

Michele Napolitano

Studi classici e musicologia nell'Italia del dopoguerra: un breve bilancio

Note in margine a una recente miscellanea musicologica*

Abstract: Partendo da una recente miscellanea di studi musicologici (F. Rovelli - C. Vellutini - C. Panti [a cura di], *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Edizioni ETS, Pisa 2021), il presente articolo cerca di riflettere intorno alla storia di due discipline per molti versi vicine, gli studi classici e la musicologia, ragionando, in particolare, sulle vicende che hanno caratterizzato la storia dei due ambiti nell'Italia del Novecento e, a un tempo, sulla categoria di umanesimo.

Abstract: Starting from a recent miscellany of musicological studies (F. Rovelli - C. Vellutini - C. Panti [a cura di], *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Edizioni ETS, Pisa 2021), the present paper tries to reflect on the history of two neighbouring disciplines, classical studies and musicology, reasoning, in particular, on the events that characterised the history of the two domains in twentieth-century Italy and on the notion of humanism.

Parole-chiave: studi classici; musicologia; Fabrizio Della Seta; Benedetto Croce; umanesimo

Keywords: Classical Studies; musicology; Fabrizio Della Seta; Benedetto Croce; humanism

Michele Napolitano è professore ordinario di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. I suoi interessi di studio si concentrano soprattutto sul teatro attico di quinto secolo, e in particolare sulla Commedia Antica e sul dramma satiresco; sulla lirica arcaica e tardo-arcaica; su problemi di musica e di metrica, e su questioni di fortuna del classico, soprattutto in ambito storico-musicale. Email: michele.napolitano@unicas.it

Confesso che, con il passare del tempo, traggio sempre più giovamento dal confronto con discipline diverse da quelle che mi capita di praticare di solito. E sempre più mi convinco, a un tempo, che restare chiusi nei confini del proprio ambito disciplinare impoverisca e dissecchi. L'occasione per tornare a riflettere sui benefici che provengono dal dialogo interdisciplinare mi è stata offerta, di recente, dalla lettura dei saggi contenuti in una miscellanea di studi musicologici, bella fin dal titolo scelto dai curatori, *Tra ragione e pazzia*¹, che sono stato chiamato a presentare. Si è trattato per me, voglio dirlo con chiarezza, di un'autentica avventura intellettuale. E questa avventura intellettuale si è data in forza, soprattutto, del fatto che in ognuno dei contributi che compongono il volume mi sembrava di scorgere, man mano che la lettura andava avanti, una nota di pedale unificante, nella quale mi riconoscevo. Una nota di pedale, un filo rosso, consistente in una sorta di lingua comune, in una *koiné*, scientifica e intellettuale insieme, il cui tratto più evidente mi sentirei di individuare nella capacità, costante, di trasformare in discorso storico ora il ricorso, a volte non aggirabile, all'erudizione; ora l'esigenza, strenua, di documentazione; ora la non meno agguerrita urgenza di descrizione tecnicamente appropriata dei dati; ora il faticoso lavoro filologico. Ingredienti tutti, questi ultimi, centrali in ognuno dei saggi della miscellanea, sia pure in misura di volta in volta diversa.

La capacità della quale parlo risiede dunque nella facoltà di trasformare il discorso disciplinare, i ferri del mestiere, in riflessione di respiro costantemente ampio, profondo. Regolarmente tesa, più precisamente, a inquadrare i singoli problemi presi in esame, dopo averli circoscritti a dovere, all'interno del quadro storico di riferimento, considerandone le ricadute di ordine culturale e intellettuale, nel senso più largo del termine, e dunque regolarmente oltrepassando i limiti e i confini della disciplina. Capace, ancora, di illuminare il senso dei fenomeni studiati per il tramite di una sensibilità sempre vigile ora alle condizioni concrete della produzione del fatto musicale, ora alle esigenze poste dalla specifica tipologia materiale dei documenti studiati, ora alla composizione del pubblico e alle prerogative delle occasioni per le quali i singoli

fatti musicali erano stati concepiti e realizzati dai loro autori. Con in più, molto spesso, se non sempre, una sensibilità estremamente vigile alle esigenze della comunicazione: un aspetto, che io avverto sempre più cruciale col passare degli anni, che ha fatto sì più di altri, credo, che i contributi di questa miscellanea parlassero persino a me, che non sono del mestiere, in modo tanto vividamente eloquente, tanto pieno, tanto significativo.

E qui, per quanto mi sia imposto, per molte ragioni, di non entrare nel merito dei singoli contributi, vorrei concedermi un'eccezione per spendere qualche parola sul saggio di Deborah Burton². E non certo perché il saggio di Deborah Burton, pur splendido, mi sia apparso più degli altri degno di attenzione, ma perché esso può dare un'idea di cosa intendo quando parlo, come ho appena fatto, di avventura intellettuale. In sintesi estrema, il lavoro di Burton prende in esame i termini in cui la musica di Mozart, del Mozart delle *Nozze*, è sfruttata in due film americani molto popolari, per quanto diversissimi tra loro: *Una poltrona per due* e *Le ali della libertà*. Chi ha visto il secondo di questi due film ricorderà certo la scena, memorabile, in cui il protagonista, Andy Dufresne, impersonato da Tim Robbins, sfuggendo all'occhiuto controllo delle guardie, diffonde, approfittando dei sistemi di trasmissione audio del carcere, il duetto tra Susanna e la Contessa del terz'atto delle *Nozze*, 'Che soave zeffiretto'. La musica, sublime, giunge alle orecchie dei detenuti, i quali interrompono le loro attività e si raccolgono nel cortile del carcere, in meditabondo silenzio, per ascoltarla rapiti. Dal momento che le *Nozze* veicolano un messaggio di libertà e di eguaglianza sociale, così Burton, la scelta del duetto non sorprende in un film che parla appunto di libertà negata e di prigionia ingiustificata. Ma c'è dell'altro, a spiegare la scelta del duetto, ovvero la tecnica della sostituzione, che, centrale nelle *Nozze* in generale e addirittura cruciale nel duetto, non è meno centrale nel film, che ruota appunto intorno alla vicenda di un innocente che finisce in carcere al posto di un altro, il vero colpevole.

E qui, mentre leggevo, il classico salto sulla sedia. Perché, leggendo, di botto mi è venuta in mente una cosa della quale, nel

saggio di Burton, non si parla, ovvero il finale del primo episodio di una delle più belle serie americane che mi sia capitato di vedere in questi ultimi tempi, *Your Honor*: una serie che mette in scena la vicenda di un integerrimo giudice *liberal*, impersonato da Bryan Cranston, che decide di aiutare il figlio, responsabile della morte del figlio del locale boss della mafia e colpevole di omissione di soccorso, a sottrarsi alla giustizia. Bene: sapete qual è la colonna sonora che accompagna il finale del primo episodio della serie? ‘Che soave zeffiretto’! E non certo a caso: mentre il padre e la madre del giovane ucciso visitano a notte fatta il luogo dell’incidente mortale, in un agghiacciante scenario hopperiano, il giudice e suo figlio, seduti uno accanto all’altro sul divano di casa, guardano in silenzio, in tv, *Le ali della libertà*: la scena che ho appena descritta, anzi. E questo in una serie che mette a tema il motivo della sostituzione in termini se possibile ancora più drammatici di quanto non sia nel film: da un lato, un giudice che smette di fare il giudice per coprire il figlio; dall’altro, un criminale sanguinario che cerca legittimamente giustizia dovendo fare i conti con le manovre depistanti del giudice. Il saggio di Deborah Burton mi ha aiutato così a capire il senso profondo della scelta degli sceneggiatori della serie: un molto sofisticato gioco allusivo, capace di coinvolgere, insieme, Mozart e il film di Darabont, pervenendo per consapevolezza delle cose e, insieme, per straordinaria forza di intuito drammaturgico al medesimo esito al quale Deborah Burton perviene in virtù del suo armamentario di musicologa, oltre che della sua intelligenza. Ecco, questo è il libro che mi è toccato di presentare: un libro capace a ogni pagina di sollecitare nei suoi lettori confronti e associazioni di idee, di risvegliare ricordi sopiti, di aprire orizzonti nuovi. E non solo, certo, nei lettori specialisti.

Per quanto nessuno dei saggi raccolti nella miscellanea affronti, se vedo bene, fatti di fortuna dell’antico in senso stretto, numerosi sono gli spunti di riflessione che la lettura di questo libro è in grado di offrire al lettore antichista. In virtù, intanto, della ben significativa circostanza che la più gran parte dei saggi di questa miscellanea ruota intorno a problemi che, nonostante la caleidoscopica varietà

degli specifici oggetti di indagine presi di volta in volta in esame, hanno tutti in comune un elemento, ovvero la riflessione sul senso e sulla funzione del rapporto tra parola e musica. Un rapporto centrale anche in Grecia, naturalmente, ma in termini molto diversi da come esso si è rivelato centrale nella storia della produzione musicale moderna e contemporanea. Luigi Enrico Rossi amava insistere, anche a lezione, su una formulazione del problema che ha trovato forma scritta in più di un suo lavoro a stampa, tra i quali il bel saggio sullo spettacolo edito nei *Greci* Einaudi, nel quale si trova il passo che segue:

Una funzione importante della musica era quella di potenziamento del messaggio verbale. Quando la cultura europea inventò l'opera lirica [...], lo fece per uno studiato omaggio al mondo antico e celebrò quello che si può chiamare, fra parola e musica, un matrimonio d'amore, programmato e progettato con l'intenzione di un omaggio all'antico. Ma l'unione, già arcaica, di parola e musica fu un matrimonio di convenienza: gli spazi aperti in cui si pubblicava la parola richiedevano un espediente che la rallentasse, che la rendesse più incisiva e solenne, e questo espediente fu l'intonazione musicale. Si trattò di un progressivo configurarsi delle forme letterarie determinato dalle condizioni materiali della comunicazione e quindi della pubblicazione: la parola *ebbe bisogno* della musica³.

Riflessioni di estremo interesse soprattutto, direi, perché relative a un fenomeno di consapevole, mirato recupero dell'antico, quello ordito dai teorici e dai musicisti della Camerata, che portò a risultati diametralmente opposti rispetto alle coordinate proprie del modello che si intendeva riportare in vita: parole e musica, sì, ma in un intreccio di grana del tutto inedita rispetto al tipo di rapporto che aveva legato a lungo le due componenti in Grecia arcaica e classica (è ciò che Rossi riassume, con efficacia, nell'opposizione tra 'matrimonio d'interesse' e 'matrimonio d'amore'). Recupero, dunque, certo: si potrebbe persino usare, in un caso del genere, la parola 'restauro'. Ma un recupero, un 'restauro', che vanno però letti, per essere intesi correttamente, nella chiave della discontinuità,

della distanza: come tanto spesso accade quando si abbia a che fare con fatti di ripresa dell'eredità classica. Solo per portare un ulteriore esempio, il grecista non potrà non riflettere a lungo e con sicuro profitto sul saggio che inaugura il volume, quello di Michela Garda. E in particolare su quanto Garda scrive a proposito dell'utilità di storie universali della musica:

La musica [...] è anche una parte integrante dei sistemi di produzione e di mercato ed è anche una forma di relazione sociale. Questi aspetti, però, non sono astrattamente comparabili se non dove sono operanti; ovvero sono le relazioni, gli scambi, i movimenti che definiscono gli orizzonti geografici. Si potrebbe, allora, sostituire alla storia universale una topografia mondiale della musica?⁴

E poco oltre, a definire la sostanza del progetto di topografia musicale relativo alla Germania ideato nel 1811 da Carl Maria von Weber e poi non realizzato, se non in minima parte: «la musica intesa come una rete estesa e complessa di relazioni sociali, di individui e istituzioni, di professionisti e dilettanti, un mondo riconosciuto e disegnato dalla mobilità dei propri attori»⁵. Chi si occupa di letteratura greca qui davvero non può non sentire aria di casa, pensando al molto lavoro che, in questi ultimi anni, è stato fatto in una prospettiva di forte sensibilità alla pluralità, alla disseminazione locale dei fatti di produzione letteraria e musicale e ai fenomeni di mobilità di poeti e musicisti, con un'attenzione sempre più vigile e acuta alla dimensione concreta, materiale, di tali fenomeni⁶. Un lavoro che, per essere svolto, ha avuto bisogno di molta apertura mentale rispetto a impostazioni che, partendo da presupposti classicistici sempre più vietati e stantii, avevano molto a lungo privilegiato prospettive etnocentriche. Michela Garda ragiona, mi sembra, negli stessi termini, palesando preoccupazioni molto simili a quelle che hanno mosso, nel contesto degli studi di greco, le ricerche alle quali ho appena fatto riferimento. Un buon

dialogo tra discipline sembra qui dunque non solo possibile, ma necessario, in una direzione salutarmente nuova rispetto al passato.

Ora, per la *koiné* della quale dicevo poc'anzi si potrebbe persino parlare di metodo, ma in una prospettiva molto concreta. Memore dell'aureo detto attribuito per tradizione orale al grande Gottfried Hermann («Wer nichts über die Sache versteht, der spricht über die Methode», ovvero: «Chi non sa nulla delle cose delle quali parla, finisce per parlare di metodo»), devo confessare che parlare di metodo è cosa che detesto. E ancor più detesto sentirne parlare. Come mi disturba, mi sia lecito confessare anche questo, il fatto che sempre più frequente sia nei nostri studi (ma forse la stessa cosa si verifica anche nel campo degli studi musicologici?) l'uscita di lavori, spesso assai ponderosi, magari a più mani, regolarmente raccolti all'insegna di titoli tanto verbosi quanto opachi e ancor più chilometrici sottotitoli, dedicati all'esposizione di astratte linee metodologiche, in genere spacciate per nuove, o nuovissime, senza che per centinaia e centinaia di pagine capiti mai di imbattersi in esempi concreti di applicazione del metodo di volta in volta descritto e promosso a modello. Il fatto è che il metodo non è cosa che si predichi: il metodo si agisce, si mette a frutto in funzione della soluzione di problemi concreti, che è tutto ciò che davvero conti. Ed è appunto questo ciò che vedevo dipanarsi, saggio dopo saggio, nella lettura della miscellanea: problemi concreti della più varia e cangiante natura, per quanto sussunti e organizzati secondo gabbie tematiche rispondenti ad alcuni degli interessi preminenti del festeggiato, affrontati e risolti unitariamente, secondo le linee proprie della lingua comune della quale dicevo. Al punto che mi è venuto di pensare che questa miscellanea assomiglia molto agli annuali cicli di *Colloquia* ideati a suo tempo, in 'Sapienza', da Pierluigi Petrobelli e poi ripresi e a lungo continuati da Franco Piperno, che li coordina tuttora: varietà di temi e di approcci; trasversalità disciplinare; chiarezza di intenti; ricchezza di esiti⁷.

Tra le riflessioni che la corolla di contributi che costituisce questa miscellanea ha suscitato in me, potrà forse avere senso che io dica qualcosa del molto che il volume mi ha dato da pensare in relazione

alle ragioni storiche proprie degli sviluppi delle nostre rispettive discipline, le scienze dell'antichità da un lato, e in particolare la filologia classica, della quale sono forse più titolato a parlare; la musicologia, dall'altro. Due àmbiti disciplinari che, nella storia culturale e anche accademica del nostro Paese, hanno seguito, come è noto, due tragitti sensibilmente diversi. In questa prospettiva, l'impressione complessiva che ho ricavato dalla lettura del volume è quella di una maturità ormai pienamente raggiunta: la musicologia italiana contemporanea, che questa miscellanea, se non ne esaurisce certo il panorama, rappresenta però altrettanto certamente al suo meglio, lavora e ragiona, oggi, secondo linee che un antichista può sentire perfettamente sovrapponibili a quelle che è abituato a riconoscere sue. Da qui, l'aria di casa alla quale accennavo prima.

Non è questo però, sia chiaro, un giudizio di valore: se così fosse, se volessi, cioè, argomentare che la musicologia italiana appare oggi matura agli occhi di un filologo classico quale io sono perché parla ormai la medesima lingua che ai filologi classici hanno insegnato a suo tempo, in Italia, i Vitelli e i Pasquali, attingendo alla Germania, oltre che peccare di arroganza, starei dicendo una sciocchezza. E una sciocchezza che sarebbe tale, in primo luogo, perché dimostrerei di non vedere, mentre me ne avvedo benissimo, come la musicologia italiana parli oggi, se devo misurarla, almeno, da ciò che ho trovato nei saggi raccolti in questo volume, una lingua assai più libera, più ricca, più vivace, più spigliata, persino, perché più aperta alla ricezione positiva, misurata, intelligente, consapevole, di stimoli disciplinari di ogni sorta, di quanto non accada oggi alle mie discipline. Le quali, pur conservandosi assai bene, nel complesso, per ciò che attiene agli aspetti più specificamente disciplinari (intendo riferirmi, insieme, all'artigianato filologico e alla pratica della storia letteraria), stentano però da un lato più di altre, musicologia compresa, a liberarsi in via definitiva di alcune tenaci incrostazioni di stampo classicistico e mostrano dall'altro minore apertura a aprirsi al mondo perché tuttora condizionate da una sindrome, quella della torre d'avorio, non meno tenace delle incrostazioni classicistiche delle quali ho appena detto, e certo non

meno pernicioso. Col risultato, piuttosto penoso, a dire il vero, che, nel nostro ambito di studi, molti pur generosi tentativi di apertura all'altro, al nuovo, al diverso, invece di produrre genuino arricchimento, finiscono spesso per determinare, da un lato, opposizione, tanto militante quanto polverosa, in chi li consideri impropri, fino a sfociare, non di rado, in polemiche generalmente stucchevoli, e, dall'altro, applicazioni spesso non molto più che ingenui e confuse (quando non si tratti, come pure accade, di improvvisazione e di dilettantismo, specie nella pratica, oggi così malauguratamente diffusa, dell'attualizzazione) in chi scelga, al contrario, di praticarli⁸.

Dal momento che di tutto questo nei saggi che compongono *Tra ragione e pazzia* io non ho trovato traccia, è stato naturale per me cercare di capire perché le cose stessero così, o così, almeno, mi apparissero. Una possibile risposta credo di averla trovata in uno scritto del mio maestro, Luigi Enrico Rossi: uno scritto, rimasto a lungo inedito, sepolto nello hard disk del suo ultimo computer, che è adesso a disposizione di chi sia interessato a leggerlo in seno al terzo volume dei suoi scritti minori, usciti per le cure di Roberto Nicolai e di Giulio Colesanti nel corso del '20. Si tratta di una riflessione, fulminante, proposta da Rossi nel corso della presentazione di una raccolta di saggi di Pierluigi Petrobelli, *La musica nel teatro*, edita nel '98 a Torino per i tipi di EDT (la presentazione si tenne in un pomeriggio di febbraio del '99 nel *foyer* del Costanzi: Della Seta era tra i relatori). Parlando di Luigi Ronga, Rossi lo definiva

un crociano, ma vivaddio un crociano intelligente, non certo uno di quelli dediti all'estetica dell'interiezione, di quelli che esclamavano 'Quant'è bello, quant'è bello!' e che poi, alla prima richiesta del perché, tiravano fuori l'arma spuntata dell'intuizione. Non per niente Ronga si era formato anche a Dresda (su cui faceva a noi allievi racconti pieni di nostalgia), assorbendo quel poco o tanto di meglio che poteva ancora offrire il positivismo⁹.

Subito oltre, mettendo a confronto le sue esperienze di formazione con quelle di Petrobelli, Rossi proseguiva nel modo che segue:

Il rifiuto del crocianesimo era facile per Petrobelli, visto che la giovane musicologia italiana poteva permettersi anche il lusso di ignorare del tutto una storia degli studi che in quel campo ancora non esisteva o quasi; e io, da filologo classico, avevo il prezioso patronato di Giorgio Pasquali, morto da poco (nel 1952), che aveva sempre rifiutato Croce e che aveva fatto vedere come Croce avesse trattato ben poco il mondo antico (qualcosa su Terenzio e poco più) e per di più molto male. In questo andavamo d'accordo, che crociani non eravamo davvero e che stimavamo immensamente Ronga proprio perché era un crociano molto, ma davvero molto intelligente.

Questa pagina di Rossi, interessantissima sotto molti riguardi, lo è però, soprattutto, perché sembra ignorare un dato che a me appare invece indiscutibile, ovvero il fatto che Croce e il crocianesimo, che negli studi filologico-classici del dopoguerra italiano furono sentiti né più né meno che come una zavorra da liquidare nel modo più reciso e incondizionato, per la nuova musicologia italiana poterono essere, al contrario, una risorsa. Perché quel che Rossi scrive dell'inesistenza o quasi, in Italia, di una storia degli studi in ambito musicologico per il periodo precedente agli sviluppi del dopoguerra non è vero, o non lo è, almeno, fino in fondo. Alla metà degli anni Trenta erano attivi non solo il giovane Ronga, ma anche il giovane Mila, e il giovane Pirrotta: tutti inevitabilmente crociani, alla metà degli anni Trenta, anche se ciascuno a suo modo¹⁰, ma di un crocianesimo che, forse anche in virtù della pressoché totale indifferenza di Croce al fatto musicale in quanto tale¹¹, seppe mettere in discussione, già molto presto e poi con sempre maggior decisione negli anni del dopoguerra, ciò che Croce aveva di caduco, ovvero l'impianto idealistico del sistema, specie per quanto attiene all'estetica, trovando però il modo, a un tempo, di approfittare di Croce per ciò che Croce aveva di buono da offrire: lo storicismo, che la nuova musicologia italiana seppe assai precocemente mettere a frutto per ciò che di esso soprattutto si poteva conservare e sviluppare, ovvero la sensibilità persino tattile al fatto individuo, alle «cose particolari e individue», per dirla con Croce stesso¹². Quanto

ho appena scritto è stato detto assai meglio da Paolo Gallarati in un lavoro di alcuni anni fa dedicato agli esordi di Mila. Il paragrafo finale del saggio è anzi a tal punto illuminante che vorrei qui citarlo per esteso:

Concludendo, potremmo dire che, sin dagli anni dei suoi esordi, il rapporto tra Mila e Croce fu ispirato a una completa libertà. La sua dichiarata appartenenza a quella scuola di pensiero critico va compresa alla luce di un'assoluta autonomia di movimento dettata, in prima istanza, dalla natura stessa dell'oggetto studiato, del tutto estraneo agli interessi di Croce e, in secondo luogo, dalla capacità di far propri, di volta in volta, gli stimoli più diversi che provenivano dai settori più disparati dell'arte e della cultura, alcuni accogliendoli, altri rifiutandoli con una costante indipendenza di giudizio. Ma questo ideale di libertà, vissuto in prima persona non solo sui libri, ma nella costrizione stessa della prigionia, rimanda in definitiva a quella «religione della libertà» che Croce teorizzava nel primo capitolo della *Storia d'Europa*, affermando che «la concezione della storia come storia della libertà aveva suo necessario complemento pratico la libertà stessa come ideale morale»¹³.

Per tornare alla pagina di Rossi che ho appena citata, ciò che impressiona, in essa, è l'aria di trincea che vi si respira: ancora nel '99! Da qui, ad esempio, lo sconfinamento nella caricatura, se non proprio nel grottesco, nella delineazione, tanto divertita quanto feroce, del crociano modello. Ronga fu immensamente stimato da Rossi, che ne aveva seguito i corsi: ne parlava spesso ai suoi allievi, me compreso, e sempre con sentimenti che non faticherei a dire più ancora di devozione che di ammirazione¹⁴. Ma ancora nel '99 Rossi sentiva il bisogno di dire a chiare lettere che quei sentimenti di devozione per uno studioso di impianto crociano erano stati resi possibili dalla sovrana intelligenza del personaggio: per quanto crociano, era intelligente, insomma, e dunque venerabile¹⁵. Un atteggiamento¹⁶ che spiega, credo, il fatto che Rossi non vedesse che il suo rifiuto oltranzistico, integrale, non negoziabile, di Croce, forse inevitabile in un classicista formatosi nei primi anni Cinquanta, non corrispondeva però affatto ai termini in cui di Croce la musicologia

italiana, sia pure tra mille distinguo e con costanti, ineludibili sforzi di adeguamento al nuovo, aveva saputo e potuto, invece, giovarsi, nel dopoguerra¹⁷.

Il fatto è che il nesso tra filologia e storia, che spiega la sua molto precoce emancipazione, la filologia classica italiana lo deve alla linea che, inauguratasi almeno con Comparetti e con Piccolomini, ancora in pieno Ottocento, culminò in Vitelli e in Pasquali già nei primi decenni del secolo successivo. Lo deve a Vitelli e a Pasquali, e dunque alla Germania: la Germania dei grandi maestri del giovane Pasquali, su tutti Wilamowitz e Leo, ai quali Pasquali doveva peraltro non solo l'impianto storicistico del suo modo di intendere la filologia, ma anche quell'allergia tutta antipositivistica allo specialismo che percorre innumerevoli pagine pasqualiane, tra le quali quelle, celebri, della prefazione alla *Storia della tradizione*¹⁸. La musicologia italiana a esiti tutto sommato simili è arrivata non solo per vie completamente diverse, ma sensibilmente più tardi: dopo le guerre, dopo il fascismo, con conseguenze molto benefiche sui suoi sviluppi successivi. Potendosi soprattutto per questa ragione permettere il lusso di recuperare fertilmente ciò che di Croce era recuperabile, ovvero lo storicismo, come ho già avuto modo di dire: quello storicismo che la filologia classica italiana aveva imparato ben prima, nel fuoco militante delle polemiche, dalla Germania, per il tramite, soprattutto, di Pasquali, finendo così però per trovarsi pressoché condannata, nel dopoguerra, a bandire Croce senza appello, rifiutandone *in toto* l'estetica, come era inevitabile, senza però mai riflettere seriamente su ciò che avrebbe potuto imparare da Croce storiografo, e non solo¹⁹. E imparando però rapidamente, a un tempo, a considerare e ad agire la pratica della filologia come requisito ineludibile di ogni scienza matura del testo. Cominciando a liquidare già prima della guerra il diletterismo polemico e militante della 'critica' conservando però a un tempo la capacità di sentire e di praticare il piacere del testo con ragionevole misura e senza impropri sensi di colpa. Recuperando, del positivismo, il gusto per il dettaglio erudito, ma promuovendo la sensibilità al dettaglio a preoccupazione di segno genuinamente storicistico: avvertendo,

cioè, che il valore dei singoli dettagli risiede nel loro essere messi in funzione della ricostruzione dei quadri di cui sono parte, come tasselli di ebanista, o tessere di mosaici ricomporre i quali è cosa che deve essere sentita come il compito precipuo dello storico. E dimostrandosi capace a un tempo, lo ribadisco, di assorbire contributi e stimoli provenienti da contesti disciplinari i più diversi in modo assai più libero, agile, intelligente e produttivo di quanto non sia accaduto, e tuttora accada, alle discipline antichistiche²⁰.

E forse, se dovessi scegliere, per dare un'idea di ciò che intendo, un solo passo prodotto in ambito musicologico da uno studioso formatosi in Italia prima della guerra che sia pienamente significativo della fertile tensione tra rigore storico-filologico e esigenze di adesione persino sentimentale, vorrei quasi dire di calore, rispetto agli oggetti di studio e di ricerca di volta in volta in causa, finirei per scegliere l'attacco di un saggio, tanto famoso quanto memorabile, di Nino Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, risalente alla metà degli anni Sessanta²¹. Un passo, che cito qui di seguito, che sarebbe vano cercare, in quegli anni, in un filologo classico della levatura di Pirrotta. E non certo perché filologi classici della levatura di Pirrotta mancassero, in quegli anni, ma, più semplicemente, perché un filologo classico che, alla metà degli anni Sessanta, si fosse riconosciuto nell'eredità della filologia storica di ascendenza tedesca, nella lezione di Pasquali, per semplificare, e avesse tenuto, a un tempo, a farsi riconoscere per tale, non si sarebbe mai sognato di scrivere cose del genere:

Musicologia è parola recente che avrebbe sorpreso Dante e che anche oggi a molti non piace. È foggiate, come tante altre, sul modello antico e glorioso di filologia. Ma chiunque inventò quel modello pose l'accento sul primo dei due elementi che lo compongono, sull'amore di bellezza nel discorso; mentre ogni successiva derivazione ha accentuato la componente del *logos*, con verbosità spesso inelegante, assumendo, in nome di obiettività, un atteggiamento di distacco, o addirittura di aggressività verso l'oggetto prescelto. Filologia, amorosa ed amabile, fu giudicata da un poeta degna sposa a Mercurio; in Musicologia altro non so vedere che una zitella arcigna, il cui amore segreto

per nientedimeno che Apollo è, e rimarrà, senza speranza finché essa non smetta i pesanti occhialoni, il gergo tecnico, il tono burocratico, e non assuma un contegno più gentile e umanistico²².

E allora, se io dovessi dare un nome alla *koiné* della quale ho detto, così come essa mi si è svelata leggendo i contributi raccolti nella miscellanea che fui chiamato a presentare; trovare una parola che riassume il senso e il segno di questa lingua comune, tenendo a mente le parole con le quali il passo che ho appena finito di citare si chiude («un contegno più gentile e umanistico»), da classicista non avrei esitazioni a proporre la parola ‘umanesimo’. Ebbene sì: umanesimo! Un umanesimo certo del tutto alieno dalla retorica dei valori eterni e lontano da ogni astrazione idealistica, da ogni metafisica, da ogni ‘assoluto’; un umanesimo di grana storicistica; un umanesimo del quale l’artigianato filologico sia ingrediente cruciale; un umanesimo attento al nuovo, curioso, allergico allo specialismo proprio come allergico allo specialismo era lo storicismo di Pasquali. Ma umanesimo, vivaddio! Il che dico essendo più che mai consapevole, da classicista, degli affronti che la storia ha riservato a questa grande parola e dei crimini che, in nome di questa grande parola, sono stati commessi, ma proprio per questo più che mai convinto del fatto che questa grande parola meriti oggi di essere recuperata nel suo senso più nobile e alto²³. Un senso che io vedo inverato nei saggi raccolti nella miscellanea per Della Seta (forse anche in forza del predominante ricorrere, in essa, di contributi relativi, come mi è già capitato di osservare sopra, a casi di intreccio tra musica e parola²⁴) assai più pienamente di come non lo veda inverarsi oggi, in Italia, nei nostri studi, negli studi classici, che trarrebbero, credo, significativo profitto, oltre che nuova linfa, da una più attenta considerazione di ciò che accade in territori disciplinari limitrofi, a partire proprio dalla musicologia.

Per chiudere: così come la chiarezza di intenti che segnalavo prima in relazione ai *Colloquia* musicologici di Franco Piperno si deve certo anche alla sapiente regia di chi li organizza, così la miscellanea per Della Seta, alla quale contribuiscono colleghi e

allievi del festeggiato, in un fertile dialogo alla pari, non parlerebbe la lingua comune della quale ho detto a più riprese se i curatori non l'avessero immaginata e realizzata così come essa è. Ma poi c'è un altro elemento unificante, del quale sarebbe ben miope non tenere conto, perché è forse il più importante e decisivo. E questo elemento unificante è il festeggiato, Fabrizio Della Seta: la sua lunga attività di ricerca e di insegnamento; i termini in cui ha inteso e praticato la sua disciplina; il modo in cui ha saputo condividere con colleghi e allievi le sue idee, nelle sedi deputate, per così dire, così come in mille occasioni informali (in quanti dei contributi che ho letti trovo cenni a questo aspetto, così importante, così irrinunciabile!). La mirabile vivacità di questa miscellanea; la sua freschezza, vorrei dire; la quantità di stimoli che, ne sono certo, avrà suscitato e susciterà ancora in futuro in funzione di nuovi approfondimenti, di nuove ricerche, in ognuno degli àmbiti affrontati nei saggi che la compongono, si devono certo a un concorso di cause. Ma una cosa è certa: questo libro non sarebbe com'è se non fosse stato pensato per colui al quale è stato offerto²⁵.

Note

*Riproduco qui con alcune integrazioni e un certo numero di note a piè di pagina, conservando, nei limiti del possibile, il tono informale, a tratti, anzi, colloquiale, dell'esposizione orale, il testo che ho letto nel pomeriggio dello scorso 28 gennaio a Roma, presso l'Aula di Storia della Musica 'Nino Pirrotta' della Facoltà di Lettere e Filosofia della 'Sapienza', in occasione della presentazione di ROVELLI *et al.* 2021. Rispetto a ciò che mi capitò di dire in quell'occasione, aggiungo qui soltanto alcune riflessioni intorno a punti che ritengo possano essere di qualche interesse nella prospettiva di chi si occupa di discipline antichistiche, approfittando del taglio della rivista che ospita queste mie pagine: un'occasione preziosa, per me, per recuperare note di lettura alle quali avevo allora dovuto rinunciare per ovvie ragioni di tempo e, anche, di pertinenza. Per ciò che attiene alla presentazione del volume, vorrei qui ringraziare molto cordialmente, per il loro graditissimo invito, gli amici

Franco Piperno e Andrea Chegai. A Andrea Chegai e a Mila De Santis desidero inoltre dichiarare la gioia che mi ha regalato condividere con loro l'onore e il piacere della presentazione del volume. E un grazie più che mai affettuoso a Fabrizio Della Seta, il festeggiato, al quale devo anche in questo caso, come molte altre volte in passato, riflessioni e idee che mi sono state, come sempre, preziose. Ma un grazie particolarmente caloroso devo, anche, alle direttrici della rivista, le dottoresse Giovanna Battaglini e Alessandra Di Meglio, per la generosa ospitalità che hanno voluto garantire a questo mio contributo, per molti aspetti eterodosso. Tengo, infine, a precisare che queste mie note non si propongono di presentare il contenuto del volume per il quale sono state scritte e dal quale sono state ispirate: a questo pensarono, a Roma, Andrea Chegai e Mila De Santis, come era giusto e inevitabile che fosse. Io, da non specialista, cercai di proporre invece, sia pure molto in sintesi, un confronto tra le sorti toccate, nell'Italia del Novecento e di questo primo scorcio di nuovo millennio, ai due ambiti disciplinari sui quali scelsi di soffermarmi, la musicologia e la filologia classica: due ambiti disciplinari che sento da sempre contigui, per molte ragioni, di ordine anche personale, sulle quali non vale che indugi.

1 Le ragioni della scelta sono spiegate dai curatori in apertura della 'Prefazione': il titolo della miscellanea «intende evocare [...] sia la 'ricetta' del far teatro che Goethe fa pronunciare al Comico nel *Prologo in teatro* del *Faust* e che apre il magistrale volume di Della Seta «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, sia l'avvio di una raccolta di racconti di suo padre, Fabio Della Seta, edita postuma grazie al lavoro di Fabrizio stesso» (ROVELLI *et al.* 2021, XV.). Entrambi i passi si trovano citati in esergo, nella medesima pagina.

2 Di Deborah Burton mi aveva molto colpito, a suo tempo, un libro di argomento pucciniano: *Recondite Harmony* (BURTON 2012). Il saggio da lei destinato a questa miscellanea (BURTON 2021) mi ha colpito altrettanto a fondo che il libro di dieci anni precedente.

3 ROSSI 1997, 775 = ROSSI 2020a, 67.

4 GARDA 2021, 15.

5 Ivi, 16.

6 Qui basti un cenno alla straordinaria fioritura recente di studi sul teatro di V secolo incentrati sul fenomeno della *reperformance*, ovvero delle riprese di *pièces* pensate per Atene, e ad Atene messe in scena, in contesti diversi, nel tempo e nello spazio, da quello d'origine: mi sia lecito, per questo, rimandare a un mio lavoro recente, nel quale, discutendo il problema, mi è capitato di raccogliere il grosso della densa bibliografia ad esso pertinente (NAPOLITANO 2021; la rassegna bibliografica a p. 299 n. 3). Ma non meno decisiva è stata, in tempi recenti, l'uscita di lavori dedicati, nella prospettiva della mobilità, della circolazione, al fenomeno dei letterati e musicisti itineranti: per limitare il campo a un solo titolo, ricorderei i saggi raccolti in HUNTER, RUTHERFORD 2009.

7 Sono da sempre convinto, lo dicevo in apertura, del fatto che mettere assieme competenze diverse aiuti a rispondere meglio alle domande che capiti di porsi, almeno nei casi in cui si tratti di riflettere intorno a problemi comuni a ambiti distinti. Dopo aver detto dei *Colloquia* musicologici, vorrei ricordare qui almeno due occasioni delle quali ebbi esperienza diretta, trovando in entrambi i casi conferma della bontà di ogni sano approccio trasversale: la giornata di discussione sul restauro, tenutasi a Roma, in ‘Sapienza’, presso l’Aula Odeion del Museo dell’Arte Classica della Facoltà di Lettere e Filosofia il 21 febbraio 2008, e il Convegno Internazionale ‘Textual Philology Facing ‘Liquid Modernity’: Identifying Objects, Evaluating Methods, Exploiting Media’, svoltosi anch’esso in ‘Sapienza’, tra l’Aula di Archeologia e l’Aula Odeion, dal 18 al 20 aprile 2018. Esistono atti a stampa di entrambi i convegni: rispettivamente, Rossi *et al.* 2012, e CHEGAI *et al.* 2019. Se ricordo queste due occasioni, è anche perché in entrambi i casi Fabrizio Della Seta vi portò il suo contributo. Nel caso del convegno del 2018, poi, l’apporto dei musicologi fu molto denso: insieme a Della Seta intervennero, infatti, Andrea Chegai, Eleonora Di Cintio e Federica Rovelli.

8 Nonostante la sempre più netta inversione di tendenza osservabile in questi ultimi anni, va peraltro rilevato, nel dominio dell’antichistica italiana, il persistere, in molti, di un atteggiamento di tenace, resistente albagia nei confronti di chi si adoperi in direzione della divulgazione, anche nei casi in cui essa si declini secondo modi e forme di comprovata serietà: come se l’idea stessa di uscire dal recinto dello specialismo per provare a comunicare a un pubblico ampio rappresentasse una minaccia per il futuro delle discipline che ruotano intorno all’antico. Anche da questo punto di vista, la musicologia italiana ha molto da insegnare agli antichisti. Solo per fare un esempio recentissimo, mi piace segnalare l’uscita dei due primi volumi di una collana curata per il Saggiatore da Paolo Gallarati, ‘L’opera italiana’: il *Verdi* dello stesso Gallarati e il *Bellini* di Fabrizio Della Seta. Due libri che (insieme, c’è da esserne certi, a quelli che li seguiranno: il *Rossini* di Andrea Chegai; il *Donizetti* di Luca Zoppelli; il *Puccini* di Virgilio Bernardoni) realizzano come meglio non si potrebbe l’esigenza di parlare in modo comprensibile a un pubblico esteso e indifferenziato senza banalizzare in alcun modo i contenuti e la sostanza di ciò che si comunica.

9 Rossi 2020c, 369.

10 E Pirrotta, certo, in termini meno ortodossi e ‘militanti’ di quanto non fosse stato per Ronga e per Mila, i quali del resto, a differenza di Pirrotta, rimasero anche nel dopoguerra crociani di stretta osservanza.

11 Naturalmente, la sostanziale indifferenza alla musica non solo di Croce, ma dell’idealismo italiano nel suo complesso, Gentile, ovviamente, compreso, ebbe anche effetti nefasti: tra tutti, forse, la poca o nulla attenzione regolarmente

riservata, di riforma in riforma, all'educazione musicale nel sistema scolastico italiano (un punto, cruciale, sul quale volle richiamare la mia attenzione, ben a ragione, lo stesso Della Seta, appena dopo la fine della presentazione romana: gliene sono molto grato). Per chi voglia farsi un'idea della storia dell'educazione musicale in Italia rimando a SCALFARO 2014.

12 Il passo dal quale desumo le due brevi citazioni corre come segue: «[I] conoscere che davvero c'interessa, e il solo che c'interessa, è quello delle cose particolari e individue, tra le quali e delle quali viviamo e che di continuo trasformiamo e produciamo, immersi non già nella realtà come in un ambiente esterno, ma tutt'uni con essa» (CROCE 1948, 217).

13 GALLARATI 2011, 238-239. Ma la medesima libertà nell'assumere il buono della lezione di Croce, evitando ogni possibile ortodossia e cercando, al contrario, da subito vie nuove, fu anche nel giovane Pirrotta, specie per quanto attiene alla ricerca di un equilibrio produttivo e sensato tra le necessarie esigenze poste dalla valutazione estetica dei singoli fatti musicali e l'altrettanto ineludibile apporto della pratica filologica; tra intuizione e rigore, tra gusto e storia. Trovo su questo osservazioni preziose in due diversi scritti di Fabrizio Della Seta: DELLA SETA 1998, spec. 11-13; DELLA SETA 2010, spec. 47-54. Per l'influsso esercitato dall'idealismo italiano sulla formazione intellettuale di Pirrotta si veda anche CUMMINGS 2013, 114-122.

14 Ricordo, in particolare, l'entusiasmo col quale Rossi accolse, nel 1991, la pubblicazione, da parte dell'Accademia dei Lincei, delle dispense universitarie dei corsi tenuti da Ronga in 'Sapienza' dal 1938 al 1971, dispense nelle quali ritrovava gli insegnamenti del maestro. Fu lui stesso a segnalarmene l'uscita e a consigliarmene l'acquisto. Negli anni, ho scoperto quanto di prezioso ci sia ancora in Ronga, nonostante la sua ortodossia crociana: ad esempio, nei saggi raccolti nel volume laterziano *L'esperienza storica della musica*. Per quanto «già allora inattuale», come scrive Della Seta nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicata a Ronga (DELLA SETA 2017, 389), è, quello, un libro nel quale la polemica contro la settorialità tecnicistica, pur a tratti persino aspra, è condotta con una misura esemplare, soprattutto in forza della non comune intelligenza con la quale le esigenze della critica estetica sono difese non in direzione di un vacuo intuizionismo, ma in nome delle ragioni di uno storicismo che, pur declinato in salsa crociana, e dunque orientato, certo, in direzione della «fantasia creativa» delle personalità singole, non perde mai di vista la centralità dei contesti, dei quadri di riferimento. Persino nel saggio sui generi letterari, del 1956 (RONGA 1960, 109-127), che da studente rifiutavo, scioccamente, con sentimenti prossimi allo sprezzo.

15 Si veda, del resto, quanto Rossi scrive di Ronga a suggello della citata presentazione del libro di Petrobelli: «Il bisogno di concretezza si manifestò in lui [*scil.* in Petrobelli] fin dalla tesi di laurea su Giuseppe Tartini [...]: e quanti

momenti di irrequieta insubordinazione vivemmo insieme, perché Ronga era intelligente – non mi stancherò mai di ripeterlo – ma era pur sempre un crociano» (ROSSI 2020c, 370).

16 Il medesimo che informa di sé uno dei più vitali lavori di Rossi, l'articolo del '71 sui generi letterari (ROSSI 1971 = ROSSI 2020b), che è, anche, un manifesto di anticrocianesimo militante in tempi di trionfante strutturalismo: ma dal '71 al '99 erano trascorsi quasi trent'anni!

17 Non mi sfugge, naturalmente, il fatto che, tra le due guerre, la giovane musicologia italiana fu anche tanto altro, ben oltre il confronto con Croce: penso, solo per fare qualche esempio, ai nomi di Fausto Torrefranca, di Luigi Rognoni, di Fedele D'Amico. E l'elenco potrebbe andare avanti a lungo. Se mi fermo a Croce è perché il confronto con Croce e con il suo lascito intellettuale e culturale, più ancora che per i musicologi, fu cruciale per gli antichisti: già tra le due guerre, e poi nel dopoguerra. Che tale confronto sia stato assai più aperto e costruttivo in ambito musicologico di quanto non si sia dato in ambito antichistico è cosa che ha contribuito a configurare diversamente gli sviluppi delle due discipline: con profitto, credo, della musicologia.

18 Sulle peculiarità dello storicismo di Pasquali resta fondamentale TIMPANARO 1972. Da allievo di Rossi, l'allergia allo specialismo è cosa che appresi presto, dalla viva voce del mio maestro: il quale del resto, presentando il libro di Petrobelli, parla, a un certo punto, di «secco filologismo»: per rifiutarlo (ROSSI 2020c, 369).

19 Molto pesò, naturalmente, la ben nota polemica che, tra il 1936 e il 1937, oppose Pasquali a Croce. Bastino qui, per questo, alcuni riferimenti bibliografici essenziali: TIMPANARO 1972, 129-132; LA PENNA 1988, 47-58; CAGNETTA 1990, 69; CAGNETTA 1998; CANFORA 2005, 196-197; BOSSINA 2017, 293-294. Non si può negare che l'idealismo di marca crociana, nei suoi rappresentanti migliori (ovvero, nei meglio attrezzati quanto agli strumenti della filologia formale), seppe produrre anche nel campo del greco lavori a volte non meno egregi di quelli che uscivano dall'officina dei 'filologi'. Ma è certo altrettanto innegabile che gli unici frutti davvero durevoli e significativi del crocianesimo in ambito classico si fanno individuare, oggi, nei lavori di argomento lirico e tragico editi da Gennaro Perrotta entro la prima metà degli anni Trenta: i *Tragici greci* (1931) e soprattutto *Saffo e Pindaro* e il grande *Sofocle*, entrambi pubblicati nel 1935. Lavori nei quali il crocianesimo intelligente e avvertito di Perrotta si sposa al meglio con quella «sensibilità ai problemi filologici» (ROSSI 1996, 154 = ROSSI 2020d, 351) che all'allievo proveniva dal suo grande maestro Pasquali. E a proposito di Croce, non si andrà, credo, troppo lontani dal vero se si vorrà indicare nel capolavoro di Perrotta, la *Storia della letteratura greca*, edita in tre volumi tra il 1940 e il 1946, il frutto più duraturo e maturo dell'influenza culturale esercitata da Croce sugli studi classici nel Novecento italiano. Chi

però, nel dopoguerra, individuava in Pasquali un modello non discutibile di metodo e di sapere (come si è visto, Rossi, nel passo sopra citato, parlava, a proposito di Pasquali, di «prezioso patronato») era, insomma, nella condizione di rigettare Croce in blocco. O così, almeno, si sentiva: comprensibilmente, in fondo. La musicologia italiana questo problema poté viverlo in termini assai meno drammatici rispetto alle discipline dell'antichità, e fu, tutto sommato, un bene. Mi rendo conto del fatto che sarebbe forse utile scrivere una storia delle reazioni opposte al crocianesimo, tra più o meno cauta adesione e più o meno deciso rigetto, dagli studiosi italiani formati tra le due guerre: più ancora che procedendo per ambiti disciplinari, forse, prendendo in esame la traiettoria di singoli studiosi, per indagare di caso in caso opzioni e scelte di campo.

20 «Caratteristica della musicologia italiana contemporanea è una genuina propensione al dialogo, a volte corrisposto a volte un po' faticoso, con le discipline affini», tra le quali, al primo posto, le discipline linguistico-letterarie (DELLA SETA 2019, 23).

21 Si tratta, come informa la nota al titolo nella ristampa einaudiana, della «versione italiana di una conferenza tenuta il 7 gennaio 1965 ad un Symposium dantesco organizzato dalla Johns Hopkins University di Baltimora, e ripetuta poi in varie altre università americane». Il saggio uscì poi in «Rivista Italiana di Musicologia» 1, 1966, 3-19.

22 PIRROTTA 1984, 37. Su questo passo, davvero splendido, si veda quanto osserva Della Seta: «Escludo che egli [*scil.* Pirrotta] potesse riconoscersi nell'ideale 'positivistico' di un'erudizione che rinuncia all'esercizio del gusto, come pure in un interesse analitico di tipo scienziato, che estrapola il linguaggio musicale dal tessuto vivo della storia e dell'umanità; ma dubito anche che potesse esprimere più di un benevolo ma generico assenso verso le proposte di rinnovare la musicologia con un ritorno all'esercizio della 'critica'. [...] In realtà la sua idea della musicologia era abbastanza lontana da quella prevalente nei nostri anni [qui segue la citazione del passo di Pirrotta]; era piuttosto quella di chi si era formato in un'epoca in cui la giovane disciplina non aveva ancora assunto caratteri di specializzazione, e in cui era ancora vivo un concetto globale della cultura» (DELLA SETA 1998, 14).

23 Lo ha fatto benissimo, di recente, Stéphane Toussaint, in un libro, intelligente e sensibile, dedicato al ruolo e alla funzione dell'intellettuale umanista nella storia, con lucide riflessioni sul tempo presente e sulle prospettive future (TOUSSAINT 2019). Quanto alle storture determinate a più riprese, nel corso della storia della cultura occidentale, da interpretazioni tendenziose e disoneste delle categorie di classicismo e di umanesimo, resta ineludibile il rimando a un libro che non ometto mai di segnalare ai miei studenti e al quale regolarmente torno io stesso: *Ideologie del classicismo* di Canfora (CANFORA 1980). Da Rossi imparai presto a sospettare di ogni possibile approccio umanistico all'antico

in nome degli inalienabili diritti che spettano al «mestiere di storico e di filologo». Insieme, appresi da lui a praticare con parsimonia estrema il pur «non sopprimibile *plaisir du texte*»: un piacere che Rossi, non senza una punta di tagliente ironia, riteneva opportuno confinare «a determinate ore del giorno o ai giorni festivi della settimana» (ROSSI 2006, 91 = ROSSI 2020e, 325; ma le medesime idee trovano sviluppo già nella presentazione del libro di Petrobelli, e poi altrove). Di questi insegnamenti, nei quali mi riconosco oggi non meno pienamente di quanto mi ci riconoscessi da più giovane, sono tuttora grato al mio maestro. Ma ‘umanesimo’ resta una parola grande e bella: purché la si intenda bene, naturalmente. E a questo proposito, mi piace ricordare che, in tempi anche più cupi e drammatici dei pur difficili tempi che ci troviamo a attraversare, l’Europa ha saputo trovare la forza di affermare idee alte e nobili di umanesimo. Penso, solo per fare un esempio, alla chiusa, memorabile, di uno scritto di Thomas Mann risalente al 1935, edito in traduzione italiana nel 1947 da Mondadori col titolo *Attenzione, Europa!* (lo si trova adesso in MANN 2017, 83-96). Varrà la pena citarla: «In ogni umanesimo c’è un elemento di debolezza che va congiunto col suo disprezzo del fanatismo, con la sua tolleranza e col suo amore del dubbio, insomma con la sua naturale bontà, e che in certe circostanze può diventargli fatale. Ciò che oggi sarebbe necessario è un umanesimo militante, un umanesimo che scopra la propria virilità e si saturi della convinzione che il principio della libertà, della tolleranza e del dubbio non deve lasciarsi sfruttare e sorpassare da un fanatismo che è senza vergogna e senza dubbi. Se l’umanesimo europeo è diventato incapace di una gagliarda rinascita delle sue idee; se non è più in grado di rendere la propria anima consapevole di se stessa in una pugnace alacrità di vita, andrà in rovina e ci sarà una Europa, il cui nome non sarà più che un’espressione storica e da cui sarebbe meglio rifugiarsi nella neutralità fuori del tempo» (MANN 2017, 95-96).

24 Un tratto, di evidente ascendenza pirrottiana, che contribuisce in modo decisivo a sottrarre questo volume ai confini del settoriale e del tecnico: ed è appunto questo che intendo, soprattutto, quando parlo di umanesimo. Negli scritti di Della Seta a me meglio noti questo tipo di sensibilità umanistica si sposa a una sensibilità non meno acuta al rapporto tra la storicità del fenomeno artistico e il suo valore, per così dire, atemporale: una sensibilità, anch’essa prodotta da una pratica ‘buona’ dell’umanesimo, che mette regolarmente al riparo, per il suo essere storicamente fondata, dai rischi dell’attualizzazione brutta. Si legga, ad esempio, il passo che segue: «[R]itengo che la storicità dell’arte risieda non solo nel suo essere espressione della cultura del mondo che l’ha prodotta, ma anche nella sua capacità di dar forma a idee e aspirazioni dei diversi mondi nei quali essa viene via via attualizzata e rivissuta. Credo anzi che ciò che fa di un prodotto umano un’opera d’arte sia la sua capacità di

riempirsi di sensi sempre nuovi e di volta in volta attuali. Concettualizzare la tensione intrinseca in ogni capolavoro, proprio in quanto struttura linguistica, tra il suo essere una voce che ci arriva dal passato e il suo parlarci anche del presente significa coglierne il carattere storico, che non è quindi né estraneo né opposto al suo carattere artistico» (DELLA SETA 2008a, 382).

25 Fino al punto, anzi, che non sarebbe esagerato affermare (o così, almeno, sembra a me) che l'autentico filo rosso che lega e tiene insieme ognuno dei saggi che compongono questa miscellanea al di là di ogni possibile varietà di temi e di contenuti è forse da ravvisarsi, in primo luogo, nei presupposti intellettuali e culturali che fanno da fondamento alla lunga e fervida attività dello studioso al quale essa è dedicata. A tali presupposti Della Seta allude a più riprese e in più sedi: chi voglia averne un'idea compiuta, potrà fare riferimento alle pagine, splendide, dell'introduzione alla citata raccolta di saggi di drammaturgia musicale edita da Carocci nel 2008, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale* (penso, specialmente, a DELLA SETA 2008b, 16-19).

Bibliografia

BOSSINA 2017 = L. Bossina, *I rapporti tra Italia e Germania nella filologia classica (1920-1940)*, in A. ALBRECHT, L. DANNEBERG, S. DE ANGELIS (a cura di), *Die akademische ›Achse Berlin-Rom‹? Der wissenschaftlich-kulturelle Austausch zwischen Italien und Deutschland 1920 bis 1945*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, 229-303.

BURTON 2012 = D. Burton, *Recondite Harmony. Essays on Puccini's Operas*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012.

BURTON 2021 = D. Burton, *Le scarpe di Figaro: Substitution, Revolution, Compassion*, in F. ROVELLI, C. VELLUTINI, C. PANTI (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, 369-384.

CAGNETTA 1990 = M. Cagnetta, *Antichità classiche nell'Enciclopedia italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

CAGNETTA 1998 = M. Cagnetta, *Croce vs. Pasquali: quale storicismo?*, in QS, 48, 1998, pp. 5-32.

CANFORA 1980 = L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino, Einaudi, 1980.

CANFORA 2005 = L. Canfora, *Il papiro di Dongo*, Milano, Adelphi, 2005.

CHEGAI et al. 2019 = A. Chegai, M. Rosellini, E. Spangenberg Yanes (a cura di), *Textual Philology Facing 'Liquid Modernity': Identifying Objects, Evaluating Methods, Exploiting Media*, *Storie e Linguaggi*, 5/1, 2019.

CROCE 1948 = B. Croce, *Punti di orientamento della filosofia moderna*, in Id., *Ultimi saggi*. Seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1948, 213-221.

CUMMINGS 2013 = A. M. Cummings, *Nino Pirrotta. An Intellectual Biography*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2013.

DELLA SETA 1998 = F. Della Seta, *Appunti per un ritratto intellettuale di Nino Pirrotta*, in *Recercare*, 10, 1998, 9-15.

DELLA SETA 2008a = F. Della Seta, *Musica nella storia e musica come storia*, in G. LA FACE BIANCONI, F. FRABBONI (a cura di), *Educazione musicale e formazione*. Atti del Convegno, Bologna, 12-14 maggio 2005, Milano, Franco Angeli, 2008, 379-386.

DELLA SETA 2008b = F. Della Seta, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

DELLA SETA 2010 = F. Della Seta, *Storia, filologia e gusto musicale. Rileggendo i primi scritti di Pirrotta*, in F. DELLA SETA et al., *Musicologia fra due continenti. L'eredità di Nino Pirrotta*. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 4-6 giugno 2008, Roma, Scienze e Lettere, 2010, 37-54.

DELLA SETA 2017 = F. Della Seta, 'Ronga, Luigi Salvatore Giuseppe', in *DBI* 88, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, 388-390.

DELLA SETA 2019 = F. Della Seta, *La ricerca musicologica nell'università*, in A. CAROCCIA (a cura di), *La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive*. Atti della giornata nazionale di studi, Roma, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, 26 settembre 2017, Vicchio, LoGisma, 2019, 21-27.

GALLARATI 2011 = P. Gallarati, *Gli esordi di Massimo Mila e il suo rapporto con la critica crociana*, in M. CAPRA, F. NICOLODI (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Parma-Venezia, Marsilio, 2011, 221-240.

GARDA 2021 = M. Garda, *Tempi storici e orizzonti geografici nella storiografia musicale ottocentesca*, in F. ROVELLI, C. VELLUTINI, C. PANTI (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, 3-19.

HUNTER, RUTHERFORD 2009 = R. Hunter, I. Rutherford (a cura di), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

LA PENNA 1988 = A. La Penna, *Gli Scritti filologici di Giorgio Pasquali*, in F. BORNMANN (a cura di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*. Atti del Convegno, Firenze-Pisa, 2-3 dicembre 1985, Firenze, Olschki, 1988, 15-77.

MANN 2017 = T. Mann, *Moniti all'Europa*. A cura di L. MAZZUCCHETTI. Introduzione di G. Napolitano, Milano, Mondadori, 2017.

NAPOLITANO 2021 = M. Napolitano, recensione a: A. A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Century BC*, Berlin-Boston 2017, in *RCCM*, 63, 2021, 298-305.

PIRROTTA 1984 = N. Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, 37-51.

RONGA 1960 = L. Ronga, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza, 1960.

RONGA 1991 = L. Ronga, *Lezioni di storia della musica*, I-II, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1991.

ROSSI 1971 = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in *BICS*, 18, 1971, 69-94.

ROSSI 1996 = L. E. Rossi, *Conclusioni*, in B. GENTILI, A. MASARACCHIA (a cura di), *Giornate di studio su Gennaro Perrotta*. Atti del Convegno, Roma, 3-4 novembre 1994, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996, 153-158.

ROSSI 1997 = L. E. Rossi, *Lo spettacolo*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, Torino, Einaudi, 1997, 751-793.

ROSSI 2006 = L. E. Rossi, *Insegnare e imparare il greco oggi: la lingua e la cultura*, in *Scienze umanistiche*, 2, 2006, 87-102.

ROSSI 2020a = L. E. Rossi, *Lo spettacolo*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 63-104.

ROSSI 2020b = L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 3-37.

ROSSI 2020c = L. E. Rossi, *Presentazione de La musica nel teatro di Pierluigi Petrobelli*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 367-370.

ROSSI 2020d = L. E. Rossi, *Conclusioni*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 350-354.

ROSSI 2020e = L. E. Rossi, *Insegnare e imparare il greco oggi: la lingua e la cultura*, in Id., κληθμῶ δ' ἔσχοντο. *Scritti editi e inediti*. Vol. 3: *Critica letteraria e storia degli studi*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2020, 321-336.

ROSSI *et al.* 2012 = L. E. Rossi *et al.*, *Giornata di discussione su "Il restauro: parole, figure, suoni, manufatti"*, in *Seminari Romani di cultura greca*, n. s. I 1, 2012, 1-69.

ROVELLI *et al.* 2021 = F. Rovelli, C. Vellutini, C. Panti (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021.

SCALFARO 2014 = A. Scalfaro, *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri*, Milano, Franco Angeli, 2014.

TIMPANARO 1972 = S. Timpanaro, *Storicismo di Pasquali*, in L. CARETTI (a cura di), *Per Giorgio Pasquali. Studi e testimonianze*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972, 120-146.

TOUSSAINT 2019 = S. Toussaint, *La liberté d'esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.