

Alessandra Sciortino

Alberto Savinio e la critica musicale

Alberto Savinio (1891-1952) ci ha lasciato non una ma molte opere di diversa natura espressiva inestricabilmente legate le une alle altre. Prima di essere critico musicale, è compositore e comincia la sua carriera a Parigi nel suo primo soggiorno del 1912, nella cerchia di Apollinaire. Raggiunge l'apice parigino durante la serata del 24 maggio 1914 quando suona al piano il suo *Les chants de la mi-mort. Scènes dramatiques, d'après des épisodes du «Risorgimento»* (opera di teatro della quale possediamo soltanto la suite pianistica) con un parterre dove spiccavano Picabia, Picasso e Calvocoressi.

Si avvicina dunque alla scrittura all'età di 25 anni insieme alla pittura. Questo vuol dire che quando comincia a fare il critico musicale padroneggia già il mestiere di compositore e quelli di pittore e scrittore.

Bisogna sapere inoltre che si è occupato anche di critica teatrale e cinematografica, dalla metà degli anni Venti e sino alla metà degli anni Quaranta, periodo che corrisponde alla lontananza dalla prima linea dello spettacolo musicale.

Tutti i campi di cui si occupa non sono che l'espressione dello stesso mondo poetico, la necessità interiore – diremmo con Kandinskij – che si manifesta con viatici differenti, forse anche per *l'esigenza* di un pensiero che non sia circolare, già pensato, ma sempre nuovo.¹

Dichiara lui stesso che quando la ragione dell'arte è profonda, quando precede dunque la ragione di ogni singola arte, quando l'artista è una «centrale creativa» non bisogna chiudersi in una sola forma di espressione. Questo approccio eclettico diventa quindi una grande risorsa per le riflessioni che emergono dalle sue recensioni, perché utile a raccontare la musica tramite la tecnica dell'analogia con un approccio e una consapevolezza multidisciplinare concreta, da *homo faber*.²

Savinio stesso dichiara in una delle sue recensioni raccolte a posteriori in *Scatola sonora* che la funzione della critica è quella di inventare, di creare.

Nelle sue recensioni non utilizza un metodo di analisi preciso, tecnico, che sia dell'opera, della sinfonia in questione o della serata musicale nella sua interezza.³ Il suo metodo è infatti quello della conversazione dialogica nello stile degli *intrattenimenti* – come lui stesso ama dire – che si perde e si ritrova nelle digressioni.⁴ Ed è proprio quando si perde che arriva al cuore del senso marcando con stile poetico il suo pensiero. Va quindi al di là della tecnica per raggiungere il livello simbolico. La digressione è dunque la sua cifra stilistica laddove fluisce l'enciclopedismo senza sfoggio⁵ e in questo genere risiede l'aspetto

¹ «A chi mi chiede la ragione profonda, o diciamo magica, di questo mio passare sempre più frequente di arte in arte, ripeto la risposta che ho depresso in un libro, come in uno studio notarile: “Per eludere la morte. La morte ci coglie per noia. Se nel mondo non ci fosse noia, non ci sarebbe neanche morte. Io, quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e passa via.”» in Alberto Savinio, *Opere e scritti dispersi tra guerra e dopo guerra, 1943-1952*, Milano, Bompiani 1989, p. 975.

² Come per esempio nel parallelismo tra *Parsifal* e *Falstaff* con due differenti tecniche di pittura («[...] mentre il Parsifal è ancora una pittura a olio, spessa di pasta, opaca e stesa sopra una grassa imprimitura 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 acquerello, come nella seconda parte del primo atto [...]») in Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi 1977, p. 158) o quando, nella stessa recensione su *Falstaff*, paragona l'ultimo Renoir con le sue pennellate leggere e fluide all'ultimo Verdi.

³ «È la pazzia della musica che rende necessaria una così complicata e rigorosa struttura teorica o tecnica, una gabbia enorme per imprigionare la fenice che tuttavia sfugge.» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 8.

⁴ «La conversazione di Savinio, per quanto possa sembrare divagante, capricciosa e magari contraddittoria a chi immediatamente vi si accosta, è una visione della vita, un sistema – che rifiuta ogni sistema – di leggere il mondo, di capirlo e di trarne (nell'intelligenza di decifrarlo anche nei segreti minimi, i segni per troppa familiarità e quotidianità quasi invisibili, gli avvertimenti anche banali) ogni possibile felicità.» in *La felicità dell'intelligenza* in Alberto Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopo guerra* (1943-1952), Milano, Bompiani 1989, VIII.

⁵ Esempio di un certo *digressivismo* enciclopedico e di linguaggio poetico è l'articolo a proposito di Chopin che comincia con una pagina intera di digressione su altri compositori: «Se attacca la voce di Beethoven, ci colpisce anzitutto una profonda commozione [...] Se attacca la voce di Johann Sebastian Bach [...] il nostro animo s'inargenta di alta castità [...] Se attacca la voce di Wagner, diamo l'attenti ai nostri succhi gastrici [...] Se attacca la voce di Verdi, stiamo per un po' in apprensione se è il Verdi che si può udire oppure il Verdi che udire non si può [...] Se attacca la voce di Chopin, è come uno che ha camminato

più divertente – nel senso profondo – tra il gusto del piacere e la maestria. Il *delectare* è infatti alla base del suo scrivere.

La scrittura giornalistica di Savinio è dunque molto vicina alla sua scrittura letteraria. *Scatola sonora* era il titolo di una rubrica su «Il secolo XX». Di qui il nome della raccolta redatta dal musicologo Fausto Torrefranca con Maria Savinio, moglie di Alberto, nel 1955. Nella preziosa introduzione di Torrefranca che si intitola *Poetica di Savinio critico musicale* egli sottolinea l'originalità, la creatività e la validità critica e letteraria dell'autore. Questo testo è una sorta di panegirico della filosofia di Savinio che spesso si dipanava senza una chiara coerenza interna facendone tuttavia la sua forza, l'espressione geniale della sua dialettica.⁶ Così il musicologo di vecchia scuola non fa che mettere in evidenza lo spirito del libro che ha deciso di curare facendo venir fuori tutta la sua passione per l'autore.

Nel 1977 esce una seconda edizione di *Scatola sonora* curata da Luigi Rognoni, musicologo e compositore che a Savinio ha dedicato anche uno spettacolo semiscenico ispirato alle sue opere per pianoforte e per voce e pianoforte (*Les chants de la mi-mort* nella sua interezza e degli estratti da *Chants étranges*) di cui ha curato anche l'edizione insieme al pianista Antonio Ballista. Nella sua introduzione dal titolo *Itinerario musicale di Savinio* Rognoni traccia un profilo completo del critico, al di là della critica stessa, sottolineando che la musica è il sottofondo «psicologico» della sua vasta produzione artistica e che il suo mestiere di critico è inscindibile da quello di compositore.

Del 1956 è un altro articolo firmato da Alfredo Parente – molto interessante per il suo punto di vista completamente diverso da quello di Torrefranca e Rognoni – che compare su «La Rassegna musicale». In chiara opposizione, dopo la morte di Torrefranca, Parente mette in evidenza invece tutti i limiti di Savinio critico, limiti che possono riassumersi nella sua incapacità di indagare con chiarezza d'intenti cedendo anche al compiacimento.⁷ Savinio viene attaccato per le sue contraddizioni, per la confusione poco scientifica tra apollineo e dionisiaco, nella quale si mostra troppo intriso di patetico, sacrificando infine il giudizio critico. Parente invita dunque i lettori più giovani, considerandoli i più fragili, a stare attenti.⁸ Insomma sembra necessario a suo avviso passare tutto al setaccio prima di poterne ricavare un prezioso lavoro. Un'idea severa che pare non tener conto della «divina frivolezza»⁹, della provocazione e dell'umorismo del critico.¹⁰

Chi sembra più vicino al vero Savinio è Rognoni, forse per la sua familiarità nello sguardo acuto. Non soltanto nel suo scritto che introduce la seconda edizione di *Scatola sonora*, dove si concentra

a lungo per terre funebri, ha valicato valli ischeletrite, ha traversato foreste spente di fiato, vedere d'un tratto brillare il mare laggiù, in fondo al paesaggio morto, sotto il sole» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 117.

⁶ «Non cerchiamo in Savinio la coerenza filosofica ma al contrario l'estrema mobilità del pensiero che sta ancora nella ganga dell'intuizione» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p.456. E poi «Savinio non era [...] né uno scolastico esteta, né un filosofo estetico puro, né tanto meno uno storico della musica. [...] Egli, come tutti gli spiriti profondi, lottava sempre col pensiero [...] e la contraddittorietà è la grande tentazione del pensiero» *Ivi*, pp.460-461.

⁷ È molto eloquente la definizione di Parente a proposito delle recensioni di Savinio come «selvose cronache musicali». Anche quando Parente sembra citare da *Scatola sonora* le sole connotazioni positive, il tono è duro e solo ironicamente dalla parte di Savinio: descrive le sue recensioni come un «miscuglio [...] di felici acutezze e di eccessi avventati, di delicatezze penetranti e di concessioni ad un pesante o edonistico gusto giornalistico che producono nell'animo del lettore [...] un'alternanza senza posa di ammirazione e di strani scotimenti, quasi di repulsione, di simpatia e di gelido stupore, quasi di dispetto per la dissipazione alla quale il rapsodismo mentale di Savinio finisce per portare le non convogliate doti dell'ingegno, della intuitività rapida e luminosa e delle intenzioni etiche» in Alfredo Parente, *Scatola sonora* in «La Rassegna musicale», anno XX, n. 4, Roma 1956, p. 287.

⁸ «Il lettore esperto e avveduto potrà adunare [...] con qualche energico colpo di spazzola e di forbici, un tesoretto. Al lettore giovane e di non avanzata scaltrezza [...] l'avviso di non addentrarsi in questo bosco barbagliante, ma intricatissimo e insidioso, senza molta cautela» in Alfredo Parente, *op. cit.*, p. 291.

⁹ «Ma l'uomo cosciente di sé, l'uomo di mente profonda non dimentica la tragedia, ma la risolve con i suoi propri mezzi e se ne libera. E dopo che ha risolto la tragedia dell'infanzia, ossia la sua tragedia intima e personale, risolve poco a poco anche la tragedia del mondo e se ne è liberato allora entra in quello stato di serenità, di leggerezza, di «frivolità» di cui la morte è la meritata conclusione» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 402. E ancora: «Anche i valori cosmici si possono superare e arrivare alla divina frivolezza; ma in quanti siamo ad aver diritto a questo supremo gioco? In quanti siamo a poter non essere *profondi?*» *Ivi*, p. 123.

¹⁰ Spesso Savinio sembra accostarsi lui stesso a Satie, nel suo spirito soltanto apparentemente burlesco, invece profondo e di denuncia: «In musica, l'opera di disintegrazione fu compiuta da Erik Satie. In quella parte della sua opera che apparentemente ha il carattere burlesco, meccanico marionettistico, ironistico. [...] Scherzi che non fanno ridere nessuno, ma necessari a nascondere l'amezzatura di quelle musiche, la necessaria crudeltà del loro compito» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 281.

soprattutto su Savinio compositore dimostrando che è attraverso questo lato che passa il Savinio critico. Come già detto Rognoni gli dedica infatti un'insolita opera teatrale (*Savinio, musicien 1914. Récital mi-scénique par Luigi Rognoni*) raccontando la produzione del compositore che precede la prima guerra mondiale, vicina allo spirito detonatore di Savinio che viene fuori da questo spettacolo-collage pieno di suggestioni e rimandi.

La critica di Savinio, come ogni critica consapevole, è espressione di un pensiero filosofico. Dai suoi articoli si può tirar fuori un microcosmo della storia della musica attraverso uno stile ricco di provocazioni, umorismo e poesia in cui si ravvisa la sua ossessione nell'andare al di là del soggetto, al cuore di esso. A partire dall'analisi dell'opera, sia che parli di Bach sia che parli di Stravinskij (a prescindere dunque dalla contemporaneità della composizione) ricava spesso una filosofia 'maggiore'. È il caso, per esempio, della vera e propria teoria sui compositori copernicani e tolemaici.¹¹ Solo di rado si mette dal lato sociologico, della ricezione del pubblico.¹² Era senza dubbio lontano dall'essere un mediatore ed era molto esigente col suo lettore.

Ciò che colpisce maggiormente a proposito del ruolo di critico in Savinio è la mancanza di focus diretto verso l'interprete. Quando scrive una recensione su un'opera o un concerto si concentra sull'aspetto del brano, dal punto di vista dell'idea compositiva, ricavandone delle considerazioni generali sul compositore e sul suo mondo poetico, anche in rapporto ad altri compositori. Ci sono tuttavia alcune recensioni nelle quali si focalizza esclusivamente sull'interprete o sul concetto di interpretazione (*L'ultimo mago della tastiera, Fischer dalle molte anime, Backaus e le 32 Sonate, Giesecking, Benedetti Michelangeli, Interpretazione*), altrimenti il canone passa attraverso l'opera.

Nella critica-creativa (nel senso che crea) dovrebbe essere certamente compresa l'idea del canone musicale, ovvero la formalizzazione di una composizione, che sia contemporanea o antica, in rapporto anche alla sua interpretazione e alla sua influenza sociale: il ruolo quindi del critico come mediatore tra l'opera musicale e il pubblico, come interprete a sua volta.

L'interpretazione di Savinio si basa quasi esclusivamente sulla composizione, sull'opera in sé, ma il focus sul brano in esame funziona soltanto quando si tratta di una composizione di recente creazione, diventando invece poco efficace di fronte alla musica antica o anche del XIX secolo, ovvero quando la distanza temporale permette all'opera di diventare modello. È per questa ragione che la lettura del critico dovrebbe andare al di là della creazione analizzando la contemporaneità dell'interpretazione, ciò che un'opera diviene nel tempo, ciò che non può essere senza il viatico dell'esecutore, il primo responsabile del canone, specialmente se ci si riferisce alla musica di repertorio, non a quella contemporanea nella quale la composizione è ancora al primo posto.

Tra i canoni estetici che emergono maggiormente, che formano un vero e proprio pensiero è da rimarcare il suo anti wagnerismo che arriva dopo la sua giovinezza perché a suo modo di vedere da questa sorta di religione che è il wagnerismo bisogna passare una volta nella vita.¹³ E affronta questo tema come altri con un approccio ironico, curioso.¹⁴

¹¹ «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» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 32. E prima, nello stesso testo intitolato *Musica antica*: «[...] perché la musica «antica» lascia la mente dell'ascoltatore in riposo e dà quel sentimento «chiuso» di sicurezza e di protezione che danno quelle grandi organizzazioni collettive che come la Chiesa, lo Stato, l'Esercito, sono fondate sul principio d'autorità». *Ivi*, p. 32.

¹² È interessante a questo proposito la considerazione successiva: «A me, senza dare un'occhiata al manifesto né al programma dello spettacolo, basta guardare il pubblico che pochi minuti prima delle cinque preme alle porte del Teatro Reale dell'Opera, per indovinare l'opera che vi si rappresenta. Ogni opera ha il suo pubblico, dirò meglio le sue facce. E se vedo le medesime facce a due opere diverse, capisco che fra queste due opere c'è affinità profonda. Sarei mai riuscito a conoscere senza la prova «delle facce» la comunità di gusto che unisce il Lohengrin alla Fanciulla del West?» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, pp. 128-129.

¹³ «Seduta alla mia sinistra, la continuazione carnale di me stesso, mia figlia che oggi ha l'età che io avevo allora, si beveva muta e tesa il fascino del *Tristano* e se ne andava sturando. Perché a meno di inguaribile cretinismo, dal fascino del *Tristano* ci dobbiamo passare tutti, come dalla rosolia» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 122.

¹⁴ «[...] le qualità di Wagner sono composite, condite, al sugo, drogatissime; attirano e piacciono per la eccitazione nei loro sapori, ma saziano, nauseano e, in caso di uso continuato, possono portare a una pericolosa disfunzione dello stomaco» in Alberto Savinio, *Scatola sonora, cit.*, p. 127.

Ritornando ai suoi principi estetici dichiara già nel 1914, prima di dirsi antiwagneriano, la sua poetica, completamente opposta a quella di Wagner. È nello scritto parigino *Le drame et la musique*, pubblicato in «Les soirées de Paris», che pone l'accento sulla distinzione dei piani del testo drammaturgico e della musica che devono essere autonomi.¹⁵

Il suo dialogo contiene come già detto il *delectare* e il diletterantismo, spirito che lo conduce al *digressismo*, e la tecnica dell'analogia, condita con gioco e frivolezza.

A proposito di gioco, lui ha sempre dichiarato la sua vicinanza al mondo dell'infanzia: lo si vede bene nei suoi dipinti, tra le pagine dei suoi testi, le lettere alla moglie, dove c'è una dichiarata attitudine allo sguardo ipocrita (in senso etimologico, ovvero “da sotto”, come nello sguardo di un bambino) e la leggerezza che è sinonimo di profondità.¹⁶

Se la conversazione rappresenta il suo approccio, il *digressismo* dunque diventa il suo marchio stilistico, la sua metodologia, attraverso la strategia dell'analogia, mezzo tecnico della sua arte in tutte le sue espressioni. L'analogia come corrispondenza tra oggetti diversi, come relazione intima tra oggetti lontani. Con l'analogia esercita un'azione sulla realtà semantica e culturale degli oggetti fondando una vicinanza, creando dei legami e mantenendo allo stesso tempo la loro integrità. Come quando dichiara la sua poetica metaforica dell'archeologia, nel senso dell'aspetto profondo delle cose, dello «psichismo delle forme».¹⁷ Mette il suo acuto lettore nella condizione di penetrare i significati nascosti degli oggetti tirando fuori più verità. Non è questo d'altronde il compito di uno scrittore, compito che sembra essere valido anche per il critico?

¹⁵ Alberto Savinio, *Le drame et la musique*, «Les Soirées de Paris», Parigi, 1914, in Idem, *Scatola sonora*, cit., p. 423-426.

¹⁶ «Conoscere «le profondità» della vita non significa «essere profondo»: significa anzi «non essere profondo». E la conoscenza della profondità, assieme con la non immersione nella profondità, costituiscono la condizione ideale dell'uomo superiore. Da qui molti equivoci sulla vera qualità dell'artista profondo» in Alberto Savinio, *Scatola sonora*, cit., p. 78.

¹⁷ Alberto Savinio, *Una strana famiglia*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, A. Tinterri (a cura di), Milano, Adelphi 1995, pp. 764-765 in María Elena Gutiérrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole (Firenze), Cadmo 2000, pp. 89-90.