

Oltre al termine «prosa d'arte»<sup>230</sup>, che abbiamo considerato come un genere, la letteratura secondaria su Barilli adotta altri cono di genere, le cui definizioni sono spesso sottintese.

Il termine che sembra avvicinarsi di più alla prosa d'arte è «pezzo di bravura». Mentre il vocabolo «pezzo» si riferisce, nell'accezione di base, semplicemente all'articolo scritto per il giornale<sup>231</sup> (viene utilizzato in questo senso elementare da Francesca Petrocchi<sup>232</sup>), il sintagma «pezzo di bravura» vale come sinonimo di «prosa d'arte» presso Avellini e Cristiani<sup>233</sup>, così come presso Castronuovo<sup>234</sup>. «Bravura», in effetti, richiama i fuochi d'artificio associati alla prosa d'arte<sup>235</sup>.

Due altri nomi di generi sono legati al contesto giornalistico in cui i testi barilliani furono pubblicati per la prima volta. I termini «terza pagina» e «elzeviro» si possono applicare agli scritti di Barilli in senso trasposto: la maggior parte dei testi non comparve nella terza pagina e non si può perciò considerare come elzeviro in senso stretto. La «terza pagina», o semplicemente «terza», era la pagina culturale dei giornali. L'arco della terza pagina copre circa più o meno l'intero Novecento, ma conosce varie trasformazioni lungo il secolo. Nel 1901 il «Giornale d'Italia», diretto da Bergamini, pubblicò una pagina speciale dedicata alla prima della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio<sup>236</sup>. La terza pagina comparve presto su altri quotidiani, ma subì una trasformazione nella seconda metà del secolo: si pensi, ad esempio, a «Il Giorno», che nel momento della fondazione nel 1956 abolì subito la terza pagina per spostare la cultura alle ultime pagine del giornale<sup>237</sup>, o ancora a «la Repubblica», che nacque nel 1976, anch'essa senza terza pagina<sup>238</sup>. Lo spostamento delle pagine culturali non significa la loro cancellazione, ma indica comunque una progressiva «marginalizzazione» della cultura, o meglio la fine della particolare alleanza tra giornalismo e letteratura. La specifica identità della terza – fenomeno che non si presentò tale quale all'estero – come

---

<sup>229</sup> Ivi, pp. 119-120.

<sup>230</sup> Cfr. il titolo *Filologia e fenomenologia di una «prosa d'arte»*, di Avellini e Cristiani, ivi, pp. 297-291.

<sup>231</sup> *Piccolo dizionario del giornalismo*, a cura di L. Incerti Caselli, Milano, Modern Publishing, 2009, p. 95, s.v.

<sup>232</sup> Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, cit., p. 37.

<sup>233</sup> Avellini e Cristiani, *Filologia e fenomenologia di una prosa d'arte*, Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 290.

<sup>234</sup> Castronuovo, *Stilista con idee. Bruno Barilli*, cit., p. 597.

<sup>235</sup> Mengaldo, *Montale critico musicale*, cit., p. 251.

<sup>236</sup> Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., pp. 13-14.

<sup>237</sup> B. Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 23-25.

<sup>238</sup> A. Fichera, *La Terza Pagina*, Roma, Bonanno Editore, 2007, p. 79.

pagina culturale va interpretata nel doppio senso di informare sulla cultura da un lato, e «creare» cultura dall'altro:

La terza pagina [...] ruotava intorno a quanto di più vivo e di più nostro c'era nell'attualità, nella cronaca e nella storia del tempo presente, e con la riflessione o con la fantasia dei suoi scrittori riusciva a farlo in modo da mostrarsene partecipe<sup>239</sup>.

Tra gli articoli creativi e gli articoli di critica, inclusi nella terza, l'elzeviro occupa una posizione di rilievo. L'articolo di apertura della terza pagina fu stampato in un carattere tipografico che porta il nome della famiglia di editori Elzevier<sup>240</sup>. Falqui definisce l'elzeviro

Quello speciale tipo di scritti che, dentro la misura massima, risicata e temeraria, delle due colonne, va, con elegante rigore e con grazia febbrile, dall'articolo critico al moralistico, dal capriccioso al fantastico<sup>241</sup>.

Come elzeviro, quindi, possono presentarsi generi alquanto diversi, dalla prosa d'arte e dalla critica letteraria ai testi narrativi, alle particolare pagine di viaggio. Stando a Beppe Benvenuto, «l'unica certezza [è costituita dal]le due colonnine tipografiche di terza, quanto alla giustificazione logica... meglio tenersi il più possibile sul vago»<sup>242</sup>. Un'altra costante è il prestigio legato all'elzeviro, visto che venivano accolti solo protagonisti del mondo culturale.

I termini «terza pagina» e «elzeviro» venivano adoperati anche fuori dal contesto giornalistico: l'elzeviro «divenne un vero e proprio genere, un misto di letteratura e filosofia a ruota libera»<sup>243</sup>. Così sostengono Debenedetti<sup>244</sup> e Piovene, che descrive bene dove sta l'innovazione dell'elzeviro:

Molti libri di quel periodo, tra quelli duraturi, sono raccolte di elzeviri. [...] Ciò che conta non è né la formula né il numero della pagina, ma il concetto che l'attualità è fatta di diversi piani, non deve sempre soffocare il lettore nella «nebbia vana» della curiosità e dei fatti immediati, né presentarsi miope, arida, monocorde; la

---

<sup>239</sup> Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., pp. 25-26.

<sup>240</sup> De Martino & Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, cit., p. 84, s.v.

<sup>241</sup> Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 9.

<sup>242</sup> Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 45.

<sup>243</sup> De Martino & Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, cit., p. 84, s.v.

<sup>244</sup> «Noi abbiamo assistito all'affermarsi dell'articolo di terza pagina come genere letterario. Prima, nella sua preistoria, esso era stato un veicolo per portare al pubblico un'idea o un racconto; nel nostro Novecento divenne una forma, come il sonetto, quasi altrettanto rigorosa» (Giacomo Debenedetti, citato in Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., pp. 58-59).

cultura e l'arte sono realtà ed hanno un peso sulla vita di tutti, tanto che ignorarle è ragione di debolezza<sup>245</sup>.

In quanto genere l'elzeviro è quindi un breve testo, di pugno di una personalità culturale di spicco, di modo narrativo, saggistico e/o lirico, che richiama l'originaria collocazione giornalistica dell'articolo per lo sguardo libero e soggettivo su un aspetto culturale. Benché non tutti i testi barilliani fossero pubblicati fisicamente nella terza pagina, i suoi scritti riflettono bene la libertà stilistica e il prestigio della firma, tipici di quella sezione giornalistica. Inoltre la prima versione di *Delirama* fu pubblicata nella collana «La Terza pagina», che ospitò anche volumi di altri famosi elzeviristi come Cecchi<sup>246</sup>. Secondo Avellini e Cristiani, la prima raccolta «ufficializza» pertanto la scelta dell'elzeviro.

Nelle raccolte di Barilli alcuni testi spiccano per la loro brevità, a volte risolvendosi nel giro di due o tre frasi. Questi testi si possono considerare come frammenti, nel doppio senso del termine. In primo luogo perché si tratta di estratti di testi più estesi, già comparsi sulla stampa periodica, e isolati nella raccolta come «frammenti», ricavandoli da un insieme più ampio. In secondo luogo tuttavia, questi frammenti funzionano come testi completi all'interno della raccolta perché riscritti e concepiti entro una nuova cornice. I testi si caratterizzano per una sicura qualità lirica<sup>247</sup> ed illustrano in questo modo la tendenza primonovecentesca alla folgorazione.

Nei frammenti lirici Barilli cerca di ritrarre in pochi tratti di penna compositori o interpreti. Di nuovo l'illuminazione prevale sulla critica vera e propria, portando a condensare le personalità in un'unica immagine, in un singolo paragrafo. Si pensi a Brahms, al cantante Nazzareno De Angelis, rappresentato come un leone, e al direttore Zemlinsky, descritto come un cavaliere<sup>248</sup>. Il frammento, d'altronde, sembra una delle forme predilette e spesso praticate da Barilli, vista l'enorme quantità di frammenti contenuti negli archivi dell'autore, una parte dei quali pubblicata da Battistini e Cristiani<sup>249</sup>.

Anche Bontempelli pubblicò in *Passione incompiuta* estratti di altri testi, spesso di articoli scritti per «900», che rappresentano la poetica dell'autore, apparentandosi a volte ai frammenti di un manifesto. Per via della forza dell'espressione e della loro

---

<sup>245</sup> G. Piovene, *La Terza Pagina*, in «La Stampa», 30/1/1965, citato in Fichera, *La Terza Pagina*, cit., p. 49.

<sup>246</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 5.

<sup>247</sup> Donato Valli distingue tra il frammento della prima «Voce», scritto con chiari intenti morali, e il frammento della seconda «Voce», a scopo più stilistico (Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, cit., pp. 23-26). È dalla seconda corrente che nacque la prosa d'arte.

<sup>248</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., p. 15 e p. 59 per *Brahms* e *Brahms N. 2*, p. 35 per *Un cantante* e p. 80 per *Zemlinsky*.

<sup>249</sup> Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit..

laconicità, i frammenti bontempelliani presentano un carattere più aforistico, mentre i frammenti di Barilli sono più creativi, fantasiosi, stravaganti.

In Barilli, il ritratto lirico per frammenti si sviluppa talvolta in testi più estesi, tanto da dar vita a veri e propri «profili» lirici. Il genere, di origine esegetica, si caratterizza in Barilli per un pronunciato modo lirico. Si pensi ai ritratti delle prime donne, Jia Ruskaja e Balling o a quelli di Puccini e di Stravinskij. Diversamente dagli altri profili, il ritratto di *Strauss* porta il sottotitolo rematico *Caricature*<sup>250</sup>: si tratta di una rara indicazione di distanziamento da parte dello scrittore. Tramite il sottotitolo, Barilli comunica di aver ingrandito ed esagerato le immagini. In realtà ci sembra che il sottotitolo avrebbe potuto anche accompagnare *Casella*, in cui le immagini sono talmente esagerate da divenire satiriche, sino a ridicolizzare i principi poetici e il carattere del compositore. L'interesse del profilo di Casella sta quindi nella particolare combinazione dei modi lirico e satirico. Diversamente dalle prose d'arte, che esprimevano tramite figure allegoriche la critica dell'epoca contemporanea, questo testo contiene la stroncatura di uno specifico compositore. A causa della chiara modalità lirica, tuttavia, Casella non si sentì particolarmente aggredito. Si solleva così una domanda sul valore critico dei testi espressivi, domanda che tratteremo nella conclusione finale.

## 5.5 Conclusione

La tipologia mostra l'eterogeneità del nostro *corpus*: abbiamo distinto tra vari modi, e soprattutto tra due tendenze generali in base alla specifica interrelazione tra musica, testo e autore. Ogni autore sembra prediligere una determinata forma testuale; e in questo modo si stagliano *ethoi* molto diversi.

L'*ethos* più chiaro e più omogeneo è quello di Vigolo, che adopera quasi sempre il genere esegetico della recensione. Egli presta attenzione soprattutto alla descrizione, alla valutazione dell'opera e dello stile. Ogni recensione riserva uno spazio, seppur minimo, alla cronaca della rappresentazione. Alcuni scritti vigoliani, in bilico tra critica e saggistica, mostrano che le nostre categorie sono strumenti di analisi indicativi, ma non esclusivi. L'omogeneità dell'*ethos* di Vigolo è legata alla scelta di distinguere

---

<sup>250</sup> Barilli, *Il sorcio nel violino*, cit., pp. 94-95.

chiaramente tra i testi esegetici e i testi espressivi, questi ultimi ordinati come opera letteraria in raccolte come *La città dell'anima*.

Anche Barilli dimostra, tramite la predilezione per la prosa d'arte, un *ethos* uniforme, opposto a quello di Vigolo. Quando gli fu chiesto, in quanto critico musicale de «il Popolo di Roma» di recensire una *Storia della musica*, rifiutò a causa della sua naturale avversione nei confronti dei generi esegetici, come testimonia Sartirelli<sup>251</sup>. Nonostante sulla stampa periodica Barilli abbia dimostrato le sue capacità di scrivere valutazioni tecniche e serie, nelle raccolte non rimangono tracce delle sue attività esegetiche.

Bontempelli e Savinio sviluppano un *ethos* più eterogeneo. *Passione incompiuta* include per lo più testi esegetici (cronache, critiche e profili), ma anche alcuni esempi espressivi, saggistici, narrativi e perfino lirici. Il nucleo di *Scatola sonora*, invece, consiste in saggi – Fausto Torrefranca parla di «intrattenimenti», «*enertenimientos*»<sup>252</sup>, ma Savinio è in modo minore presente anche nelle altre categorie.

Trova dunque conferma la tendenza annunciata nei capitoli precedenti, cioè l'opposizione tra l'*ethos* letterario di Barilli e Savinio e l'*ethos* specializzato di Bontempelli e di Vigolo. Se i testi esegetici si incentrano sulla musica, nei testi espressivi essa costituisce quasi un pretesto per sviluppare un testo saggistico, narrativo o lirico. Quanto Secchieri afferma a proposito di Savinio, vale anche per Barilli:

Il saggio, la recensione o la nota di servizio, dal canto loro, anziché aderire senza rimedio si dipartono dai propri oggetti assumendo secondo i casi le sembianze finzionali dell'*excursus* narrativo, dell'arabesco o dell'allegoria autotelica, così da rimandare, in ultima istanza, alle cangianti efflorescenze di un interminabile *autoritratto in divenire*, ad un prendersi cura che di preferenza s'adempie nelle forme dell'arbitrio, della casualità assecondata<sup>253</sup>.

L'essenza degli scritti di Savinio e di Barilli sta quindi nell'autoritratto, nella soggettività, a scapito «degli schemi e delle consuete scorciatoie esegetiche volte ad agevolare l'esercizio critico»<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> «Quando uscì la *Storia della musica* di Franco Abbiati, ne venne fatto omaggio anche a Barilli, quale critico del *Popolo di Roma*, con la rituale preghiera di recensione. Furono giorni di angustia: non era affar suo, malgrado le migliori intenzioni. Dati, titoli, elenchi, richiami, rimandi, citazioni, controlli, note: tutta una esplorazione minuziosa, un labirinto nel quale avrebbe finito col perdersi. I suoi polmoni respiravano altrove. Finì come doveva: 'Pensaci tu'» (Sartorelli, *Bruno Barilli*, cit., pp. 88).

<sup>252</sup> Torrefranca, *Poetica di Savinio critico musicale*, cit., p. 456.

<sup>253</sup> Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, cit., pp. 104-105, corsivo nostro.

<sup>254</sup> Ivi, pp. 107-108.

## Conclusione

La costituzione dei testi studiati è legata a vari fattori, tra cui la competenza e la formazione musicale degli autori, la competenza del lettore, e, infine, l'*ethos*, cioè l'insieme delle scelte fatte in vista della presentazione di sé. Più che il dato fattuale della competenza musicale, l'*ethos* permette all'autore di partecipare o di opporsi ad alcune tendenze storiche, come la professionalizzazione della critica musicale.

È chiaro che non si può parlare di una reazione generale e collettiva alla nuova distribuzione dei saperi. Ciascun autore sviluppò un *ethos* specifico, anche se, come abbiamo mostrato a più riprese, si possono distinguere due tendenze. Vigolo e Bontempelli si misero al servizio della critica musicale; mentre Barilli e Savinio si sentirono più liberi rispetto alla realtà musicale, approfittando della musica per mettere in mostra se stessi, cioè la propria soggettività, i propri giochi di pensiero e le proprie fantasie. A proposito delle immagini barilliane, Andrea Battistini sostiene:

Avendo poco o nulla di referenziale e di esplicativo, rappresentano con la loro intransitività una piroetta virtuosistica dello scrittore che al termine dello scambietto si rimira allo specchio per compiacersi della propria bravura analogica<sup>1</sup>.

Difficilmente tali testi espressivi si possono considerare critica musicale vera e propria.

---

<sup>1</sup> A. Battistini, *Introduzione*, in *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, a cura di A. Battistini, Torino, Einaudi, 1989, p. 13.

Al fine di determinare il preciso interesse del *corpus* conviene distinguere i testi espressivi dai testi esegetici. È evidente che i due poli vanno letti secondo altre angolazioni.

Il valore degli scritti bontempelliani sta soprattutto nella funzione militante, cioè nel modo in cui associò la propria poetica del realismo magico alla musica di Malipiero. Ai nostri occhi, lo scrittore giunse ai risultati più vistosi nei profili scritti per occasioni speciali dedicati a un compositore in particolare, perché in quei testi congiunse l'interesse biografico e critico a descrizioni immaginose.

Più costante, a confronto, è il livello delle critiche di Vigolo: costituiscono una miniera di informazioni sulla vita musicale contemporanea e includono valutazioni ponderate e giustificate. I numerosi rimandi musicali, letterari, filosofici ed intellettuali testimoniano nello stesso tempo di approfondite cognizioni culturali e di una visione personale. Inoltre, le qualità letterarie dello scrittore si rispecchiano nell'uso di uno stile elegante e curato, e nel ricorso ad immagini e figure efficaci.

La risposta alla stessa domanda è più complicata nel caso dei testi espressivi: qual è il valore critico di *Scatola sonora* e delle raccolte barilliane? Questi testi presentano soltanto delle qualità letterarie? Se si confrontano i giudizi di Barilli alle idee che specialisti come Bastianelli e Torre Franca pubblicavano su «La Voce», sono evidenti alcuni parallelismi, soprattutto per quanto riguarda i compositori Debussy e Strauss. Barilli dimostrò inoltre di avere un acuto senso critico in determinati paragrafi pubblicati su periodici. Tuttavia, la minorità di tali paragrafi, la scelta di eliminarli ne «La Ronda» e nelle raccolte nonché il predominio dello stile e delle immagini hanno determinato la ricezione di Barilli come letterato. Sentiamo il giudizio di Guido Pannain:

Il caso, poi, di un Barilli che si rivela artista come scrittore e annulla il pensiero critico nel gusto letterario, è fuori di queste considerazioni, perché esso appartiene al dominio della letteratura e non a quello della critica musicale<sup>2</sup>.

Un parere analogo si trova presso Alfredo Casella, che non si sentì minimamente aggredito dalla stroncatura di Barilli. Anzi, il compositore sottolineò in *Omaggio a Bruno Barilli* il suo rispetto per il critico e la loro reciproca amicizia. Denunciò tuttavia

La sua incapacità [...] a comprendere e dominare il lato «scientifico» della musica. È ovvio che [...] tale lacuna stia alla base di tutta la sua critica. Verrebbe fatto a questo punto di chiedere se Barilli possa allora essere un critico, dato che la critica

---

<sup>2</sup> Pannain, *L'opera e le opere ed altri scritti di letteratura musicale*, cit., p. 279.

[...] è prevalentemente una scienza analitica. Ed infatti le critiche di Barilli difettano di ogni valore di indagine estetica e tecnica<sup>3</sup>.

«Poesia dunque e non critica quella di Barilli», riassume Francesca Petrocchi. Conviene tener conto del particolare indirizzo moderno di Casella, opposto in effetti alla nostalgia di Barilli. Per un giudizio più mitigato, ricorriamo a Fedele d'Amico, che mise in evidenza la singolarità del giudizio positivo su Stravinskij<sup>4</sup>. È significativo che d'Amico non misconobbe il valore critico di Barilli; ritenne anzi la sua una «critica validissima»<sup>5</sup>. Alla luce dei risultati del nostro studio, dobbiamo ammettere tuttavia che l'*ethos* di Barilli non lo aiutò ad affermarsi come critico vero e proprio. Si può dunque capire perché i contemporanei ebbero certe riserve. Lo testimonia anche la perplessità di Giacomo Debenedetti, che si chiedeva:

s'egli sia piuttosto un critico che si serva della poesia per dare maggiore evidenza al ritratto di un'arte o di un artista – ovvero di un poeta che adoperi la critica come il veicolo più pronto a trasportarlo nell'ambito della sua ispirazione<sup>6</sup>.

Al termine della nostra ricerca, si può sostenere che l'*ethos* di Barilli tende verso la seconda possibilità, vale a dire che scrive testi letterari, fingendo di fare il critico musicale.

La stessa domanda s'impone per Savinio, anche se sviluppò un *ethos* meno estremo di quello barilliano. Ci fidiamo nuovamente di uno specialista: stando a Fausto Torrefranca, «Savinio era un vero critico musicale, vero e vivo»<sup>7</sup>. In *Scatola sonora*, Savinio

ci propone una visione più alta e più costruttiva di quella che potrebbero suggerirci o una valutazione di ordine ritmico o armonico o una distinzione di sostanze contrappuntistiche o di tessiture o anche soltanto di orditure: dove si resta ancora nel mondo della tecnica e nei limiti, sempre alquanto pedanteschi, dei *modus operandi*<sup>8</sup>.

L'interesse dei testi presi in esame sta in effetti nel ricco universo di pensiero aperto dalla riflessione sulla musica. Così come «il discorso dice sempre di più e di meno della

---

<sup>3</sup> A. Casella, *Omaggio a Bruno Barilli*, in *Alfredo Casella*, a cura di O. Rudge, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957, p. 21, citato in Petrocchi, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, cit., p. 77.

<sup>4</sup> D'Amico, *Barilli, o la caducità del miracolo*, cit., p. 143.

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> G. Debenedetti, *Bruno Barilli ovvero il Fantasma dell'Opera*, in *Intermezzo*, a cura di G. Debenedetti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1963, p. 22.

<sup>7</sup> Torrefranca, *Poetica di Savinio critico musicale*, cit., p. 452.

<sup>8</sup> Ivi, p. 463.

musica »<sup>9</sup>, i nostri testi dicono sempre di più e di meno rispetto alla critica musicale in senso stretto. I testi espressivi vanno letti quindi accanto agli studi specialistici, tenendo sempre presente la seguente dichiarazione di Savinio: «Chi ha detto che la sola funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante, che è di inventare»<sup>10</sup>.

Nel corso dello studio abbiamo richiamato sistematicamente l'*ethos* degli autori, da quello più letterario a quello più specialistico, lungo una linea che parte da Barilli, passa per Savinio e Bontempelli, arrivando sino a Vigolo. A ben vedere, tale ordine rispecchia più o meno lo sviluppo diacronico del Novecento. Le attività di Barilli si concentrano negli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta e le pubblicazioni ulteriori sono spesso basate sui testi del periodo precedente. Savinio scrisse sulla musica soprattutto nei primi anni Quaranta, proprio nel periodo a cui risalgono la maggior parte dei testi bontempelliani. L'arco di Bontempelli critico musicale è più vasto, visto che copre il periodo tra il 1910 e il 1950, ma i suoi contributi si concentrano soprattutto all'inizio degli anni Quaranta. Vigolo, infine, esordì come critico musicale solo nel secondo dopoguerra. È notevole, quindi, l'evoluzione da quello che abbiamo definito nel terzo capitolo «un particolare diletterantismo novecentesco» ad una forma discorsiva più seria e più in linea con la critica specializzata<sup>11</sup>. Anche le cronache di Montale, pubblicate nel secondo dopoguerra, confermano tale disposizione. Se gli scrittori svilupparono ognuno il proprio *ethos*, tutti questi *ethoi* presentano comunque uno sviluppo uniforme. Da questo punto di vista è lecito parlare di un processo collettivo, che investe i letterati-critici. Alla stessa conclusione giunge Timothée Picard, che osserva il progressivo declino e la scomparsa della cosiddetta «littérature d'art mélomane»<sup>12</sup>. Due fenomeni possono spiegare questa evoluzione, cioè un motivo interno e un motivo esterno.

Un primo fattore decisivo si trova nelle forme discorsive accettate dal giornalismo culturale. Alla tradizione dell'elzeviro subentra in effetti un «modello cronachistico di informazione culturale»<sup>13</sup>. Anche Enrico Falqui percepì un passaggio da un discorso più libero e creativo a uno vincolato direttamente alla realtà:

---

<sup>9</sup> G. Stefani, *Critica musicale*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*, a cura di Basso, cit., vol. I, p. 732.

<sup>10</sup> Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 301.

<sup>11</sup> In realtà, benché meno vistoso, anche la critica musicale professionale sembra aver trascorso uno sviluppo simile: in confronto allo stile letterario di Bastianelli, il ricorso all'immaginario è meno frequente presso d'Amico e Mila.

<sup>12</sup> Picard, *Qu'est-ce que l'écrivain peut dire de la musique? Les débats autour de la «littérature d'art mélomane»*, cit., pp. 201-202.

<sup>13</sup> Fichera, *La Terza Pagina*, cit., p. 83.

Il mutar dei tempi, coi problemi ed assilli, bisogni e gusti che lo accompagnano e contraddistinguono, [...] ha sollecitato e ottenuto lo spostamento [della terza] in zone d'interesse più critico e meno fantastico, più riflessivo e meno descrittivo, più realistico e meno lirico [...]; ma non meno originale, non meno apprezzabile; se mai più attuale, più utile, più gradito al lettore odierno. Senza che perciò nell'elzevirista abbia lo scrittore dovuto capitolare di fronte al giornalista, bensì aumentando e rafforzando il reciproco slancio ed impegno<sup>14</sup>.

Tale prospettiva storica costituisce anche una spiegazione per l'amarezza di Barilli espressa nei taccuini e in *Capricci di vegliardo*. Se negli anni de «La Ronda» i suoi gusti musicali erano già piuttosto nostalgici, almeno egli praticava un genere letterario riconosciuto. Ma Barilli è sempre rimasto prosatore d'arte, anche dopo il declino del genere. Negli ultimi scritti si nota una doppia «inattualità» musicale e letteraria, che colpisce la sua scrittura.

La seconda causa dello sviluppo verso un *ethos* specializzato è di natura sociologica, ossia va ricercata nel mutato rapporto del lettore con la musica classica. Nonostante gli sforzi di Bontempelli, i nuovi mezzi di comunicazione di massa diffondevano più musica popolare che musica classica. La conseguente familiarità diminuita con la musica classica richiede al critico musicale un atteggiamento diverso: di qui il motivo per cui Vigolo adottò un tono informativo e didattico.

Nell'epoca contemporanea una scrittura come quella barilliana sarebbe inimmaginabile e inaccettabile per chi pretende di essere un critico musicale. Dobbiamo perciò concludere che «lo scrittore come critico musicale» si è estinto, o meglio che i letterati-critici musicali di oggi si adattano all'*ethos* dello specialista, preferendo non evidenziare il proprio *ethos* letterato come fece Barilli.

---

<sup>14</sup> Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 148.



# Bibliografia

## *Corpus*

Barilli, Bruno, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000.

Barilli, Bruno, *Il paese del melodramma*, a cura di Luisa Viola & Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985.

Barilli, Bruno, *Il sorcio nel violino*, Milano, Bottega di Poesia, 1926.

Barilli, Bruno, *Il sorcio nel violino*, a cura di Luisa Avellini & Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1982.

Bontempelli, Massimo, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958.

Savinio, Alberto, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1977 (I ed. 1955).

Vigolo, Giorgio, *Diabolus in musica*, a cura di Cristiano Spila, Rovereto, Zandonai, 2008.

Vigolo, Giorgio, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971.

## Letteratura primaria

Arbelet, Paul & Edouard Champion, a cura di, *Oeuvres complètes de Stendhal. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*. Paris, Champion, 1922.

Barilli, Bruno, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, a cura di Andrea Battistini & Andrea Cristiani, Torino, Einaudi, 1989.

- Barilli, Bruno, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1982.
- Barilli, Bruno, *Lo stivale. Viaggio dalla riviera adriatica alle città liguri, da Venezia alla costa amalfitana, dalla Sicilia a Milano*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- Bastianelli, Giannotto, *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914.
- Baudelaire, Charles, *Critique littéraire et musicale*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- Bontempelli, Massimo, *Appassionata incompetenza*, Venezia, Neri Pozza, 1950.
- Bontempelli, Massimo, *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974.
- Bontempelli, Massimo, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978.
- Bontempelli, Massimo, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2006.
- Bontempelli, Massimo, *Stato di grazia*, Firenze, Sansoni, 1942.
- Cassieri, Giuseppe, a cura di, *La Ronda. Antologia*. Firenze, Luciano Landi, 1955.
- Cecchi, Emilio, *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997.
- D'Amico, Fedele, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- D'Amico, Fedele, *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, Roma, Bulzoni, 2000.
- D'Amico, Fedele, *Un ragazzo all'Augusteo. Scritti musicali*, Torino, Einaudi, 1991.
- D'Annunzio, Gabriele, *Il Fuoco*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Oscar Mondadori, 1996.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*. Vol. II, Milano, Mondadori, 1949.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*. Vol. I, Milano, Mondadori, 1988.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*. Vol. I, Milano, Mondadori, 1949.
- Filippi, Filippo, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Brigola, 1876.
- Gavazzeni, Gianandrea, *Il sipario rosso*, Torino, Einaudi, 1992.
- Hoffmann, E.T.A., *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, München, Winkler Verlag, 1977.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, a cura di Henri Mondor & G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- Marinetti, Filippo Tomasso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.
- Mila, Massimo, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959.
- Mila, Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1950.
- Mila, Massimo, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989.
- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa. Vol. I, Milano, Mondadori, 1996.
- Pannain, Guido, *L'opera e le opere ed altri scritti di letteratura musicale*, Milano, Curci, 1958.
- Parente, Alfredo, *Castità della musica*, Torino, Einaudi, 1961.
- Pestalozza, Luigi, a cura di, *La Rassegna Musicale. Antologia*. Milano, Feltrinelli, 1966.

- Savinio, Alberto, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1995.
- Savinio, Alberto, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982.
- Savinio, Alberto, *Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004.
- Savinio, Alberto, *Tragedia dell'infanzia*, Milano, Adelphi, 2001.
- Strawinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962.
- Torre Franca, Fausto, *Le origini italiane del romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna*, Torino, Fratelli Bocca, 1930.
- Vigolo, Giorgio, *Il canocchiale metafisico*, Roma, Edizioni della cometa, 1982.
- Vigolo, Giorgio, *La città dell'anima*, Milano, Archinto, 2003.
- Vigolo, Giorgio, *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973.
- Voss, Egon, a cura di, *Richard Wagner Schriften*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1978.

## Letteratura secondaria

### Metodologia

- Amossy, Ruth, *Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, in «Poetics Today», 22, 1, 2001, pp. 1-23.
- Amossy, Ruth, a cura di, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1999.
- Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.
- Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- Blommaert, Jan, *Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Gee, James Paul, *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and method*, London - New York, Routledge, 2005.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 (I ed. 1979).
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2009 (I ed. 1979).
- Genette, Gérard, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Maingueneau, Dominique, *Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di Ruth Amossy, Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1999, pp. 75-100.
- Stefani, Gino, *La competenza musicale*, Bologna, Clueb, 1982.

## Letteratura

### Saggi sugli autori del corpus

- Alberti Cavalli, Maria, «Le ragioni che fanno vive le parole». Il lessico musicale di Alberto Savinio, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi & Paolo Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 163-80.
- Arfini, Maria Teresa, *La sinestesia nella critica musicale del Novecento: il caso Vigolo*, in *Le parole della musica. III*, a cura di Fiamma Nicolodi & Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 255-76.
- Avellini, Luisa & Andrea Cristiani, *In margine all'edizione delle opere di Bruno Barilli*, in «Filologia e critica», 3, 1982, pp. 321-51.
- Battistini, Andrea, *Introduzione*, in *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, a cura di Andrea Battistini, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-17.
- Bonomi, Ilaria, *Bontempelli giornalista nei Colloqui del «Tempo»*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di Raffaele De Berti & Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 485-98.
- Castronuovo, Antonio, *Stilista con idee. Bruno Barilli*, in «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 56, 5, 2001, pp. 595-600.
- Cirillo, Silvana, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Mondadori, 1997.
- D'Amico, Fedele, *Barilli, o la caducità del miracolo*, in *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 133-55.
- Debenedetti, Giacomo, *Proust e la musica*, in «La rassegna musicale», I, 1928, pp. 47-59.
- Giachin, Giulia, *Retrospectiva su Savinio e la musica*, in «Rivista italiana di musicologia», 15, 1980, pp. 230-63.
- Gutiérrez, Maria Elena, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze, Cadmo, 2000.
- Manica, Raffaele, *Metafore per un'altra musa. Sul saggismo musicale nel Novecento italiana*, in «Nuova corrente», XLI, 113, 1994, pp. 173-98.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Scrittura ed estri critici di Barilli*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 26-40.
- Mila, Massimo, *Bontempelli e la «generazione dell'Ottanta»*, in *Musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'Ottanta»*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 289-309.
- Pento, Bortolo, *Bruno Barilli*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963.
- Piscopo, Ugo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- Porzio, Michele, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.

- Sabbatini, Marco, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.
- Sartorelli, Fausto, *Bruno Barilli*, Parma, Battei, 1988.
- Scrivano, Riccardo, *Critica e poetica di Bruno Barilli*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1, 1972, pp. 17-42.
- Secchieri, Filippo, *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*, Firenze, Le lettere, 1998.
- Secchieri, Filippo, *Savinio «critico fantastico»*, in «Stazione di posta», 51-52, 1993, pp. 25-44.
- Spaccini, Jacqueline, *Bontempelli et la peinture: Appassionata incompetenza ou les faux aveux d'un incompetent avisé*, in «Transalpina», 11, 2008, pp. 147-62.
- Spila, Cristiano, *Il sogno delle pietre. Romanticismo e antimodernismo nella poetica di Giorgio Vigolo*, Roma, Vecchiarelli, 2007.
- Torre Franca, Fausto, *Poetica di Savinio critico musicale*, in *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1977, pp. 449-64.
- Vigilante, Magda, *L'eremita di Roma. Vita e opere di Giorgio Vigolo*, Roma, Fermenti, 2010.
- Zagra, Giuliana, *Le collaborazioni radiofoniche di Giorgio Vigolo*, in *Conclave dei sogni. Giornata di studi per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo*, a cura di Leonardo Lattarulo, Carmela Santucci & Giuliana Zagra, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale, 1995, pp. 95-99.

### **Studi musico-letterari**

- Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.
- Beccaria, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.
- Bernard, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959.
- Brown, Calvin S., *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Trad. Emiliana Pantini, Roma, Lithos, 1996.
- Brown, Calvin S., *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*, in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, a cura di Steven Paul Scher, Berlin, Erich Schmidt, 1984, pp. 28-39.
- Brown, Calvin S., *Tones into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*, Athens, The University of Georgia Press, 1953.
- Casini, Bruno, a cura di, *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Milano, Baldini & Castoldi, 1994.
- Cellucci Marcone, Silvana, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972.

- Chiesa, Renato, *La critica musicale*, in *D'Annunzio giornalista. Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 14-15 ottobre 1983, a cura di AA.VV., Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984, pp. 109-44.
- Dayan, Peter, *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Debenedetti, Giacomo, *Bruno Barilli ovvero il Fantasma dell'Opera*, in *Intermezzo*, a cura di Giacomo Debenedetti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1963, pp. 5-25.
- Decombel, Sarah, *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra & Fiamma Nicolodi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 251-61.
- Di Benedetto, Renato, *Il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di Asor Rosa, Milano, Einaudi, 1986.
- Escal, Françoise, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- Favaro, Roberto, *L'ascolto del romanzo. Mann, la musica, i Buddenbrook*, Lucca, LIM, 1993.
- Favaro, Roberto, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Lucca, LIM, 2002.
- Favaro, Roberto, *Sound, Music, Writing. The soundtrack of 20th Century Italian Literature*, Oxford, Boulevard, 2002.
- Fiore de Feo, Ester, *Colette e il giornalismo letterario del Novecento*, Fasano, Schena, 2008.
- Guarnieri, Adriana, *Interazioni di musica e letteratura nell'Italia del primo dopoguerra, in Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di Mila De Santis, Firenze, Olschki, 2003, pp. 275-302.
- Guarnieri, Adriana, Fiamma Nicolodi & Cesare Orselli, a cura di, *D'Annunzio musico immaginifico*. Firenze, Olschki, 2008.
- Guarnieri Corazzol, Adriana, *Musica e letteratura in Italia tra l'Ottocento e il Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.
- Guarnieri Corazzol, Adriana, *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Guarnieri Corazzol, Adriana, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Kenner, Hugh, *Review of «Ezra Pound and Music: The Complete Criticism»*, ed. R.M. Schafer, New York, New Directions, 1977, in «The Musical Quarterly», 65, 3, 1979, pp. 440-45.
- Kramer, Lawrence, *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*, in «19th-Century Music», 13, 2, 1989, pp. 159-67.
- Locatelli, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle. «Que sais-je?»* Paris, PUF, 2001.
- Lorenzini, Niva, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- Manica, Raffaele, *Vigolo saggista musicale*, in *Conclave dei sogni. Giornata di studio per il centenario della nascita di Giorgio Vigolo*, a cura di Leonardo Lattarulo, Carmela Santucci & Giuliana Zagra, Roma, Tipografia della Biblioteca Nazionale Centrale, 1995.

- Matoré, Georges & Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la «Recherche du temps perdu»*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Montale critico musicale*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 235-73.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Bourgeois, 1984.
- Pennings, Linda, *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica. Romanzo, melodramma, prosa d'arte*, Firenze, Cesati, 2009.
- Petrocchi, Francesca, *Le parole della musica. Letteratura e musica nel Novecento italiano*, Bologna, Archetipolibri, 2009.
- Petrocchi, Giorgio, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, Napoli, Guida, 1981.
- Picard, Timothée, *Qu'est-ce que l'écrivain peut dire de la musique? Les débats autour de la «littérature d'art mélomane»*, in *La «littérature d'art»: entre critique et création*, a cura di Joëlle Prungnaud, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2010, pp. 185-202.
- Pieri, Marzio, *Le meraviglie della storia. Ancora sullo scrivere di musica*, in «Paragone», 390, 1982, pp. 43-65.
- Pieri, Marzio, *Le scritture della meraviglia. Sullo scrivere di musica nel Novecento*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, e.a., Vol. I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 397-448.
- Piette, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970-1985*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987.
- Rattalino, Piero, *Letterati e musica nell'Ottocento italiano*, in «Terzo Programma», 2, 1972, pp. 255-304.
- Rigobello, Giuliana, *L'ispirazione musicale nella prosa lirica di Giorgio Vigolo*, in *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV Congresso A.I.S.L.L.I. (Odense 1-5 luglio 1991)*, a cura di Jorn Moestrup & Palle Spore, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 741-51.
- Russi, Roberto, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.
- Sablich, Sergio, *Il Novecento. Dalla «generazione dell'Ottanta» a oggi*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 411-37.
- Santoli, Carlo, *Gabriele d'Annunzio. La musica e i musicisti*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Scher, Steven Paul, a cura di, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, Erich Schmidt, 1984.
- Scher, Steven Paul, *Notes toward a Theory of Verbal Music*, in «Comparative Literature», 22, 2, 1970, pp. 147-56.
- Scher, Steven Paul, *Verbal Music in German Literature*, New Haven - London, Yale University Press, 1968.
- Wolf, Werner, *Intermediality Revisited*, in *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, a cura di Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden & Walter Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 13-34.

- Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Wolf, Werner, *Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction*, in *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, a cura di Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 15-34.
- Zambon, Patrizia, *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in *Letteratura italiana e musica. Atti del XIV Congresso A.I.S.L.L.I. (Odense 1-5 luglio 1991)*, a cura di Jorn Moestrup & Palle Spore, Odense, Odense University Press, 1997, pp. 897-909.

## Studi sulla stampa periodica

- Ajello, Nello, *Il settimanale di attualità*, in *La stampa italiana del neocapitalismo*, a cura di Valerio Castronovo & Nicola Tranfaglia, Bari, Laterza, 1976.
- Asor Rosa, Alberto, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1982, pp. 1225-57.
- Aveto, Andrea & Franco Contorbia, a cura di, *Giornalismo italiano III. 1939-1968*. Milano, Mondadori, 2009.
- Castronovo, Valerio & Nicola Tranfaglia, a cura di, *La stampa italiana dalla resistenza agli anni Sessanta*. Bari, Laterza, 1980.
- Castronovo, Valerio & Nicola Tranfaglia, a cura di, *La stampa italiana del neocapitalismo*. Bari, Laterza, 1976.
- Castronovo, Valerio & Nicola Tranfaglia, a cura di, *La stampa italiana nell'età liberale*. Bari, Laterza, 1979.
- Contorbia, Franco, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano. Vol. III 1939-1968*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2009, pp. XI-LXVII.
- De Berti, Raffaele, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di Raffaele De Berti & Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 3-64.
- De Berti, Raffaele & Irene Piazzoni, a cura di, *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. Milano, Cisalpino, 2009.
- De Martino, Carlo & Fabio Bonifacci, *Dizionario pratico di giornalismo*, Milano, Mursia, 1990.
- Falqui, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
- Farinelli, Giuseppe & Ermanno Paccagnini, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, UTET, 1997.
- Ferretti, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Fichera, Ada, *La Terza Pagina*, Roma, Bonanno Editore, 2007.
- Granata, Ivano, *Tra politica e attualità. L'«Omnibus» di Leo Longanesi (aprile 1937 - gennaio 1939)*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di Raffaele De Berti & Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 123-210.

- Incerti Caselli, Lucia, a cura di, *Piccolo dizionario del giornalismo*. Milano, Modern Publishing, 2009.
- La Porta, Filippo & Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.
- Lascialfari, Riccardo, «Tempo». *Il settimanale illustrato di Alberto Mondadori. 1939-1943*, in «Italia contemporanea», 2002, pp. 439-68.
- Lombardo, Mario & Fabrizio Pignatelli, *La stampa periodica in Italia. Mezzo secolo di riviste illustrate*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Magnanini, Claudia, «Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"», in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di Raffaele De Berti & Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 305-41.
- Spadolini, Giovanni, a cura di, *Il Mondo. Indici analitici 1959-1966*. Firenze, Passigli, 1987.
- Tofanelli, Arturo, *I Rotocalchi*, in *Stampa d'Oggi*, Firenze, Vallecchi, 1959.

### **Retorica e tematica**

- Anselmi, Gian Mario & Gino Ruozi, a cura di, *Animali della letteratura italiana*. Roma, Carocci, 2009.
- Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2006.
- Barberi Squarotti, Giovanni, a cura di, *Dizionario di Retorica e Stilistica*. Torino, UTET, 2004 (I ed. 1995).
- Capaci, Bruno, *Retorica*, in *Manuale di italianistica*, a cura di Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 57-72.
- Carmagnola, Fulvio & Vincenzo Matera, a cura di, *Genealogie dell'immaginario*. Torino, UTET, 2008.
- Cattabiani, Alfredo, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Oscar Mondadori, 2010.
- Ceserani, Remo & Mario Domenichelli, a cura di, *Dizionario dei temi letterari*. Torino, UTET, 2007.
- Dubois, Jacques, et al., *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970.
- Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 (I ed. 1949).
- Mortara Garavelli, Bice, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari, Laterza, 2010.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Parodi Scotti, Franca, *Figure in azione. Un breve percorso retorico all'interno della letteratura latina, e non solo*, Milano, Mondadori, 2000.
- Ricoeur, Paul, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981.

## Il genere

- Adorno, T. W., *The Essay as Form*, in «New German Critique», 32, 1984 (I ed. 1958), pp. 151-71.
- Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- Audet, René, *Le recueil: enjeux poétiques et génériques. Thèse de doctorat*, Québec, Université Laval, 2003.
- Bagni, Paolo, *Genere*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Bailbé, Joseph-Marx, *Berlioz critique. A la recherche d'un art de vivre*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di Jean Gaulmier, Paris, PUF, 1983, pp. 9-34.
- Benvenuto, Beppe, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.
- Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco & Di Girolamo Brioschi, Costanzo, Vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 809-85.
- Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini & Silvia Albertazzi, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 35-44.
- Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Calmels, Huguette, *Arthur Honegger et la critique*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di Jean Gaulmier, Paris, PUF, 1983, pp. 63-72.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Cigliana, Simona, *Le stagioni della critica militante. Personalità e modi, questioni e prospettive, storia e testi*, Roma, Onyx Edizioni, 2007.
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- De Meijer, Pieter, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana. L'interpretazione*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-82.
- De Obaldia, Claire, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Dumont, François, a cura di, *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*. Québec, Nota Bene, 1999.
- Falqui, Enrico, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia, 1964.
- Ferrecchia, Maria, *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2000.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 2002 (I ed. 1982).
- Frangne, Pierre-Henry & Jean-Marc Poinot, a cura di, *L'invention de la critique d'art*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Frow, John, *Genre*, London - New York, Routledge, 2005.

- Gaulmier, Jean, *Préface*, in *La critique artistique. Un genre littéraire*, a cura di Jean Gaulmier, Paris, PUF, 1983, pp. 5-6.
- Golino, Enzo, *La critica militante*, in *Sette modi di far critica*, a cura di Ottavio Cecchi & Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 175-213.
- Langlet, Irène, *Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité*, in *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di François Dumont, Québec, Éditions Nota bene, 2003, pp. 249-73.
- Langlet, Irène, a cura di, *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Lukács, Georges, *À propos de l'essence et de la forme de l'essai*, in *L'Âme et les Formes*, a cura di Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974 (I ed. 1966), pp. 12-33.
- Melani, Costanza, a cura di, *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*. Milano, BUR, 2009.
- Onofri, Massimo, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Roma, Donzelli, 2008.
- Pennings, Linda, *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 1999.
- Prunghaud, Joëlle, *Introduction*, in *La «littérature d'art»: entre critique et création*, a cura di Joëlle Prunghaud, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2010, pp. 11-18.
- Riendeau, Pascal, *La rencontre du savoir et du soi dans l'essai*, in «Études littéraires», 37, 1, 2005, pp. 91-103.
- Robaey, Jean, *Appunti su alcune forme del saggio letterario*, in «Strumenti critici», 3, 2007, pp. 325-35.
- Roger, Jérôme, *L'essai, point aveugle de la critique?*, in «Études littéraires», 37, 1, 2005, pp. 49-65.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- Valli, Donato, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2001.
- Vaugeois, Dominique, a cura di, *L'écrivain et le spécialiste. Le discours sur les arts plastiques XIXe-XXe*. Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.
- Vaugeois, Dominique, *Noms de genre: le nom. De l'usage des «écrits sur l'art»*, in «Figures de l'art», 9, 2005, pp. 13-32.
- Vaugeois, Dominique, *Poétique du recueil et poétique de l'essai*, in «Acta Fabula», 2, 1, 2001, pp. 1-13.
- Vaugeois, Dominique, *Un genre est un genre parce que c'est un genre*, in «La licorne. Le savoir des genres», 79, 2007, pp. 211-25.
- Vigneault, Robert, *Projet de typologie: les registres de l'essai*, in *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di François Dumont, Québec, Nota Bene, 2003 (1994), pp. 229-48.
- Vouilloux, Bernard, *Les écrits sur l'art forment-ils un genre?*, in «Figures de l'art», 9, 2005, pp. 33-51.

Wilde, Oscar, *The Critic as Artist*, in *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, a cura di Richard Ellmann, London, Allen, 1970, pp. 341-408.

## Varia

AA.VV., a cura di, *Enciclopedia della Letteratura*. Milano, Garzanti, 1972.

Asor Rosa, Alberto, a cura di, *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*. Torino, Einaudi, 1990.

Audisio, Felicità, *Benedetto Croce*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. XI La critica letteraria dal Due al Novecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2003, pp. 929-67.

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

Brioschi, Franco & Di Girolamo, Costanzo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 2002 (I ed. 1948).

D'Angelo, Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Franzini, Elio & Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Mondadori, 1996.

Luti, Giorgio, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 463-546.

Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narrazione*, Milano, Oscar Mondadori, 1983.

Mengaldo, Pier Vincenzo, «Critica» e scuola, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Feltrinelli, 1975.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 256-96.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Paolozzo, Ernesto, *L'estetica di Benedetto Croce*, Napoli, Guida, 2002.

Petronio, Giuseppe, a cura di, *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*. Bari, Laterza, 1967.

Ragni, Eugenio, *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. IX. Il Novecento*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2000, pp. 287-450.

Verhulst, Sabine & Nadine Vanwelkenhuyzen, a cura di, *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*. Roma, Carocci, 2005.

Wellek, René, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, in *Letteratura italiana. L'interpretazione*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 351-412.

## Musica

- Adorno, T. W., *Introduzione alla sociologia musicale*, Torino, Einaudi, 1971.
- Aversano, Luca, *Terminologia violinistica tra Sei e Settecento*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi & Paolo Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 23-56.
- Baroni, Mario, *Musicologia, semiotica e critica musicale*, in «Musica/Realtà», 2, 1980, pp. 29-49.
- Baroni, Mario, et al., *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999.
- Basso, Alberto, a cura di, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico*. Torino, UTET, 1983.
- Beghelli, Marco, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi & Paolo Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 57-92.
- Bloom, Peter, a cura di, *Music in Paris in the Eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*. New York, Pendragon Press, 1987.
- Bordry, Guillaume, «*Je ne suis pas un homme de lettres*»: Berlioz, *écrivain paradoxal*, in *Hector Berlioz, regards sur un Dauphinois fantastique*, a cura di Alban Ramaut, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, pp. 95-108.
- Bordry, Guillaume, «*Style technique*» et «*traduction*»: *deux rapports entre texte et musique. Retour sur une typologie baudelairienne*, in «Québec français», 152, 2009, pp. 34-36.
- Brillenburg Wurth, Kiene, *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*, New York, Fordham University Press, 2009.
- Calvocoressi, Michel-Dimitri, *The Principles and Methods of Musical Criticism*, London, Oxford University Press, 1923.
- Capra, Marco, *I periodici musicali del '900*, in *Conservare il Novecento: la stampa periodica*, a cura di Maurizio Messina & Giuliana Zagra, Ferrara, AIB, 2002, pp. 30-44.
- Capra, Marco, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale*, a cura di Fabrizio Della Seta, e.a., Firenze, Olschki, 2003, pp. 109-21.
- Chantler, Abigail, *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Costa, Roberta & Antonio Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del Novecento*, in *Le parole della musica I*, a cura di Fiamma Nicolodi & Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 367-92.
- De Van, Gilles, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, Roma, Carocci, 2000.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1921.
- Della Corte, Andrea, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961.
- Donà, Mariangela, *La musicologia in Italia*, in «Collectanea historiae musicae», 4, 1966, pp. 93-101.
- Ellis, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge University, Cambridge University Press, 1995.

- Estero, Andrea, *Cultura musicale e giornalismo: un compromesso necessario?*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Alessandro Rigolli, Torino, EDT, 2005, pp. 127-37.
- Francès, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.
- Fubini, Enrico, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001.
- Ghislanzoni, Alberto, *La Critica musicale. Teoresi, prassi*, Roma, De Santis, 1959.
- Ghislanzoni, Alberto, *Storia della Critica musicale*, Roma, De Santis, 1959.
- Graf, Max, *Composer and Critic. Two hundred years of Musical Criticism*, London, Chapman & Hall, 1947.
- Hanslick, Eduard, *Il bello musicale (Vom Musikalisch-Schönen)*, Palermo, Aesthetica, 2007 (I ed. 1891).
- Hellouin, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale. Cours professé à l'École des Hautes Études Sociales*, Paris, Joanin, 1906.
- Herzog, Patricia, *Music Criticism and Musical Meaning*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 53, 1995, pp. 299-312.
- Hevner, Kate, *Experimental studies of the elements of expression in music*, in «American journal of psychology», 48, 1936, pp. 246-68.
- Imberty, Michel, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musica e l'ineffabile*, Trad. E. Lisciani Petrini, Milano, Bompiani, 2001 (I ed. 1961).
- Josephson, Nors S., *François-Joseph Fétis and Richard Wagner*, in «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 26, 1972-1973, pp. 84-89.
- Juslin, Patrik N. & Daniel Västfjäll, *Emotional responses to music. The need to consider underlying mechanisms*, in «Behavioral and Brain Sciences», 31, 2008, pp. 559-75.
- Karnes, Kevin C., *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Kolb Reeve, Katherine, *Rhetoric and Reason in French Music Criticism of the 1830s*, in *Music in Paris in the Eighteen-thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, a cura di Peter Bloom, New York, Pendragon Press, 1987, pp. 537-51.
- Kramer, Lawrence, *Musicology and Meaning*, in «The Musical Times», 144, 1883, 2003, pp. 6-12.
- Lajoinie, Vincent, *Erik Satie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.
- Langer, Susanne K., *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1965 (I ed. 1953).
- Machabey, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard-Masse, 1947.
- McColl, Sandra, *Music Criticism in Vienna 1896-1897. Critically Moving Forms*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Meyer, Leonard, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

- Murphy, Kerry, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*, London, UMI, 1988.
- Napoli, Ettore & Antonio Polignano, *Dizionario dei termini musicali*, Milano, Mondadori, 2002.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.
- Nicolodi, Fiamma & Paolo Trovato, a cura di, *Le parole della musica I*. Firenze, Olschki, 1994.
- Nicolodi, Fiamma & Paolo Trovato, a cura di, *Le parole della musica III*. Firenze, Olschki, 2000.
- Nicolodi, Fiamma & Paolo Trovato, a cura di, *LESMU. Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*. Firenze, Franco Cesati, 2007.
- Nicolodi, Fiamma & Paolo Trovato, a cura di, *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*. Firenze, Cadmo, 1996.
- Pestelli, Giorgio, *La «generazione dell'Ottanta» e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. «La generazione dell'Ottanta»*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-44.
- Portevin, Catherine, *Le langage de la critique musicale*, in «RIMF», 17, 1985, pp. 101-08.
- Rattalino, Piero, *Le riviste musicali italiane del Novecento: I*, in «Rassegna musicale Curci», 2, 1967, pp. 66-80.
- Rattalino, Piero, *Le riviste musicali italiane del Novecento: II*, in «Rassegna musicale Curci», 3, 1967, pp. 142-57.
- Rattalino, Piero, *Le riviste musicali italiane del Novecento: III*, in «Rassegna musicale Curci», 4, 1967, pp. 214-30.
- Rehding, Alexander, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Reibel, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005.
- Rigolli, Alessandro, a cura di, *La divulgazione musicale in Italia oggi*. Torino, EDT, 2005.
- Sadie, Stanley, a cura di, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, McMillan, 2001.
- Spampinato, Francesco, *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, in «Musica/Realtà», 66, 2001, pp. 101-14.
- Spampinato, Francesco, *La poetica dell'acqua in Debussy*, in «Diastema», 14, 2001, pp. 35-55.
- Surian, Elvidio, *Manuale di storia della musica. Vol. IV. Il Novecento*, Torino, Rugginenti, 1995.
- Swerdlow, Noel, *Musica Dicitur A Moys, Quod Est Aqua*, in «Journal of the American Musicological Society», 20, 1, 1967, pp. 3-9.
- Tarasti, Eero, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Lucca, LIM, 2010.
- Walker, Alan, *An Anatomy of Musical Criticism*, London, Barrie and Rockliff, 1966.

Ziino, Agostino, a cura di, *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*. Firenze, Olschki, 1991.

## Varia

Arendt, Hannah, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987 (I ed. 1978).

Battaglia, Salvatore, a cura di, *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino, UTET, 1964.

Jenkins, Richard, *Pierre Bourdieu*, London, Routledge, 1992.

Jonas, Hans, *The Phenomenon of Life. Toward a Philosophical Biology*, Evanston, Northwestern University Press, 2001 (I ed. 1966).

Moretti, Giampiero, *Il genio*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Mustè, Marcello, *La filosofia dell'idealismo italiano*, Roma, Carocci, 2008.

Nöth, Winfried, *Handbook of Semiotics*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

Saint Girons, Baldine, *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Volli, Ugo, *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza, 2005.

Zingarelli, Nicola, *Lo Zingarelli 2008*, Bologna, Zanichelli, 2007.

