



Citation: G. Fronzi (2017) Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento. *Aisthesis* 10(2): 99-111. doi: 10.13128/Aisthesis-22412

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 G. Fronzi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento

GIACOMO FRONZI
(Università del Salento)
g.fronzi@hotmail.com

Abstract. At the beginning of the XX century music's aesthetic is not an autonomous discipline with defined borders. Scholars dealing with it are neither philosophers in the strict sense nor merely historians or critics of music. In this paper, I wonder about the possibility of finding the traces of the first Italian aesthetics of music among the folds of a composite and ongoing reflection and through the study of some generally-considered musicological production also having some philosophical profile. Along this path, some figures of particular interest emerge such as that of Fausto Acanfora Torrefranca, a "non-aligned" intellectual, who firmly tried to give musical studies an aesthetic-philosophical basis, on the one hand, and a much needed rigor in the early twentieth century Italy on the other.

Key words. Torrefranca, Croce, Music, Aesthetics of music, Italian philosophy.

1. ESTETICA ED ESTETICA MUSICALE IN ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO

Tra fine Ottocento e inizio Novecento, le più autorevoli figure del panorama culturale italiano si misurano con uno *status quo* che vede fronteggiarsi positivisti e anti-positivisti, prima, idealisti e anti-idealisti, dopo. A tale dinamica non sfuggono coloro che, in quegli anni, cercano di assegnare agli studi musicali un'identità, uno spazio specifico e una diversificazione interna che non abbia il carattere dell'improvvisazione. In questo quadro, emerge la figura di Fausto Acanfora Torrefranca (1883-1955)¹, la cui produzione, per un verso, conferma le condizioni generali nelle quali a inizio Novecento versa, nelle sue varie forme, il pensiero musicale italiano ma, per altro verso, permette anche di individuare le tracce di un'eventuale aurora dell'"estetica musicale italiana". Ricostruire alcuni aspetti del pen-

¹ Il cognome dello studioso è Acanfora. Egli firmerà i propri lavori utilizzando Torrefranca come pseudonimo, ricavandolo dal predicato nobiliare della madre Marianna Sansone di Torrefranca.

siero musicale di Torrefranca, inoltre, implica il riferimento, seppur in forma e misura diverse, a Giannotto Bastianelli, figura molto affascinante del panorama culturale e musicale del tempo, che con il collega calabrese ha incrociato sia obiettivi sia guantoni.

Torrefranca – uno dei principali animatori di quel gruppo eterogeneo, fatto di critici, musicologi, operatori musicali, direttori d'orchestra, che Bastianelli chiamò «Nuovo Risorgimento» e che invece Mila preferì definire «Generazione dell'80» (cfr. anche Sablich [1986]), e che aveva l'obiettivo principale di imprimere una svolta radicale agli studi musicali in Italia – viene di volta in volta considerato storico della musica, musicologo² o critico musicale. Queste definizioni risultano corrette, tuttavia ciascuna di esse chiarisce soltanto parzialmente la connotazione della produzione torrefrancaiana. Di fatto, la riflessione sulla musica prodotta da Torrefranca, qualora fosse circoscritta al solo ambito della ricostruzione storica (o storico-critica), rischierebbe di perdere parte del proprio potenziale, al di là del giudizio positivo o meno in relazione alla sua attualità. La storia delle idee estetiche sulla musica, nel contesto italia-

² È interessante leggere le parole a dir poco infuocate che Torrefranca rivolge alla neonata musicologia italiana, ma, forse, soprattutto a chi ha contribuito ad animarla nella sua versione organizzata. Nella primavera del 1908, nasce l'Associazione dei Musicologi Italiani (AdMI), grazie soprattutto all'impulso di Guido Gasperini, con il quale Torrefranca ebbe modo di polemizzare (su questa *querelle*, cfr. Caroccia [2008-2010]: 361-366). Ma, dicevamo, ecco l'invettiva torrefrancaiana: «[...] la prima cosa necessaria è quella di togliere alla storia della musica quel carattere di diletterantismo letterario che essa ha avuto sinora e di non farla cadere in quel novissimo diletterantismo di apparenza scientifica che il nome di Musicologia intenderebbe conferirle. Questa scienza nuova è stata messa insieme col solito metodo culinario col quale si fondano le scienze: un zinzino di Acustica, qualche pizzico di Paleografia, un ripieno di Storia, molto polpettone di pedanteria tecnica sotto la specie di una arbitraria Teoria delle forme musicali, un'infarinatura di estetica del Sublime e della *Tiefe* (profondità) e si frigge nell'olio dell'ambiente storico! Può andar bene, come un lusso, per una nazione che conosca bene la sua storia, quale la Germania; ma non per la nostra» (Torrefranca [1911]: 139).

no, non risulta particolarmente ricca di figure e di riferimenti, ragion per cui è di un certo interesse tentare di individuarne la traccia (e rilevarne l'eventuale portata) proprio lì dove finora poco si è cercato.

Tanto più è delicato questo intreccio di questioni quanto più si pone la giusta attenzione al fatto che, dal tardo Settecento all'inizio del Novecento, alcuni dei padri e dei fondatori dell'estetica moderna (da Baumgarten a Croce, passando per Kant ed Hegel) non hanno riservato alla musica alcuna riflessione specifica. Ma su questo ci torneremo tra poco.

A differenza di altri Paesi europei, l'estetica, nell'Italia tra Otto e Novecento, stenta ad affermarsi come disciplina autonoma, presentandosi soprattutto sotto le forme della critica letteraria, artistica o musicale. Saranno l'influenza esercitata dal pensiero di Kant e di Hegel, nonché la ripresa dell'opera di Vico a creare le condizioni per la formazione di un terreno fertile per la futura ricerca dell'estetica italiana. Nei primissimi anni del XX secolo, la voce di Croce – che nel proprio sistema assegnerà alla filosofia il ruolo di sapere *integrale* (D'Angelo [1982]: 124-5) e all'estetica un ruolo di primo piano, definendone i caratteri e i confini – si leva imponente in particolare contro un certo positivismo dilagante (al quale, agli inizi, non è estraneo neppure lui).

Per Croce, l'arte condivide con la logica il fatto di appartenere all'ambito della filosofia teoretica, ma da essa si distingue perché la forma con la quale si esprime non è il concetto (come accade per la logica), bensì l'*intuizione* (che si differenzia tanto dalla percezione quanto dalla sensazione) (Croce [1990]: 3), che è allo stesso tempo anche *espressione*. Considerare l'intuizione alla base dell'arte significa intendere l'opera d'arte come un'attività né pratica né concreta, bensì spirituale. Si spiega così il riferimento crociano a Michelangelo e a Leonardo, modelli paradigmatici di un'arte che è intuizione-espressione, convalidando l'idea del superamento della divergenza tra immagine mentale e realizzazione concreta. Da quest'ultimo aspetto discende l'assoluta irrilevanza estetica della tecnica e degli strumenti con cui l'artista dà

materialità alla propria idea. Essendo irrilevante la scelta tecnica e, quindi, formale, perde di senso (teorico, ma non pratico) la *distinzione* tra le arti e la loro *classificazione*. Su questa base si fonda un'altra tesi centrale nell'estetica crociana: l'unità delle arti (Croce [1969a]: 36).

Quest'ultima tesi, sulla quale torneremo tra poco, potrebbe motivare, almeno in parte, l'assenza della musica dall'orizzonte speculativo di Croce. Ma prima di passare alla musica, occorre ricordare un ultimo aspetto. Il rapporto consustanziale tra intuizione ed espressione è la premessa poi di un'altra relazione concettuale, quella tra arte e linguaggio, dalla quale consegue l'identificazione tra *estetica* e *linguistica*. Queste due scienze condividono lo stesso oggetto, che è l'espressione: per un verso, non c'è linguaggio che non sia espresso e, per altro verso, l'espressione è un fatto eminentemente estetico.

Le tesi proposte nell'*Estetica* verranno poi riprese e integrate negli anni successivi, in particolare nel *Breviario di estetica* (1913), nel quale non solo letterariamente ma anche nella sostanza c'è parecchio di nuovo (D'Angelo [1997]: 42). Qui, oltre alla sottolineatura di ciò che l'arte non è (un fatto fisico, un atto utilitario, un atto morale e qualcosa che non ha a che fare con la conoscenza concettuale), vi è il richiamo alla definizione "storica" fornita oltre dieci anni prima, vale a dire che l'arte è visione o intuizione, con l'aggiunta di una specificazione di notevole rilievo. Croce ora chiarisce che ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il *sentimento*, la cui centralità porta a precisare l'intuizione artistica nella forma dell'*intuizione lirica* (Croce [1969b]: 33).

Nell'ambito dell'estetica crociana, passando poi da un livello più generale a uno più specifico, emerge la questione della pressoché totale assenza di uno spazio di riflessione dedicato alla musica. Si direbbe che Croce, in virtù delle idee di non sostenibilità della tesi della divisione tra le arti e di affermazione vigorosa della loro unità, non abbia per questo declinato la propria estetica nell'ambito specifico delle diverse arti. Se, però, in particolare per la poesia, la letteratura e le arti figurative si incontrano poche difficoltà nell'applicare le tesi

crociane, nel caso della musica la situazione si complica (cfr. Pellegrino [1996]).

Sarebbe stato contraddittorio affermare l'unità delle arti e un concetto unico di Estetica valido per ciascuna di esse e poi trattarne singolarmente. Ciononostante, Croce, ne *La Poesia* (1936), dichiara di aver trattato dell'Estetica in riferimento a tutte le arti, per quanto invece della musica, negli scritti crociani, di fatto quasi non v'è traccia, forse anche per una sua «più lunga domestichezza con la poesia e con la letteratura» (Croce [1966]: 170). Queste ultime parole, potrebbero essere chiarificatrici e, in qualche modo, definitive. La specificità del linguaggio musicale, per poter essere trattata e maneggiata, necessita di un di più di approfondimento, studio e analisi. Non che Croce difettesse di buona volontà, evidentemente. Ma è possibile supporre che, tra le varie arti, quelle che egli considerava massimamente esemplificative ed esplicative non solo della propria teoria estetica ma anche del proprio personale gusto fossero appunto la poesia e la letteratura. Se per Adorno «forse il concetto più puro e rigoroso di arte deve essere desunto proprio solo dalla musica» (Adorno [2001]: 10), forse in Croce si potrebbe dire che il concetto più puro e rigoroso di arte deve essere desunto proprio solo dalla poesia e dalla letteratura (cfr. Croce [1969a]: 8; Croce [1969b]: 5).

A preoccuparsi di applicare le categorie estetiche crociane alla musica, per porre rimedio a quella che, mutuando un'espressione di D'Angelo ([1982]: 43-70), potremmo definire una «grande eliminazione», saranno diversi intellettuali di scuola o ispirazione crociana, tra cui Alfredo Parente (il più rigoroso e ortodosso crociano nel contesto musicologico italiano della prima metà del XX secolo), Guido Pannain (che, pur collocandosi nell'alveo dell'idealismo crociano, a differenza di Parente inizia a praticarlo con uno sguardo più critico e più aderente alla dimensione tecnico- e linguistico-musicale) e Massimo Mila (la cui produzione può essere intesa quasi come una professione scettica del crocianesimo).

In particolare dagli scritti di Mila iniziano a emergere nuove istanze e rinnovate esigenze: rimettere in discussione alcuni aspetti, anche

centrali, dell'estetica crociana; aprirsi ad approcci teorici diversi e anche opposti rispetto a quello idealistico; riservare un'attenzione maggiore allo schietto elemento musicale, al dato compositivo e strutturale, con un piglio più scientifico, più storico e, in definitiva, più consapevole; avvicinarsi all'analisi del fenomeno musicale, in ogni caso, con un'attitudine anche filosofica. È evidente come questi elementi contribuiscano a rafforzare l'idea di un'estetica musicale che, nell'Italia della prima metà del Novecento, ha preso corpo grazie ai contributi, vari e diversificati, di storici della musica, critici musicali e filosofi, nella cui schiera compaiono le figure finora citate e alle quali siamo pronti ad aggiungere Torre Franca.

2. FAUSTO TORREFRANCA NEL CONTESTO MUSICOLOGICO ITALIANO

Nel suo necrologio del 10 dicembre 1955, quindi appena due settimane dopo la scomparsa di Torre Franca, Fedele D'Amico individua due elementi essenziali che avrebbero contrassegnato l'impegno dello studioso calabrese, non solo nello specifico ambito della ricerca, quanto anche in quello più ampio del dibattito pubblico attorno all'organizzazione, alla conservazione e alla formazione della cultura musicale nel (e del) nostro Paese. Non c'è dubbio che uno dei tratti distintivi di Torre Franca sia stato un pugnace e costante sforzo di dare alla storia della musica e a tutte le discipline teorico-pratiche riconducibili allo studio del fenomeno musicale una dignità scientifica, *in primis* dando alle biblioteche, alle università, ai ricercatori e agli editori «i mezzi necessari ad iniziare degnamente ed efficacemente un'impresa che [avrebbe comportato] decenni di fatiche a dozzine di appassionati, esperti e pazienti studiosi» (Torre Franca [1932]: 1). Quest'impresa, nella quale egli stesso si cimenterà lungo l'arco della sua vita, per un verso, si traduce nel riconoscimento ufficiale delle discipline teoriche legate alla musica (per prima, la storia della musica) e, per altro verso, nella raccolta e nella catalogazione di tutto il materiale musicale (partiture, trattati, saggi, ecc.)

in circolazione ma che fino ad allora non era nelle disponibilità delle biblioteche (le cui condizioni, rispetto ai «libri di storia e di cultura musicale, si potrebbero dire indecenti se non ispirassero, assai più che lo sdegno, la compassione», Torre Franca [1911]: 132)³. Lo spirito battagliero con cui Torre Franca affronta questa sfida, secondo D'Amico, è riconducibile – come si diceva – a due elementi essenziali: la battaglia per la fondazione di una cultura musicale in Italia e la rivendicazione del passato musicale italiano (D'Amico [1962]: 98). Una tale tendenza, in verità, era fortemente presente negli ambienti culturali e musicali dell'Italia d'inizio Novecento. E la figura di Torre Franca, probabilmente, ne è l'espressione più limpida ed energica, attraversata com'era dalla doppia attitudine verso la ricerca d'archivio, da un lato, e la scrittura, dall'altro, il tutto amalgamato dall'appassionata convinzione della fondamentale funzione civile e sociale dell'intellettuale (Nicolodi [1993]: 30). Avendo ben chiara quest'indole, si spiega la lunga battaglia condotta dal calabrese per organizzare in modo più funzionale e razionale la rete delle biblioteche italiane (soprattutto quelle dei conservatori), per il sostegno a tutti gli operatori in campo musicale e alle discipline storico-teoriche legate allo studio della musica.

A Torre Franca è ben chiaro come in Italia si dovesse dare un impulso nuovo agli studi musicali, a partire da un atteggiamento più rigoroso e meno approssimativo. Da qui la categorizzazione torrefranca tra «eruditi a vuoto», «dilettanti in buona fede» e «ricercatori pazienti». Egli, che senza dubbio si colloca nella terza categoria, imputa ai primi di aver «rinunciato a compiere frequenti, o almeno accurati, sondaggi in quel deserto che è la nostra storia musicale» e ai secondi di essere passati «arditamente da un'oasi all'altra: seguendo la lacunosa cartografia che è ancora appesa ai muri delle scuole». La via intermedia tra questi due eccessi negativi è allora quella percorsa dai «ricercatori pazienti», «capaci di seguire, per anni e anni, il filo di un'idea o la vena di un argomento

³ Sull'impegno di Torre Franca come bibliografo e bibliofilo, cfr. Rostirolla (1993).

attraverso sacrifici di tempo di denaro e di legittima ambizione dei quali è difficile intuire bene la serietà e il peso. *Hommes à fiches* o storici d'istinto, essi sono i soli che portino ai nostri studi un contributo durevole» (Torrefranca [1932]: 3). È facile, in queste parole, ritrovare esattamente l'esperienza esistenziale, professionale e culturale dello stesso Torrefranca, che ha dedicato la propria vita allo studio, alla ricerca e all'impegno culturale, civile e politico⁴.

Si diceva come Torrefranca non sia sfuggito allo spirito nazionalistico che pervade l'Italia d'inizio Novecento (cfr. Salvetti [2000])⁵, nazionalismo che nel caso del Nostro, secondo Mompellio, ha rappresentato un «errore di tono, spesso non di sostanza» (Mompellio [1956]: 10), e che invece, secondo D'Amico, lo ha condotto a sostenere tesi insostenibili (l'origine italiana della polifonia classica) o a commettere gravi ingiustizie (quella nei confronti di Puccini, che, peraltro, sarà oggetto di polemica con Bastianelli).

Eppure, questo nazionalismo lo potremmo considerare come un'appassionata tensione verso la riscoperta e l'adeguata valorizzazione del patrimonio culturale e musicale italiano, che, in particolare dal Quattrocento (cfr. Torrefranca [1939]) alla metà del Settecento, senz'altro è stato di prima grandezza e che non può essere ridotto al «solito quartetto: Rossini-Bellini-Donizetti-Verdi». Torre-

franca non indugia affatto su questo punto, sostenendo la necessità di una «nuova rinascita», nonché della conoscenza di quell'*Io* storico che

sentiamo ancora confusamente vivere in noi, che è ancora parte di noi, che ci fa italiani, che ci fa continuatori, se non proscrittori, dell'Italia che fu. Noi ignoriamo, per così dire il temperamento ideale dell'Italia quale fattrice di civiltà, in quanto che da noi gli studi storici sono ancora frammentari e disordinati (Torrefranca [1911]: 130).

3. UN'INEDITA PROSPETTIVA ESTETICA

Quel che ora preme considerare è il contributo (forse inconsapevole) dato per primo da Torrefranca alla costituzione di quella che oggi definiamo estetica musicale, primato ampiamente riconosciuto. A questo riguardo, i testi di riferimento sono due: *La vita musicale dello spirito* (1910) e *La mia prospettiva estetica* (1953), che idealmente aprono e chiudono la parabola esistenziale e intellettuale dello studioso calabrese.

La vita musicale dello spirito costituisce, all'inizio del Novecento, il maggiore sforzo teorico profuso nell'ambito degli studi italiani sulla musica diversi da quelli più specificamente storici o storico-critici, per quanto non manchino numerosi riferimenti a compositori e a opere musicali. Questo testo non si può definire né storico né critico né filosofico, quanto invece un affascinante impasto di tali caratteri. *La vita musicale dello spirito* – che Fubini considera «piena di mistiche fumosità» (Fubini [2001]: 252) – ha sicuramente qualcosa di geniale, per l'ampiezza, l'arditezza e la manifesta autonomia, tuttavia, fin dalla Prefazione, l'autore, nel chiarire il proprio programma, confonde un po' le acque. Egli dichiara che non si può formulare «una filosofia – ossia estetica – della musica se non si tenti insieme una filosofia per la musica» (Torrefranca [1910]: X). Isoliamo per un attimo due temi che emergono già da questa prima affermazione: 1) la coincidenza tra filosofia ed estetica; 2) la distinzione tra filosofia e musica.

1) Alla luce di quanto sostenuto nelle pagine che seguono, dichiarare la coincidenza tra filoso-

⁴ Come ci ricorda la figlia, Aurelia Acanfora Torrefranca, nel 1920 lo studioso calabrese «venne chiamato a far parte del Governo Interalleato dell'Alta Slesia e ricoprì la carica di Capo del Servizio del Lavoro sino al 1922. Trattò con i capi degli insorti polacchi; studiò i problemi economici e industriali della zona carbonifero-metallurgica. Oratore ufficiale del Governo Italiano nell'agosto 1921 a Parigi, presentò proposte per la soluzione politica futura della regione. Le sue tesi mutarono il punto di vista delle trattative e vennero accolte da Lloyd George e da Briand» (Acanfora Torrefranca [1993]: 17).

⁵ Questo approccio, fortemente ancorato alla necessità di rilanciare il genio italico e la gloriosa storia della musica italiana, se, per un verso, confligge aspramente con l'approccio crociano, per altro verso, attraversa un po' tutti i contesti editoriali italiani dedicati all'approfondimento musicale, come la «Rivista Musicale Italiana» (anticrociana) e «La Rassegna musicale» (crociana).

fia ed estetica appare molto problematico. Intanto, perché Torrefranca, in un passaggio successivo propone una diversa sovrapposizione, quella tra l'estetico e lo "spirituale" (Torrefranca [1910]: 60, nota 1). Se, come l'autore sostiene nel corso della trattazione, il teoretico e il concettuale afferiscono all'ambito del filosofico, come può l'estetico far riferimento all'ambito del sensibile e contemporaneamente coincidere con il filosofico e con lo spirituale? Non è quindi chiaro se parlare di estetica significhi riferirsi all'ambito filosofico, a quello spirituale o a quello della sensibilità. Non solo. Poco più avanti, Torrefranca definisce lo spirito come «un principio attivo il quale si manifesta, cioè si esprime, con un'attività germinale regolatrice, coordinatrice e tendente a stabilire anzitutto armonie interiori; e più tardi ad armonizzare il mondo delle cose [...] per entro i fili vibranti, formatori e animatori, della sua trama vivente» (Torrefranca [1910]: XV). L'autore, per definire lo spirito, utilizza il termine *Musicalità*, intesa come «il primo manifestare, il primo *tendere* estetico, di questo principio attivo, di questa trama dell'attività nostra totale» (Torrefranca [1910]: XV). Quindi, l'estetica coincide con la filosofia, ma anche con lo "spirituale". Ma se lo "spirituale" è definito in termini di musicalità, l'estetica e la filosofia coinciderebbero con la Musicalità. Tutte queste coincidenze, però, non reggono affatto. È come se i termini estetica, musica, filosofia, spirito e musicalità fossero qui usati con una certa disinvoltura, finendo con il confondere le idee, piuttosto che con il chiarirle.

2) E poi, cosa può significare elaborare una "filosofia *per* la musica", se la condizione della musica o, potremmo dire, il "musicale" costituisce il germe da cui scaturisce l'intero complesso dell'attività dello spirito, compresa la filosofia? Sarebbe come sostenere la necessità di una filosofia (cioè estetica e cioè spirito) che spieghi ciò che la precede e ciò da cui essa scaturisce.

Vi è un ulteriore problema interpretativo, che attiene ancora a questa serie di equivalenze. Filosofia, musica e spirito sembrano allo stesso tempo convergere, ma anche differire. Alcune pagine più avanti, Torrefranca precisa come la filosofia sia

un'attività che si colloca sulla stessa tangente della sfera spirituale, insieme alla musica e alla matematica (Torrefranca [1910]: 84). Anche in questo caso, non si comprende come l'estetica, la scienza e la filosofia (si badi bene, ora estetica e filosofia non sono più la stessa cosa) possano essere considerate rappresentazione di una direzione spirituale. Sembrerebbe qui riecheggiare la hegeliana tripartizione dialettica dello spirito assoluto in arte, religione e filosofia, per quanto qui il percorso sia molto più incerto e confuso o, quanto meno, scarsamente consequenziale.

Ancora nella Prefazione, è presente un passaggio che rende poco chiara la natura intima dell'opera o che, per meglio dire, ne palesa il carattere ibrido. Il libro, scrive Torrefranca, è «un semplice tentativo verso l'acquisto di un metodo personale di critica musicale, verso un'armonia di idee e di vita spirituale, verso un ideale di vita attiva» (Torrefranca [1910]: X). Forse potremmo spiegare il senso di questo tentativo non come un ambizioso progetto di fondazione di un'estetica (o filosofia) della musica né tanto meno di formulazione di una filosofia *per* la musica, quanto invece come l'entusiastico e appassionato sforzo di dare forma scritta a un grumo di idee, talune di ascendenza filosofica talaltre di carattere musicale-musicologico, che nel complesso danno vita a una sorta di apologia della musica, intesa come pratica specifica che è la realizzazione concreta di un *primum* "spirituale", aconcettuale, atipico, alogico e, per certi aspetti, misterioso, che potremmo definire Musica (con l'iniziale maiuscola).

Se queste sono le premesse teoriche, si spiegano con facilità gli obiettivi contro cui Torrefranca polemicamente si scaglia, così da liberare il campo da quelle teorie estetiche che, anche allorquando esprimono tesi più o meno condivisibili, non assegnano alla musica quella centralità nella vita dello spirito che l'intero lavoro dello studioso calabrese cerca di sostenere. A livello generale, l'estetica, secondo Torrefranca, per lungo tempo è «andata a tentoni» e ha «tenuto, per varie ragioni, poco presente il fenomeno espressivo musicale» (Torrefranca [1910]: 31). Di questa grave mancanza è colpevole anche Croce, nella cui estetica domina

la tendenza figurativa rispetto a quella musicale, che l'autore considera invece la sola rispondente alla verità spirituale: «tutte le espressioni artistiche, anzi tutte le attività teoretiche dell'uomo, [partono] dalla condizione di musica: [presuppongono] una condizione e un'attività musicale dello spirito che è un *primum* estetico» (Torrefranca [1910]: 35).

Torrefranca giunge a queste conclusioni a partire, come si diceva, dalla critica di alcune teorie estetiche, tra cui quella da lui definita "estetica scientifica della musica". Questa scuola avrebbe il fondamentale torto di «considerare i suoni non le note, gli accordi non l'armonia, i ritmi e i timbri in se stessi e non in quanto movimenti e "dramatis personae" o meglio voci spirituali, di una composizione musicale» (Torrefranca [1910]: 13-14). È interessante rilevare come Torrefranca rimproveri a quest'estetica – il cui principale rappresentante sarebbe Charles Lalo (che, in verità, viene generalmente considerato uno dei padri della sociologia della musica) – il fatto di trascurare l'aspetto spirituale così come anche quello "globale" della musica e delle sue componenti, ponendo troppa attenzione su singoli aspetti (suoni, ritmi, timbri, ecc.). Oltre all'evidente accento anti-positivistico che caratterizza la posizione torrefranchiana, occorre rilevare come invece proprio l'analisi e la valorizzazione (in sede compositiva e concettuale) di quei singoli aspetti segnerà in modo netto gli sviluppi della musica contemporanea dagli anni Quaranta-Cinquanta in poi. Da questo punto di vista, le tesi di Torrefranca si attardano su una concezione della musica che, pur non scomparendo dall'orizzonte del pensiero musicale novecentesco (si pensi, ad esempio, a Jankélévitch), rinvia a una dimensione astratta, rarefatta, nebulosa, misteriosa. Come Adorno, pur essendo fiero e accanito sostenitore dell'eliminazione del piacere dall'esperienza estetica, ebbe a dire che «se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo» (Adorno [2009]: 20), potremmo anche noi sostenere che se venisse estirpata ogni traccia di spiritualità, mistero e astrazione dalla musica, la domanda sul suo fine metterebbe in imbarazzo. Ciò non toglie che le tesi torrefranchiane, su

questo specifico aspetto, difettino di prospettiva, tranne che su un punto, che invece segnala un'inconsapevole parziale anticipazione (dalla quale tuttavia emerge un'ulteriore considerazione opinabile) di alcuni successivi sviluppi musicali. Sempre in relazione all'estetica musicale scientifica, Torrefranca sostiene che il suo voler produrre dati ed esperimenti getta comunque luce su qualche regione della vita musicale: «quella che potrebbe dirsi la regione dell'istinto» (Torrefranca [1910]: 14). L'aver messo in relazione l'analisi dei suoni, dei ritmi e dei timbri considerati isolatamente con la dimensione istintuale trova una propria concretizzazione in una certa tradizione della musica elettroacustica, in particolare quella riconducibile all'elettronica ballabile, soprattutto la *techno music*, con la sua specifica attenzione al ritmo (in sé) e ai singoli suoni (oltre che alla loro sequenza). Questo genere musicale sembra fare appello ai sensi, e non allo spirito, pare spalancare le porte alle passioni più irruenti, al residuo dionisiaco e alla tendenza verso la liberazione dello (e dallo) spirito così come del (e dal) corpo, andando pienamente a occupare quella che Torrefranca ha definito la regione musicale dell'istinto. Al netto della distanza tra le tesi torrefranchiane e gli sviluppi della musica elettronica, il riferimento a questa regione musicale non pare privo di una qualche suggestione, sebbene gravi anche su questo argomento una certa sottovalutazione, che però emerge più avanti nel testo. In un passaggio, Torrefranca scrive che «le esperienze provano che vi ha una netta impossibilità di apprezzare i puri suoni, i suoni isolati; mentre questa impossibilità non esiste nell'apprezzamento dei puri colori [...]» (Torrefranca [1910]: 44). L'evoluzione della musica del Novecento ha dimostrato, invece, che – pur in presenza di un'inedita problematicità in merito alla sua ricezione – i suoni puri possono essere non solo oggetto di riabilitazione, ma che di essi si può anche apprezzare la specificità fisico-acustica e, perché no, anche la bellezza.

La trattazione di Torrefranca, sebbene sia arricchita da riferimenti soprattutto filosofici, musicali e letterari, tende a ripetere, in forma solo leggermente variata, alcune idee di fondo, sinte-

tizzabili e schematizzabili in questo modo: a) la musica viene intesa come l'espressione dell'attività germinale dello spirito ed espressione dell'attività fondamentale di tutte le attività; b) il fondamento del fatto estetico (che è uno) lo si trova nella musicalità spirituale e nelle vie musicali dello spirito; c) la musica è la prima forma di conoscenza dello spirito e condizione del pensiero astratto; d) la musica è un'arte astrattiva, di pure relazioni intuitive.

Rispetto a quanto detto, credo si possano individuare tre aspetti della proposta di Torre Franca che, tenendo sempre a mente la sua collocazione nei primi anni del Novecento, risultano interessanti rispetto a quanto accaduto alcuni decenni più tardi.

Prima questione: la *tendenza verso gli estremi*. Secondo Torre Franca, nell'ambito dell'arte si corrono due pericoli: «o la tendenza pratica verso la sensazione e l'effetto o la tendenza razionalistica verso il concetto» (Torre Franca [1910]: 92). In effetti, è proprio ciò che accade nell'ambito degli sviluppi della musica contemporanea, la cui lettura e interpretazione è resa complessa anche dalla presenza di una notevole radicalizzazione di tendenze opposte, che configura un paesaggio frammentato e composito. Quella tra effetto e concetto costituisce una polarità che ha segnato e continua a segnare certi percorsi della musica del XX e XXI secolo e che pone il tema del difficile rapporto tra piacere estetico e organizzazione razionale (o iper-razionalistica) della composizione, soprattutto quando quest'ultima scaturisce da operazioni matematiche o algoritmiche. A ciò è legata la questione della possibilità di tenere in equilibrio l'urgenza espressiva con la ricerca musicale che si fa quasi scientificamente orientata. Probabilmente Torre Franca avrebbe condiviso il punto di vista di Luigi Rognoni che, a metà degli anni Sessanta, scrive che la musica contemporanea rischia di muoversi in «un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del calcolo matematico, [...] solo preoccupata di raggiungere costruzioni sbalorditive e assurde, vuote di quel contenuto "emotivo" [...] che aveva giustificato e rese valide le opere dei suoi più diretti predecessori» (Rognoni [1966]: 23).

Seconda questione: il *silenzio*. Scrive Torre Franca:

Ma il silenzio per sé stesso è materia d'arte della sola musica. [...] È veramente, il silenzio, il nulla come il suono è l'essere? O non è, più tosto, il tutto? [...] L'eccesso di vibrazione non dà fisicamente il silenzio? L'eccesso di vita musicale dello spirito non potrebbe, non dovrebbe, essere il silenzio: il rifluire troppo vibrante di tutte le voci discordi dello spirito verso una concordia suprema? [...] Il silenzio non sempre è morte, è anzi, spesso, profonda vita. (Torre Franca [1910]: 315)

Anche in questo caso, non possiamo certo attribuire allo studioso calabrese l'intenzione di dare al silenzio la funzione che gli darà, qualche decennio dopo, John Cage. Tuttavia, le parole di Torre Franca chiariscono come egli non consideri il silenzio come vuoto o assenza senza significato né semplicemente come elemento di interruzione e preparazione. Il silenzio è qualcosa di più, è ciò verso cui tende la vita musicale dello spirito, è il punto di fuga verso cui in effetti si indirizzerà la concentrazione espressiva, la dissoluzione e la dispersione della materialità musicale, il lirismo assoluto che Adorno individuerà nella musica weberniana.

Terza questione, più generale: il *ruolo dell'estetica*. Scrive Torre Franca: «L'importanza che l'estetica ha a grado a grado raggiunta, prova, secondo me, che le venture filosofie dello spirito saranno essenzialmente estetiche generali e quasi filosofie d'artista» (Torre Franca [1910]: 74). A parte l'espressione (peraltro, da non sottovalutare) "filosofie d'artista", è curioso come il Nostro, pur da una prospettiva spiritualista, intraveda il futuro incrementarsi dell'importanza della riflessione prodotta dall'estetica. Gli ultimi decenni, da quando si è iniziato a utilizzare la formula di "estetizzazione diffusa", hanno in qualche modo certificato la rilevanza di questo settore di riflessione e di ricerca, che esprime la propria efficacia quanto più l'esistenza umana e il mondo restituiscono di sé un'immagine che vede tra i propri caratteri più forti ed evidenti quello di possedere un chiaro profilo "estetico".

In apertura di paragrafo, si è detto come la riflessione estetica di Torre Franca si apra con il

testo del 1910 e si chiuda con un contributo di circa mezzo secolo dopo. Nel 1953, nella raccolta curata da Luigi Stefanini, intitolata *La mia prospettiva estetica*, viene coinvolto anche Torrefranca, il quale sostanzialmente rivendica una certa continuità, in relazione appunto alla propria prospettiva estetica, rispetto a quanto scritto ne *La vita musicale dello spirito*. Fin dalle prime battute, viene dichiarato come la posizione spirituale dichiarata nel lavoro del 1910 è rimasta sostanzialmente immutata. Tuttavia, nel testo del '53, pur nel solco della convinta affermazione della matrice musicale di qualsiasi attività dello spirito, è possibile individuare alcune ulteriori conferme/specificazioni e qualche novità.

Per iniziare, Torrefranca considera alcune categorie dell'estetica crociana possibili fonti di equivoco, se non proprio di errore. Una di queste, e senz'altro di non secondaria rilevanza nell'orizzonte crociano, rinvia al termine "intuizione": esso, nella lingua italiana, ha il torto «di essere un concetto che postula l'istantaneità dell'atto creativo e ancora troppo risente della visibilità ed anzi [...] di pura visibilità» (Torrefranca [1953]: 231)⁶. Il punto è che l'arte non è soltanto frutto di intuizione. Essa è una e trina: è «estesi», ma che si fa consustanziale al Logos e all'Ethos. Ma la parola "intuizione" può essere sostituita? Nel vocabolario inglese vi è una parola che, secondo Torrefranca, rimanda a una "zona di trasfusione" tra la logica e l'estetica, ma che possiede anche un profilo morale. Si tratta di un verbo: *to muse*, che nell'interpretazione dello studioso calabrese è «fluenza e diffidenza di valori universali. È la zona del luminosamente caotico del lucidamente indistinto del puramente dinamico e soprattutto dell'indicibile; è lo spirito stesso sotto l'aspetto dell'Armonia» (Torrefranca [1953]: 231). Il verbo *to muse* – prosegue Torrefranca – potremmo tradurlo, benché sia intraducibile, con "Misi" o con "musire", intendendo con questo verbo il primo momento dell'attività artistica, il che significa, il primo momento dell'attività dello spirito. Viene ribadita, a distanza di quasi mezzo secolo, l'essenzialità del "musicale"

come fundamenta su cui si erge l'intera vita dello spirito, in generale, ma anche tutte le altre arti, in particolare. Torrefranca insiste sulla globalità della Musica e della natura musicale di ogni attività teoretica e pratica, aspetti che, nel caso specifico dell'arte, si traducono nell'affermazione del suo carattere esteso, che va ben oltre il limitato concetto di "espressione". Espressione di cosa, poi? Non semplicemente dei sentimenti. Anzi, l'arte non è né sentimento né passione, semmai è «pre-sentimento», in un duplice senso: «perché precorre il sentimento e, insieme, perché lo prevede; difatti sorge nella zona del musire, o della Misi che dir si voglia, nella zona della trasfusione osmotica di ciò che è istintivo e di ciò che è razionale e in cui la volontà morale si può raccogliere o anche dissolvere in un indefinito fluire» (Torrefranca [1953]: 238). L'introduzione della via di fuga morale, in questo scritto del 1953, viene specificata nella forma della "volontà morale" verso cui tenderebbe l'arte e che Torrefranca definisce «Anarsi», riferendosi con questo termine a una tendenza verso il più intenso e il «più librato», come un canto che si alza verso il cielo. L'Anarsi può individuare quel carattere proprio dell'arte che consiste nel muoversi verso l'ignoto, verso l'«irrevertibile», verso l'oltre e «il più oltre» delle cose. Se una differenza fondamentale c'è tra l'opera giovanile e questo breve testo, che di fatto chiude le riflessioni di carattere, *lato sensu*, "estetico" del Torrefranca, essa si colloca nel maggiore rilievo che l'autore assegna alla funzione pedagogica, formativa e morale dell'arte. Più precisamente, nell'arte egli individua tre valori: quello *estetico* (o di sensibilità o di estesi), quello *razionale* (o formativo – di una razionalità potenziale) e quello *morale* (ossia il valore d'azione che l'arte esplica). Questa è considerata dallo studioso «una trinità che soltanto nella zona della Misi può avviare la sua piena esplicazione e la sua più alta espansione» (Torrefranca [1953]: 242).

Anche in questo testo emerge con chiarezza l'accento spiritualistico e quasi misticheggiante delle riflessioni di Torrefranca – appunto, «musicologo mistico» (Parente [1931]: 7) –, il quale di fatto non si può certo dire che abbia elaborato una compiuta teoria estetica. Soprattutto con il lavoro

⁶ È chiaro il riferimento alla fiedleriana *reine Sichtbarkeit*.

del 1910, il Nostro si inserisce comunque nell'ancora indefinito solco degli studi di estetica musicale (nel quale troviamo anche Bastianelli, Amintore Galli, Gastone Rossi-Doria e Fernando Liuzzi), su cui grava, secondo Parente, il peccato originale di intendere la musica come un'arte distinta sostanzialmente dalle altre (Parente [1931]: 14). Pannain e Parente danno la loro interpretazione de *La vita musicale dello spirito*, giungendo a conclusioni grosso modo analoghe. Ciò che emerge dalla loro critica è sostanzialmente una doppia accusa: per un verso, Torrefranca si sarebbe spinto troppo in là, nel suo ambizioso tentativo di formulare una teoria che ha quasi la velleità di presentarsi come filosofia dello spirito, finendo per cadere nell'assurdo (Pannain [1924]: 518) o, addirittura, disintegrandosi e svanendo di fronte a un logico esame (Parente [1931]: 2); per altro verso, grava sull'impostazione torrefranca una sorta di «ossessione pseudonazionalista» (Pannain [1924]: 520), che rende la prospettiva dell'autore viziata e, in alcuni casi, difficilmente sostenibile.

4. TORREFRANCA VERSUS BASTIANELLI

Appena due anni dopo l'uscita de *La vita musicale dello spirito*, Torrefranca pubblica *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, lavoro in cui il mirino viene puntato verso l'intero genere operistico, che mai è stato e mai sarà l'ideale della cultura musicale nazionale (Torrefranca [1912]: X). In questa vigorosa battaglia per l'affermazione della superiorità della musica strumentale rispetto al melodramma, allo «scandaloso» Puccini viene negata ogni parvenza di artisticità (Nicoldi [1993]: 28). Non poteva certo passare inosservata una posizione così dura e, per molti aspetti, eretica. Tra i vari lettori dell'opera di Torrefranca, emerge la figura di Bastianelli (1883-1927), che con il primo ingaggia, sulle colonne de "La Voce", un aspro confronto, che ha letteralmente surriscaldato l'estate e l'autunno del 1912.

Il carteggio inizia a seguito della recensione pubblicata da Bastianelli il 18 luglio (Bastianelli [1912b]), a cui segue immediata una piccata

lettera del Torrefranca a "La Voce" (Torrefranca [1912b]), nella quale sostiene la coincidenza tra il suo concetto di "dispersività" – di cui sarebbe vittima l'arte moderna – e quello bastianelliano di "asimmetria", che tuttavia per il calabrese non è che appena un caso di dispersività. Bastianelli replica in settembre (Bastianelli [1912c]), sia sostenendo l'inconsistenza dell'identificazione tra asimmetria e dispersività sia – e soprattutto – criticando l'esistenza di un doppio grado estetico tra lirismo ed epicità, che egli definisce un «filosofismo pessimistico». Torrefranca nega di aver accusato Bastianelli di plagio rispetto al concetto di dispersività (in effetti, parrebbe che questa accusa non ci sia, né esplicitamente né tra le righe) e si ripromette di dimostrare «a tempo e luogo» che il fiorentino s'inganna nel pensare che «tutto quanto egli ha detto possa sussistere ancora sotto forma di idee filosofiche» (Torrefranca [1912c]). Si tratta dell'ultima risposta (pubblica) di Torrefranca, alla quale Bastianelli non esita comunque a rispondere, con una lettera dal significativo titolo *E basta!* (Bastianelli [1912d]), con la quale esprime tutto il proprio risentimento rispetto all'accusa di «leggerezza» e di «irreparabile lirismo» mossagli da Torrefranca, il quale, per il fiorentino, dimostra un'ingiusta superbia, rispetto alla quale egli sente «il dovere di contrapporre il [...] solito indifferente silenzio laborioso».

Quest'accessissimo scontro, in verità, si chiude qui soltanto sul fronte pubblico, giacché Torrefranca non risparmiò altre critiche al povero Bastianelli, in particolare in una lettera del 13 ottobre, ancora del 1912, indirizzata a Emilio Cecchi, nella quale lo studioso calabrese scrive:

E basta! Dice lui. Sicuro che basta! O è pazzo o è in malafede e, nell'un caso e nell'altro, bisogna stargli alla larga, d'ora innanzi. [...] Ma una lezione è necessario dargliela, perché, con quella cultura improvvisata di storia e di estetica, e persino di tecnica, non si deve tentare un sistema di estetica, ... E, soprattutto, non si debbono dar lezioni agli [...] "anziani". (Torrefranca [1912d])

Torrefranca e Bastianelli nascono nello stesso anno (1883). Da questo punto di vista, appare

poco comprensibile il risentimento espresso dallo studioso calabrese, il quale si considera più anziano probabilmente perché si attribuisce un più lungo, approfondito e scrupoloso impegno nella ricerca e negli studi musicali. Ad ogni modo, le schermaglie tra i due continuano e non sono limitate solo al duro confronto su “La Voce”, ma, nello stesso periodo, trovano ulteriore spazio in uno dei principali lavori di Bastianelli, *La crisi musicale europea*, della quale, proprio sulla prima pagina del periodico fiorentino, viene pubblicata l'Introduzione, il 20 giugno 1912 (Bastianelli [1912a]). Il libro del Bastianelli, di cui su “La Voce” si annuncia la prossima pubblicazione, si chiude con un'Appendice, dedicata specificamente al testo torrefranchiano del 1910 e che così si intitola: *La questione dei limiti espressivi o differenzialità espressive delle arti e la risoluzione che ne ha data il Torrefranca nella “Vita musicale dello Spirito”*⁷.

In questa Appendice, Bastianelli osserva come nel libro sia stata solo sottintesa la questione delle *possibilità conoscitive* della musica, tema che filosofi e musicisti hanno da sempre trattato. L'autore spiega come l'idea di arte intesa come «suprema conoscenza estetico-religiosa (esperienza *sintetica* del dramma cosmico)» sia stata trattata ne *La crisi* senza far riferimento al problema di ciò che la musica esprime (o non esprime) e descrive (o non descrive), specificando che la musica è capace di narrare e di descrivere (quindi, di essere epica), di essere lirica e di essere drammatica. Tuttavia,

⁷ In verità, lo scontro non si chiude nel 1912 e di ciò ne è un limpido esempio *L'Opera e altri saggi di teoria musicale* (Bastianelli [1921]), davvero ricco di riferimenti (polemici) allo studioso calabrese: «Che Fausto Torrefranca, Ildebrando Pizzetti e altri simili più o meno valenti uomini, mi sieno personalmente ostili, è risaputo» (17) oppure: «Aprite un qualsiasi “manuale d'armonia”, analizzate il concetto che anche i musicologi più *outrés*, quali Fausto Torrefranca o Alfredo Casella (*si parva licet...*) hanno dell'armonia... [...]» (44), e ancora: «Di questo riattaccarsi del Croce al realismo abbiamo anche conferma nel fatto che un seguace delle teorie crociane, o che almeno si professa tale, il Torrefranca, ha potuto credere di porre, nel suo catastrofico libro “La vita musicale dello Spirito” con apparente originalità [...]» (47), nonché diverse pagine dedicate al melodramma (77 ss.).

la questione relativa ai limiti e alla natura espressiva della musica risulta agli occhi di Bastianelli ovvia e filosofistica, al punto da giungere alla conclusione che «*ogni arte risulta indeterminata se le chiediamo la determinatezza espressiva propria a ciascuna delle altre arti*» (Bastianelli [1912e]: 259). La pittura risulterà indeterminata se a essa si chiede la chiarezza (determinatezza) concettuale della parola o se alla poesia si chiede di produrre le stesse immagini in ogni lettore o se dalla musica si pretende una descrittività come quella che possono dare la poesia, la pittura o l'architettura. Le diverse arti hanno delle proprie possibilità di *visibilità* e di introspezione (riflessività o astrattezza), perciò possono risultare indeterminate solo se a ciascuna di esse viene chiesta l'«*irripetibile determinatezza espressiva di ognuna delle altre singole arti*» (Bastianelli [1912e]: 261). Da queste premesse, non può che conseguire il rifiuto della distinzione torrefranchiana delle arti in *apoteleistiche* e in *musiche*, distinzione che lo studioso calabrese – secondo Bastianelli – interpreta sostenendo l'esistenza di una *musicalità germinale* dello spirito. Ciò che non convince il fiorentino è l'idea di considerare la musica «il solo mezzo espressivo della suprema religiosità» e il fatto che gli artisti delle altre arti possano «esprimere la loro suprema religiosità solo in quanto ogni arte implica in sé una musicalità iniziale» (Bastianelli [1912e]: 263). Ogni forma d'arte genera movimento drammatico e di tale movimento ogni forma di coscienza è *aisthesis*, coscienza di vita, *interazione volitiva*, *cosciente*. Ogni arte – prosegue Bastianelli – «è possibilità di coscienza, e, semplicemente, coscienza non *per colpa dei mezzi* (verbali, sonori, plastici) più o meno profonda, ma *per colpa della vita vissuta e sentita dall'essere cosciente*» (Bastianelli [1912e]: 264). È netto il rifiuto dell'idea che lo spirito possa essere anteriore a qualsiasi esperienza esterna, immanenza e trascendenza pure, ipostasi di una coscienza disgiunta e separata irrimediabilmente dal proprio contenuto volitivo e interattivo, poiché la coscienza è coscienza di volontà di vita e di concretezza, non certo di astrattezza e di forme

in sé⁸. Quindi, che Torrefranca si convinca: «anche la *vita intima* dello spirito (che la musica sola verrebbe a rivelarci con purezza) non può esistere che destata e attuata attraverso il dramma dei fenomeni, o meglio delle passioni, altrimenti divenendo troppo mistica concezione di un *quid posto*, non spiegato, perché *trascendente* e, peggio, *transumano* e *soprannaturale*» (Bastianelli [1912e]: 267).

Bastianelli, in queste pagine, aggiunge ulteriori argomentazioni rispetto a quanto finora emerso dalla lettura critica dei testi torrefranchiani, dai quali traspare in effetti un'eccessiva tendenza misticizzante e spiritualizzante, che nel complesso appare distonica rispetto sia a un rigoroso approccio positivisticco sia a una più ortodossa impostazione idealista. La prospettiva di Torrefranca, tuttavia, dimostra un'inedita e forse non casuale sintonia con una tendenza che attraversa l'Europa del primo ventennio del XX secolo, quella verso l'attribuzione all'animo umano di un'esigenza di totalità e di unità che si esprime, in particolare, nelle «varie modulazioni dell'esperienza mistica». Si tratta di un tema centrale e che ha un peso decisivo nell'elaborazione del pensiero artistico d'inizio Novecento. L'arte astratta, in particolare, è indicativa e significativa di questa tendenza, poiché «l'impatto dell'esigenza di spiritualizzazione del lavoro artistico di cui è espressione l'attenzione riservata all'esperienza mistica è un impatto che si esercita in misura del tutto particolare sulle arti figurative» (Poggi [2014]: 13). Proprio negli anni di elaborazione de *La vita musicale dello spirito* vengono pubblicati, tra gli altri, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di Rilke, *Die Seele und die Formen* di Lukács, *Über das Geistige in der Kunst* di Kandinskij o i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 di Schönberg, tutti lavori che affermano la chiara volontà di innalzare le arti al rango di proposta filosofica.

Torrefranca, più o meno consapevolmente, pare muoversi all'interno di questo contesto spiritualistico. Vi sono, è vero, notevoli differenze tra l'impostazione torrefranchiana e le diverse teorie filosofiche e scientifiche (si pensi a Hartmann, Weininger,

Helmholtz, Ostwald, Riegl, Worringer) elaborate a cavallo tra i due secoli e a partire dalle quali si sono poi sviluppate alcune delle esperienze artistiche più importanti del secolo scorso. Tuttavia, pur non essendoci un esplicito richiamo a questa tradizione filosofico-artistica, collocare Torrefranca in tale ampio panorama non sembri una forzatura, giacché – al netto della sua energica difesa del patrimonio musicale nazionale – vi era nello studioso calabrese la chiara volontà di prendere parte al dibattito culturale europeo, ambizione questa che però non sembra essersi realizzata pienamente.

BIBLIOGRAFIA

- Acanfora Torrefranca, A., 1993: *Ricordo di Fausto Torrefranca*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 13-23.
- Adorno, Th.W., 2001: *Beethoven. Philosophie der Musik* (1993), Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 2009: *Ästhetische Theorie* (1970), Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- Bastianelli, G., 1912a: *La crisi musicale in Europa*, "La Voce", 4 (25), pp. 837-838.
- Bastianelli, G., 1912b: *Fausto Torrefranca. Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, "La Voce", 4 (29), p. 857.
- Bastianelli, G., 1912c: *Risposta a F. Torrefranca*, "La Voce", 4 (37), p. 892.
- Bastianelli, G., 1912d: *E basta!*, "La Voce", 4 (41), p. 910.
- Bastianelli, G., 1912e: *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia.
- Bastianelli, G., 1921: *L'Opera e altri saggi di teoria musicale*, Vallecchi, Firenze.
- Carocchia, A., 2008-2010: *Laurora della musicologia italiana: "La rinascita musicale"*, "Rivista italiana di musicologia", 43-45, pp. 337-379.
- Croce, B., 1966: *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari.

⁸ Sembrano quasi riecheggiare le parole di Goethe: «*Denn was innen, das ist außen*».

- Croce, B., 1969a: *Aesthetica in nuce* (1928), Laterza, Bari.
- Croce, B., 1969b: *Breviario di estetica* (1913), Laterza, Bari.
- Croce, B., 1990: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Adelphi, Milano.
- Dahlhaus, C., 1987: *Analyse und Werurteil* (1970), Schott, Mainz. Trad. it. *Analisi musicale e giudizio estetico*, il Mulino, Bologna.
- D'Amico, F., 1962: *La passione di Fausto Torrefranca* (1955), in Id., *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, pp. 98-99.
- D'Angelo, P., 1982: *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 1997: *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferraro, G., A. Pugliese (a cura di), 1993: *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia.
- Fubini, E., 2001: *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E., 2003: *Estetica della musica*, il Mulino, Bologna.
- Galli, A., 1900: *Estetica della Musica, ossia Del bello nella Musica sacra, Teatrale e da Concerto in ordine alla sua storia*, Fratelli Bocca, Torino.
- Garda, M., 2007: *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma.
- Liuzzi, F., 1924: *Estetica della musica. Studi e saggi*, La Voce, Firenze.
- Mila, M., 1950: *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino.
- Mompellio, F., 1956: *In memoria di Fausto Torrefranca*, "Acta musicologica", 28 (1), pp. 9-11.
- Nicolodi, F., 1993: *Fausto Torrefranca tra vocazione didattica e consapevolezza storica*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 25-37.
- Pannain, G., 1924: *Estetica e musica nella recente cultura italiana*, "L'Esame", 3/9-10, pp. 513-31.
- Pannain, G., 1931: *Libertà estetica e concretezza storica*, "La Rassegna Musicale", 4 (4), pp. 220-224.
- Parente, A., 1936: *La musica e le arti*, Laterza, Bari.
- Pellegrino, P., 1996: *L'estetica del neoidealismo italiano*, Congedo, Galatina.
- Poggi, S., 2014: *L'anima e il cristallo. Alle origini dell'arte astratta*, il Mulino, Bologna.
- Rognoni, L., 1966: *La musica «elettronica» e il problema della tecnica*, in Id., *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari, pp. 23-34.
- Rostirolla, G., 1993: *Fausto Torrefranca bibliografo e bibliofilo. Genesi e storia di una prestigiosa raccolta musicale*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 39-79.
- Sablich, S., 1986: *Dalla "generazione dell'80" a oggi*, in Letteratura Italiana Einaudi, vol. VI "Teatro, musica, tradizione dei classici", Einaudi, Torino, pp. 411-437.
- Salveti, G., 2000: *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, "Rivista italiana di musicologia", 35 (1-2), pp. 107-133.
- Serravezza, A., 2004: *Le radici dell'estetica musicale*, in Gozza, P., Serravezza, A., *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Clueb, Bologna, pp. 87-157.
- Torrefranca, F., 1907: *Le origini della musica*, "Rivista musicale italiana", 14, pp. 555-594.
- Torrefranca, F., 1910: *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, Bocca, Torino.
- Torrefranca, F., 1911: *Problemi della nostra cultura musicale*, "Nuova Antologia", 46 (945), pp. 130-142.
- Torrefranca, F., 1912a: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Torino.
- Torrefranca, F., 1912b: *Cara Voce*,..., "La Voce", 4 (35), p. 882.
- Torrefranca, F., 1912c: *Strascichi*, "La Voce", 4 (40), p. 906.
- Torrefranca, F., 1912d: Lettera a Emilio Cecchi, Catalogo della Mostra Vieuxseux del 1980 "La generazione dell'80", p. 14.
- Torrefranca, F., 1932: *Musica e storia della musica*, "Acta musicologica", 4 (1), pp. 1-4.
- Torrefranca, F., 1939: *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*, Ulrico Hoepli, Milano.