

Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo

ALBERTO BASSO

Se confrontato con quanto è dato di vedere nei paesi di lingua tedesca, in Francia e in Inghilterra, il panorama che a musicologia italiana offre allo spirare del secolo XIX e al sorgere del nostro secolo non è certo esaltante. Pochi sono i nomi veramente degni di figurare in una storia di una disciplina che a quel tempo era ancora serena, chiara, non turbata e non afflitta dall'eccessiva attenzione che oggi essa, invece, è costretta a prestare ai più disparati campi della scienza e del sapere, non di rado estraniandosi da se stessa e quasi subendo paurose crisi di identità. Se mi fosse richiesto di elencare i nomi dei dieci più significativi ed importanti musicologi italiani delle due generazioni che fanno capo agli anni compresi fra il 1850 circa e il 1890, non avrei esitazione ad indicare, in successione cronologica, i seguenti: Oscar Chilesotti (1848-1916), Luigi Torchi (1858-1920), Guido Gasperini (1865-1942), Gaetano Cesari (1870-1934), Francesco Vatielli (1877-1946), Raffaele Casimiri (1880-1943), Domenico Alaleona (1881-1928), Fausto Torrefranca (1883-1955), Ferdinando Liuzzi (1884-1940), Giacomo Benvenuti (1885-1943). Non mancano fra questi nomi le personalità che esercitarono anche la professione di critico musicale (Cesari e Vatielli ad esempio), ma occorre dire che in tali casi non fu quella del critico l'attività preminente. Dall'elenco, invece, ho volutamente escluso per un verso uno specialista puro del canto gregoriano come Paolo Ferretti (1866-1938) e per un altro verso coloro i quali hanno militato prevalentemente nell'ambito del giornalismo e della critica musicale in senso lato, pur ben sapendo che la distinzione fra musicologo e critico è spesso arbitraria e che la critica musicale rappresenta pur sempre una branca della musicologia. Così, non ci stupisca troppo la mancanza di alcuni nomi, quelli ad esempio — per quanto riguarda la prima generazione — di Ippolito Valetta (1848-1911) e di Giuseppe Depanis (1853-1942) oppure — riferendoci alla seconda generazione — quelli di Giannotto Bastianelli (1883-1927) e di Andrea Della Corte (1883-1968).

I campi nei quali i dieci musicologi sopra elencati esercitarono la ricerca sono legati, generalmente parlando, al mondo del passato, ma non mancano i casi degli studiosi che non hanno disdegnato le incursioni nella musica a loro contemporanea. Sotto questo punto di vista, le personalità più impegnate sono senza dubbio Luigi Torchi e Fausto Torrefranca, interpreti vigorosi e appassionati (in qualche circostanza addirittura passionali) della musica del secoli precedenti, ma anche polemisti accesi, capaci di interventi che suscitavano più scandalo che dissenso. Torrefranca, come ben si sa, conquistò un posto fra i dannati bollando le opere di Puccini (si ricordi il suo celebre *pamphlet* uscito a Torino presso l'editore Giuseppe Bocca nel 1912 e intitolato *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*); Torchi adoperò la sferza invece soprattutto nei confronti di Mascagni stroncandone alcune opere sulle pagine della *Rivista Musicale Italiana* che l'editore Bocca aveva varato nel 1894 e che fu la palestra nella quale si esercitò la musicologia storica e sistematica di maggior peso di quell'epoca accogliendo anche molti basilari contributi di studiosi stranieri. Sostenitrice del verbo wagneriano — non bisogna trascurare il fatto che il periodico s'uscì in una città, Torino, che contendeva a Bologna il primato di capitale del wagnerismo in Italia — la *Rivista Musicale Italiana* fu anche la vessillifera del positivismo storiografico musicale e che se da un lato s'impegnò duramente nel combattere lo stato di isolamento provinciale in cui s'era venuta a trovare l'Italia per effetto del regime di monopolio di cui godeva l'opera lirica, dall'altro lato scese in campo per difendere non solamente l'antica tradizione strumentale italiana ma anche l'operato di chi come Giuseppe Martucci si stava dedicando alla composizione di musiche strumentali nel segno di un «germanesimo» riveduto e corretto alla luce della sensibilità italiana.

Del germanesimo e di quanto l'ingegno tedesco aveva espresso in quell'ultima parte del secolo lo strenuo paladino e sostenitore fu Luigi Torchi. Questo atteggiamento, a ben guardare, non è altro che la conseguenza di un'idea di nazionalismo sospinta sino all'eccesso, sollecitata sino al punto di favoleggiare per la musica italiana non solo un destino pari a quello che aveva investito la nazione tedesca con l'affermazione del messaggio wagneriano, ma di volere che l'Italia musicale facesse proprio il segnale che da quella terra proveniva. La musica di estrazione wagneriana era la musica dell'avvenire, l'unica che poteva essere eletta a modello e campione di arte pura, lontana dalle contaminazioni e dai compromessi cui aveva dovuto soggiacere la musica italiana preda della scapigliatura e del verismo. Di seguire i dettami della scuola viennese, naturalmente, neppure si parlava e a mala pena si tentava, da parte di chi professava la fede nella musica strumentale, di attingere suggerimenti da Brahms.

Il germanesimo come forma mentale, dunque: modello per la musica dell'avvenire, ma anche strumento per lo studio della musica del passato. La

nascente musicologia italiana disdegnava gli insegnamenti di quella francese e mutuava invece da quella tedesca metodi di lavoro e materiali di osservazione. Cesari, Liuzzi, Benvenuti e Torchi si formarono in Germania (i primi tre a Monaco di Baviera, il quarto a Lipsia), ma ai modelli tedeschi e agli argomenti di studio prediletti dai musicologi tedeschi si attennero un po' tutti, trascurando quasi sistematicamente di affrontare altri temi che non fossero quelli legati alla lauda e al dramma liturgico, alla frottoia e al madrigale, ai liutisti e alla musica strumentale dei primi tempi, ai polifonisti e ai maestri di cappella dell'età rinascimentale, alle origini dell'oratorio e del melodrama, e concedendo spazio talvolta a problemi di estetica, di interpretazione, di semiografia. La frontiera ultima del XVIII secolo fu varcata in pochi casi: da un lato si rinunciava volentieri a far prova di eclettismo e di versatilità per timore, forse, di apparire non credibili e superficiali e dall'altro lato si guardava unicamente alla musica italiana rinunciando per principio a cercare il confronto con le nazioni vicine e specialmente con la Francia alla quale ben poca attenzione fu riservata tanto sotto il profilo della storia musicale, quanto sotto quello della creatività e della vita musicale contemporanea. Si respirava un'aria greve, forse eccessivamente seria e si viveva nel timore di compromettere il profilo della storia musicale italiana quando si fosse guardato anche alle aree geografiche circostanti, poiché l'idea-base era che i maestri italiani del secolo XVI in avanti avessero preso non solo il sopravvento su tutti gli altri, sconfiggendo la concorrenza, ma avessero fatto la storia.

A questa immagine di nazionalismo radicale, che in qualche modo potrebbe legarsi al concetto fichtiano di «missione della nazione», rimase fedele anche Luigi Torchi il quale anzi fu il più convinto assertore del primato del genio italico fra i secoli XVI e XVIII, un primato che nel secolo XIX passò ai territori tedeschi.

Erano stati la conoscenza della musica tedesca e la pratica della metodologia storiografica e musicologica germanica a condurre il Torchi sulle strade di un nazionalismo dal doppio volto, mirando da una parte a salvaguardare le conquiste del linguaggio e dell'estetica musicale tedesca e dall'altro lato a perorare la causa storica della musica italiana. Alla nazione tedesca Torchi doveva la parte migliore e più significativa della sua formazione di musicista completo. Nato a Mordano in provincia di Bologna nel 1858, dopo i primi studi compiuti nel capoluogo emiliano si era iscritto al Conservatorio di Napoli conseguendo il diploma di composizione nel 1877 sotto la guida di Paolo Serrao. Si era poi trasferito a Lipsia, dove si tratterà per circa sei anni (dal 1878 al 1883) per perfezionare i propri studi di composizione e di contrappunto con Salomon Jadassohn e Carl Reinecke seguendo contemporaneamente i corsi di musicologia che Oscar Paul teneva presso la locale Università. E' a quegli anni probabilmente che risale la vocazione filoger-

manica —ma dovremmo dire soprattutto filowagneriana— di Torchi, toccato a tal punto dagli esiti della cultura romantica che, una volta rientrato in Italia e ottenuto nel 1884 il posto di docente di storia della musica e di estetica musicale al Liceo Musicale di Pesaro, in quello stesso anno esordì sulle pagine della *Gazzetta Musicale di Milano* dell'editore Ricordi con un breve saggio in quattro puntate significativamente intitolato *La Scuola Romantica in Germania e i suoi rapporti coll'opera nazionale e con la musica*. L'anno prima, nel 1883, la Casa Ricordi gli aveva pubblicato la traduzione del famoso saggio *Del bello musicale* di Eduard Hanslick, a quel tempo già giunto alla sesta edizione sulla quale il Torchi, appunto, verosimilmente a Lipsia aveva condotto la propria versione. Dell'amoroso trasporto concepito per Wagner, Torchi diede subito prova lavorando in quegli anni ad un ampio saggio critico sul compositore tedesco, poi pubblicato a Bologna da Zanichelli nel 1890, e poco dopo provvedendo alla traduzione dei due scritti wagneriani forse più importanti, *La musica dell'avvenire* e *Opera e dramma*, entrambi usciti presso l'editore torinese Giuseppe Bocca rispettivamente nel 1893 e nel 1894.

Lo studio critico su Wagner, un ponderoso volume di 600 pagine che è a tutt'oggi il più ampio saggio di un musicologo italiano sulla figura del grande compositore tedesco, è stato presto dimenticato (anche se ne fu fatta una ristampa nel 1913) e non ha esercitato influenza alcuna sullo sviluppo degli studi wagneriani in Italia, per lungo tempo anzi rimasti ad un livello critico alquanto modesto se non addirittura scadente. Al carattere per nulla sistematico del libro di Torchi, un libro per di più sostanzialmente noioso per il troppo insistere su determinati concetti, si aggiunge la scarsa corrispondenza di quello scritto al clima culturale allora emergente in Italia. Da un lato la musicologia in senso stretto rifiutava di avventurarsi sul terreno della musica contemporanea e di impegnarsi così sul fronte delle ideologie, dall'altro lato la critica militante stava perdendo contatto con l'indirizzo positivista del sapere scientifico, al quale indubbiamente il Torchi era legato, per orientarsi verso i nuovi corsi dell'idealismo e dello spiritualismo. Per Torchi, inoltre, non esisteva possibilità di comprendere a fondo e nei suoi fondamenti il drama wagneriano se non tenendo presenti tutte le componenti ambientali, storiche, nazionali, eminentemente tedesche, quando l'orientamento critico prevalente mirava a considerare Wagner soprattutto come un musicista impegnato nel calcolare il modo di realizzare una nuova drammaturgia e di introdurre una rivoluzione nell'ordine musicale costituito. Alla musica tedesca Torchi dedicò ancora qualche attenzione sulle pagine della *Rivista Musicale Italiana*, la palestra musicologica sulla quale lo studioso bolognese, il quale dal 1891, fra l'altro, ricopriva la cattedra di bibliotecario e insegnante di storia della musica presso il Liceo Musicale di Bologna, pubblicò qualcosa come 1200 pagine di contributi critici, non tenendo conto delle numerose

recensioni di libri e di musiche che egli siglò sempre o con le iniziali del suo nome (L.T.) o con le lettere Th. Al nucleo degli studi sulla musica tedesca appartengono ancora il lungo saggio del 1895 su *Robert Schumann e le sue «Scene» tratte dal «Faust» di Goethe* (oltre 70 pagine divise in due puntate) e le recensioni alle opere *Ghismonda* di Eugen d'Albert (1896, 35 pagine) e *Salome* di Richard Strauss (1907, 43 pagine). Tutti i restanti contributi che Torchi pubblicò sulla *Rivista Musicale Italiana* —il solo periodico musicale al quale il Torchi, per quanto ne so io, collaborò dopo l'esordio sulla *Gazzetta Musicale di Milano*— fanno riferimento alla musica italiana con l'unica eccezione del saggio su *I monumenti dell'antica musica francese a Bologna*, un centinaio di pagine, apparso nel 1906. Particolarmente significativi sono gli interventi sulle opere di Mascagni (*Guglielmo Ratcliff*, 1895; *Iris*, 1899; *Le Maschere*, 1901), sulle due sinfonie di Giuseppe Martucci (1896 e 1905), su *Saviri* di Natale Canti (1894), *Tosca* di Puccini (1900), *Germania* di Alberto Franchetti (1902), *Oceàna* di Antonio Smareglia (1903), *Consuelo* di Alfonso Rendano (1903), *Il Cantico dei Cantici* di Marco Enrico Bossi (1900) e la cantica dantesca *La Vita Nuova* di Ermanno Wolf-Ferrari (1903). Interventi spesso fortemente critici, condotti su composizioni (teatrali specialmente) contemporanee, puntando su analisi tecniche (tali interventi, notevolmente ampi —dalle 40 alle 60 pagine— sono costellati di esempi musicali) e su problemi di linguaggio. E' quanto, del resto, Torchi ha fatto quando nell'anno della morte di Verdi era intervenuto, sempre naturalmente sulla *Rivista Musicale Italiana*, pubblicando un saggio d'una cinquantina di pagine —*L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*— che è il primo organico tentativo di dare dell'opera di Verdi un'interpretazione storica autenticamente musicale, uscendo dai vicoli ciechi della narrazione biografica e della psicologia musicale.

L'attenzione che Luigi Torchi esercitava nei confronti della musica contemporanea italiana si accompagnava già da qualche tempo, tuttavia, allo studio intenso e in qualche misura anche sistematico degli antichi monumenti della musica italiana. Il 1894 è l'anno al quale si può riferire l'inizio del nuovo corso, dopo la grande stagione wagneriana, un nuovo corso che ha lineamenti più chiaramente musicologici, se per musicologia si deve intendere in primo luogo una disciplina a fondamento storico. In quell'anno la Casa Ricordi pubblica un'antologia (appena 23 brani) dal prezioso titolo di *Eleganti canzoni ed arie italiane del secolo XVII. Saggi antichi ed inediti della musica vocale italiana, raccolti, annotati e trascritti per canto e pianoforte da L. Torchi secondo antichi manoscritti o edizioni primitive con basso continuo*. Di tale raccolta è contemporaneo uno studio critico intitolato *Canzoni ed Arie italiane ad una voce nel secolo XVII* e pubblicato nel quarto fascicolo della prima annata della *Rivista Musicale Italiana*, il periodico che —come ho già

ricordato— proprio in quel 1894 aveva iniziato il suo glorioso cammino e, fra l'altro, aprendosi con un saggio del Torchi, *L'accompagnamento degl'Istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento*. L'accento, dunque, veniva posto sulla musica italiana, anticipando l'ambizioso progetto (articolato in 34 tomi) che, forse un po' troppo pomposamente, prenderà il titolo di *L'arte musicale in Italia. Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive scelte, in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate*. Il progetto, come è noto, sarà realizzato in minima parte: solamente 7 volumi la luce fra il 1897 e il 1903 presso l'editore Ricordi, costretto a sospendere la pubblicazione della serie per i suoi fallimentari esiti commerciali. Oggi, naturalmente, si guarda a quell'impresa in modo diverso, tanto che la Ricordi ha riproposto una ristampa di quei sette volumi nel 1968 e proprio in questi giorni l'editore Olms di Hildesheim presenta in sottoscrizione una riproduzione anastatica dell'edizione originale.

Era, quello, un momento storico particolarmente attento alle istanze nazionalistiche, tanto che il mercato editoriale —dopo avere scoperto che poteva essere cosa utile e necessaria far conoscere i monumenti musicali e le opere che avevano fatto la storia della musica— preferiva orientarsi verso la pubblicazione di serie e di raccolte musicali di rilevanza nazionale più che verso quelle di interesse internazionale. E' noto che l'apparato critico o semplicemente i criteri con i quali le antiche musiche erano stati proposti a partire dalla metà dell'Ottocento e sino alle soglie dell'ultimo decennio del secolo XIX fu inconsistente se non nullo, addirittura; si ricordino, in proposito, gli esempi forniti da collezioni come *Lira sacro-hispana* di Miguel Eslava (10 volumi più uno d'appendice usciti fra il 1852 e il 1860), *Le Trésor musical des anciens maîtres belges* di Robert Julien van Maldeghem (29 volumi, 1865-1893), *Chefs d'oeuvre classique de l'Opéra français* di Théodore de Lajarte (41 volumi, 1877-1883) o da altre raccolte di musica britannica, dei Paesi Bassi, polacca, svedese, danese. Ben diverso, invece, è l'atteggiamento che si avrà verso i monumenti nazionali nell'ultimo decennio del secolo quando prendono l'avvio nel 1892 i *Denkmäler Deutscher Tonkunst* diretti da Rochus von Liliencron e, si può dire tutti insieme nel 1894, i *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* diretti da Guido Adler, la *Hispaniae Schola Musica Sacra* di Felip Pedrell, *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française* di Henri Expert.

Pochi e scarsamente significativi i precedenti italiani all'impresa ideata dal Torchi. Sul piano storico l'unica iniziativa degna di nota è forse soltanto la *Raccolta di Musica Sacra in cui contengono i capolavori de' più celebri compositori italiani* curata dal canonico Pietro Alfieri e pubblicata in 7 volumi a Roma, fra il 1841 e il 1846, dal Pittarelli. Per il resto, le uniche citazioni pos-

sibili riguardano le collane edita dalla Casa Ricordi. Fra il 1865 e il 1873 erano usciti i 14 volumi de *L'Arte antica e moderna*, una «scelta — come dice il sottotitolo — di composizioni per pianoforte in ordine cronologico corredate di biografie e tavole tematiche»; ma in questo caso s'era trattato di un materiale per lo più ricavato dall'ampia antologia in 23 tomi, *Le Trésor des Pianistes* che Aristide e Louise Farrenc avevano curato a partire dal 1861. Al tempo in cui Torchi pubblicava i primi due volumi (1897) della sua collezione, erano usciti, inoltre, i primi 5 dei 9 fascicoli della *Biblioteca di rarità musicali* curata da Oscar Chilesotti a partire dal 1883, mentre Alessandro Parisotti stava per portare a termine la sua sin troppo nota antologia di *Arie antiche a una voce* dedicata alla regina Margherita e iniziata nel 1885. Al 1890 circa, infine, risalivano i primi fascicoli (ne uscirono 11 in tutto, ma due erano dedicati a Haydn e a Mozart) della *Biblioteca Musicale Sacra*.

Luigi Torchi era ben conscio di aprire una nuova strada e di dettare nuove norme di comportamento. Nell'indirizzo «Ai Lettori» che apre tanto il primo volume della serie (consacrato a *Composizioni sacre e profane a più voci secolo XIV-XVI*) quanto il secondo (*Composizioni sacre e profane a più voci, secolo XVI*) pure uscito nel 1897, lo studioso scriveva:

Una pubblicazione nazionale delle opere dei maggiori maestri italiani del secolo XIV al XVIII, è impresa di tale significazione, da non abbisognare di molte parole di commento. Wolfgang Goethe ha detto che nulla sa della propria arte colui che non ne conosce la storia. E donde potrebbe, in effetto, l'artista acquistare una maggiore conoscenza, se non dal seguire gli sforzi fatti dallo spirito umano attraverso i secoli per esprimersi col linguaggio dell'arte? Ma qui la voce d'Italia è la voce del mondo, è quella dell'umanità, che a punto si esprime universalmente nel linguaggio della bellezza. E però è questa voce, signori miei, che fa d'uopo ascoltare. La musica classica italiana rappresenta la più grande e più pura conoscenza, accoppiata colla maggiore forza del genio: ma essa, obliata fino ad oggi ed ignorata, nello stesso paese in cui ebbe la culla e nel quale crebbe vigorosa e bella, non ha avuto, per conseguenza, nessuna vera efficacia nella cultura degli artisti e sulla educazione musicale del popolo italiano. Riviva dunque anch'essa, come le sorelle sue, nelle varie fasi del proprio sviluppo, ne' suoi splendidi monumenti. Veggasi coi fatti su quali basi sia sorto e come sia stato costruito il grandioso edificio della musica italiana. Questo sarà l'unico modo di intendere da vero e del tutto l'indirizzo e il movimento musicale moderno.

Più oltre, avviandosi alla conclusione del suo messaggio ai lettori, Torchi scriveva ancora:

E' a sperare che le opere d'arte che vi presentiamo, o cortesi lettori,

svegliano in ogni cultor serio della musica quell'interesse che meritano, e che tutti coloro, cui sta a cuore il bene della nostra arte, si facciano cooperatori di una restaurazione, da cui dipende in gran parte il suo progresso e il suo avvenire. Possano condividere questa opinione i sommi moderatori degli studi nel nostro paese. Finché non si apprezzerà convenientemente, nella nostra educazione musicale, un ritorno alle fonti vive, eternamente vive, della musica italiana, finché un intelligente interesse non sarà ridestato intorno a tanti capolavori pressoché ignoti, quel che si aspetta dall'arte patria, un rinnovamento, una produzione elevata, indipendente, duratura, geniale, non verrà mai. Agli interessi personali e meschini, ad ogni egoistica tendenza, che è stata la rovina dell'arte nostra e che in essa pur oggi impera, illusa nei mezzi, inconsciente del fine, è ora che i musicisti italiani, di senno, di rettitudine e carattere, contrappongano lo studio severo dei monumenti dell'arte patria, come fanno i lor colleghi della poesia e delle arti figurative: è ora che pur essi mostrino di saper apprezzare i loro tesori. Con tale una fede nell'avvenire dell'arte italiana, redenta dai meschini calcoli e dalle umilianti servitù d'oggi, noi imprendiamo questo lavoro, la cui mole non ci spaventa, perchè, colla coscienza di esser nel vero, di far cosa buona, bella ed utile, abbiamo viva fiducia che i nostri fratelli d'Italia ci assisteranno benevoli ed indulgenti.

Concetti che il Torchi non si stancherà di ribadire un paio d'anni dopo, e in maniera anche più netta e violenta, nella «Prefazione» preposta al terzo volume della sua impresa editoriale (*Composizioni per organo o cembalo, secoli XVI-XVIII*), l'ultimo a contenere un avviso, anzi, un proclama ai lettori. Dicendo dei fini che la pubblicazione si propone, il Torchi scrive:

Essa non è lavoro scientifico, non è ricostruzione isolata di antichi cimeli della musica, come crederanno molti, ma tende ad un'opera di rinnovamento musicale per noi Italiani nel senso più forte della parola; non alla scienza, alla musicologia o alla storia essa mira, ma all'arte, puramente all'arte, che fu il fascino, l'ebbrezza, il bisogno della vita italiana.

Il suo pensiero è rivolto al mondo dei giovani, alla loro formazione, al piano di studi che essi dovrebbero seguire per conquistare l'arte. Scriverà ad un certo punto:

I giovani compositori nostri [...] accecati da mille false luci, smarriti nella officina-labirinto della moderna confezione di musica, si illudono sulle conseguenze immanchevoli del loro stato e vivacchiano tutta un'esistenza facendo il mestiere di apprendisti. Essi non veggono che i loro sfoghi isterici non sono arte e che i loro lavori sono tutt'al più il mediocre prodotto della riflessione. Chiusi nel loro egoismo altero, che

oggi invece dell'arte si insegna nelle scuole, essi sanno e fanno non quel che risponde al lor gusto e bisogno, masolo ciò che, agendo di riflesso, diventa per loro supremamente inadatto. Essi, così come sono oggi, rassomigliano ai bruchi che rodono le belle piante da cui traggono la vita. Non potendo dar nulla di lor proprio, avviliti e adirati nella loro impotenza, essi si ubbriacano di vanità, smaniano con artifici bambineschi per esser celebri a vent'anni, adorano la loro abilità meccanica e lo sgobbo, idolatrano la resistenza della loro schiena e vanno in visibilio alla sonorità del loro nome. E' uno spettacolo da cavadenti.

E più oltre:

L'unica salvezza nostra è nel rifacimento della educazione musicale sbagliata, un rifacimento radicale, *ab imis fundamentis*. Essa non dà il genio, lo so; ma senza di essa il genio non ha gambe. Però i giovani bisogna che facciano da sè; ne' maestri attuali, per molte ragioni facili a comprendersi, essi non troverebbero altro che indifferenza ed opposizione. Ebbene, bisogna che essi combattano e vincano. L'accoglienza fatta dagl'intelligenti, con prove chiare e positive, a questa pubblicazione, l'energico e generoso patronato degli Editori ne incoraggiano a perseverare in un'opera che vogliam sperare prepari alla coltura musicale del nostro paese un'era novella, un risveglio di studi classici italiani, dai quali si intravede fin d'ora tutto un diverso sviluppo del genio nazionale. Quando l'Italia musicale, risanata e rinvigorita così, starà per chiudere il triste periodo della imitazione straniera, che ha dato e dà ancora opere caduche; quando i nostri artisti, che oggi lavorano ma non creano, sapranno novellamente dare sfoggio a quel sentimento che da troppo ormai ha esulato dalla musica italiana e la palingenesi musicale sorgerà ridente e rinsanguata, allora si potrà finalmente sperare che la nostra arte non si limiti ad essere un esercizio, ma sia in grado di prendere il posto eminente che le spetta fra le più potenti manifestazioni dell'ingegno e fra le speculazioni serie, il posto che aveva nella Università e nelle vita della Rinascenza. E quello sarà il secolo nuovo della musica italiana.

Quello di Torchi, dunque, fu un messaggio, concepito sotto forma di perorazione e di appello, rivolto ai reggitori dell'educazione musicale (in termini più elaborati il Torchi ritornerà sull'argomento pubblicando sulla *Rivista Musicale Italiana* del 1902 un saggio dal titolo *L'educazione del musicista italiano*). Ciò che il musicologo auspicava era una riforma degli studi musicali, una riforma che ponesse come fondamento della formazione del musicista la conoscenza delle musiche del passato e, anzi, del passato musicale italiano. Discorso, questo, tutt'altro che inattuale; è trascorso quasi un secolo da quando il Torchi esortava all'operazione di ricupero della musica antica nella coscienza del musicista moderno, ma non si direbbe che

le cose siano cambiate. I problemi di una corretta educazione musicale, compiuta alla luce della storia, rimangono. I vistosi progressi compiuti nel campo della musicologia sono stati ottenuti indipendentemente dalla realizzazione di un qualsivoglia piano di riforma degli studi musicali e quasi senza che si avvertisse la presenza dello Stato. Occorre dire, però, che la voce di Torchi rimase inascoltata anche presso gli addetti ai lavori, ai colleghi. Alla sua opera premurosa di ricognizione e riproposta delle musiche del passato si guardò con una certa sufficienza, forse con sospetto: prova ne è che persino sulla *Rivista Musicale Italiana*, al di fuori della nota (firmata O.C., cioè Oscar Chilesotti) pubblicata quando apparve il primo volume dell'*Arte musicale in Italia*, non si ebbero commenti all'impresa del Torchi, neppure quando apparve il terzo volume della serie al quale il musicologo affiancò un ampio studio (*La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*) pubblicato a puntate (otto per la precisione) sulla *Rivista Musicale Italiana* fra il 1897 e il 1901 e poi raccolto in volume. Lo studioso, probabilmente, aveva troppo preteso osando condurre tutto da solo quell'impresa, tenendo conto del fatto soprattutto che le forze per realizzare il grandioso progetto non mancavano di certo, se si tiene presente che ai nomi citati all'inizio di questa relazione altri ve n'erano, e di validi: quelli, ad esempio —per limitarci ai nomi di più antica data— di Giuseppe Radiciotti (1858-1931), di Arnaldo Bonaventura (1862-1952), di Alberto Cametti (1871-1935). Ma nessuno dei musicologi italiani appartenenti alla generazione di Torchi e a quella a lui successiva ebbe coscienza di dover svolgere un lavoro organico, sistematico, propedeutico. Neppure l'Associazione dei Musicologi Italiani fondata da Guido Gasperini nel 1908 sarebbe riuscita nell'intento, limitando il proprio intervento quasi unicamente al settore della catalogazione dei fondi musicali delle biblioteche italiane, e per di più con risultati non sempre apprezzabili. Il fatto è che un esasperato individualismo ed una sostanziale mancanza di programmazione nell'ambito della ricerca caratterizzarono le prime stagioni della musicologia italiana. La stessa Associazione dei Musicologi Italiani operò dal 1908 al 1942 sempre e soltanto sotto la guida del suo fondatore e perì con la morte del Gasperini. Si aggiunga che l'insegnamento di storia della musica, già introdotto quasi forzatamente nei conservatori (e nei primi tempi sotto forma di libere lezioni) penetrò molto tardi nelle Università italiane. Il primo incarico di questo genere venne conferito, dall'Ateneo di Torino, nel 1925 ad Alberto Gentili, distintosi fra l'altro non come scrittore di saggi musicologici ma come autore di una *Nuova teorica dell'armonia*, pubblicata in quello stesso anno, che con le discipline musicologiche ha ben poco da spartire. Successivamente, incarichi di storia della musica furono attribuiti a Ferdinando Liuzzi dall'Università di Roma nel 1927 e a Gaetano Cesari nel 1930 dall'Università Cattolica di Milano; ma solamente nel 1941 l'Univer-

sità di Firenze ebbe l'opportunità di istituire la cattedra di storia della musica, affidandone la titolarità a Fausto Torrefranca.

Quando Luigi Torchi morì (a Bologna, nel 1920), la musicologia italiana non si era ancora sostanzialmente mossa dalle posizioni acquisite negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi del Novecento. I contributi critici più importanti dei protagonisti di quella vicenda storica dovevano ancora in massima parte venire. C'erano stati sì —non bisogna dimenticarlo— i numerosi lavori di Gasperini, fra i quali il più significativo è probabilmente la *Storia della semiografia musicale* del 1905, e quelli di Radiciotti (ma i tre volumi della biografia di Rossini sono del 1927-1929) o quelli di Bonaventura (per altro piuttosto modesti) e di Cametti. E Domenico Alaleona aveva pubblicato i suoi *Studi sulla storia dell'oratorio musicale* nel 1908, mentre Oscar Chilesotti aveva dato alle stampe il suo testo più famoso, *L'evoluzione della musica*, nel 1911. Ma è negli anni Venti e Trenta che si avvertirà un autentico progresso: la disciplina della musicologia si stava avviando all'afrancamento dai limiti specialistici per entrare più attivamente nel mondo della cultura. Ferdinando Liuzzi darà alle stampe la sua *Estetica della musica* nel 1924, ai 1923 e al 1926 risalgono i due volumi di Francesco Vatielli su *Materia e forme della musica*, del 1930 è il ponderoso volume di Fausto Torrefranca su *Le origini italiane del romanticismo musicale: i primitivi della sonata moderna*, mentre lo studio di Giacomo Benvenuti sui due Gabrieli è del 1931 e 1932; Gaetano Cesari, poi, che con Alessandro Luzio aveva pubblicato *I Copialettere di Verdi* nel 1913, si esprimerà compiutamente solo alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale.

A dispetto del fatto che gli anni Venti e Trenta sono quelli dominati dall'ideologia fascista, che del nazionalismo aveva fatto un suo punto di forza, nessuno dei musicologi che sono stati qui citati fu veramente investito dagli ideali nazionalistici nella misura in cui lo fu a suo tempo Luigi Torchi. Certo vi fu chi —su tutti non si può non nominare Fausto Torrefranca— rivendicò, e non sempre a proposito, il primato della musica italiana, e particolarmente nei confronti di quella tedesca; ma se ciò accadde, fu per sostenere i diritti della primogenitura che la storia proponeva, assai più che per orientare il pensiero verso la salvaguardia dei supremi valori nazionali. Torchi, invece, volle essere anche partecipe del rinnovamento della musica italiana, farsi promotore di un sistema educativo che ponesse il moderno musicista italiano di fronte al patrimonio della storia musicale nazionale per trarne suggerimenti, indirizzi, orientamenti, ispirazione. Nulla più che illusioni, dunque; ed illusioni, per di più, coltivate nell'*hortus conclusus* di una disciplina —la musicologia— alla quale i musicisti stessi guardavano con sospetto, per non dire con commiserazione.

