



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Economia e gestione  
delle arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**BENIAMINO DAL FABBRO (1910 – 1989)**

Intellettuale e critico musicale da Belluno a Milano

**Relatore**

Ch.mo Prof. David Douglas Bryant

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Federico Pupo

**Laureanda**

Marianna Iaccarino

Matricola 872050

**Anno Accademico**

2019/2020

## Sommario

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>3</b>
<b>1. BENIAMINO DAL FABBRO .....</b>	<b>5</b>
1.1 Vita di Beniamino Dal Fabbro.....	5
1.2 Personalità eclettica e poliedrica .....	11
<b>2. FONDO BENIAMINO DAL FABBRO .....</b>	<b>14</b>
<b>3. BENIAMINO DAL FABBRO E IL PASSAGGIO DI SECOLO .....</b>	<b>19</b>
3.1 Considerazioni sul romanticismo e sui nuovi generi.....	19
3.2 Considerazioni su Richard Wagner e Giuseppe Verdi .....	23
<b>4. LA CRITICA MUSICALE DEL NOVECENTO .....</b>	<b>30</b>
4.1 Critica musicale in Italia e nascita dei periodici .....	30
<b>5. BENIAMINO DAL FABBRO E LA CRITICA MUSICALE .....</b>	<b>38</b>
5.1 Stile di scrittura .....	38
5.2 Considerazione dell'arte e degli artisti.....	40
5.3 Rapporto con «Il Giorno» e con i critici musicali.....	44
<b>6. BENIAMINO DAL FABBRO E IL TEATRO .....</b>	<b>55</b>
6.1 Il Teatro La Scala e il Teatro Regio di Parma .....	55
<b>7. BENIAMINO DAL FABBRO E IL PUBBLICO.....</b>	<b>63</b>
7.1 Evoluzione tecnologica e diffusione della musica.....	63
7.2 Ricezione musicale .....	70
<b>8. CASO CALLAS: ESEMPIO DI CONFORMISMO NEL MELODRAMMA .....</b>	<b>79</b>
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>86</b>
<b>APPENDICE I .....</b>	<b>88</b>
Incontro con Beniamino Dal Fabbro: a proposito di Mozart .....	88

<b>APPENDICE II .....</b>	<b>97</b>
Attività intellettuale .....	97
<b>FONTI BIBLIGRAFICHE E SITOGRAFIA .....</b>	<b>98</b>
Bibliografia .....	98
Sitografia .....	99

## INTRODUZIONE

Musicologo, musicista, narratore e traduttore, oltre che poeta... No, no, no, caro mio, lei si sbaglia, anche se è evidente il suo desiderio di dimostrarmi la sua stima a proposito del mio recente libro di versi. Riuscirò mai a fare intendere a lei, e a tanti altri, che io non sono musicologo né musicista, che il mio esercizio dell'arte pianistica è una semplice applicazione di dote di studi personali, che l'esercizio della critica musicale non è, per me, che una particolare applicazione pratica, professionale, dell'abito critico inerente a un uomo di lettere? [...]. Invero il poeta, se lo è davvero, è anche, per sua natura critico, saggista, e anche narratore, almeno nelle forme in cui entrano poesie e saggismo insieme con lo scrupolo dello stile<sup>1</sup>.

Beniamino Dal Fabbro è un autore sfaccettato, controverso e allo stesso tempo geniale, audace nel suo modo di contrapporsi ai dettami borghesi e allo snobismo di classe. Nel presente lavoro verrà presa in considerazione la sua carriera nel mondo della musica, in particolare nelle vesti di critico musicale non convenzionale.

Egli considera la maggior parte dei critici musicali ruffiani e subalterni<sup>2</sup>, per tanto preferisce non mescolarsi alla figura del tradizionale critico, piuttosto egli vuole svolgere tale professione come se fosse un naturale prolungamento dell'attività di letterato.

L'interesse per la figura di Beniamino Dal Fabbro nasce in primo luogo dalla volontà di riportare sotto i riflettori un critico musicale di origini bellunesi, il cui lavoro è stato scarsamente riconosciuto e ricordato dal mondo della critica. In secondo luogo, si vuole guardare alle competenze e alla sensibilità artistica di uno studioso della musica ottocentesca; ma soprattutto, indagare sul difficile rapporto con il mondo dell'industria teatrale, con l'impero dei quotidiani e periodici, con il pubblico e, in generale, con il capitalismo che secondo lui condiziona il sistema delle arti.

L'aspetto centrale nel lavoro di Dal Fabbro riguarda la libertà di espressione senza l'influenza del culturalismo e del consumismo. Dal Fabbro, infatti, difende sempre con fermezza e

---

<sup>1</sup> B. Dal Fabbro, *Musica e verità. Diario 1939 – 1964*, Torino, Nino Aragno Editor, 2012, p. 322.

<sup>2</sup> Ivi, p. XXXVIII.

convinzione i suoi ideali musicali senza rinunciare alla sua vocazione primaria che è quella della letteratura e «[...] all'idea, che ho sempre avuto e che conservo, di scrittore e di poeta. Per me e per quei pochi che si reggono con un piede nella musica e con l'altro nella letteratura, e con il cuore in bilico tra i due contigui reami»<sup>3</sup>.

L'obiettivo è fare un'analisi del quadro più o meno ampio delle riflessioni che Dal Fabbro espone su tutto il mondo della musica, in particolare di fine Ottocento e prima metà del Novecento e cercare di tracciare una continuità tra musica classica<sup>4</sup>, melodramma, e generi più contemporanei. In tale ottica, la voce di Beniamino Dal Fabbro ci guida attraverso i repentini cambiamenti avvenuti nel corso del Novecento, sottolineando l'importanza dell'incorruttibilità del critico musicale: figura essenziale, che funge da mediatore tra arte e pubblico, in un contesto così ricco di spaccature.

---

<sup>3</sup> B. Dal Fabbro, *Barilli, il poeta della critica musicale*, articolo, in «Il Giorno», 1963, oggetti digitali Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>4</sup> Espressione che in questo testo verrà utilizzata in senso ampio in riferimento alla musica colta, per una maggiore comprensione e facilità di lettura, pur tenendo presente che la musica classica è attinente alla musica della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento, ovvero il periodo Classico.

## 1. BENIAMINO DAL FABBRO

### 1.1 Vita di Beniamino Dal Fabbro

Beniamino Dal Fabbro, uomo di vastissima cultura: poeta, scrittore, critico musicale e letterario, traduttore di romanzi, eccellente pianista, pittore amatoriale, nasce a Belluno nel 1910 e, a seguito della chiamata al fronte del padre, nel 1916 si trasferisce a Firenze con la madre e la sorella. Durante il periodo fiorentino, Dal Fabbro si avvicina allo studio del pianoforte, passione che lo accompagnerà per tutta la vita. Così ricorda il primo impatto con lo strumento avvenuto grazie all'insegnante Giuseppina Guatti-Zuliani Pucci.

Fu nella sala grande della Pensione Demidoff, dov'era uno strumento di mogano chiaro eccessivamente incrostato di madreperla, che per la prima volta ebbi a sedermi davanti agli avori d'una tastiera con l'atteggiamento di chi si prepara a trarne dei suoni secondo una qualche regola o tecnica dell'arte<sup>5</sup>.

Finito il periodo della guerra, la famiglia torna nella città d'origine, dove Dal Fabbro prosegue gli studi al liceo classico. Una volta conseguito il diploma, decide di allontanarsi da Belluno e di frequentare l'Università di giurisprudenza a Padova, soprattutto per uscire dalla vita di provincia e dai limitati input intellettuali offerti dalla città circondata dagli Dolomiti. La sua passione però è la letteratura; infatti, Dal Fabbro segue le lezioni del corso di letteratura oltre che quelle di giurisprudenza.

Dopo aver conseguito il titolo presso la facoltà di giurisprudenza, Beniamino Dal Fabbro si sposta verso nuovi orizzonti ancora più ricchi intellettualmente e culturalmente, per questo trascorre gli anni più intensi e significativi a Milano, dove ha modo di entrare in contatto con uno stile di vita del tutto diverso. Nonostante l'ambiente stimolante, Milano rimane per lui una città distaccata e fredda; infatti, «non era molto curioso della periferia di Milano, girava solo in centro, però a Milano ebbe prima di tutto l'occasione di intrecciare rapporti di lavoro e di conoscenze delle persone intellettualmente importanti, anche perché frequentava molti

---

<sup>5</sup> B. Dal Fabbro, *La cravatta bianca*, Milano, A. Mondadori, 1965, p. 21.

caffè e bar dove andavano letterati e artisti»<sup>6</sup>.

Dal 1938 comincia a dare il suo contributo alle riviste fiorentine «Letteratura» e «Campo di Marte», e a partire dall'anno successivo Dal Fabbro avvia altre numerose collaborazioni in veste di recensore, traduttore e autore di poesia e prose. Si ricordano in questo senso le seguenti testate: «L'Ambrosiano», «La Sera», «Corriere Padano», e riviste quali «Oggi», «Corrente», «Incontro», «Primato» e «Tempo».

Dalla seconda metà degli anni Quaranta inizia la sua carriera come critico musicale, che proseguirà fino agli ultimi anni di vita. I primi pezzi figurano su «Milano-sera» e successivamente sull'«Avanti», quotidiano del Partito Socialista, e sul periodico «Italia Libera» del Partito d'Azione.

Nel 1956 nasce «Il Giorno» che da subito vuole affidare a Dal Fabbro la direzione dei contributi di critica musicale, anche se il suo ingresso nel giornale desta comunque diverse polemiche in quanto il critico è considerato un autore scomodo e non allineato ai canoni della critica di allora. Secondo la testimonianza del suo amico Luigi Pestalozza, anche lui critico musicale (del giornale «Unità»):

gli articoli di Dal Fabbro scritti per Il Giorno erano molto seguiti, non tanto perché fosse portato per la musica contemporanea dell'epoca, ma perché era un grande stilista, dominatore della lingua. I suoi articoli erano scoppiettanti, pieni di ironia, verso gli esecutori, gli interpreti, i direttori ecc. Nonostante non fosse un esperto musicista, Dal Fabbro ha comunque avuto modo di esercitare la professione di critico musicale, probabilmente proprio grazie all'esercizio della musica riuscì a crearsi una consapevolezza maggiore: egli non era uno di quei critici musicali orecchianti, ma veniva dalla musica, si divertiva a suonare il pianoforte, sapeva il fatto suo anche nella tecnica, conosceva bene la musica. Sia come intenditore profondo di musica, egli sapeva in veste di critica, con questo stile pungente, brillante, cultore della lingua, con raffinatezze anche psicologiche, nella poesia e nella prosa<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Intervista di Catia Cantini a Gigliola Beratto, curata da G. Grazioli, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, Belluno, 2010, p. 60.

<sup>7</sup> Intervista di Giovanni Grazioli a Luigi Pestalozza, critico musicale, canale YouTube della Biblioteca Civica di Belluno.

Fu proprio dalle colonne de «Il Giorno» che comparve l'articolo tanto discusso sull'opera *Anna Bolena* di Donizetti, rappresentata nel 1958 alla Scala di Milano. L'articolo di critica, scritto dallo stesso Dal Fabbro, creò scalpore e scompiglio in quanto ritenuto profondamente offensivo da Maria Callas, la quale decide di querelare il critico musicale e il direttore del giornale, Gaetano Baldacci (l'episodio verrà approfondito nell'ultimo capitolo dedicato a Maria Callas). Entrambi ne uscirono con la piena assoluzione, affermando così il diritto per un critico di esprimere liberamente le proprie opinioni. Tuttavia, la vittoria comporta delle ripercussioni sulla vita professionale di Dal Fabbro: non trova il supporto sperato dai suoi colleghi, e viene schernito dal suo stesso giornale.

È tutta una storia d'equivoci, d'incomprensioni [...]. Forse si capirà che il critico brillante non è il trionfatore d'un giorno, ma che le sue idee formano una trama costante, sicura, e che l'inflessibile stroncatore difendeva qualcosa di più dei suoi estri e della sua fama<sup>8</sup>.

La sua carriera nell'ambito giornalistico prosegue e nel 1968 collabora con la testata «Avvenire», fondata proprio quell'anno. Dal Fabbro non condivide l'ideologia del quotidiano cattolico probabilmente per il suo essere completamente a-religioso come diceva la compagna Gigliola Beratto, ma collabora volentieri con la redazione. Il giornale permette al critico di esprimersi liberamente, cosa non banale all'epoca, ciò gli consente anche di ottenere il prestigioso premio Premiolino<sup>9</sup> nel 1979 per il «limpido esempio di penetrazione critica e di indipendenza di giudizio»<sup>10</sup>.

Passando alla produzione poetica, di traduzione e narrativa, Dal Fabbro pubblica la sua prima raccolta di poesie *Villapluvia e altre poesie* (1942) da cui emerge l'immagine della città natale con note amare e disprezzanti. Dello stesso tenore sono le *Lettere a un provinciale* pubblicate sul «Corriere Padano» e dedicate all'amata-odiata Belluno. Queste ultime furono prese di mira da un gruppo di avvocati, della stessa Belluno, i quali denunciarono il carattere

---

<sup>8</sup> B. Dal Fabbro, *Musica e verità. Diario 1939 – 1964*, Torino, Nino Aragno Editor, 2012, p. XXXVI.

<sup>9</sup> Antico e importante premio giornalistico italiano assegnato ogni anno a sei giornalisti per il loro contributo alla libertà di stampa.

<sup>10</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, pp. XXVII.



denigratorio e diffamatorio descritto nella raccolta riguardante la cittadina di montagna.

In questi anni Dal Fabbro si dedica anche alle traduzioni dal francese, lingua a lui cara, in particolare delle opere di Paul Valéry, André Breton, Gustave Flaubert, Albert Camus. Anche la sua produzione letteraria e di romanzi fu molto prolifica: significativi i romanzi *La gioventù perduta*, *Viaggio di contrizione* e soprattutto *Etaoin*. Quest'ultimo, pubblicato da Feltrinelli nel 1971, fa emergere il disappunto per la cultura di massa e la critica ai nuovi media, soprattutto la televisione. Tutti i libri sono legati a temi autobiografici: la limitata e stretta vita di provincia, la passione per la musica e gli studi compiuti per volere di altri, la riscoperta della poesia. A questo proposito si ricordano le raccolte *Avvenimento attorno alla poesia* e *Carme giovanile e frammenti* che attestano una precoce abilità poetica per l'utilizzo del verso libero e della sintassi analogica.

Tra le opere di saggistica musicale figura il *Crepuscolo del pianoforte*, un'originale e dettagliata descrizione del dominio del pianoforte a scapito del clavicembalo, da cui emerge la personalità dell'autore contrario ai dettami editoriali imposti, e per questo non compreso e anzi bistrattato. Il saggio venne tacciato di essere poco accattivante e povero di episodi e di aneddoti, in quanto l'editore Longanesi si aspettava un libro di più facile lettura per il vasto pubblico.

Ha ragione, proprio tutto quanto non ho voluto fare, e nemmeno avrei saputo<sup>11</sup>.

Dopo varie vicissitudini editoriali, il saggio vede la pubblicazione nel 1951. Il libro fu sottovalutato dagli editori, ma molto apprezzato dalla critica: Massimo Mila ad esempio lo definì «un atto di amore verso il pianoforte [...] documento completo ed utile strumento di lavoro»<sup>12</sup>. Il libro mancò per poco il premio Viareggio<sup>13</sup> nel 1952.

Tra i tanti interessi di Dal Fabbro ritroviamo anche quello per la lingua e la cultura russa, che lo porta a compiere diversi viaggi nell'ex Unione Sovietica, nonché ad imparare il russo da autodidatta. Inoltre, si dichiara aderente all'ideologia comunista e fieramente antifascista.

---

<sup>11</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 85.

<sup>12</sup> M. Mila, *La Rassegna Musicale*, XXXII, 1, 1952, pp. 67-68.

<sup>13</sup> Premio letterario internazionale fondato nell'omonima città da Leonida Rèpaci nel 1929.

Bisogna dire che lui ammirava molto le persone cardine della rivoluzione: Lenin e Trotskij soprattutto. Indipendentemente poi dai fatti storici e politici, gli piacevano molto come persone perché erano riuscite a fare cose eccezionali. Lui ammirava anche Stalin... all'epoca non era tutto così chiaro... le famose deportazioni, i lager, queste cose... ma il fatto che avesse avuto la forza di imporsi... probabilmente lo vedeva come un grand'uomo [...]. Della Russia ammirava la grandezza, le cose grandi lo affascinarono. Non solo la grandezza territoriale, ma anche quella del popolo<sup>14</sup>.

Dall'esperienza russa nasce il *Taccuino di Russia* successivamente ampliato con il manoscritto *In Russia coi compagni*.

Nel 1954 vede la luce il secondo saggio a tema musicale *I bidelli del Walhalla* con riferimento alla musica di Richard Wagner e alla sua influenza su compositori come Liszt, Prokofiev, Debussy.

Nel 1959 scrive il saggio provocatorio, *I poeti disarmati*, per denunciare la situazione letteraria italiana priva di «una vera critica indipendente, graduatrice e sistematrice di valori»<sup>15</sup>, ma il libro non venne pubblicato immediatamente. Nel 1964 fu pubblicato anche *La cravatta bianca* e nello stesso anno, Dal Fabbro viene sollevato dal suo incarico di critico da «Il Giorno» a seguito dello scandalo riguardante la scelta dei giornalisti partecipanti alla tournée scaligera in Russia. Si approfondirà l'episodio nel capitolo dedicato al rapporto tra Beniamino Dal Fabbro e il quotidiano «Il Giorno».

Per lui è un momento di sconforto: aveva abbandonato la dannata critica musicale e ora, che aveva ritrovato una Renaissance letteraria, sembrava che nessuno volesse andargli incontro. Dopo quegli anni di pessimismo riesce a pubblicare una serie di opere tra cui *I poeti e la gloria* (titolo in sostituzione della raccolta scritta in precedenza *I poeti disarmati*) e l'antologia poetica *La sera armoniosa*. In seguito, nel 1967, un altro saggio musicale di Dal Fabbro popola gli scaffali delle librerie, *Musica e verità. Diario 1939-1964*, un saggio sulla critica musicale in cui si rivela l'indole anticonformista e la passione sia per il fronte letterario che per quello musicale dell'autore.

---

<sup>14</sup> Intervista di Catia Cantini a Gigliola Beratto, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, p. 84.

È il giornale di bordo d'una navigazione non facile, del mio scontro d'un quarto di secolo coi pregiudizi del pubblico, degli artisti, delle gerarchie della Scala, e infine, della redazione d'un quotidiano [Il Giorno] alle cui fortune ho validamente collaborato. L'ho compilato giorno per giorno allo scopo di dovere di chiarezza intellettuale e per incoraggiare altri a denunciare, come io ho fatto, di quali modi ci si serve per insidiare la libertà di uno scrittore<sup>16</sup>.

Dopo la delusione delle vicende vissute come critico musicale, ritorna da Mamma Letteratura<sup>17</sup> alla quale è sempre stato fedele.

[Il rapporto che intercorre tra vita e letteratura] lui l'ha vissuto da poeta: il modo migliore di esprimersi era calarsi completamente nella letteratura... credo che per lui la letteratura fosse la vita e la vita si esprimesse in letteratura; era un tutt'uno<sup>18</sup>.

Dal Fabbro comincia ad accusare dei problemi di salute che si aggravano sempre di più: egli è sempre stato cagionevole di salute e gli ultimi quattro anni di vita furono molto difficili. Nonostante ciò, Dal Fabbro non smise mai di perdere la sua vena artistica e letteraria, tant'è vero che continuò a dedicarsi alle traduzioni del suo poeta preferito Paul Valéry, e di altri autori francesi, fino a spegnersi nel 1989, a Milano.

Gli era penetrata proprio dentro questa lingua, l'aveva assorbita del tutto, perché mettersi sul piano di Paul Valéry e pretendere di riportarlo in italiano mantenendone non solo lo spirito, ma anche la forma è un'altra cosa. Cioè lui trovava che doveva dare una forma italiana che per analogia si adeguasse a quella francese<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. XXI.

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

<sup>17</sup> Ivi, p. XXVIII.

<sup>18</sup> Intervista di Catia Cantini a Gigliola Beratto, in *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, p.87.

<sup>19</sup> Ivi, p. 93.

## 1.2 Personalità eclettica e poliedrica

Nonostante la sua ecletticità, Beniamino Dal Fabbro non ha mai voluto considerarsi un talento poliedrico, piuttosto un uomo di lettere con varie sfaccettature. Difficilmente inquadrabile, il suo è un ingegno versatile che spazia in vari aspetti: poesia, letteratura, caricature, fino ad arrivare alla passione per la musica, di cui era pratico intenditore, nonostante ciò, non ha mai voluto considerarsi un musicologo.

Secondo il critico musicale e amico di Dal Fabbro, Luigi Pestalozza, nella Germania ottocentesca il mestiere di musicologo è tradizionalmente affibbiato a coloro che studiano e scrivono di musica; Pestalozza individua nella figura del musicologo qualcuno che «scrive tre righe in alto alla pagina e il resto sono citazioni presa da libri per dimostrare non solo che studia, ma soprattutto che è separato dalla plebe. Appartiene all'area elitaria che è dominante»<sup>20</sup>. Probabilmente anche per questo motivo Dal Fabbro non vuole essere circoscritto all'ambito musicale e considerarsi musicologo, ma soprattutto la sua è un'avversione alle etichette che emerge spesso nei suoi scritti:

sono sicuro che non mi confinerai nella musica, né come critico, né come suonatore, ma mi vedrai quale sono e quale sono sempre stato: dannato alla letteratura e alla poesia, anche se i ruffiani e i vili grandi e piccoli hanno deliberato di no<sup>21</sup>.

Pur sentendosi sempre in equilibrio tra musica e letteratura, il viaggio musicale si rivelerà per Dal Fabbro un fallimento, fine a sé stesso, tanto da considerare il mestiere di critico musicale come un secondo lavoro, un mezzo di integrazione economica. Dal Fabbro si considera uno scrittore, il suo principale interesse è la letteratura a cui non ha mai smesso di dedicare il suo tempo. Rivolgendosi a Valentino Bompiani scrive nel 1963:

---

<sup>20</sup> Intervista a cura di G. Grazioli a Luigi Pestalozza, critico musicale e amico di Beniamino Dal Fabbro, canale YouTube della Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>21</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, lettera per Elio Vittorini, p. 467.

spero almeno che non penserà anche Lei di me, come molti trovano comodo fare, che ho lasciato la letteratura per dedicarmi interamente alla critica musicale: è cosa falsa, in quanto l'esercizio professionale della musicologia è sempre stato da me inteso come lavoro di scrittore, e mezzo di sussistenza che mi garantiva la maggior libertà possibile per l'esercizio della letteratura<sup>22</sup>.

Con *Musica e verità* egli spera di far cogliere ai lettori il suo carattere di scrittore appassionato di musica, le sue qualità di critico consapevole ed esperto, pur restando nel mondo della letteratura:

il mio è il libro di uno scrittore, anche se è di argomento musicale e deve essere guardato da uomini di lettere, da persone non specializzate della musica<sup>23</sup>.

L'intento dell'autore ancora una volta non viene colto, ma fa riemergere l'annoso dilemma riguardante la collocazione delle attività dello scrittore, sempre in bilico tra la letteratura e la musica. In generale possiamo dire che quasi in tutti i suoi scritti, che siano poesia, narrativa, critica giornalistica e altro, emerge spesso la sua vena da letterato e poeta. Anche il modo in cui parlava di musica è particolare:

per lui tutto era letteratura... il suo modo di guardare all'arte e alla musica si traduceva in espressione letteraria... cioè... non era un critico... guardava anche da esperto o ascoltatore, ma l'espressione era quella del poeta su questo genere di cose<sup>24</sup>.

Era di temperamento orgoglioso e schietto, vivo e reattivo a tutto, scorbutico, impertinente, eccentrico e sulfureo. Personaggio scomodo, sempre soggetto a clamori e a forti polemiche, tanto da essere definito «nobilissimo e miserando» e considerato «l'enfant terrible della nostra letteratura»<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. XVII.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. XXXII.

<sup>24</sup> Intervista a cura di Catia Cantini a Gigliola Beratto, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, p. 68.

<sup>25</sup> G. Vigorelli, Romantico e Volteriano, quotidiano *Il Giorno*, 27 agosto 1989.

Eppure questo autore tanto discusso, secondo la testimonianza della compagna ed erede Gigliola Beratto, non era mai capace di malvagità:

il suo carattere era quello di una natura... di una sensibilità scoperta, vorrei dire scorticata... perché una parola gentile lo gratificava molto... però un tono sbagliato nei suoi confronti, una frase sbagliata, anche solo un’inflessione lo mandava nel più ceco furore<sup>26</sup>.

Non perdona facilmente un torto subito, e questo spesso alimenta attriti con diverse persone, in alcuni casi documentati da lettere piene di disprezzo e di rabbia che lui chiamava “letteranze”. Proprio a causa dell’incomprensione da parte della maggior parte dei pensatori e per la difficoltà nell’allinearsi al pensiero comune dell’epoca, Dal Fabbro si ritiene quasi un ospite del secolo, un modo per esprimere l’inadeguatezza al mondo a cui appartiene:

è come se lui fosse una persona costretta a vivere in un tempo che non è il suo, senza dire “io appartengo a quello che è già passato o a quello che verrà”. Come se fosse, appunto, un ospite di questo secolo – che gli è contro, non gli è favorevole, che non gli è connaturale e connaturato<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Intervista di Catia Cantini a Gigliola Beratto, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, p. 58.

<sup>27</sup> Ivi, p. 72.

## 2. FONDO BENIAMINO DAL FABBRO

Il Fondo Beniamino Dal Fabbro fu realizzato per un'iniziativa avviata dal Comune di Belluno in collaborazione con la locale Biblioteca Civica. Nel 2004 Gigliola Beratto donò l'intero patrimonio dei documenti riguardanti le attività svolte da Dal Fabbro e degli oggetti appartenenti a lui, permettendo così al compagno di ricevere il giusto riconoscimento.

L'intento era quello di conservare e proteggere una preziosa fonte di conoscenza, e allo stesso tempo di permettere la fruizione di tale materiale, aprendo così la possibilità di avviare studi sull'autore e riportando alla luce il suo lavoro di intellettuale nelle varie sfaccettature. Gigliola Beratto conservò con minuziosa attenzione tutto ciò che era presente nell'appartamento a Milano di Dal Fabbro.

A seguito della tesi di laurea di Catia Cantini<sup>28</sup>, si riaccese l'interesse per Beniamino Dal Fabbro e che diede avvio anche una serie di incontri e trattative con l'amministrazione comunale per trasferire il considerevole patrimonio bibliografico e documentale presso la Biblioteca Civica della città.

Nel 2005 vennero ultimate le pratiche vincolanti l'impegno da parte della biblioteca di conservazione, catalogazione e valorizzazione del patrimonio di Dal Fabbro. In quest'ottica fu possibile avviare l'organizzazione e l'ordinamento del Fondo Beniamino Dal Fabbro che subì nel corso degli anni varie integrazioni, sempre grazie alle concessioni della signora Beratto: diversi oggetti personali appartenenti a Dal Fabbro, elementi utili di approfondimento e di curiosità sull'autore.

Tra il 2007 e il 2010 il Fondo si arricchì ulteriormente di oggetti di varia natura, che portarono ad un patrimonio di più di diecimila elementi: libri, articoli, nastri incisi, periodici, lettere scritte a macchina, estratti, telegrammi, locandine, biglietti di viaggio, fatture, ricevute e contratti editoriali, disegni e dipinti, oggetti e documenti personali, per un totale di 2905 volumi, 3700 spogli di articoli e ritagli di giornale, 225 fotografie, 413 programmi musicali, 603 edizioni musicali, 200 libretti d'opera, 360 manoscritti di varia natura (relativi alla raccolta dell'epistolario: lettere, cartoline, biglietti, appunti, agende, cartoline postali, opere

---

<sup>28</sup> Cantini C., *Per una biografia di Beniamino Dal Fabbro*, Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1999-2000.

di poesia, narrativa e fogli volanti), 65 cd musicali e 2 taccuini di viaggio. La macchina da scrivere Olivetti lettera 22 verde con tastiera a caratteri cirillici, le pipe, una cravatta bianca, 2 papillon, la Mont Blanc e altre 2 penne stilografiche, gli occhiali (un paio di lettura per il taschino della giacca e quelli utilizzati per suonare il pianoforte), le tessere da giornalista per l'accesso al Teatro alla Scala di Milano e al teatro La Fenice di Venezia e altri piccoli oggetti vari<sup>29</sup>.

Per la consistente parte bibliografica prettamente cartacea, questa può essere considerata una biblioteca d'autore, la quale segna

l'appartenenza a un soggetto che ha operato in maniera significativa nel mondo della cultura del Novecento intessendo relazioni con la comunità intellettuale, di cui i suoi libri portano traccia [...] e che la raccolta deve documentare gli interessi e le relazioni del proprietario nel contesto storico e culturale in cui ha operato<sup>30</sup>.

Data la densità del Fondo Beniamino Dal Fabbro, il direttore della Biblioteca Civica, Giovanni Grazioli, cominciò a porsi il problema riguardante la disposizione dei materiali, cercando allo stesso tempo di rispettare la collocazione degli oggetti che erano presenti nello studio di Dal Fabbro al momento del decesso. Oltre all'inventario, Gigliola Beratto realizzò a penna una piantina dell'appartamento di Dal Fabbro, indicando la precisa posizione degli oggetti e strumenti musicali, dei contenitori e fascicoli dell'autore disposti sugli scaffali. In tal modo fu possibile avere un'idea dell'esatta disposizione dei materiali, così da poter riprodurre all'interno del Fondo la versione originale dello studio-appartamento. Dal Fabbro; infatti, per una scelta metodologica necessaria alla sua attività di giornalista conservò sapientemente tutti i suoi articoli, saggi e scritti vari, in raccoglitori suddivisi in ordine per generi e argomento.

Successivamente emerse la problematica relativa alla fruibilità di tali materiali e si cercò allo stesso tempo di non venire meno all'impegno di preservare integralmente la raccolta dei

---

<sup>29</sup> R. Zucco, *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2011, pp. 6 e 8.

<sup>30</sup> L. Desideri e M. C. Calabri, *Collezioni speciali del '900. Le biblioteche d'autore: definizione e gestione*, Gruppo Biblioteche d'Autore, Roma, Bibliocom, 2004 p. 2.



materiali. L'idea fu quella di digitalizzare tutto, ma a causa dell'eterogeneità del contenuto del Fondo non fu possibile catalogare tutti i documenti in base agli *standard* internazionali ISBD<sup>31</sup> e classificarli secondo i metodi decimali *Dewey*<sup>32</sup> nell'ambito del SBN. Pertanto, solo una parte del Fondo poté beneficiare della consultazione *on-line* OPAC<sup>33</sup> del SBN, ovvero una parte dei documenti cartacei, archivistica e museale, mentre un'altra parte dei documenti non poté essere ricercata pubblicamente in rete.

Per ovviare a tale limite, si cercò di trovare una soluzione che prevedesse la consultazione completa di tutti i materiali, indipendentemente dalla loro natura, e che allo stesso tempo rispettasse la ripartizione stabilita dall'autore. L'idea fu quella di procedere con un progetto che allora muoveva i primi passi in Italia, ovvero la creazione di una biblioteca digitale, in modo da poter ordinare e catalogare i materiali, rendendo disponibile la consultazione originaria tramite la digitalizzazione completa del Fondo. Dunque, gli articoli, i *compact disc* con incise le esecuzioni al pianoforte di Dal Fabbro, i *DVD*, alcuni periodici e riviste, seguirono la catalogazione SBN. Invece, per la digitalizzazione del Fondo Beniamino Dal Fabbro sono state realizzate le immagini digitali dei restanti oggetti presenti, con l'ausilio della macchina fotografica e la successiva realizzazione di un sito apposito, consultabile sul portale *on-line* della Biblioteca Civica senza vincoli d'accesso.

La campagna fotografica produsse cinquantamila file. Seguì la fase di realizzazione del sito adatto per la costruzione e la gestione della biblioteca digitale. Per rendere fruibile tutto il materiale venne utilizzato un apposito software: open source Greenstone<sup>34</sup> certificato dall'UNESCO, un sistema realizzato dalla *New Zealand Digital Library Project* della Waikato

---

<sup>31</sup> Acronimo di *International Standard Book Numbers* usata per la classificazione dei libri, Wikipedia.

<sup>32</sup> Acronimo di *Dewey Decimal Classification* schema di classificazione bibliografica per argomenti organizzati gerarchicamente, Wikipedia.

<sup>33</sup> Acronimo di *On-line public access catalogue*, catalogo in rete ad accesso pubblico, ovvero un catalogo informatizzato delle biblioteche che ha sostituito i vecchi cataloghi cartacei, Wikipedia.

<sup>34</sup> Greenstone è un software per la costruzione e la distribuzione di collezioni di biblioteche digitali. Fornisce un modo per organizzare le informazioni e pubblicarle sul web o su supporti rimovibili come *DVD* e unità *flash USB*. Sito: [www.greenstone.org](http://www.greenstone.org).

University<sup>35</sup>. Tale soluzione sollevò la biblioteca dall'onere di gestione e manutenzione, di cui si fece carico direttamente l'Università della Nuova Zelanda, riservandosi anche il diritto di dare l'approvazione per eventuali modifiche relative alla personalizzazione del sito del Fondo. Ora è possibile consultare l'intera documentazione originale in tutte le sue parti grazie al minuzioso lavoro fotografico realizzato in questi anni. Non solo, sono anche state rese disponibili alcune registrazioni interessanti, come ad esempio, quella dell'intervista radiofonica dell'autore effettuata nel 1975, o le sue esecuzioni al pianoforte o all'organo, o ancora, l'intervista fatta a Gigliola Beratto nel 2008.

Per l'ambizioso progetto fu determinante la partecipazione della Regione Veneto che finanziò, nelle sue varie fasi, le istanze presentate dalla Biblioteca per tutto il quinquennio dei lavori; Infatti, i costi per le campagne fotografiche e di digitalizzazione sarebbero stati insostenibili per il Comune.

La consultazione diretta del Fondo è permessa solo in casi eccezionali; in tal modo è possibile garantire la miglior conservazione possibile dei materiali cartacei ed evitare danneggiamenti o furti. La biblioteca in questo caso rappresenta un piccolo esempio di innovazione e avanguardia, per le modalità di fruizione e di organizzazione metodologica.

Il progetto generale ottenne un discreto successo, tanto che venne presentato, ancora in corso, nel 2006 presso X Salone dei beni e delle attività culturali di Venezia<sup>36</sup> e citato durante la giornata di studio a Firenze riguardante le *Collezioni speciali del Novecento. Le biblioteche d'autore*<sup>37</sup>. Successivamente venne anche scritto un articolo dallo stesso Giovanni Grazioli sulla rivista «Biblioteche oggi» nel 2008<sup>38</sup>.

Il desiderio di divulgare l'operato di un intellettuale per troppi anni dimenticato animò anche

---

<sup>35</sup> Progetto supportato dalla Sottocommissione Comunicazione della Commissione Nazionale Neozelandese per l'UNESCO come parte del contributo della Nuova Zelanda al programma dell'UNESCO. Sito. [www.greenstone.org](http://www.greenstone.org).

<sup>36</sup> *Nuove fonti per lo studio della cultura del Novecento, il Fondo Beniamino Dal Fabbro della Biblioteca civica di Belluno*. Intervento di Maria Grazia Passuello, Lorenza Dal Poz e Giovanni Grazioli, Venezia, 2 dicembre 2006.

<sup>37</sup> M. Canella, *Collezioni speciali del Novecento. Le biblioteche d'autore*, atti della giornata di studio, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 maggio 2008, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 140-143.

<sup>38</sup> G. Grazioli, *Beniamino Dal Fabbro, l'occasione di una riscoperta. Una biblioteca d'autore nel patrimonio della Civica di Belluno*, in *Biblioteche oggi*, aprile 2008, pp. 43-49.

una serie di eventi culturali, per ridare voce e vita a una figura incompresa. Grazie alle iniziative portate avanti dal Comune e dalla Biblioteca si è potuto riaccendere l'interesse per questa figura, non solo da parte degli studiosi ma anche da parte dei suoi concittadini.

### 3. BENIAMINO DAL FABBRO E IL PASSAGGIO DI SECOLO

#### 3.1 Considerazioni sul romanticismo e sui nuovi generi

Nel corso del Novecento è possibile individuare una serie di contraddizioni e di cambiamenti anche nell'ambito musicale, sia per quanto riguarda l'approccio con il pubblico e sia per la musica stessa. Per questo ultimo frangente, l'aspetto più rivoluzionario è rappresentato dalla crisi della tonalità: l'inizio del nuovo secolo si caratterizza per le sperimentazioni e per la ricerca di nuovi linguaggi.

Tra le avanguardie musicali quella che probabilmente suscita maggior impatto è l'avvento della dodecafonia, ascoltata con curiosità da Beniamino Dal Fabbro, ma poco apprezzata dal pubblico dell'epoca e, ancora meno, dai critici musicali.

Espressionismo e dodecafonia, in Italia, sono ancora considerati esperimenti cervellotici, episodi degenerativi, aberrazioni estetica. La critica musicale, negli ultimi decenni, è passata dagli avvocati dilettanti agli uomini di lettere, agli studiosi, agli scrittori. È di certo un progresso, ma ora bisogna che gli scrittori e i poeti, investiti del magistero critico, si mettano un po' al passo con l'evoluzione della musica, che comincino a capire come Schönberg e la scuola di Vienna ci abbiano risparmiato, se non altro, almeno un secolo d'epigoni di Debussy e di Ravel<sup>39</sup>.

L'autore cita la dodecafonia di Arnold Schönberg a cui è stato riconosciuto il merito di aver interrotto la gerarchia dei suoni<sup>40</sup>. Secondo l'esperienza musicale svolta all'estero, Beniamino Dal Fabbro ritiene che il gusto per la dodecafonia sia stato accolto dal conservatorio di Erevan, dove il conformismo sembra non aver attecchito più di tanto. La dodecafonia, infatti, appare molto più apprezzata in Armenia che non a Mosca o a Leningrado, o in Italia, probabilmente per il diverso orientamento culturale più attento ad un ambiente giovanile.

---

<sup>39</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 292.

<sup>40</sup> R. Allorto, *Nuova storia della musica*, edizione riveduta e aggiornata, Milano, Ricordi Editore, 2009 p. 442.

al Conservatorio di Erevan si sono dimostrati molto più ansiosi di notizie sulla musica occidentale contemporanea italiana e dodecafonica che non a Mosca e a Leningrado: un segno di minore conformismo, dovuto alla lontananza dagli organi centrali che dirigono la cultura e un ambiente più giovanile e spontaneo<sup>41</sup>.

Dal Fabbro, infatti, ritiene che il difetto del pubblico occidentale sia quello di essere radicato nell'«accademismo retrospettivo» che rende la nostra epoca antiartistica «non in quanto i prodotti dell'arte siano sempre inferiori a quelli degli altri secoli, ma a causa della generale, comune, quotidiana opera di demolizione dei principii stessi dell'arte [...]»<sup>42</sup>.

La gente preferisce rifugiarsi in ciò che già conosce e apprezza, nei toni di «leggerezza e disinvoltura dei nostri avi»<sup>43</sup> tipici del melodramma settecentesco oppure in quelli più aspri e roboanti dell'Ottocento. Andando in teatro sarà possibile assistere al combattimento tra i due secoli: una platea silenziosa e dimessa per l'opera settecentesca e una platea animata per l'opera ottocentesca.

Settecento e Ottocento continuano a combattersi in seno al nostro secolo [...]. Gli spettacoli odierni di melodramma settecenteschi tentano di portare sul palcoscenico la leggerezza e la disinvoltura dei nostri avi, che erano naturali, diffuse in tutto il teatro, negli ascoltatori come negli esecutori: di qui lo squilibrio tra una platea seria e silenziosa davanti all'“opera d'arte” e un palcoscenico artificialmente garrulo e animato. Il Settecento ci ha lasciato una grande e confusa congerie di roba [...]. Esporremo tutto, sotto una campana di vetro, all'indiscriminata ammirazione del volgo?<sup>44</sup>.

Un atro genere nascente fu la musica elettronica: frutto degli sviluppi dati dall'ingegneria che permisero la produzione di suoni trasformando le vibrazioni elettriche in acustiche. I primi tentativi e i primi strumenti per la riproduzione del suono elettronico vennero realizzati all'interno dello studio di Colonia per mano di Herbert Eimert e Stockhausen. I nuovi

---

<sup>41</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 176.

<sup>42</sup> Ivi, p. 308.

<sup>43</sup> Ivi, p. 151.

<sup>44</sup> Ibidem.

apparecchi elettronici non sostituiscono i tradizionali strumenti musicali, ma piuttosto ne ampliano il potenziale fonetico, approfondendo i processi compositivi e costruttivi.

Rispetto ai due nuovi generi citati, Beniamino Dal Fabbro è più favorevole alla dodecaфонia rispetto alla musica elettronica. Secondo l'autore, la musica elettronica non presenta l'ordine e l'armonia a cui è abituato il pubblico, e forse proprio per questo piace, per il gusto dell'indistinto e del diverso: il non rigore presente nella musica elettronica in qualche modo libera l'ascoltatore dalle forme espressive della musica tradizionale. Inoltre, questo genere musicale alimenta l'odio per le forme organizzate dell'arte. Dal Fabbro, infatti, asserisce:

la musica elettronica, come la pittura informale, piace, oltre che ai suoi adepti e agli snob in generale, agli incolti e ai giovani. Nella maggior parte dei casi, credo che liberi, con la sua pretesa di appartenere all'arte, l'odio istintivo della gente per la materia organizzata in forme espressive, ossia per l'arte [...]. La musica elettronica appartiene a quel genere di sensazioni che piacciono per il solo indefinito<sup>45</sup>.

Si fa sempre riferimento ad una nicchia di ascoltatori, ovvero coloro che amano la musica contemporanea perché rappresenta la novità rispetto al passato, ma Dal Fabbro ritiene che costoro sono allo stesso tempo fautori degli anacronismi:

[...] sono gli stessi che, sazi del repertorio lirico e classico-romantico eternamente ripetuto, per un inconscio e mal diretto desiderio del nuovo sono portati ad ammirare e a giustificare le interpretazioni eccessive, arbitrarie, deformanti, o troppo levigate, capziose, cincischiate, le regie cervellotiche, anacronistiche, ecc.<sup>46</sup>.

Nel XX secolo spopola anche il jazz, un genere che Dal Fabbro non assimila a una forma d'arte musicale:

il realismo narrativo americano, popolare dialettale, somiglia al tentativo del jazz, che non ha rinnovato la musica, nonostante qualche assimilazione e infiltrazione, e si è costituito in un generale a sé, d'uso e consumo<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 325.

<sup>46</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 151.

<sup>47</sup> Ivi, p. 121.

Dal Fabbro considera questa musica, come anche in generale la musica leggera, «chiusa e indipendente»<sup>48</sup>, distante dalla musica definita classica e il pubblico per analfabetismo o «per demagogie commerciale, [non ammette] che quest'ultima roba sta in basso, al gradino infimo della musica»<sup>49</sup>.

La vocazione musicale di Beniamino Dal Fabbro è la musica dell'Ottocento, del romanticismo italiano e straniero, mentre non approva le tendenze neoclassiche, anch'esse preponderanti nel XX secolo.

Si considera finito, o fuorimoda, il romanticismo; ci si esalta a Bach, a Mozart, a Vivaldi, a quei loro mondi in sé conclusi, fatti di musica e di nient'altro [...]»<sup>50</sup>.

Il critico considera il romanticismo «la sola forma di democrazia dell'Ottocento»<sup>51</sup>: grazie ai toni armoniosi, la musica dei romantici è riuscita ad avvicinare anche il pubblico più ostinatamente estraneo.

Il romanticismo ha conquistato alle arti un grandissimo numero di persone, che ne erano *naturaliter* lontane. Per mezzo dei meno artistici tra gli elementi che fanno parte della sua vasta e generosa nozione estetica ha istituito la democrazia e ha introdotto il suffragio universale anche nelle arti, e tutti hanno creduto di poter fare uso del loro voto. Finito il romanticismo, gli innumerevoli elettori abusivi sono diventati gli oppositori di un'arte tornata ai principi archi antichi, preromantici, e volta alla ricerca di nuovi antiromantici. Gli artisti dei nostri giorni costretti a muoversi entro questa massa ostile, che continua a chiedersi quello che essi non possono né vogliono più darle, duramente scontano la generosità dei loro confratelli dell'Ottocento<sup>52</sup>.

Il romanticismo ha dato vita ad una forma di democrazia, offrendo la possibilità a tutti di entrare nel mondo delle arti, anche a coloro che hanno abusato della vasta nozione estetica

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 333.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, p. 8.

<sup>51</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 134.

<sup>52</sup> Ivi, p. 91.

data dal romanticismo. Finito il periodo romantico, il sistema delle arti ha ripresa la sua originaria supremazia, allontanando nuovamente coloro che ne erano intrinsecamente distanti: «fu solo un periodo transitorio e le arti tornarono ben presto al loro consueto dominio»<sup>53</sup>.

Nel Novecento i teatri lirici hanno cercato di ricreare la stessa democrazia tipica del romanticismo, portando inconsapevolmente il melodramma stesso verso il decadimento. La musica è un'arte meno elusiva rispetto alla letteratura: quello che andava bene un secolo prima non va più bene il secolo dopo: «in letteratura il commercialismo riesce a far produrre artificialmente dei romanzi, anche se della durata di una stagione; dalla musica, arte meno elusiva, non si riesce nemmeno a ottenere un melodramma del tipo desiderato»<sup>54</sup>.

### *3.2 Considerazioni su Richard Wagner e Giuseppe Verdi*

Beniamino Dal Fabbro ricorre talvolta alla critica comparativa<sup>55</sup> per creare un discorso più organico e completo degli argomenti musicali da lui affrontati. Uno dei paragoni più interessanti è quello tra Richard Wagner e Giuseppe Verdi che, ad opinione dell'autore, presentano un certo parallelismo, seppur con nette differenze.

Wagner era un poeta, un letterario, un rivoluzionario, un uomo del secolo, oltre che un grande musicista; egli voleva recare ai tedeschi e a tutti gli uomini un messaggio per mezzo della musica; intendeva servirsi del teatro per modificare il mondo. Verdi era un uomo di gran cuore e un musicista di fortissimo ingegno, che scrisse molte opere teatrali per divertire e commuovere i suoi contemporanei; fu un bravo, geniale, dovizioso fabbricante di melodrammi, che seppe persino amministrare bene i suoi guadagni e le sue terre<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 134.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Raffronti tra compositori e fenomeni appartenenti a epoche diverse, luoghi e discipline, spesso senza spiegazioni precise. La critica comparativa può assumere vari aspetti: una proporzione matematica, un paragone elaborato.

<sup>56</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, pp. 57-58.



Il confronto tra Wagner e Verdi riguarda l'approccio con il pubblico: Wagner attua una rivoluzione, viene definito dal critico il «distruttore del rapporto tra palcoscenico e platea», infatti, Dal Fabbro afferma:

Verdi ha talvolta lusingato il pubblico, Wagner lo ha sempre castigato. Ne sono nate circostanze quasi commerciali: ancora oggi, il pubblico che più volentieri si lascia lusingare da Verdi non si lascia castigare da Wagner e il pubblico che più volentieri si lascia castigare da Wagner non tiene in gran conto le lusinghe di Verdi<sup>57</sup>.

L'intenzione di Wagner è quella di riunire tutte le arti sotto l'insegna del dramma, per cui tutti gli artisti coinvolti - ballerini, cantanti, attori - convergono la loro arte al servizio di un unico grande spettacolo. Queste sono le premesse dell'opera dell'avvenire. Secondo Dal Fabbro la fortuna crescente di Wagner in Italia e della sua musica dell'avvenire determinarono le nozioni assorbite di Verdi:

oggi, possiamo anche dire che una tale apprensione di Verdi era giustificata, e che proprio dal culto di Wagner, [...] il melodramma di Verdi, nel suo complesso, fu limitato, degradato, ridotto a espressionismo d'un Ottocento ormai tramontato<sup>58</sup>.

I musicologi, secondo Dal Fabbro, prediligono Wagner e da qui nasce anche «la sopravvalutazione delle sue [di Verdi] ultime opere, dell'*Otello*, del *Falstaff*, in cui gli stampi tradizionali del melodramma cedono a quelli del dramma e della commedia musicale»<sup>59</sup>.

In Italia, l'entusiasmo per Wagner nasce dopo l'Unità, nel tentativo di allargare gli orizzonti culturali e allinearsi allo spirito europeo, a detta di Dal Fabbro. Nonostante ciò, il favore popolare e la critica continuano ad «amare *il Trovatore*, *la Traviata*, e il *Ballo in maschera*, né con questo credettero di rifiutarsi al *Lohengrin*, al *Sigfrido*, al *Tristano e Isotta*»<sup>60</sup>. Wagner con la musica dell'avvenire pone le basi della musica di Schönberg, mentre Verdi rimane

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 57.

<sup>58</sup> B. Dal Fabbro, *A 150 anni dalla nascita Verdi e la gloria*, articolo, 13 ottobre 1963, oggetti digitali della Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

conservato come patrimonio estetico, di musica in sé, oltre la fine dell'opera come spettacolo attuale [...]. Si può anche aggiungere che la gloria di Verdi, con cui tutti gli italiani sono solidali, sopravviverà alle imprudenti esumazioni, di moda in questi anni, di sue opere immature, secondarie, occasionali, sulle cui partiture la sua stessa mano aveva messo una caritatevole croce di condanna, che continuano a cercare nei libretti quello che la musica ha per sempre bruciato e consumato, alle trovate di direttori stereofonici. Verdi è di quegli artisti solidi, ben fondati, e sì radicalmente anticulturali, anti-intellettuali da sfidare persino l'insidioso snobismo dei nostri tempi propagandistici, i compiaciuti elogi degli sciocchi e il tardivo suffragio dei ravveduti. [...] Mi dispiace che Verdi abbia sacrificato a una nozione corrente di teatro d'opera, governato dagli impresari al servizio d'un pubblico sovente superficiale, il suo ingegno appassionato e rapinoso, la sua maniera violenta e assoluta di piegare ai suoi scopi i mezzi dell'arte<sup>61</sup>.

Dal Fabbro ritiene che sia erroneo pensare a Verdi come il riflesso del compositore tedesco, anche se ci sono stati influssi di quest'ultimo sulle opere del compositore italiano.

Giuseppe Verdi, uomo saggio e conoscitore del mondo, oltre che grande artista, non aspettò i tardi anni per esprimere la disincantata, malinconica persuasione che il pubblico si sarebbe stancato delle sue opere e ad altra musica si sarebbe rivolto. Autore melodrammatico, cresciuto e vissuto nel teatro e per il teatro, dotato d'una cultura e di un'esperienza che s'erano formate ed esercitate in quel medesimo ambito<sup>62</sup>.

All'inizio Verdi si è attaccato alla tradizione di Rossini, Bellini e Donizetti per poi superarla, finché il «venerato vegliardo ebbe raggiunto sé stesso, lontano dai clamori del teatro, dalle indiscrezioni dei giornali e dei critici, e da quei fragori d'antiche lance tedesche che il suo coetaneo Wagner, agitava anche in Italia»<sup>63</sup>.

Per *Otello*, Verdi sembrava aver ripreso gli influssi di Wagner: «a certe pericolose incrinature "nordiche" nella compattezza melodrammatica»<sup>64</sup>, ma con la commedia lirica del *Falstaff* egli

---

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> B. Dal Fabbro, *Falstaff di Giuseppe Verdi*, saggio breve, oggetti digitali della Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>64</sup> Ibidem.

invece pareva essere retrocesso alle note di Mozart, di Rossini e Gluck, per poi ribaltarle, tant'è che il pubblico rimane perplesso di fronte all'opera.

Il cantore delle passioni si era preso gioco delle passioni, il musicista istintivo delle romanze, dei recitativi, dei concerti, l'antiaccademico e melodico operista aveva allestito una colossale fuga [...] per distinguere anche il mondo del melodramma con il tema "tutto il mondo è burla" [...] per concludere con una scrociante e raggelante risata collettiva.

Quest'opera viene considerata da Dal Fabbro come un'opera conclusiva, sia per Verdi che per tutto l'Ottocento melodrammatico italiano, ma passarono almeno cinquant'anni prima che i critici potessero rendersene conto. Infatti:

Secondo alcuni insigni scrittori di cose musicali, il pubblico sarebbe oggi in preda a un meraviglioso interesse per il melodramma, per la musica di Verdi, di Donizetti, di Bellini<sup>65</sup>.

In *Falstaff* non troviamo soltanto le idee di Verdi, bensì quelle di tutta un'epoca che erano rimaste latenti, come la crisi della cultura italiana alla fine del secolo scorso, il desiderio di uscire dai limiti del teatro musicale, il preannuncio di tempi non più romantici, ma di natura più equilibrata, più riflessa.

Come agli antichi vati, ch'erano insieme poeti e musicisti, è toccato a Verdi di proclamare finita un'epoca di cui egli era stato uno dei maggiori artefici spirituali e di profetarne una diversa, addirittura opposta<sup>66</sup>.

Per Dal Fabbro, Giuseppe Verdi giunge ai nostri giorni grazie alla sua capacità di conquistarsi il pubblico, dapprima assecondando i gusti, riprendendo i toni di Bellini e Rossini a cui il pubblico era abituato, e poi accompagnandolo gradualmente verso la sua nozione melodrammatica. Il suo primo successo fu il *Nabucco* con cui seppe dare un inno di libertà e

---

<sup>65</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 360.

<sup>66</sup> B. Dal Fabbro, *Falstaff di Giuseppe Verdi*, saggio breve, oggetti digitali della Biblioteca Civica di Belluno.

di fede al popolo attraverso le note di «Va pensiero»<sup>67</sup> cantato dagli ebrei oppressi alla ricerca della patria perduta. L'efficacia del canto è data soprattutto dalla ripresa delle armonie e dell'antico metro italiano di Bellini e Rossini, dando vita ad un manifesto della patria evitando i toni di marcia e fanfara.

Non bisogna però dimenticare le opere verdiane precedenti al *Nabucco*, anche se «in Italia una tradizione, diremmo, musicologica, condanna come prive di qualsiasi estetica le opere giovanili di Verdi, a malapena concedendo che in esse si riconosca il germe dei gloriosi raggiungimenti successivi»<sup>68</sup>. Con *Oberto Conte di San Bonifacio*, Verdi prende una via con toni più rigorosi, meno incline alle lusinghe del pubblico, con azzardi strumentali e scenici che portano la critica a denigrare Verdi prima del *Nabucco*, infatti, in quegli anni

si concepiva tutto il melodramma ottocentesco “in funzione” del teatro di Wagner, cercandone le origini. È erroneo ritenere che tutte le vie debbano portare a Bayreuth, e che gli autori precedenti a Wagner siano serviti, più che altro, a preparare l'avvento di Wagner<sup>69</sup>.

Non bisogna però fraintendere la considerazione che Dal Fabbro ha per Richard Wagner con quella che possiede, invece, per coloro che venerano il culto di Wagner. Il luogo comune in cui si cade leggendo le pagine del *Diario* è quello di credere che Dal Fabbro non apprezzi Wagner, confondendo la considerazione che il critico ha per il compositore con quella che invece possiede per i seguaci di Wagner. A questa categoria si riconducono i wagneriani che Dal Fabbro definisce ironicamente come i bidelli del Walhalla<sup>70</sup>. La definizione è chiaramente dispregiativa in quanto designa coloro che

---

<sup>67</sup> Coro collocato nella parte terza del *Nabucco* di Giuseppe Verdi (1842), cantato dagli Ebrei prigionieri in Babilonia.

<sup>68</sup> B. Dal Fabbro, *Polemiche intorno a Verdi*, p. 20, saggio breve, oggetti digitali della Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> L'espressione fa riferimento alla tetralogia *L'anello del Nibelungo* ciclo di quattro drammi musicali di Richard Wagner, che costituiscono un *continuum* narrativo che si svolge nell'arco di un prologo e tre "giornate": l'ultima giornata è *il crepuscolo degli dei*, in cui figura il Valhalla, ovvero il luogo in cui vivono gli dei nordici.

persuasi oggi di essere i depositarii di un messaggio che sett'anni or sono fu forse d'avanguardia, ma che da almeno cinquant'anni è di certo di retroguardia; essi sono gli scaccini d'un tempio ormai sconosciuto, gli spegnimoccoli delle candele un dì accese dal Puro Folle [...]»<sup>71</sup>.

Gli appassionati di Wagner credono di essere grandi conoscitori del compositore pertanto ne diffondono la cultura come se fosse la loro, ma in realtà ignorano di essere come

girini nel Reno [...], i quali, essendosi da poco tuffati nelle acque wagneriane senza saper nuotare, ne sono ubriachi, vi annaspano tutti giulivi e di tanto in tanto vengono a galla per gridare affannosamente al miracolo, o per consultare una guida tematica<sup>72</sup>.

Dal Fabbro, dunque, suggerisce di «sciogliere le inutili bende e di bruciare la mummia ridicolmente idoleggiata» dai bidelli del Walhalla e dalla loro «fanatica imbalsamazione»<sup>73</sup>.

Spesso è possibile riscontrare il rimprovero che Dal Fabbro fa nei confronti di quel pubblico ancora wagneriano, che non sa apprezzare opere successive al compositore, pertanto Dal Fabbro disprezza ogni forma di dogmatismo e dissente da affermazioni quali «la musica antica non può essere brutta» o ancora «la musica moderna non può essere bella»<sup>74</sup>.

Nei frammenti de *I bidelli del Walhalla*, Dal Fabbro chiarisce la sua concezione di musica come esperienza commovente o piacevole, percependo nella musica di Wagner il «gusto per la distrazione»<sup>75</sup>. Con questa espressione, Dal Fabbro non intende attribuire alla musica di Wagner una caratteristica tediana che porta l'ascoltatore a distrarsi, piuttosto conferisce al compositore la capacità di riuscire ad inserire nei drammi dei momenti in cui chi ascolta può concedersi di pensare ad altro, proprio in associazione a quello che sta ascoltando.

Wagner, attraverso l'uso del *leitmotiv*, evoca e simboleggia situazioni che all'interno dello

---

<sup>71</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, p. 10.

<sup>72</sup> Ivi, p. 5.

<sup>73</sup> Ivi, p. 64.

<sup>74</sup> Sarah Decombel, *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studi della Casa della Musica di Parma (2008), a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia, Marsilio Editori, 2011, p. 257.

<sup>75</sup> Ivi, p. 255.

stesso dramma sono ricorrenti, mettendo in atto i giochi della memoria. L'utilizzo dei temi conduttori serve proprio per creare il corpo della trama, rievocando nell'ascoltatore una situazione precedentemente vista. La musica assume il ruolo di guida del melodramma, riportando alla memoria momenti riguardanti eventi, emozioni e sentimenti legati alla vita personale di chi ascolta.

Persino una sua intera opera può essere per noi un tema-conduttore della nostra vita. Da tanto intreccio, da tanta mescolanza e da tanta confusione, in cui Wagner vuole immergerci perduto, si intende come la sua musica sia considerata da molti la sola musica, o tutta la musica, per una sorta di sublimazione biografico sentimentale degli ascoltatori irretiti, portati di peso in un tal modo esclusivo e illusoriamente bastevole a sé stesso<sup>76</sup>.

Chi assiste a un brano o a un'opera di Wagner riconosce i temi a cui vuole alludere l'autore e si priva della «diretta emozione che i temi dovrebbero destare»<sup>77</sup>. Ancora una volta Dal Fabbro rifiuta l'atteggiamento dei discepoli di Wagner i quali pensano di poter ascoltare la musica di Wagner come musica pura, ovvero staccata dal contesto. Tale atteggiamento è certamente distorto rispetto all'intento di Wagner che voleva riunire tutte le arti in un'opera totale, fondendo parole, musica e dramma, ma «evidentemente ogni religione, anche musicale, porta all'eresia»<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, p. 16.

<sup>77</sup> Ivi, p. 10.

<sup>78</sup> Ivi, p. 16.

## 4. LA CRITICA MUSICALE DEL NOVECENTO

### 4.1 Critica musicale in Italia e nascita dei periodici

Le prime testate giornalistiche a carattere musicale, in senso stretto, si sviluppano in Italia attorno alla metà del XIX secolo; prima di allora, la critica musicale non è un'attività ben delineata. Soltanto attorno alla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento cominciano un dibattito e una maggiore presa di coscienza sugli argomenti a carattere musicale che culminarono con le pioneristiche testate musicali quali la «Gazzetta musicale», la «Rivista musicale di Firenze» e la «Gazzetta musicale di Milano».

Inizialmente, i giornalisti che si occupano delle novità inerenti al mondo dei concerti e dei teatri non sono considerati dei veri e propri critici, in quanto le notizie trascritte si basano su impressioni consolidate con l'esperienza, prive di basi storiche e teoriche musicali. Successivamente, la figura del critico comincia a prendere maggiore forma e va alla ricerca degli interpreti che riproducano i grandi repertori del passato.

Nell'Ottocento i cronisti conoscono l'estetica musicale, teorica e tecnica della materia, ma non possiedono un orientamento preciso, un *modus operandi* ben delineato che possa andare oltre alla mera tecnica strumentale. Voce fuori dal coro è Luigi Prividali, un letterato, impresario e giornalista che per vent'anni si dedica all'attività teatrale, scrivendo sui più importanti giornali milanesi. Fonda il «Censore universale dei teatri» con notizie approfondite riguardanti le dinamiche che governano il mondo del teatro, dando così una visione generale e completa della produzione teatrale. Nella dichiarazione sull'indirizzo del giornale, uscito per la prima volta il 3 gennaio del 1829, egli afferma:

avvedersi [...] può [...] facilmente chi legge non essere mia intenzione di raccogliere gli elenchi delle nostri compagnie d'opera, di ballo e di commedia; di riferire il loro furori e fiati, di bruciare incensi a tutti gli artisti per accrescere il numero dei miei associati; di far guerra alle grandi riputazioni, per acquistare credito di originalità o di dottrina; [...] di alterare o tacere la verità, per secondarie viste private o parziali interessi [...].  
Abbracciando gli avvenimenti teatrali dell'Europa tutta, parteciperò senza dubbio con la maggior possibile esattezza, quanto di nuovo meriterà d'esser ricordato; ma fissando

dell'altro lato uno scopo morale delle mie fatiche, colle frequenti discussioni sopra tutte le operazioni teatrali, con un franco e rigorosamente imparziale opinare sopra il valore d'ogni scenica produzione ed esecuzione, coll'additare abusi, svelare errori, combattere pregiudizj, censurare difetti, mi sforzerò sempre di contribuire al migliore avanzamento dell'arte, onde richiamare possibilmente questo tanto ameno ed utile pubblico trattenimento alla vera meta della sua lodevole istituzione. [...] Impossibile io mi dichiaro propagatore del vero, o di quanto sarà da me per vero lealmente considerato, senza abusarne però con la aspramente enunciarlo. Il mio scopo tende a correggere, a migliorare od a scoprire per lo meno il male, ov'io non arrivi a medicarlo<sup>79</sup>.

L'atteggiamento pedagogico e innovativo del «Censore» rappresentò un'eccezione a quello che era considerato lo *standard* di quegli anni, ma non si adatta bene ai cambiamenti in corso. La fascia dello spettatore di teatro si estende, includendo anche la classe medio-alta e non più solamente quella aristocratica; ciò impone la fondazione di nuovi periodici di stampo borghese più adatti ad un pubblico più vasto.

«La fama. Giornale di Scienze, lettere, arti, industria e teatri» di Francesco Lampato, fu uno dei primi periodici che trattò il giornalismo in sé, la ricerca della notizia più che del fatto, incrementando il successo delle testate e delle notizie stesse, oltre che dei giornalisti che le scrivevano. Il nuovo giornale di stampo borghese non mira più a scopi educativi, non si rivolge più alla fascia di popolazione acculturata e ai letterati, piuttosto rappresenta l'emblema di una nuova impresa culturale, che punta al mondo finanziario.

In poche parole, i giornali ricercano ciò che vende bene, concentrandosi sull'accrescimento dell'industria editoriale. Il titolo della rivista già ne preavvisava gli intenti fin dal primo numero del 1° gennaio del 1836, e rappresenta il simbolo del giornalismo e della critica derivante:

la fama e la fame produssero il giornalismo. Ecco turbe di genti [...]: altre gridano per curiosità e domandano notizie, altre perché le preme voglia di lode ed appetito: sorse fra

---

<sup>79</sup>Marco Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: Dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studi della Casa della Musica di Parma nel 2008, Venezia, Marsilio Editori, 2011, p. 14.



loro il giornalismo, il quale fu generato da una stretta di mano che si scambiarono la fama e la fame; egli apre cento gole affamate e manda cento voci strepitose, e distribuisce le glorie del mondo. Gridino pure contro i giornali gli inerti e gli operosi, i dotti e gli ignoranti: senza di loro gli uni non avrebbero onde passare, spesso accrescere, la noia delle ore, e argomento a maldicenze; gli altri non otterrebbero subito riputazione e gloria. [...] Pochi sono i testimoni di veduta, gli altri credono sulla fede altrui [...]. È vero che molte opere di poco merito salgono presto in credito, perché i giornali per mille cause, e prima la fame, le gridarono appena nate e le spacciarono per buone: vi è male? Il tempo le rimette a posto, ma intanto gli autori vivacchiano alla meglio, perché ebbero agio a scacciare la fame. Se sia vero chiamatelo ai libraj od agli altri autori paurosi; i primi si fanno amici ai giornalisti, e per amor della mane cacciano loro un'offa nella gola [...]»<sup>80</sup>.

Un nuovo ideale di cronaca inizia a prendere piede, un ideale di utilitarismo e favoritismo, a discapito di quello educativo e del più alto valore culturale dato dalla musica e dal teatro. L'intento commerciale e promozionale viene anche ribadito da un articolo anonimo intitolato «Degli annunzii e dei loro rapporti con le belle arti»<sup>81</sup> che evidenzia il carattere pubblicitario delle attività artistiche e culturali.

L'annunzio è per sua natura democratico, si volge al popolo, alle masse, alla credulità. L'annunzio rappresenta la massa umana facile ad ingannarsi, contenta di essere ingannata [...]. Vi ha sempre nell'annuncio una speranza, una porzione cioè di vita e di felicità. [...] L'annunzio fa vibrare le illusioni umani come un abile artista le corde del suo strumento<sup>82</sup>.

Le posizioni agli antipodi del «Censore» e del «La Fama» vengono mediate da una terza rivista: «Il barbiere di Siviglia – giornale di musica, teatri e varietà» fondata, sempre a Milano, da Giacinto Battaglia. Battaglia comincia a delineare la figura del critico musicale che non è

---

<sup>80</sup>Ivi, p. 15.

<sup>81</sup> Anonimo, *Degli annunzii e dei loro rapporti con le belle arti, il commercio e l'incivilimento*, in *La fama*, n. 12, 1836, pp. 45-46.

<sup>82</sup> Ibidem.

né troppo erudita e seriosa, immaginata da Luigi Prividali, né a caccia di notizie, come invece teorizza Lampato. Il critico è un giornalista che regala articoli di musica e di teatro e

mira di far progredire l'arte su una buona via, di schiarargliene il sentiero con il lume della critica e di quel tantino di erudizione tecnica che tocchi ma non oltrepassi i limiti del buongusto<sup>83</sup>.

Il modello ideale descritto da Battaglia sarà anche quello ripreso dieci anni più tardi dalla innovativa «Gazzetta musicale a Milano» fondata da Giovanni Ricordi ed inaugurata dallo stesso Battaglia.

Ulteriori sviluppi nel campo della critica musicale riguardarono il più stretto rapporto della critica con il pubblico. Fu grazie al letterato di punta del giornale «L'Italia musicale», Carlo Tenca, che nel 1847 si manifestò il compito del critico di farsi

interprete tra l'artista e la moltitudine, e all'una dà la coscienza dei propri bisogni e dei propri desideri, all'altro gli incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto<sup>84</sup>.

Per la prima volta viene riconosciuto un ruolo anche allo spettatore, sebbene Girolamo Alessandro Biaggi non sia d'accordo con questa affermazione e mette in guardia sulla funzione di giudice affidato al pubblico. Egli condivide il pensiero di Tenca, per cui l'arte ha l'obiettivo di rivolgersi sempre e solo al pubblico, ma non approva l'onere affidato alle masse di farsi giudice di un'opera d'arte perché «devesi por mente che il pubblico giudica per impressioni istantanee, e che facilmente si lascia trarre in inganno»<sup>85</sup>.

Viene conservata la funzione mediatrice della critica tra artista e pubblico, per cui «l'artista, che ne è depositario [dell'arte], deve saperla conservare nella sua integrità; ed allorché l'artista fuorvii, è ufficio del critico richiamarlo sul retto sentieri»<sup>86</sup>.

Secondo Biaggi i critici hanno il ruolo di funzionari dell'arte e per l'arte; perciò ad essi si

---

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Carlo Tenca, *Introduzione*, «L'Italia musicale» 1, 7 luglio 1847 pp. 2-3.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Marco Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento*, p.19.

richiede la responsabilità di far recepire il messaggio artistico nel modo più adeguato possibile.

Ma pur troppo questo ufficio è esercitato oggidì da persone ignare affatto, non dirò degli elementi dell'arte, ma persino del linguaggio, da persone che si svegliano un bel mattino articolisti, per ciò che solo il giornalismo teatrale è aperto a tutte le nullità della letteratura. [...] Non mancano i pochi periti dell'arte, che si occupino di critica; ma questi per lo più sono profondamente maestri, o, per meglio dire, sono solamente maestri. E però dai loro scritti emana un incorreggibile odore di pedanteria, che allontana i più vogliosi dal leggerli<sup>87</sup>.

Egli dunque non risparmia parole amare per gli "impostori dell'arte", ovvero per quella «critica odierna. [...] A tutti è noto da quali interessi sia mossa, e con quanta dignità eserciti anche il solo ufficio di storiografia dei fischi, degli applausi e delle chiamate»<sup>88</sup>.

Biaggi è fermamente convinto del contributo storico apportato all'esercizio della critica, della quale l'Italia ha sentito la mancanza, ma c'è di più nel suo punto di vista, ovvero il rimprovero nel considerare «l'arte per l'arte, non mai l'arte ne' suoi rapporti colla società, l'arte come la più ideale e poetica espressione delle tendenze di un'età e di un popolo»<sup>89</sup>.

La posizione di Biaggi trae le stesse conclusioni di Battaglia fatte quindici anni prima; dunque, è possibile tracciare un filo che unisce i due critici: una critica musicale che si ponga a metà strada tra l'eccessivo indottrinamento dei critici del «Censore» e la critica propagandistica de «La Fama». Una categoria di critici, quella definita da Biaggi, che avrà valore anche nei decenni successivi, finché non verrà messa in dubbio l'effettiva validità dell'attività critica, ad opera di Ermanno Picchi. Secondo il pensiero di Picchi, i critici sono talmente pieni di orgoglio da non vedere i loro errori: «rari sono quegli autori che credono di non aver fatto l'ottimo»<sup>90</sup>. Si collocano su un piedistallo talmente elevato che nessuno

---

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ivi, p. 20.

<sup>90</sup> Ibidem.

mette in dubbio la parola di un critico, e «se il desiderio è mosso da buone intenzioni, [...] e bisogna che questa verità sia detta imparzialmente e francamente. Verità, imparzialità e franchezza: son cose facili a predicarsi, ma poi non tanto a praticarsi»<sup>91</sup>.

Il critico in quanto tale è colui che riesce a cambiare l'opinione comune, colui che riesce a far breccia con i suoi consigli su coloro che ne hanno più bisogno. La maggioranza di tale categoria, invece, predica e dispensa in modo autoritario il proprio sapere, minando il vero compito del critico.

La critica raramente profitta a chi la riceve, perché l'orgoglio umano si rivolta contro ogni consiglio<sup>92</sup>.

La stessa linea venne poi adottata dal redattore della «Gazzetta musicale di Milano», Antonio Ghislazoni, in maniera forse più accesa. Picchi, infatti, spiana la strada ad uno scetticismo sul mestiere del critico che poi Ghislazoni applica in maniera più integralista:

noi non abbiamo fede alcuna nelle influenze della critica letteraria e artistica, se qualche influenza d'essa può esercitare sulle masse, noi siamo d'avviso ch'essa più facilmente conduca al traviamiento del gusto, [...] anziché ad apprendere il bello ed il buono<sup>93</sup>.

La differenza rispetto a Picchi sta nel considerare la critica inutile sia per il giovamento dell'artista, che per la moltitudine di cui parla Tenca. Per cui Ghislazoni rimette nelle mani del pubblico quel giudizio nel valutare l'arte che Biaggi aveva negato. Vista la corruzione in cui versa il critico:

il vero, l'infalibile, l'irresistibile critico, è dunque l'umanità intiera, l'umanità veduta nel suo più vasto complesso di popoli e di tempi<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ivi, p. 21.

<sup>94</sup> Ibidem.

Emerge la supremazia del pubblico e ancor più del tempo che può portare giustizia ad un'errata considerazione fatta da un'intera generazione e che può essere corretta dalla generazione successiva.

L'unico, sovrano giudice delle opere dell'ingegno è il tempo<sup>95</sup>.

Con l'Unità d'Italia comincia anche a mutare il mondo dell'informazione: nascono i primi quotidiani nazionali, molte riviste e periodici non si concentrano più sulle piccole realtà di provincia, i cronisti musicali hanno la possibilità di rivolgersi ad un pubblico molto più vasto, rispetto a quello elitario del piccolo regno in generale. I quotidiani dedicano poco spazio alle critiche musicali e obbligano i critici a selezionare accuratamente le parole e ad ingegnarsi per rendere accattivante l'articolo, ma allo stesso tempo che sia ricco di materia artistica.

Un critico deve essere assolutamente soggettivo; oggettivo è il cronista. [...] Il critico non deve preoccuparsi di dar conto al pubblico o di prenderlo di fronte, né di dispiacere ad alcuno. Egli deve pensare che se al pubblico od all'autore od all'artista spiace la critica di lui, troverà su cento altri organi editoriali e musicali di che satollarsi, organi che sono sempre esistiti ed esisteranno sempre [...]. Qualcuno obietterà che su un giornale politico non si può trovar tanto spazio per lunghi articoli di erudizione musicale. [...] Essa ha da servir al critico, per dare in poche parole, precise e alla portata di tutti, ciò che il suo criterio, gli ispira e per avvalorare dinanzi alla sua coscienza il suo giudizio. La generalità dei lettori, né può capire il linguaggio della tecnica musicale, né si interessa ad uno sfoggio, di erudizione musicale<sup>96</sup>.

Questa è ora l'immagine del critico ideale che non solo eccelle in acume per le scelte artistiche, ma anche per il modo in cui esercita la sua professione in relazione al pubblico, che è il referente principale della critica musicale. Di fronte ad un pubblico più colto ed esigente, il critico erudito perde paradossalmente la sua importanza, egli può

---

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ivi, p. 23.

far conto di scrivere i suoi giudizi per sé stesso, per chi corregge le bozze, e non per altri – sia che li pubblichi in un giornale quotidiano, in un periodico artistico o in una rivista dotta [...]. Altra cosa è l'ideale, altra cosa è la pratica; anche in materia di critica musicale non bisogna dimenticare che si scrive per il pubblico, il quale è tutt'altro composto che di eruditissimi<sup>97</sup>.

Il pubblico vuole leggere sui quotidiani di ordine generale, non solo notizie di cronaca, ma anche di musica, di arte e di teatro; è un pubblico più sfaccettato, che vuole una conferma delle proprie impressioni.

Anche tra i critici sorge uno spirito di rinnovamento: tanti si adeguano alle esigenze di mercato ed evitano gli specialismi, mentre coloro che sono ancora legati ad una divulgazione musicologica tradizionale, adottano una matrice positivista, un metodo scientifico e oggettivo.

Entriamo, quindi, in una nuova fase storica in cui l'approccio soggettivo lascia spazio a quello oggettivo basato sulle conoscenze storiche della musica. Di fronte alla modernità, sorge un forte interesse per il passato che fa da tramite per la musica del futuro.

Al tramonto del secolo, la critica musicale sembra aver finalmente trovato la sua strada, cosicché all'alba del Novecento deve solo scegliere il tipo di lettore a cui rivolgersi: un lettore attento e interessato, appartenente ad una stretta cerchia di appassionati che non si limita alla lettura sfuggente delle recensioni sui quotidiani, oppure un pubblico più massificato e onnivoro che vuole allargare la propria cultura musicale?

---

<sup>97</sup> Marco Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento*, p. 24.

## 5. BENIAMINO DAL FABBRO E LA CRITICA MUSICALE

### 5.1 *Stile di scrittura*

Il rapporto tra Beniamino Dal Fabbro e il contesto socioeconomico del Novecento pone l'autore di fronte a tre grosse questioni: in primis con mondo della critica musicale; con le logiche gestionali del mondo musicale e teatrale; infine, con l'inclinazione ad assecondare il pubblico.

È utile e interessante guardare, innanzitutto, lo stile letterario adottato dall'autore nei suoi scritti, considerando in particolare modo l'utilizzo della "forma breve" del "frammento" letterario attraverso cui si esprime nei saggi e nelle pubblicazioni. In ambito musicale figurano quattro saggi, due dei quali si caratterizzano per una forma stilistica simile, ovvero la scrittura per "frammento". Questa tecnica, tipica tra gli scrittori del Novecento, si avvale in particolare del diario-taccuino, che verrà utilizzato dall'autore sempre più spesso anche per altre tipologie di saggi. È possibile, infatti, notare un'evoluzione nello stile di Dal Fabbro che parte dalla forma estesa, come nel *Crepuscolo del pianoforte*, fino ad arrivare appunto alla "forma breve" più confacente al suo modo di esprimersi.

Come suggerisce il termine stesso, il frammento è un testo autonomo, a volte solo di poche righe e altre di alcune pagine; esso nasce spontaneamente nella mente dell'autore, frutto di un pensiero fugace, annotato sul momento, e che successivamente viene rielaborato, assumendo il valore di vera e propria opera<sup>98</sup>.

Gino Ruozi identifica tre caratteristiche principali dello stile di Dal Fabbro: la brevità, l'intermittenza e l'interrelazione<sup>99</sup>. Il primo punto riguarda la capacità dell'autore di concentrare un pensiero profondo ed articolato in poche righe, sottintendendo altri riferimenti. Ciò induce a pensare che i frammenti fossero rivolti a sé stesso e non indirizzati ad un pubblico diversificato in quanto le informazioni contenute non sono sufficienti al

---

<sup>98</sup> La valorizzazione del frammento comincia grazie a Giuseppe De Robertis, che ne espone l'alto valore sulla rivista fiorentina «La Voce». In seguito, anche i vociani cominciano a promuovere la poetica del frammento lirico che continua anche sulla «Ronda».

<sup>99</sup> Sarah Decombel, *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, p. 253.

lettore per seguire di primo acchito il filo logico del suo discorso. Ad esempio, nei frammenti de *I bidelli del Walhalla*, l'autore parla dell'atteggiamento dei wagneriani nei confronti di Wagner, ma non è immediatamente percepibile il collegamento sottostante tra le due entità. Questo esempio è valido anche per introdurre la seconda caratteristica, l'intermittenza: una non continuità discorsiva tra i vari frammenti che conservano comunque una coerenza ed unità tematica, ovvero un'interrelazione tra essi.

Un altro aspetto interessante della scrittura di Dal Fabbro è la trattazione a tutto tondo della musica, non solo il mero aspetto riguardante le esecuzioni musicali, bensì anche l'atmosfera delle prove, gli aneddoti, il comportamento del pubblico. Tutti questi aspetti si ritrovano nel saggio più famoso di Dal Fabbro *Musica e verità*, una sorta di diario in cui è possibile immediatamente riscontrare la rapidità con cui espone i propri pensieri. Egli, infatti, comincia spesso in *medias res*, evita lunghe introduzioni informative, quasi a voler far correre il flusso dei suoi pensieri, tralasciando anche i nessi logici delle frasi.

Il titolo del libro ci suggerisce il primo elemento di disarmonia con il contesto critico-musicale in cui l'autore è inserito. Asserendo che la sua è «[...] una formulazione di un giudizio, che tuttavia non è un assoluto, come ordinariamente si crede, ma un contributo di verità personale [...]»<sup>100</sup>, Dal Fabbro si discosta dalla visione comune del critico come onnisciente. Anche il concetto di verità presuppone una critica al mondo editoriale:

la verità allusa nel titolo risiede proprio nell'impegno morale, nella libertà di giudizio e nel rifiuto di ogni compromesso che sovrintendono il continuo rapporto che l'autore intrattiene con la musica [...]<sup>101</sup>.

Quella di Beniamino Dal Fabbro è la ricerca di una verità personale, sia dell'arte che della cronaca che rifiuta sempre ogni tipo di corruzione in nome della libertà d'opinione.

[l'amministratore del giornale] Mi fa trovare, come per una lieta sorpresa, due noti coniugi, sensali di cantanti. Evidentemente, mi considerano un'oggetto di mercato.

---

<sup>100</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 402.

<sup>101</sup> Ivi, p. XL.



Bisogna fargli capire che, come critico, non accetto ordini né raccomandazioni da nessuno<sup>102</sup>.

L'utilizzo di un linguaggio aulico e ricercato sembra rivolgersi solamente ad un pubblico scelto, lasciando molti riferimenti vaghi senza spiegazioni, seminando accenni culturali e musicali che solo chi conosce bene la musica e il melodramma può comprendere.

## *5.2 Considerazione dell'arte e degli artisti*

Le arti sono una cosa seria soltanto per chi le esercita. Pittura e scultura diventano oggetto di commercio, ossia gioco monetario, nelle mani dei mercanti e dei collezionisti; letteratura e musica, nelle mani degli editori e degli impresari, pretesti di distrazione e di passatempo per il pubblico di lettori e di ascoltatori paganti. Le arti hanno un valore metafisico, mentre il mondo fisico e sociale attribuisce alle arte l'unico valore a cui esso sia sensibile: di svago, di guadagno, di lavoro<sup>103</sup>.

L'introduzione del sistema commerciale nel mondo delle arti permette, secondo Dal Fabbro, di capire quando un artista «ascolta sé stesso» e quando invece «deve accontentare gli altri»<sup>104</sup>.

Lo Stato, qualunque esso sia, borghese o proletario, vuole spendere bene i suoi soldi, e l'artista non può non tenerne conto. [...] È il caso di tutti i compositori melodrammatici. I pochi che si rifiutano, come Debussy, sono definiti non teatrali, come se il teatro preesistesse alla musica destinatagli<sup>105</sup>.

Gli artisti sono portati a sentirsi «rifornitori professionali dell'industria», un'industria che vuole lucrare sugli artisti più adatti al pubblico ignavo, piuttosto che favorire gli «artisti veri,

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 244.

<sup>103</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 26.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ivi, p. 159.

d'uomini che esprimono sé stessi»<sup>106</sup>.

Tra gli artisti che Dal Fabbro considera «lontani dall'ideale compositivo alto del suono della tastiera»<sup>107</sup> rientra anche Benedetti Michelangeli, il quale viene definito un «dattilofono», un mero esecutore tecnico, ossia una sorta di «lettore-interprete», contrapposto al «musicista-virtuoso». La prima tipologia di esecutore fa riferimento a colui che «legge con efficacia e agevolezza la musica. È espertissimo del proprio strumento e di ogni possibile musica, e tende ad essere più un lettore-interprete». Mentre la seconda tipologia di esecutore delineata da Dal Fabbro, si lega a «colui che suona a memoria i pezzi del suo repertorio dopo averci speso ore e ore di esercitazione per mandare a memoria i brani»<sup>108</sup>.

Gli intrecci e le contraddizioni del secolo però fanno vacillare il concetto di virtuosismo per l'autore:

debbo rivedere il mio concetto di virtuosismo e musica. Mi hanno insegnato a ritenerlo un aspetto deteriore dell'arte, uno sfoggio di bravura tecnica e strumentale fine a sé stessa, ma ho paura che nella musica tutto sia virtuosismo. [...] In musica c'è sempre un accanito sfoggio di qualcosa, e non soltanto e non necessariamente di passaggi rapidi, di note acutissime: sfoggio di sentimento, d'umore, di moto, di violenza, di sua vita, di geometria, di matematica, di dottrina, eccetera. È un'arte che non esiste senza eccesso, il virtuosismo strumentale lo sfoggio più innocente di tutti. quale sarà allora la sostanza della musica??<sup>109</sup>

In Italia «l'accademismo è mal ricompensato e la produzione artistica è di tipo commerciale, determinata dall'industria editoriale, dai mercanti dell'arte che giocano al rialzo e al ribasso e dai teatri lirici a gestione mondana»<sup>110</sup>.

Dal Fabbro definisce l'arte pura o disinteressata senza imposizioni, con scopi non prestabiliti, e non percepibili nell'immediato. La nozione di arte delineata da Dal Fabbro «non ha corso

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 362.

<sup>107</sup> Ivi, p. 145.

<sup>108</sup> Ivi, p. 130.

<sup>109</sup> Ivi, p. 80.

<sup>110</sup> Ivi, p. 180.

legale in questo Paese»<sup>111</sup> e la musica non fa eccezione, è il sottofondo alla nostra quotidianità, tanto che quasi non la percepiamo più. La musica è presente nelle strade, nei bar, nei negozi.

I concerti pubblici mirano tutti a mettere in evidenza la bravura dello strumentista, il fiato e l'agilità di un cantante. Poco dopo gli subentrerà, sulla stessa pedana, un prestigiatore coi suoi giochi, un'atleta sollevare il peso, una ballerina volteggiare sulla corda<sup>112</sup>.

I concerti, dunque, diventano spettacoli in cui si inseriscono elementi a sorpresa: una ballerina, un prestigiatore, o altro, come a voler inserire in qualche modo il mondo del circo nelle accademie.

Questo accade nell'Unione Sovietica, dove la musica si mescola ad elementi circensi per realizzare una sola espressione, mantenendo così «la musica ad un livello artigianale che ben risponde agli scopi qui assegnati alle arti: un'estrinsecazione di destrezza per chi le esercita e un riposante e insieme stimolante svago per chi ne fruisce»<sup>113</sup>.

Dal Fabbro è convinto che il protagonismo nelle arti e nello spettacolo porta ad un pericoloso proselitismo, che inevitabilmente alimenta uno stagnamento del gusto, promuovendo «artisti eccessivi nella sregolatezza, come la Callas, o nella levigatura come il Benedetti Michelangeli»<sup>114</sup>.

[...] Bisogna indagare dove la vita dell'arte effettivamente si trova: nella musica, a volte essa abbandona i teatri e le sale da concerto per prosperare in forme umili e improvvisate nelle taverne. [...] Nascerà forse una nuova e vive forma d'arte coltivata. Nell'alternativa delle opinioni e quelle contro opinioni ci sono periodi in cui artisti la pensano come gli snob, purtroppo sono questi i periodi favorevoli alle arti, cui non

---

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Ivi, p. 401.

mancano l'appoggio sociale la divulgazione determinati dal parassitismo intellettuale degli snob<sup>115</sup>.

Dal Fabbro percepisce l'arte in continuo movimento e cambiamento, che nelle sue varie forme e manifestazioni può trovarsi in luoghi differenti rispetto a quelli tipicamente deputati ad essa, in luoghi più umili e inaspettati, dove non trovano spazio la folla e le orecchie dei discografici. Qui la musica subisce una metamorfosi che restituisce nuova vita ad un terreno inaridito dall'accanimento e dal parassitismo intellettuale degli snob.

Il rimprovero dell'autore è l'eccessivo affidamento in coloro che sono ritenuti geni, che diventano talenti indiscussi, quali ad esempio Maria Callas e Benedetti Michelangeli, che fanno marciare le industrie discografiche per raggiungere i loro fini mercantilistici. Per questo Dal Fabbro odia le categorie del genio e di tutti coloro che vengono "investiti di infallibilità":

chi è riconosciuto come genio può dire e fare qualsiasi cosa, anche fuori del proprio campo, avendo comunque la certezza di essere applaudito e creduto. [...] Basta essere considerati qualcuno per entrare subito in una categoria leonardesca. Chi invece non è promosso genio, a malapena è abilitato a fare una cosa, anche se, a volte, ne sappia fare, altrettanto bene, due<sup>116</sup>.

Il confronto è tra l'ostentazione di coloro che vengono considerati artisti e coloro che invece sono realmente artisti, ma non riconosciuti come tali. Molti validi talenti rimangono nell'ombra dei geni, pur essendo più abili e meritevoli.

Non si tratta, in arte, di fare del nuovo, ma d'essere diversi. Chi è diverso, fa necessariamente del nuovo. Soltanto il non artista aderisce in tutto, imitando, all'opera non sua, e la considera una propria espressione, e ci vorrebbe mettere la firma. Ai critici non resta che il privilegio, di cui non sempre si giovano, di una controfirma. In particolare, ai critici musicali, categoria a cui non mi glorio di appartenere che per caso o

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 129.

<sup>116</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 191.

per necessità, sembra tradizionalmente demandata la funzione di ripetere di avallare l'ottusità del pubblico<sup>117</sup>.

Il disprezzo per la maggior parte delle convenzioni del vivere borghese e il volersi esprimere sempre in maniera diretta dimostrano la volontà dell'autore di preservare il più alto valore artistico della musica che la figura del critico dovrebbe individuare e perseguire. Essenziale, dunque, è la creazione espressiva, al di là dello strumento e delle novità tecniche. Dal Fabbro ammira coloro che non sono venuti a compromessi con le innovazioni del secolo e con il gusto del pubblico, si congratula con

i maestri del romanticismo estremo, che hanno operato fanaticamente in solitudine e che giunti alla fine delle loro colossali e chilometriche partiture hanno veduto sul pentagramma, accanto alla loro firma, l'ineffabile sorriso di Dio o l'infocato sigillo del Diavolo!<sup>118</sup>

### *5.3 Rapporto con «Il Giorno» e con i critici musicali*

Il rapporto tra Dal Fabbro e il quotidiano «Il Giorno» è particolarmente travagliato. Il direttore Gaetano Baldacci, che in principio aveva richiesto la presenza di Dal Fabbro al giornale, ritira la sua offerta in quanto ritiene che il critico rischierebbe di mettere in cattiva luce il giornale. In una lettera privata consegnata a Dal Fabbro il 25 dicembre 1955, Baldacci afferma:

[...] riesaminando alcuni aspetti della tua attività nel passato, la proprietà del Giorno è arrivata alla conclusione che tu non puoi far parte della famiglia [...]. Beniamino: la musica, a Milano e in Italia, è un fatto editoriale importante [...]<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 186.

<sup>118</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 302.

<sup>119</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 451.

Dal Fabbro ha già ricevuto il contratto; perciò, non rinuncia all'incarico e comincia la sua carriera presso il giornale in veste di critico musicale. I primi dissidi non tardano a manifestarsi fino a raggiungere il *climax* con la recensione sulla *performance* di Maria Callas alla Scala, che trascinerà il critico e lo stesso direttore del giornale in tribunale.

Pur con la vittoria di Dal Fabbro e Baldacci, il giornale rimarrà comunque macchiato di infamia e i rapporti tra i due si sgretolano sempre di più a causa delle divergenze di opinione. Baldacci, infatti, con il suo giornale punta a raggiungere un pubblico ampio e diversificato, mentre Dal Fabbro, con le sue critiche controcorrente, un pubblico più specializzato. Egli è continuamente messo in discussione, viene sempre rinnegata la sua autorità di critico in quanto il giornale pubblica continuamente interviste e articoli lusinghieri a favore delle personalità denigrate da Dal Fabbro.

Scriverò bocca per lagnarmi di quest'altra sopraffazione. Credono evidentemente che io sia una sorta di numero da circo, il cattivo di turno, e che i miei giudizi siano tic personali, divertimenti, ma da rendere innocui con un lavoro di compensazione interna<sup>120</sup>.

Egli dunque si sente preso in giro e manipolato, ma c'è una vicenda che porterà Dal Fabbro a condannare definitivamente «Il Giorno»: l'esclusione dalla tournée scaligera in Russia. Il critico sospetta che il sovrintendente della Scala, Antonio Ghiringhelli, abbia fatto in modo che il rinomato quotidiano non inviasse critici musicali alla trasferta prevista in Unione Sovietica.

Dal Fabbro sostiene che il teatro voglia scongiurare potenziali giudizi negativi che possano ripercuotersi sulla reputazione della Scala stessa. Il giornale non può tollerare delle accuse tanto insolenti verso un'istituzione teatrale così importante e verso le autorità del Giorno; pertanto Dal Fabbro viene invitato ad abbandonare la collaborazione con il quotidiano, concludendo così l'esperienza con «Il Giorno» cominciata male e finita peggio.

[...] Non era possibile continuare a lavorare in un giornale controllato dalla Scala, le cui ragioni, errate e illegittime, ed erano anteposte alle mie<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 410.

Oltre alle divergenze createsi con la testata giornalistica, egli si trova spesso a scontrarsi con i suoi colleghi critici. Nella seconda parte di questo paragrafo verrà analizzato il difficile rapporto che intercorre tra l'autore e gli altri critici musicali suoi contemporanei.

È bene fare una premessa sulle considerazioni di Dal Fabbro riguardo il mestiere del critico musicale in Italia e in Unione Sovietica e sul rapporto che sussiste tra la figura del critico e la materia trattata. Nell'Unione Sovietica la critica musicale viene concepita come disciplina separata dall'arte musicale: ai praticanti critici viene insegnato a esercitare l'ascolto; in questo modo è possibile continuare a difendere la cultura musicale dall'irrefrenabile «follia tecnica a cui i musicisti sono per natura predisposti»<sup>122</sup>.

La visione italiana, invece, concepisce l'arte e la critica musicale come due discipline legate tra loro, ma in ogni caso, la critica dovrebbe essere ambasciatrice degli stessi valori trasmessi dall'arte:

Purtroppo, o per fortuna, in Italia e in Europa le cose sono sempre andate assai diversamente [rispetto all'Unione Sovietica]. La critica musicale non è mai stata intesa come una magistratura separata dall'arte musicale ed al suo esercizio e a lei contrapposta. A scrivere di musica sono sempre stati i musicisti e i letterati, gli storici e i giornalisti, e applicando secondo i casi, senza che gli siano mai stati domandati loro titoli di studio. [...] La critica musicale è partecipe all'arte stessa, agita problemi, sommuove il gusto, e fa da intermediaria tra gli artisti e il pubblico ed è astrattamente inserita nel travaglio della musica, dell'arte, della civiltà, la quale si evolve dialetticamente, attraverso libere lotte e sempre diverse soluzioni, lontano dalle astratte cogitazioni della filosofia come dagli improbabili e angusti schemi dell'estetica<sup>123</sup>.

Nel tentativo di delineare il critico musicale ideale, Beniamino Dal Fabbro prende in esame l'ambiguità intrinseca di tale figura, un'ambiguità che tuttavia è naturale.

---

<sup>121</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 424.

<sup>122</sup> Ivi, p. 324.

<sup>123</sup> Ivi, p. 350.

l'ambiguità connaturale al critico consiste in questo: egli sembra in possesso della verità estetica, ed è suo dovere farlo credere, mentre, al contrario, egli continuamente la ricerca, e la mette in dubbio ogni volta che ne abbia trovato una plausibile applicazione<sup>124</sup>.

Successivamente, l'autore si sofferma sulla questione riguardante le abilità strumentali ed esecutive di un critico musicale: un buon critico musicale deve saper suonare uno strumento? Sebbene comunemente non sia richiesto al critico letterario di saper scrivere romanzi o al critico artistico di saper dipingere, «non si capisce per quale motivo un critico musicale dovrebbe necessariamente saper suonare uno strumento»<sup>125</sup>. Dal Fabbro però specifica che il caso vale solo nella teoria, perché nella pratica un critico è portato comunque a saper suonare uno strumento, anche solamente a livello amatoriale, per rendersi conto personalmente di come la musica sia fatta. Perciò per professione o per ambizione esistono anche i critici “strumentisti”, ma Dal Fabbro insiste su altri strumenti realmente necessari al critico musicale, ovvero le orecchie:

il vero strumento di un critico musicale sono soprattutto i suoi orecchi, e la sola tastiera di cui ha bisogno, per esprimersi, è quella, se mai, della macchina da scrivere<sup>126</sup>.

Pertanto, l'abilità di un critico nel saper eseguire brani musicali non determina la qualità dei suoi giudizi, anche se in alcuni casi tale capacità può rivelarsi utile: ad esempio un critico pratico di pianoforte potrebbe essere più incline a prediligere l'elemento interpretativo piuttosto che quello creativo. In ogni caso è la disciplina interiore che rende valido il lavoro di un critico.

[...] Di musicista sordo s'ebbe un esempio addirittura monumentale. Ma di un critico musicale sordo, non dico munito di un cornetto acustico al cervello, veramente sordo, si

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 160.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.



ha notizia? Chi potrebbe essere definito, tra i tanti, il miracoloso Beethoven della critica?<sup>127</sup>

Un'altra caratteristica data impropriamente al critico, secondo Dal Fabbro, è l'essere tenuto all'infallibilità, caratteristica, peraltro, avallata dal critico stesso che ritiene il suo giudizio intoccabile e invariabile.

Il critico musicale considera sé stesso come un arcano incrocio tra il giudice inappellabile e un grande clinico le cui sentenze, di vita o di morte, sono definitive<sup>128</sup>.

Per questo, secondo l'opinione comune, il critico musicale sarebbe un presuntuoso, un predicatore senza scrupoli, continuamente nel mirino della gente e giudicato per le opinioni scritte sui gazzettini.

Tra gli inconvenienti del mestiere, oltre alle condanne da parte dei lettori «che si ritengono istruiti»<sup>129</sup>, la figura del critico musicale viene tante volte confusa e inglobata alla figura generica del critico d'arte, oppure, critico teatrale per la sua assidua frequentazione dei teatri.

Il critico educa, istruisce anche coloro che non ne accettano i giudizi e presumono di darne di opposti, proprio mentre usufruiscono di uno schema che si sono assunti da quei giudizi che vorrebbero combattere e dalla persona che desidererebbero lapidata e arsa davanti al teatro<sup>130</sup>.

Dal Fabbro ha un'amara concezione di quello che significa essere critici musicali: «tutti più o meno compromessi con la Scala e tra di loro»<sup>131</sup>. Egli è consapevole di vivere un'utopia, di seguire un modello irraggiungibile, per questo non accetta di essere associato ad un mestiere in balia di una pericolosa inerzia.

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 430.

<sup>128</sup> Ivi, p. 226.

<sup>129</sup> Ivi, p. 360.

<sup>130</sup> Ivi, p. 191.

<sup>131</sup> Ivi, p. XXXIV.

Sospinto alle soglie della prigione dell'indegnità professionale soltanto per possedere un orecchio un po' meno rudimentale di molti altri, un gusto del melodramma e della sua interpretazione un po' meno guasto di quello corrente e una penna molto più veridica di quanto non sia tollerato in questo secolo dedito ai compromessi con la folla e nemico alla persona singola<sup>132</sup>.

In accordo con un articolo scritto da Massimo Mila sulla critica musicale, Dal Fabbro condivide l'opinione riguardante «l'incertezza di gusto»<sup>133</sup> che porta la maggior parte dei critici musicali a brancolare nel buio: patteggiano per uno o l'altro compositore, quasi ad immedesimarsi in essi e a confondersi come tali. Dal Fabbro riprende il pensiero di Mila secondo cui i critici, oggi, invece di separare il bello dal brutto in maniera imparziale, si comportano alla stregua dei compositori, ovvero «con l'assolutezza propria degli artisti creatori»<sup>134</sup>. Tale descrizione corrisponde alla categoria di critici definita da Dal Fabbro le seppie saccenti della critica alla quale si contrappone un'altra categoria di critici più cauti nel giudizio. Entrambe sono esposte al rischio di prendere dei granchi, ma si avvicinano in maniera differente di fronte all'imperante «oscillazione di gusto»<sup>135</sup>. La prima tipologia di critici è molto presente nell'ambiente milanese e sono:

pseudo-critici musicali, che si potrebbero definire “le seppie della critica musicale”, tanto si affannano a intorpidire le acque con i loro inchiostri e a pescarvi dentro poco pulitamente. Questi gazzettieri, più arretrati di quel pubblico a cui hanno la pretesa di aprire gli occhi, o gli orecchi, esteticamente si sono fermati niente meno che a Wagner [...]. Tutto quello che è venuto poi, è per loro un deserto<sup>136</sup>.

L'atteggiamento rimproverato da Dal Fabbro è la cecità e la scarsa lungimiranza dei critici nel guardare oltre; tale ristrettezza di vedute contribuisce a intorpidire le acque appunto, ovvero

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 277.

<sup>133</sup> Dal Fabbro, *I granchi e le seppie della critica musicale*, in *Quarta dimensione*, s.d., oggetti digitali, Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

a rendere più difficoltoso «il travaglio culturale e artistico dei nostri tempi» e a compromettere maggiormente la comprensione del pubblico:

ora, del pubblico e particolarmente del distratto, mondano, presuntuoso e melodrammatico pubblico italiano, non ci si meraviglia, ma che diremmo di quei critici musicali, ossia di quei rappresentanti specializzati del pubblico che dovrebbe guidare, governare e controbilanciare le istintive e approssimative sentenze delle platee?<sup>137</sup>.

La seconda categoria di critici è quella formata da «critici non seppiosi, i critici non ignoranti, che possono attardarsi a discernere il brutto dal bello nella musica contemporanea»<sup>138</sup>. Essi combattono continuamente contro la categoria delle seppie, cercando di emergere e far valere il proprio giudizio o quanto meno di insinuare il dubbio negli ascoltatori poco propensi al cambiamento di vedute.

Un appassionato lettore vuole una conferma dei propri gusti e, quando non trova sul giornale ciò che più gli aggrada e che confermi la propria opinione, va a intaccare la credibilità del critico, mettendo in discussione le capacità di giudizio di un esperto. La presunzione del pubblico impedisce ai pochi valenti critici di esercitare con serietà il proprio mestiere. La testardaggine dei lettori porta alle lamentele e alla sentenza di incompetenza per chi contrasta il pensiero comune.

Di solito il critico, o come dicono con spregio, “il giornalista “, è liquidato con termini di generica diffamazione, eccettuato il caso che si rechino a importunare le gerarchie del giornale a chiederne l'esilio, la deportazione, se non la testa [...], in quanto evoca un costume e un ambiente che purtroppo non sono quelli vigenti in Italia e a Milano, e un mondo, che non esiste, di liberi dibattiti, di fertili scambi e scontri di idee<sup>139</sup>.

In quest'ottica diventa ancora più difficile per un critico musicale definire sé stesso e capire se «vuole rendersi utile all'arte della musica» o se invece «si è fatto ufficio stampa degli enti

---

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 343.

sui quali dovrebbe agire il suo controllo»<sup>140</sup>. Per questo Dal Fabbro sostiene che il critico musicale dovrebbe ragguardarsi anche dalle imposizioni dei giornali:

[...] invero la libertà del critico non consiste soltanto nel lasciargli formulare giudizi che crede e nella forma che gli è connaturale, ma anche nell'impedire che sullo stesso giornale si leggano opinioni e valutazioni in contrasto con le sue<sup>141</sup>.

Anche i giornali che dovrebbero agire sotto il motto «libera critica in libera cronaca»<sup>142</sup> non sempre adempiono a questi doveri, precludendo ancora una volta al critico la possibilità di potersi esprimere liberamente. Se poi capita che un critico si esprime senza imposizioni da parte dei giornali, degli altri critici, del pubblico e della gerarchia del teatro accade che, oltre ad essere denigrato, egli venga considerato un pazzo o un infante che dice e scrive quello che pensa.

Mia sorte è sempre quella di lavorare tra gli equivoci. Si crede, ad esempio, che io sia uno scrittore polemico, ossia dedito a una forma aggressiva, demolitoria e artificiosamente esagerata di giudizio; mentre invece il mio sostanziale radicalismo, nelle opinioni e nel modo di esprimerle, è costretto quasi sempre a castigarsi in forme attenuate<sup>143</sup>.

Anche Dal Fabbro contempla la dimensione del tempo, come fece anche Biaggi, considerandolo il sovrano giudice delle opere. Di fronte al tribunale dei melodrammi o dei concerti i critici musicali sono chiamati a testimoniare, allora verrà reso noto alle generazioni future la condanna o l'esaltazione per una determinata opera. Investito di tale responsabilità il critico si inibisce, sa che le sue parole costituiranno una sorta di assoluto e una volta fatto aderire l'inchiostro sulle testate non ci sarà più modo di tornare indietro. Solo il tempo potrà confermare o ribaltare l'esito dato dal critico. Il critico musicale, per quanto sicuro della propria testimonianza, è consapevole che i tempi cambiano.

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 170-171.

<sup>141</sup> Ivi, p. 334.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 261-262.

<sup>143</sup> Ivi, p. 274.

Di qui a cent'anni, il curioso che sfogli una superstite raccolta del giornale saprà, sotto specie di assoluto, che una tal musica era mediocrementemente imbastita coi cascami altrui, che il tal soprano univa alla bravura vocale un corretto senso stilistico. Se appena ci pensa, il critico si impaurisce al suono stesso di questi giudizi proiettati avanti nel tempo, delle sue condanne senza appello, delle sue incondizionato esaltazioni [...]. Il fatto che di un'opera da lui definita capolavoro imperituro non gli sia giunto che il titolo, mentre di un'altra, qualificata ignobile pasticcio, ai tempi suoi, si studino le pagine a una a una come archetipi d'arte<sup>144</sup>.

Il critico, dunque, è investito da una responsabilità di portata non indifferente, ma Dal Fabbro incoraggia le nuove generazioni di critici invitandoli a «considerarsi un uccello raro per la redazione e di non lasciarsi mettere il sale sulla coda»<sup>145</sup>.

Per rendere l'affermazione più concreta citiamo la stima che Dal Fabbro possiede per Bruno Barilli, «una delle figure più originali nel panorama della critica musicale del XX secolo per la forza inventiva del suo stile letterario, al punto che in lui testo letterario e intuizione critica finiscono per coincidere»<sup>146</sup>. Barilli era una figura particolarmente stimata da Dal Fabbro.

Bruno Barilli [...] è stato qualcosa di più di un Maestro e assai di più del molto, del poco, e forse del nulla che vorranno riconoscerli i suoi innumerevoli commerciali e facili seguaci: egli è stato un esempio, un personaggio mitico, un sibillino eroe caduto in mezzo a noi quasi da un altro pianeta<sup>147</sup>.

I due critici condividono la sorte di vivere nella terra intermedia tra letteratura e musica; infatti, Dal Fabbro stesso definisce Barilli un letterato e un musicista. Appena dopo la dipartita di Barilli, nel 1952, Dal Fabbro dedica un articolo a questa figura controversa: un uomo dalla vasta cultura e allo stesso tempo dibattuto, con una carriera tormentata a causa

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 90.

<sup>145</sup> Dal Fabbro, *Alla ricerca del melodramma perduto*, 10 giugno 1950, oggetti digitali Biblioteca Civica di Belluno.

<sup>146</sup> Marco Capra, introduzione, in *La critica musicale in Italia. Nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studio della Casa della Musica di Parma nel 2008, Venezia, Marsilio Editori, 2011, p. 10.

<sup>147</sup> B. Dal Fabbro, *Il Sorcio nel violino e il sole in trappola*, articolo, aprile 1952, oggetti digitali Biblioteca Civica di Belluno.

del suo essere capriccioso e geniale allo stesso tempo, ma comunque sempre incorruttibile rispetto al resto dei critici musicali.

In Italia, che è la patria del conformismo, oltre che del melodramma, Barilli sembrò soprattutto un eccentrico, un fanatico della intransigenza intellettuale, un fromboliere [...]. Egli era invece un artista allo stato nativo, costituzionalmente in guerra coi caporali e coi pedanti d'ogni genere, un musicista di salda e sensibile cultura, rivoluzionario per indole, uno scrittore di parola netta e fosforica, di pensiero rapido e stringente, un poeta vero, di vocazione non facilmente governabile<sup>148</sup>.

Anche Barilli adotta i taccuini per le sue stesure dalle quali nascono, in maniera quasi spontanea, *Sorcio nel violino*; *Paese del Melodramma*; *Sole in trappola*. Pochi libri che Dal Fabbro considera quasi come antologie in quanto l'esercizio della musica assume le forme di una nuova letteratura per la capacità di riuscire a spiegare attraverso le parole i mondi musicali che altri sono riusciti solo in parte a descrivere. Eppure, Barilli viene ricordato per le sue bizzarrie e contraddizioni, ignorando spesso l'alto valore del suo lavoro.

Un buon critico è sempre alla ricerca della verità e pronto ad espandere i suoi orizzonti restando al passo con la contemporaneità, così da promuovere il nuovo e istruire le menti.

Il critico musicale fa o dovrebbe fare tutto quello che il pubblico non sa fare né può: la formulazione di un giudizio, che tuttavia non è un assoluto, come ordinariamente si crede, ma un contributo di verità personale giustificato da una dottrina il più possibile vasta e precisa e da una sicura e sensibile coscienza artistica<sup>149</sup>.

Dal Fabbro vede nel critico una figura essenziale per la ricezione della musica da parte del pubblico che altrimenti non riuscirebbe a comprenderne il significato nel modo adeguato; tuttavia l'autore non impone il proprio punto di vista, bensì considera i suoi giudizi "un contributo di verità". Senza la mediazione del critico, la gente rimane radicata nei pregiudizi:

---

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 402.

la gente crede che se il critico musicale loda la cantante x conta già con questo il dovere di biasimare la cantante y e viceversa. La gente crede che il critico musicale abbia le sue stesse preoccupazioni e pretende di essere assecondata in esse per iscritto. La gente crede che il critico musicale sia un odiatore di professione, ha pagato per rovinare le belle feste dei teatri d'opera. La gente crede che i critici musicali siano tutti d'accordo tra di loro, in una sorta di associazione a delinquere. La gente crede... Da parte sua il critico musicale si sforza invano di far capire alla gente che la maggior parte delle sue preoccupazioni e opinioni è estranea alla musica e inutile al melodramma<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 303.

## 6. BENIAMINO DAL FABBRO E IL TEATRO

### 6.1 *Il Teatro La Scala e il Teatro Regio di Parma*

Questo era il costume dell'epoca: il teatro d'opera non era diverso da un grande caffè in cui si facesse della musica, da un brillante luogo di convegni, di giochi, di amori, di frivoli commerci sociali, e persino di intrighi politici e cospirativi<sup>151</sup>.

Secondo Dal Fabbro la stagione d'oro del teatro La Scala è il Settecento, perché in quel periodo l'istituzione teatrale milanese aspira a diventare lo "strumento del melodramma" cercando di stare al passo con i tempi: allora il teatro era al servizio del melodramma e non nuoceva affatto alla musica, senza pretese «culturali», «programmi celebrativi» o «riesumazioni»<sup>152</sup>. Tutto si svolgeva in linea con il gusto e le mode. Per gli impresari l'arte del melodramma era un'industria che dava guadagni e che poteva vivere di sé stessa: i meccanismi commerciali traevano profitto dal teatro ed era un periodo florido per i committenti e per l'arte.

L'industria teatrale permette alle figure artistiche come cantanti, ballerini e attori di guadagnarsi da vivere; inoltre contribuisce a mantenere ben oleata la «grande macchina del melodramma» che per tutto l'Ottocento funzionò con naturalezza, come un «carro trionfante»<sup>153</sup> sovrastando tutti gli altri generi musicali, almeno in Italia. I melodrammi vengono commissionati dagli impresari teatrali e i maestri di musica si mobilitano, assieme ai poeti e agli impresari stessi, per trovare i cantanti idonei all'opera da realizzare. Solo con Giuseppe Verdi La Scala riesce finalmente a diventare "lo strumento del melodramma". Il compositore infatti insegna i nuovi usi del teatro:

insegnò ai cantanti a rispettare la partitura, a eliminare gli svolazzi virtuosistici di loro invenzione, di non cantare una romanza al posto di un'altra romanza. Anche in palcoscenico si instaurò una più sicura disciplina; le luci e gli effetti scenici non furono più

---

<sup>151</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, p. 161.

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Dal Fabbro, *La Scala e il melodramma*, saggio breve, da oggetti digitali, Biblioteca Civica di Belluno.



lasciati ad arbitrio dei macchinisti. Fu quello il momento culminante del teatro alla Scala [...] <sup>154</sup>.

Il teatro La Scala continua nel suo tentativo di rinnovamento per gli anni avvenire e lo “strumento del melodramma” si adegua sempre ai dettami estetici, portando sul palcoscenico autori italiani e stranieri all’avanguardia. Nel Novecento, La Scala vede sbiadire il fervore musicale dei secoli precedenti a causa della crisi musicale emergente e per gli avvenimenti storici del tempo riguardanti i venti di guerra.

Le opere presentate a teatro sono quelle del passato a scopo encomiastico e non più innovativo, fino a culminare con i “vent’anni neri” che smorzano del tutto le novità teatrali. Nel 1943 una bomba distrugge il tetto del teatro, una bomba i cui danni vengono definiti da Dal Fabbro più simbolici che reali in quanto distrugge più che altro l’animo della Scala.

La decisione riguardante la ricostruzione del teatro propende per la pianta originale, ovvero quella settecentesca, un modello che poco si adatta al pubblico variegato del Novecento: un pubblico «democratico, in giacchetta, desideroso soprattutto di ascoltare musica, e non di contemplare sé stesso» <sup>155</sup>. Dal Fabbro ribadisce che, ora più che mai, c’è la necessità per il teatro di riprendere l’entusiasmo originario e di adeguarsi alla vita musicale contemporanea:

bisogna non ostinarsi nel vecchio repertorio, nell’invecchiata e stucchevole maniera scenografica, in quello spirito di conservazione che tende a fare d’un teatro un museo, una sterile accademia: i giovani, oggi, hanno gusto per la musica sinfonica, [...]. Si riporti la Scala alla sua importanza nazionale ed europea con esecuzioni sempre esemplari dei melodrammi del passato, ma si ospitino largamente i concerti sinfonici, e soprattutto i nuovi lavori di musica. Come accadde un tempo, la Scala potrà essere di nuovo una forza operante, uno “strumento” della musica contemporanea [...]. Non sappiamo quali vie prenderà la musica, in questo nostro secolo farraginoso e inquieto, tragico e contraddittorio in tutti i suoi aspetti; soprattutto la Scala non sia soltanto retrospettiva, ma guardi intorno e in avanti; questo solo modo le rimane per non mancare a sé stessa,

---

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Ibidem.

per esser degna dei grandi musicisti che da lei e in lei hanno avuto la propria consacrazione<sup>156</sup>.

Dal Fabbro spera di vedere “svecchiare” il teatro ormai diventato un «museo retrospettivo» dove il pubblico può ammirare i capolavori del passato. Nei suoi scritti si scorge una nota nostalgica per la grandezza internazionale della Scala prima del Novecento, ma allo stesso tempo confida che tale importanza possa essere ristabilita. Fin tanto che le cose rimangono invariate, Dal Fabbro considera

una particolare disavventura essere considerati critico della Scala, come se un teatro come questo, simile a un ministero totalitario, per mezzo dei suoi funzionari di stampa e a proprie spese si facesse dell'autocritica, o addirittura dell'autolesionismo, sui giornali della città e della Nazione. Per diffusione di un pregiudizio popolare, è lo stesso impresario della Scala che credono ne sia immune, se, come è accaduto in molte occasioni, egli non nasconde di ritenere inutile e nociva la collaborazione indiretta dei critici musicali non appena i loro giudizi si discostino dalla lode incondizionata<sup>157</sup>.

Secondo l'autore, il direttore del teatro cerca di escludere i critici che ritiene inutili e nocivi, ovvero coloro che manifestano un giudizio non coerente con l'immagine che la Scala vuole dare di sé. Tra questi critici rientra anche Beniamino Dal Fabbro. Il critico, infatti, ritiene che la Scala voglia manipolare ogni tipo di informazione e tale dubbio diventa sempre più marcato dopo essere stato escluso dalla tournée in Russia.

La Scala che «dovrà presentarsi a Mosca come un ente organizzativo internazionale, più che come un teatro italiano dotato di vita autonoma»<sup>158</sup>, non può rischiare brutte figure con la stampa russa; quindi, dopo aver escluso tutti i critici, impedisce ai musicisti di avere contatti con i giornalisti, onde evitare le eventuali maldicenze dei cantanti partecipanti alla tournée.

---

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 360.

<sup>158</sup> Ivi, p. 395.

I cantanti si ebbero un manuale a stampa sui loro rapporti coi giornalisti, o meglio sul divieto di intrattenere con essi rapporti di qualsiasi genere, in quanto la Scala pretendeva per sé ogni diritto di informazione. Fatto il colpo con l'eliminazione dei critici musicali, molto più comoda che con l'eliminazione dei difetti negli spettacoli, questo manuale-regolamento è il ridicolo statuto del governo provvisorio d'emergenza<sup>159</sup>.

Dalle accuse di Dal Fabbro emerge un profilo negativo della Scala e soprattutto un conflitto di interesse con il direttore più attento ad eseguire le buone prassi di un ente a sovvenzione statale come la Scala, piuttosto che a sostenere l'arte. Diventa più facile allontanare personalità scomode, invece che correggere le lacune.

Da quindici anni, coi miei articoli, ho dato innumerevoli buoni consigli a questo teatro, che si sono dimostrati buoni in sé stessi, e sono anche stati adoperati, più o meno con sollecitudine. Ma il risultato, sebbene degno di tempi incivili e di persone ignoranti, può anche essere questo: il signore impresario del teatro, da me incontrato a spasso con una celebre cantante che alla Scala e all'arte lirica ha fatto tutto il male possibile [Maria Callas], mi ha fatto intendere che non era il caso che io lo salutassi<sup>160</sup>.

C'è un altro episodio descritto da Dal Fabbro che corrobora le sue cattive considerazioni per la Scala, ovvero il mancato invito alle prove generali de *il Trovatore* di Giuseppe Verdi, in scena nel 1948. L'usanza vuole che i critici musicali siano presenti alle prove generali prima della serata inaugurale di un'opera, come forma di collaudo, tradizione però che non viene assecondata per la rappresentazione de *il Trovatore*.

[...] I critici non erano stati invitati di proposito; li si considerava testimoni inopportuni; d'altronde, il pubblico conosce i suoi musicisti e i suoi artisti, non ha bisogno di essere illuminato dalle fioche candeline della critica<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 425.

<sup>160</sup> Ivi, p. 343.

<sup>161</sup> Dal Fabbro, *La vita musicale*, saggio breve, s.l., 1948, oggetti digitali Biblioteca Civica di Belluno.

La Scala, come tanti altri famosi teatri, sa mantenere alta la sua popolarità, anche senza l'approvazione della critica. La strategia consiste nell'alimentare costantemente una vera e propria fabbrica degli applausi<sup>162</sup>, pagando una parte del pubblico, la cosiddetta *claque*, pronta ad applaudire ed esaltare tutte le novità giunte al teatro, coinvolgendo anche il resto degli spettatori.

Il rinomato teatro non sa che, inconsciamente, fornisce denaro anche per un'altra fabbrica contrapposta, il contro-*claque*, che è quella dei fischi, il cui ingranaggio propulsore viene innescato dai membri dell'orchestra.

Si può dire che, nella maggior parte, i membri dell'orchestra della Scala sono i mandanti dei fischiatori, ossia contribuiscono a determinare intorno alle opere nuove quell'aura di sospetto, di dileggio, di valutazione negativa che la sera dello spettacolo si manifesta coi fischi e con gli urli<sup>163</sup>.

Dal Fabbro in questo passo del *Diario* spiega che il dissenso per un'opera contemporanea proposta in teatro parte da coloro che invece dovrebbero promuovere le novità al pubblico: gli orchestrali. L'intento della Scala di rinnovare il gusto nel pubblico viene sminuito dai suoi componenti più essenziali.

Per agevolare la comprensione da parte del lettore, l'autore suggerisce di immaginare un'orchestra composta da cento elementi, tutti validi professionisti, la cui opinione è ineccepibile, perché viene riconosciuta la loro formazione brillante e la loro consolidata esperienza. Supponiamo che di questi cento esperti musicisti novanta presentino un forte pregiudizio sulla musica contemporanea, per cui durante la prima prova d'orchestra, dopo un rapido esame del nuovo spartito, essi decretano immediatamente un giudizio negativo, svalutando frettolosamente il brano da eseguire. Mentre i restanti dieci pareri, seppur anch'essi provenienti da validi esecutori, non contano.

Il danno avviene quando, finite le prove, i musicisti tornano nelle proprie case divulgando il disprezzo per il libretto che da lì a poche sere verrà presentato in teatro; così il germe del

---

<sup>162</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 68.

<sup>163</sup> Ibidem.

pregiudizio si insedia nelle menti del pubblico che saprà già con quale spirito disporsi all'ascolto. Senza neanche udire le prime note, lo spettatore già avrà l'idea preconstituita dell'opera nuova e si scaglierà contro l'esecuzione con urli e fischi perché tanto «l'ha detto un professore della Scala!»<sup>164</sup>.

Non bisogna però generalizzare; tradizionalmente gli esecutori e gli ascoltatori si trovano su fronti opposti: i primi si battono per il nuovo, mentre i secondi non vogliono mutare le proprie abitudini d'ascolto. Ciò accade talvolta anche alla Scala:

[...] dalla parte degli esecutori, e dei direttori artistici e amministrativi che stanno dietro gli esecutori, si avverte qualche salutare inquietudine, il desiderio di rinnovare i programmi, di procedere ad una graduale riforma del gusto, e di aiutare il pubblico a scrollarsi di dosso la pigrizia, ad ascoltare anche la musica che non abbia le mille volte sentito, invece dalla parte degli ascoltatori nulla è mutato, né sembra per il momento che si avvia a mutare<sup>165</sup>.

Un altro aspetto su cui si sofferma Dal Fabbro riguarda le consuetudini teatrali da sempre esistite in teatro e che richiedono il rispetto di un galateo durante le esecuzioni.

Ognuno ha il proprio ruolo: da una parte c'è l'orchestra, gli attori, il direttore e tutti coloro che collaborano alla realizzazione di un'opera teatrale, mentre dall'altra parte c'è il pubblico che applaude, fischia o si astiene. Dalla parte del pubblico il costume al teatro dell'opera non è cambiato, al massimo si tende ad applaudire di più e a fischiare di meno per una questione di portamento; sul palcoscenico invece si è istituito un dettagliato cerimoniale di sala:

si è instaurata una fastidiosa serie di reciproche congratulazioni tra gli esecutori, di periodiche strette di mano, le quali vorrebbero essere, oltre che manifestazioni private di stima, ulteriori incentivi all'applauso, in una rete di rapporti che sovente si sovrappongono, alla vera gerarchia dell'esecuzione in comune<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ivi, p. 354.

<sup>166</sup> Ivi, p. 68.

Un'eccezione a questa serie di convenevoli, che secondo l'autore sono frivoli e perentorie manifestazioni borghesi, è rappresentata dal Teatro Regio di Parma, protagonista di una rinascita del teatro grazie al risveglio di vecchie abitudini teatrali.

S'è ricominciato a fischiare, a ululare, a beccare i cantanti come ai tempi eroici dell'opera, quando gli applausi erano veri applausi, ossia manifestazioni di giubilo e di gratitudini e non soltanto di cortesia o d'acquiescenza a una fama acquisita<sup>167</sup>.

Come spiega l'autore, il teatro di Parma dimostra che il melodramma non è soltanto un cimelio storico preservato dallo Stato in quanto patrimonio artistico nazionale, ma anche un sentimento vivo nel cuore del pubblico.

A Milano il «rito civile» degli applausi può, al massimo, trasformarsi in toni di disappunto (qual ora il pubblico notasse delle note stridenti): i fischi e gli urli, infatti, sono quasi del tutto spariti per mantenere un certo decoro all'interno del Teatro, mentre a Parma gli urli e i fischi sono ancora molto presenti e questo ha scatenato lo sconcerto di tanti critici, ma non di Dal Fabbro.

Al mormorio di disapprovazione della Scala si sostituisce la rimostranza manifestata di fronte al cantante, all'attore, al ballerino; questo non è un atteggiamento poco consono, ma piuttosto rappresenta un parere reale sull'interpretazione.

Questo significa che a Parma ha valore soprattutto la cosa, ossia il canto, e non la persona, ossia il valore usualmente attribuito a un nome di tenore o di soprano: ecco la diversità maggiore tra il Regio e gli altri teatri del mondo, in cui vale una fissa, invariabile gerarchia di celebrità, e un grado d'onori a cui ciascun artista ha diritto, indipendentemente dalle sue prestazioni<sup>168</sup>.

Il rito dell'applauso ha preso una piega diversa rispetto a quella immaginata dal critico. Il plauso non rappresenta più l'avvenuta ricezione da parte del pubblico, ma è il simbolo di una

---

<sup>167</sup> Ivi, pp. 357-358.

<sup>168</sup> ibidem.

formalità da eseguire ad ogni opera anche laddove non vi sia realizzata completamente la comunicazione artistica.

Da parte di un pubblico cosciente di se stesso e dei suoi limiti, l'applauso dovrebbe significare che la comunicazione è avvenuta, il silenzio che non lo è, rimanendo imprecisato se il difetto sia nel mittente autore, che non ha spedito nulla anche se credeva di averlo fatto, o nel destinatario ascoltatore che non ha decifrato il messaggio o non ne ha inteso il senso, in quanto era per lui troppo arduo o non conteneva nulla da cogliere né da capire<sup>169</sup>.

Inoltre, Parma è rimasta esente alle nuove imposizioni televisive che vogliono creare l'artificio dello spettacolo. Il Teatro di Regio di Parma difende la musica, ignora le enfattizzazioni in nome della materia pura del canto come concepito da Verdi.

Credono ancora nel melodramma, non nello spettacolo di cui il melodramma è ridotto a pretesto, e di cui il libretto è ritenuto più importante della musica<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 402.

<sup>170</sup> Ibidem.

## 7. BENIAMINO DAL FABBRO E IL PUBBLICO

### 7.1 *Evoluzione tecnologica e diffusione della musica*

La conclusione del capitolo precedente in merito al mancato utilizzo del mezzo televisivo al teatro di Parma fornisce lo spunto per introdurre il pensiero di Dal Fabbro riguardante l'influenza delle nuove tecnologie sulla fruizione musicale.

[...] Oggi i combinati influssi del cinematografo, della televisione, della discografia, delle regie liriche ispirate al cinematografo e alla televisione, tendono a imporre il cantante di bella presenza, fotogenico, snello, disinvolto, di mimica realistica, pronto a essere fotografato o registrato: tutto il contrario del cantante tradizionale, a cui un pubblico idealista e innamorato della musica perdonava la corpulenza, la bassa statura, la goffaggine di un contegno scenico inevitabilmente legato alla necessità di emettere le frasi e le note nel miglior modo. La rudimentale messa in scena di un tempo, oggi, ha ceduto a quel complesso di artifici che vorrebbero creare il cosiddetto spettacolo, lavoro ritenuto autonomo, se non superiore alla stessa esecuzione musicale, d'una prevaricante, minuziosa, ambiziosa regia<sup>171</sup>.

Questa citazione porta direttamente al nocciolo della questione: in che modo le nuove tecnologie hanno influenzato la produzione, la diffusione e la ricezione della musica? Dal Fabbro in generale non apprezza le nuove tecnologie atte alla produzione e diffusione di musica, ma riconosce comunque l'utilità di alcune di esse.

Il grammofoono vero fu quello primitivo e perduto, che si chiamava ancora fonografo [...]. Da quella gola uscivano le romanze di Caruso, e sembravano provenissero da chissà quali pieghe remote, forse dal limbo dei tenori, dov'essi continuavano a premunirsi contro la raucedine avvolgendosi il collo in soffici sciarpe e a curarsi la limpidezza degli acuti con una fettina di mela cruda, inghiottita un attimo prima di entrare in scena. La voce di Caruso era accompagnata da un semplice pianoforte, una sorta di chitarrone i cui tremolii ricordavano il cinematografo muto e la tendina verde dietro a cui il pianista

---

<sup>171</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 359.



improvvisava secondo quello che vedeva sullo schermo incombente sopra di lui. Quegli accompagnamenti furono poi sostituiti, ma l'effetto del disco fu alterato, come in un quadro antico dopo il restauro, dove lo sfondo rivela di non essere più lo stesso su cui in origine si accompagnava la figura<sup>172</sup>.

Dal Fabbro rimane affascinato dalla possibilità, prima remota, di poter ascoltare le voci melodiche dei cantanti e gli strumenti dei musicisti fuori dalle sale da concerto. Il grammofono però altera la voce e gli accompagnamenti musicali, riducendo il coinvolgimento dell'ascoltatore, pur riproducendo lo stesso suono.

L'invenzione risulta tanto innovativa e utile quanto scostante e fredda. L'effetto sul disco infatti altera in qualche modo il suono, come un quadro antico dopo il restauro: è più completo, ma non conserva più la stessa fedeltà all'artista.

Dal Fabbro, inoltre, paragona il suono del grammofono ai primi rudimentali cinematografi, le cui immagini non presentano una continuità e una coerenza tematica, bensì una forte discontinuità.

Egli parla in principio dei primi tentativi di riproduzione del suono, ma a seguito dell'evoluzione tecnologica e l'invenzione di nuovi mezzi di produzione sonora, la qualità dell'audio migliora notevolmente. Dal Fabbro, infatti, rispetto al grammofono o fonografo, apprezza ed esalta le qualità del magnetofono.

C'era il grammofono, con tutti i suoi perfezionamenti, ma l'incisione d'un disco è sempre una delicata e complessa operazione da laboratorio, un procedimento industriale. Invece il magnetofono è lo specchio immediato della musica e della voce, il ripetitore servizievole e instancabile di quanto gli è stato affidato, il testimone abbastanza veritiero e quasi mai reticente della condotta tecnica e interpretativa di chi suona e canta. Soprattutto agli esecutori-interpreti il magnetofono, saggiamente adoperato, può essere straordinariamente utile. Se invero chi canta, come chi parla, sente la sua parola e la sua voce in maniera del tutto privata e, direi, interna, a causa della vicinanza e correlazione degli organi che le producono e di quelli che le percepiscono, è evidente che il

---

<sup>172</sup> Ivi, p. 154.

magnetofono può far sentire al cantante la sua voce come l'ascoltano gli altri, sebbene con le alterazioni, per ora inevitabili, di timbro e volume, operate dalla macchina. Debbo anche avvertire i pianisti, e me stesso in quanto tale, che i magnetofoni più potenti inclinano a dare un'immagine lusinghiera del loro tocco; come accade traverso gli altoparlanti della radio e del grammofono, uno smalto uniforme ma gradevole si stende sopra l'esecuzione pianistica registrata, che talvolta s'arricchisce d'un prestigio fonico che non possedeva se non in parte. In questi casi l'ascoltazione va considerata criticamente e interpretata, proprio come si legge una fotografia, che sovente fa bello ed espressivo un volto che non lo è, e che lo è assai meno nella sua realtà fisica. [...] Per me, lo stimo uno dei pochi ritrovamenti odierni la cui genialità non tende a castigare o a deprimere la mente dell'uomo. So finalmente che pianista sono. Era tempo, dopo averne ascoltato alcune centinaia!<sup>173</sup>

Egli lo considera come il «film fonico degli eventi musicali» oppure come una macchina da scrivere in grado di riprodurre la musica come se fosse un «cembalo musicale»<sup>174</sup>. Secondo il parere dello scrittore, il magnetofono sapientemente adoperato può essere estremamente utile agli esecutori. Esso offre la possibilità ad un esecutore vocale o strumentale di riascoltare in modo più limpido le proprie *performance* e comprendere come la prestazione arrivi agli ascoltatori. Ciò però richiede una visione critica da parte dell'artista, poiché il magnetofono è uno strumento adulatore, in grado di rendere un'esecuzione più lusinghiera di quello che in realtà è. Solo nel momento in cui tale mezzo non verrà adoperato come strumento auto-elogiativo, bensì per il mero perfezionamento, allora potrà rivelarsi effettivamente valido per l'esecutore.

L'autore, nell'esprimere questo pensiero conclude paragonando l'utilizzo del magnetofono ad una bella fotografia: essa, come il magnetofono, tende a creare un volto più espressivo e bello di quello che può essere nella realtà. Sebbene il magnetofono sia un'evoluzione, Dal Fabbro considera la sua utilità per l'esecutore in maniera assai diversa rispetto alla versione precedente, ovvero rispetto grammofono.

---

<sup>173</sup> Ivi, pp.250-251.

<sup>174</sup> Ibidem.

Il grammofono non ebbe una particolare incidenza sui musicisti: per loro tale invenzione fu marginale ai fini della propria arte. Dal Fabbro però riconosce al grammofono il merito di aver accentuato le differenze tra ascoltatori esperti ed amatori. Gli “ascoltatori dilettanti”, ovvero coloro che ascoltano musica per diletto, si allontanarono dai teatri e dalle sale da concerto potendo contare su un ascolto casalingo.

Grammofono e radio hanno sostituito industrialmente la produzione artigianale e casalinga di musica. Ma è stato eliminato soltanto il dilettantismo d'ascolto, ossia degli amatori di musica in quanto essa si ode, e molti di loro, prima delle invenzioni riproduttive, si ingegnavano di far sentire la musica a sé stessi. I dilettanti d'esecuzione, i musicisti non si accontentavano d'ascoltare, essi desiderano, non possono fare a meno di suonare, ossia di mettersi direttamente in contatto con la musica e con gli autori. Per loro, radio e grammofono non servono affatto o secondariamente, non è vero pertanto che tali invenzioni abbiano eliminato o limitato il dilettantismo, hanno determinato invece una divisione dei dilettanti in categorie. Ci sono poi musicisti che non ambiscono a suonare, ossia ascoltarlo soltanto, anche per loro vale la divisione in categorie come per i dilettanti<sup>175</sup>.

Alle precedenti considerazioni su grammofono e magnetofono, Dal Fabbro aggiunge quelle su un altro *medium* rivoluzionario: la radio. Essa raggiunse gli ascoltatori con una maggiore diffusione e capillarità, offrendo la possibilità di seguire in diretta un qualsiasi evento musicale o di altra natura.

Il progresso di tale mezzo consente una maggiore diffusione dei programmi musicali, non più soltanto nelle sale da concerto o nei teatri, ma anche nelle case, nei bar e per le strade.

Come disse il semiologo Umberto Eco, «da qui derivò l'allargamento della cultura musicale alle classi medie e popolari, un fenomeno che si può apprezzare meglio se si ricorda che la musica del Settecento si rivolgeva ai pubblici aristocratici e delle corti, e che quella dell'Ottocento si era diffusa tra la borghesia»<sup>176</sup>.

Beniamino Dal Fabbro, nonostante le potenzialità del nuovo *medium*, non desiste dal

---

<sup>175</sup> Ivi, p. 154.

<sup>176</sup> R. Allorto, *Nuova storia della musica*, Milano, Ricordi Editore, 2009, p.473.

considerarlo un possibile strumento deleterio. Infatti, un mezzo di comunicazione di tale portata comporta anche una certa responsabilità sul piano educativo. Per rendere concreta la sua affermazione ricorriamo ad un esempio riportato stesso dall'autore: la gestione radiofonica del crollo della diga del Vajont del 9 ottobre 1963. Per commemorare le vittime, vennero trasmessi brani di Richard Strauss, Mozart, Beethoven, musiche per organo e tutto ciò che viene considerato indistintamente musica classica<sup>177</sup>.

Il biasimo, da parte dell'autore, non riguarda tanto le intenzioni, ma il risultato e le modalità della scelta nel trasmettere tali autori. Egli comprende il tentativo di rendere più solenne e solidale un momento tanto drammatico per il Paese; tuttavia, la conseguente associazione a momenti di lutto, morte e dolore porta il pubblico incolto e scostante a provare avversione nei confronti dei generi musicali trasmessi.

Il principio chiamato in causa dall'autore è quello del condizionamento classico studiato da Pavlov sui cani e valido anche per gli esseri umani: l'utilizzo di un brano musicale in associazione ad una situazione porta l'ascoltatore a creare abbinamenti non sempre validi. Un concetto che i media conoscono bene: già con il primo film sonoro *Jazz Singer*, le case produttrici intuiscono i vantaggi tratti dall'accompagnamento di suoni alle immagini in movimento sullo schermo, portando lo spettatore a sentirsi maggiormente coinvolto nelle vicende proiettate sugli schermi.

Tenendo a mente tale principio, seppur forse inconsciamente e con buone intenzioni, la radio anima il preconetto che la musica classica sia struggente e triste, senza tenere in considerazione quello che di "più alto e bello ci ha lasciato".

Le musiche trasmesse, dette indiscriminatamente "classiche" in erronea contrapposizione alle "moderne", si uniscono al concetto di morte, di dolore, di lutto, di catastrofe. Ne deriva che Bach, Beethoven, Schumann, etc., se saranno uditi in futuro, anche per caso e fuggevolmente da quelle persone che per natura e per incultura non hanno bisogno di essere incoraggiate a detestarli, gli riporteranno alla memoria le associate sensazioni di questi giorni e di questi eventi sciagurati [crollo della diga del

---

<sup>177</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 394.

Vajont], nel modo più diseducativo che si possa temere nei riguardi di quanto la musica ha dato di più alto e di più bello<sup>178</sup>.

Dal Fabbro, Inoltre, fa anche un'altra considerazione riguardo ai programmi trasmessi in radio; infatti, in un contesto drammatico come quello relativo alla tragedia del Vajont, la radio decise di non mandare in onda i programmi quotidiani:

con la decisione di rinunciare ai suoi programmi ordinari, la radio stessa ammette in loro il carattere quotidianamente ignobile, ossia tale da non poter essere ascoltato decentemente nelle nostre case, attigue ad altre, in cui c'è sempre qualcuno che soffre, che muore, anche se non è il Papa e se non giace, con centinaia di suoi simili, sotto una coltre di ghiaia e di fanghiglia come a Longarone<sup>179</sup>.

Alla fine, il critico riuscirà a riappacificarsi con la radio, mentre il *medium* per la quale non cambierà la sua opinione negativa è la televisione, che assieme al cinematografo e alla discografia «tendono a imporre il cantante di bella presenza, fotogenico, snello, disinvolto, di mimica realistica, pronto ad essere fotografato e registrato: tutto il contrario del cantante tradizionale»<sup>180</sup>.

Come già accennato all'inizio del capitolo prima dell'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione di massa il pubblico non bada alla corpulenza o all'immagine dell'attore ma si lascia trasportare dalle note che il cantante sapeva produrre.

Con la televisione anche la scenografia ha subito dei cambiamenti: l'artificio dello spettacolo ha sostituito il rudimentale allestimento creando scenografia sempre più enfatizzate, quasi a voler rendere più eclatante l'ambiente piuttosto che la *performance* musicale.

Oltre alle modifiche scenografiche imposte dal mezzo televisivo, l'autore considera un effetto ben più grave dato dall'avvento, in generale, dei mezzi di riproduzione del suono.

---

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> Ivi, p. 359.

[...] La musica, per sua indole è cosa rara, soggetta a usura, a consumo, a progressiva inerzia, se, come accade oggi, vi si rincorre quotidianamente, senza misura, senza tema d'una forsennata interazione, con la stolta pretesa di rinnovare ogni volta il godimento. In quest'arte delicata e sfuggente *repetita non juvant*. Forse la musica risente della misteriosa origine d'incantesimo, di magia, di fascinazione sensoriale prima che intellettuale. La musica non regge all'eccesso di conoscenza che se ne voglia avere, alla lima della consuetudine, alla progressiva distribuzione che d'essa produce l'ascolto. Quando non c'è più sorpresa, quando tutto è preveduto e risaputo, quando la memoria precede la sensazione e quasi la sostituisce, la musica non esiste più. Al pari del disco grammofonico, il suono si fa sempre più aspro, più piatto, più volgare via via che lo si adopera, anche la musica, sotto i colpi interattivi degli interpreti, sotto le orecchie mai sazie degli ascoltatori pigri e, tutti gli urti di maglio dell'abuso universale e di ogni ora, si divincola e geme, impallidita, stremata, consunta. Pietà, pietà per la musica, pietà per gli autori che ne hanno fatto il loro soffio vitale, pietà per i suoi cultori disinteressati, per i critici ridotti alla pazzia, alle soglie dell'orrore per quella stessa arte di cui hanno voluto eleggersi custodi! [...] <sup>181</sup>.

Ciò a cui fa riferimento l'autore è la facilità con cui già al tempo di Dal Fabbro sia possibile riprodurre facilmente un brano musicale, una riproducibilità che aveva consumato l'arte stessa. La radio e il grammofono permisero la ripetizione sempre uguale e appiattita della musica, snaturando il messaggio artistico che in origine era puro in quanto riproducibile occasionalmente. Opere e brani che poi si sono ritirati in sé stessi succubi dei propri successi.

[...] I concerti a base di Bach, Mozart, Beethoven, le mostre di pittori celebri del passato, le riesumazioni d'uggiosi e putrefatti gattopardi dell'Ottocento. Sino a che ci s'accorgerà che anche una Sinfonia di Beethoven è un immane urlo, un prolisso e angoscioso mugolio di strumenti che non riescono ad acquistare la parola, e che il verbo, dopo essere stato sovrano in principio, è stato poi sommerso da una materia non più signoreggiata, ma bestialmente idolatrata in sé stessa. Tra lo scroscio universale dei magnetofoni, scatenato l'ultimo violinista sarà conservato ed esposto alle folle sotto una campana di

---

<sup>181</sup> Ivi, p. 322.

vetro, esemplare estremo di homo sapiens traghettato dal suo strumento alla riva dei bruti<sup>182</sup>.

## 7.2 Ricezione musicale

Con questo paragrafo si apre l'annoso dilemma riguardante l'arte e la sua fruizione. L'arte, e in questo caso la musica, dovrebbe essere accessibile a tutti? O solo ad un pubblico elitario erudito? La risposta a questa domanda è fonte di dibattito a cui partecipa anche lo stesso Beniamino Dal Fabbro. Il contributo dell'autore su questo tema caldo ci permette di introdurre anche il terzo divario, ovvero quello con il pubblico.

L'educazione artistica del pubblico mi pare la cosa più vana che esista al mondo. Dal punto di vista puramente musicale essa è impossibile, se non addirittura nociva [...], il che mi fa temere che una diffusione troppo generalizzata dell'arte non porti che una più grande mediocrità<sup>183</sup>.

La citazione di Claude Debussy permette di comprendere anche le posizioni di Dal Fabbro sulla fruizione musicale. Il pubblico non riesce a comprendere la diversità dei linguaggi espressivi, in quanto concepisce soltanto la musica espressa con il linguaggio proprio della musica; per questo Dal Fabbro non accetta un allargamento dei destinatari musicali:

soltanto gli artisti possono intendere la diversità dei linguaggi espressivi. Per la gente profana, per il volgo degli amatori, il poeta, il pittore, il musicista di moda sia D'Annunzio, Boldini o Puccini, usa il linguaggio stesso, unico e insostituibile, della poesia, della pittura, della musica. Ne consegue che il volgo considera poesia, pittura, musica soltanto quello che assomiglia a tale poesia, a tale pittura, a tale musica<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 308.

<sup>183</sup> A. Malvano, *L'ascolto di Debussy: la ricezione come strumento di analisi*, tratto da C. Debussy in *Monsieur Croche ed autres écrits*, Paris, Gallimard 1971, p. 117.

<sup>184</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 222.

La divulgazione del messaggio artistico in questo caso diventa inutile e oltretutto anche dannosa non tanto per gli ascoltatori quanto per la musica stessa. Infatti, permettere la fruizione della musica ad un pubblico vasto porta a snaturare il messaggio dell'arte, rendendo meno eterea la materia. La commercializzazione e il consumismo vanno a discapito dell'intento educativo per soddisfare le attese comuni.

Debussy ritiene che Wagner sia stato il primo ad aver avviato questo fenomeno, associando la musica ad un rito religioso a cui tutti potevano partecipare. Nasce così il «consumismo artistico»<sup>185</sup> sfruttato dall'industria musicale che porta ad un ulteriore appiattimento dell'arte.

Il discorso porterebbe automaticamente a individuare l'élite intellettuale come categoria adatta alla fruizione dell'arte della musica, ma Debussy declassa anche questa categoria in quanto annebbiata dallo snobismo culturale.

[l'arte] non è nemmeno espressione di un'élite – spesso più stupida di questa folla – è bellezza in potenza che esplode al momento opportuno, con una forza fatale e discreta. Ma non si può ordinare alle folle di amare la bellezza più di quanto non si possa ragionevolmente esigere che esse camminino sulle mani<sup>186</sup>.

La nicchia a cui si riferisce il compositore non è la parte di pubblico più erudita e appassionata, ma è quella che non si fa condizionare dalle costruzioni culturali, che è in grado di godere della musica liberamente, per quello che è, e non in relazione a un contesto socioculturale.

È interessante l'idea a cui si vuole andare incontro: l'esecutore trovandosi di fronte ad un pubblico maggiormente eterogeneo e indifferenziato è portato a soddisfarlo «attraverso i luoghi comuni»<sup>187</sup>, e questo conduce a chiedersi se il fruitore possa in qualche modo influenzare e subentrare nel processo di creazione dell'opera.

---

<sup>185</sup> A. Malvano, *Debussy e il suo fruitore*, in *L'ascolto di Debussy: la ricezione come strumento di analisi*, EDT, 2009, p. 7.

<sup>186</sup> A. Malvano, *L'ascolto di Debussy: la ricezione come strumento di analisi*, tratto da C. Debussy in *Monsieur Croche ed autres écrits*, Paris, Gallimard 1971, p. 198.

<sup>187</sup> Ibidem.



Il pubblico delineato da Beniamino Dal Fabbro è caratterizzato da un gusto consumistico e superficiale. La ricezione musicale che avviene in teatro rappresenta uno status symbol per esaltare la distinzione sociale, manifestando competenze che in realtà non possiede.

Di una musica, invece di fare attenzione, vogliono subito sapere di chi è, in quale anno è stata scritta, chi eventualmente l'ha scritta, eccetera<sup>188</sup>.

Infatti, lo spettatore è talmente preso dal suo culturalismo classico che non mostra noia di fronte ad autori etichettati come geni e non si esalta all'ascolto di validissimi pianisti in quanto sconosciuti.

Ascoltando un lungo e noiosissimo brano di Delius in mezzo ad ascoltatori che non appaiono annoiati pensai che la gente unisca al concetto di musica quello d'una situazione passiva di silenzio e d'immobilità davanti al trascorrere dei suoni; per questo la gente non s'annoia alla musica noiosa, o meglio, s'annoia, senza mostrarlo, per pudore sociale e intellettuale, come a qualsiasi altra musica<sup>189</sup>.

La critica mossa allo spettatore non riguarda solo il radicato pregiudizio dettato dalle imposizioni borghesi, ma dipende anche dal fatto che difficilmente la gente riesce ad astrarre concetti dal vero. Per questo motivo Dal Fabbro ritiene che lo spettatore sia più incline a prediligere le forme d'arte ricche di contenuto visibile.

Il verismo nel melodramma è un esempio palese di contenutismo trionfante: il dramma e le parole, ossia il contenuto, si sono presi al servizio e a rimorchio la musica, ossia la forma. In Mozart la musica sola esprime il dramma e le parole, non solo con sostegno sillabico al canto. La gente ama nel contenutismo una rappresentazione diretta della vita, in quanto essa la preferisce all'arte. Il melodramma verista corrisponde al quadro storico e l'aneddotico della fine dell'Ottocento. [...] La musica lo è altrettanto, ma la gente dà alla musica dei contenuti emozionali e visivi che non ha, soltanto per questo è tollerata. Se poi la musica offre da sé stessa o suggerisce dei contenuti, tanto meglio: di qui la

---

<sup>188</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, pp. 257-258.

<sup>189</sup> Ivi, p. 31.

maggior fortuna del poema sinfonico a paragone con la sinfonia, del teatro d'opera a paragone con la musica strumentale<sup>190</sup>.

Per questo il melodramma è più amato dalla gente rispetto alla musica strumentale. La differenza risiede nella presenza o meno di contenuti. Il melodramma è ricco di contenuto, ovvero del dramma e delle parole a cui è stato aggiunto il servizio della musica che rappresenta invece la forma. La musica strumentale, come anche la pittura, è lontana dalla comprensione comune: essa è accettata in quanto la gente le affida la capacità di suscitare contenuti emozionali.

La concretezza ricercata dallo spettatore, che lo porta a prediligere un'opera lirica piuttosto che il concerto di un solista, conduce Dal Fabbro a denigrare la figura dello spettatore e ad affermare: «amo le arti impopolari, che sono le sole e vere arti»<sup>191</sup>.

Dal Fabbro, infatti, si scaglia contro ogni repertorio di successo e in particolare contro la musica dell'epoca contemporanea e i nuovi generi nascenti, come ad esempio il jazz, in quanto musica popolare. Il jazz viene assimilato a quei generi consumistici che hanno colpito soprattutto i giovani con efficacia virale, quasi come fosse una malattia.

Ai concerti di Dizzy Gillespie e di Mezzrow assiste un pubblico stranamente omogeneo di giovanotti di ceto borghese, dai 16 ai 20 anni, [...] subito pronti a cadere in quell'ondulio ritmico del torso che è il sintomo dell'efficacia virale del Jazz. Gli appassionati non saranno più tali trascorsa l'età indicata? Sarebbe il jazz una sorta di scarlattina o varicella, una malattia di crescita?<sup>192</sup>

L'autore si chiede se questa non sia una sorta di «malattia di crescita» che stia facendo il suo corso, destinata dunque a passare. Dal Fabbro, infatti, rimane sempre legato ai repertori ottocenteschi occupandosi ben poco della musica del suo tempo se non per necessità professionale.

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 95.

<sup>191</sup> ibidem.

<sup>192</sup> Sarah Decombel, *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, p. 256.

Il critico recrimina al pubblico la facilità con cui si fa plasmare e con cui si chiude nelle proprie abitudini; infatti, «il pubblico d'oggi si rimette ai giudizi prevalenti del pubblico di ieri»<sup>193</sup>. Ciò qualifica il pubblico di oggi come cattivo destinatario della musica, in quanto basa le sue considerazioni su cose che può facilmente riconoscere, che gli sono familiari e vicine. Tutto ciò che non rientra in questa categoria fuoriesce dalla percezione del pubblico o, peggio, viene pregiudicata come insignificante o brutta.

Ogni volta che il pubblico va a teatro si aspetta di poter assistere ad un'imitazione ben riuscita di un'opera. Le opere nuove non interessano perché non offrono la possibilità di creare un paragone tra l'interprete e l'opera conosciuta. Ma anche il giudizio di un'opera nota rimane comunque un'operazione non facile per il pubblico: è necessario saper confrontare l'interpretazione dell'opera con le altre interpretazioni della stessa, e individuare eventualmente un archetipo, oppure fare il confronto con l'autore dell'opera e l'interpretazione eseguita da qualcun altro.

Il pubblico non ha nemmeno il sospetto che l'opera possa sussistere in sé, prima delle sue concrete interpretazioni; e di queste, con ricordi approssimativi, il pubblico è solito assumerne una come unica, ideale, coincidente con l'opera stessa e in lei immedesimata<sup>194</sup>.

Dal Fabbro ritiene che in Italia c'è una particolare ammirazione per la figura dell'interprete, dell'imitatore perfetto, dimenticando talvolta il compositore o l'autore di un'opera. Un'impresa importante e difficile per il critico musicale è quella di cercare di infondere nella mente dello spettatore la differenza tra interprete e creatore:

una vita di critico musicale bene spesa considererei quella di chi riuscisse a far penetrare nella testa approssimativa della gente di oggi che una cosa è Verdi e un'altra cosa è Toscanini: chi crea, inventa, genera dal nulla e da sé stesso la musica e chi suona, canta, interpreta la musica medesima, intercorre l'enorme differenza che ingigantisce chi compone e scrive una poesia e lo isola da chi si limita a leggerla, sebbene ad alta voce,

---

<sup>193</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 157.

<sup>194</sup> Ivi, p. 402.

mettendoci molto del suo, e davanti a un uditorio composto nella massima parte di analfabeti<sup>195</sup>.

Questo concetto della “cultura dell’interprete” viene ribadito da Dal Fabbro sulla scia di una affermazione di un testo di Friedrich Hebbel: «quando un italiano fa un complimento ad un tedesco per una sua opera artistica, il tedesco non lo ringrazia mai, in quanto sa che l’italiano col suo complimento esprime sempre, anche se in buona fede, soltanto la sua ammirazione che un orso sappia ballare, non mai ammirazione per la danza in sé [...]. Il quale orso può essere anche italiano, francese inglese, basta che sia un orso e che balli, avrà applausi per la sua arte supposta, e tanto più ne avrà quanto più sarà vicino alla condizione del Dio e del neonato in fasce»<sup>196</sup>. Dal Fabbro, dunque, si lega a questa metafora per esprimere il modo in cui lo spettatore si pone di fronte ad un’opera o ad un concerto, evidenziando delle differenze tra le considerazioni dell’ascoltatore di fronte ad un’opera (o un concerto) nuova rispetto a quelle per un’opera già conosciuta.

In Italia, si ammira sempre soltanto il cantante, l'attore di teatro, il concertista di pianoforte o di violino, il direttore di orchestra, se virtuoso. Il poeta, ossia l'artista creatore, è sempre trascurato, del tutto ignorato. L'opera è considerata un dato di fatto, su cui interpreti mettono alla prova se stessi, al pubblico tocca il giudizio di tale confronto, e in tal giudizio il pubblico fa consistere il proprio diletto, come accade tipicamente nel teatro lirico. Ne deriva che le opere nuove non interessano, in quanto non implicano né ammettono il citato paragone, sono sopportate soltanto quelle di derivazione o di imitazione, che hanno in sé gli elementi per un giudizio analogo a quello recato sui rispettivi modelli [...]. La somiglianza è la regola suprema di tutte le arti, gli artisti non debbono che imitare. Di qui la fortuna dell’interprete, per sua natura imitatore, in quanto imita il poeta, si finge lui, s’appropria di quello che lui ha fatto [...]<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 360.

<sup>196</sup> Ivi, p. 156.

<sup>197</sup> Ibidem.

Il giudizio del pubblico fa capo alle varie interpretazioni di una stessa opera, ma quando si presenta sul palcoscenico un'interpretazione di opera nuova, esso si trova in difficoltà, in quanto non ha il paragone con interpretazioni precedenti. Il creatore originario è sempre trascurato dal pubblico, perché il pubblico non ha gli strumenti necessari per valutare la sua opera, ovvero non ha (ancora) un interprete su cui può far consistere il diletto del proprio giudizio. Il modello di riferimento, dunque, diventa per lo spettatore l'interprete precedente e non l'autore originale.

Il guaio è che il pubblico va a teatro o nelle sale da concerto per giudicare e non per ascoltare e mettersi nella condizione di accogliere un messaggio nuovo.

Giudicare un'opera nuova significa istituire un rapporto tra esse e un principio estetico, sì da riconoscere che l'opera rientra o no in tale principio, o che richiede, determina una modificazione di principio stesso. Il pubblico non possiede nulla di simile a un principio estetico<sup>198</sup>.

Il pubblico quindi rimane fermo ai capolavori sinfonici di Wagner, e detesta la musica dodecafonica tanto da non considerarla neanche musica.

Il frequentatore usuale dei concerti e l'abbonato agli spettacoli della Scala plaudirebbero con tutta l'anima loro assetata di libertà, se un giorno il governo decretasse la condanna della dodecaфонia e il divieto di eseguire musica comunque atonale<sup>199</sup>.

Eppure lo stesso pubblico non adotta lo stesso atteggiamento di repulsione nei confronti della musica elettronica, forse perché abituato all'ascolto di tali suoni nelle colonne sonore dei film. Ma gli artefici scenici del cinematografo non hanno avuto effetto sullo stupore dello spettatore di teatro. Talmente preso dal suo tradizionalismo, il pubblico si sorprende ancora per le scenografie ormai superate, trasmesse di generazione in generazione.

Qui agisce la tradizione, fatta come sovente accade, di cattive abitudini promosse addirittura a regola d'arte<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 402.

Spesso è possibile ritrovare nella scrittura di Dal Fabbro un paragone con i paesi dell'est Europa: nel caso del pubblico viene evidenziando innanzitutto il pregiudizio dello spettatore italiano su quello dell'Unione Sovietica.

Si continua a pensare che in Russia ci siano i concerti di fabbrica, col pubblico in tuta, entro capannoni disadorni. Qui invece vogliono dare alla gente non soltanto la musica, ma un ambiente accademico, di lusso, che deve fare un tutt'uno col concetto di musica, d'arte, di cultura, e di Stato Sovietico, che tutto questo elargisce al popolo, mentre un secolo fa non ne fruivano che i nobili e i ricchi di Pietroburgo<sup>201</sup>.

Nonostante Dal Fabbro sia un grande amante dei Paesi dell'Unione Sovietica, e in particolare della Russia, si trova comunque a doversi battere con il conformismo musicale: durante una cena di commiato, a cui presenziava Lev Knipper, presidente dell'Unione Musicisti Sovietici e «uomo di mondo, che ha composto nel passato, per sua confessione, musica formalistica. Ora egli è per la musica popolare, che piace subito a milioni di persone: “tutto quello che piace al popolo è buono. Verdi ha imitato il canto popolare italiano. L'artista deve aspirare alla popolarità” [...]»<sup>202</sup>. Dal Fabbro gli dà torto per tutta la sera.

Altro vizio del pubblico è quello di avere un'alta considerazione per certi strumenti e una scarsa considerazione di altri presenti all'interno dell'*ensemble*, come ad esempio i timpani e i contrabbassi. Un'ignoranza strumentale fomentata dagli stessi maestri e direttori d'orchestra.

[...] In generale l'orchestra è considerata, in Italia, come la fabbrica dell'accompagnamento al canto. Di qui la scarsa ed erronea informazione in fatto di strumenti. [...] Per la maggior parte del pubblico gli strumenti a fiato sono oggetto di disprezzo [...]. Si aggiunga che, esclusi gli strumenti più usati, tutti gli altri, come timpani, contrabbasso, sono ritenuti i ridicoli, sicché la qualifica e la professione di suonatore di

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 181

<sup>200</sup> Dal Fabbro, *I bidelli del Walhalla*, p. 35.

<sup>201</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 175.

<sup>202</sup> Ivi, p. 183.

contrabbasso, di fagotto, di timpani, suona umoristica a moltissima gente, la quale evidentemente ignora che senza contrabbassi, senza fagotti, senza timpani non si può eseguire una Sinfonia di Mozart né un'opera di Verdi, di Puccini [...]. È questa una strana psicologia dei maestri, i quali credono che la gente ammiri di più chi, come lei, non sa, che chissà per dovere professionale<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 240.

## 8. CASO CALLAS: ESEMPIO DI CONFORMISMO NEL MELODRAMMA

Attraverso l'intentata causa di Maria Callas nei confronti di Beniamino Dal Fabbro è possibile osservare concretamente l'applicazione delle teorie anticonformiste del critico musicale; infatti, Dal Fabbro con il fenomeno Callas punta a mettere in discussione un idolo incontrovertibile.

Secondo il critico, i successi di Maria Callas fanno ombra al suo vero talento: per molti, allora e adesso, Maria Callas è un soprano eccellente. L'ammirazione da parte del pubblico e della critica rivela uno degli argomenti cardini di Dal Fabbro: in Italia, l'aura di una persona di successo si riverbera tra gli ascoltatori e negli anni «per aver fatto intendere di saper fare qualche cosa, una cosa sola»<sup>204</sup>; ciò permette all'artista di essere considerato un genio. A quel punto diventa difficile sindacare sull'effettiva validità delle opere cantate o suonate, perché ormai l'ascoltatore è stato "ingannato", infatuato della presenza del cantante di cui non può più fare a meno, come neanche i botteghini del teatro. Eliminare una personalità così amabile dalla scena sarebbe un sacrilegio.

Beniamino dal Fabbro, a cui poco importa del parere del pubblico, non si inebria della nuvola melodica della Callas, bensì vuole dissiparla, per scovarne la vera natura, o almeno quella che lui ritiene tale. L'eccessivo divismo della Callas è stato idolatrato a tal punto da assecondare ogni suo capriccio o bizzarria.

Nei secoli precedenti, e facendo particolare riferimento all'Ottocento, l'atteggiamento stravagante adottato dagli artisti di teatro era giustificato in virtù del fatto che il cantante sembrava avvolto da un'aura quasi metafisica. Tale considerazione eterea portava il cantante a considerarsi quasi una divinità ultraterrena. Il cantante d'opera che adottava comportamenti viziosi sapeva ricompensare ampiamente il pubblico durante le sere di spettacolo, per cui le sue pretese di divismo venivano perdonate.

Di striscioline verdi e rossi, di botteghini chiusi in faccia alla folla strepitante, di bizze e deliqui, prime donne ed impresari in angustie sono piene le cronache melodrammatiche

---

<sup>204</sup> Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano N. Dikmann e Piccardi, trasmessa da Radio Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.



dell'Ottocento. Con l'aiuto del romanticismo e di una certa dose di genio e sregolatezza, [...] vari artisti non hanno esitato ad abusare del privilegio di comportarsi nella maniera più capricciosa, offensiva e ingiustificata. S'intende che poi, nella serata d'onore, essi sapevano ricompensare i loro fedeli con la grandezza dell'arte, con la generosità interpretativa per e con una dedizione che sovente ha impedito a queste eroine del palcoscenico, abituate ai pugnali e ai veleni, di invecchiare. Nel nostro secolo le cose sono molto cambiate. Gli artisti, anche quelli di canto, hanno rinunciato a farsi passare per creature sovrumane, percorse e trasportate da un divino *raptus*, per assumere la figura molto più seria, dignitosa e ammirevole di studiosi del canto della musica, di disciplinati interpreti del melodramma<sup>205</sup>.

Il cambio di costume teatrale vuole che nel Novecento il cantante, seppur di eccezionale bravura, scenda dal piedistallo su cui è stato collocato, per assumere una forma più umana e comportarsi in maniera più composta. I vari artisti non hanno più abusato della propria bravura per agire nella maniera più capricciosa, offensiva e ingiustificata, se non in un caso particolare: Maria Meneghini Callas.

C'era comunque un'eccezione a questo necessario mutamento del costume, del tutto consono al carattere attuale dello spettacolo di musica, non più proficua industria teatrale ma impresa di cultura [...]. Questa mediocre cantante, greco di nascita, americana di crescita, diventata italiana per matrimonio, ha potuto continuare per alcuni anni, incoraggiata e osannata<sup>206</sup>.

Il noto soprano persegue ancora quel culto di sé stessa che continua «sulle vie del peggiore e anacronistico malcostume melodrammatico: cachets altissimi e ricattatori, che le sono stati imprudentemente concessi, tirannia teatrale spinta sino ai limiti dell'assurdo, gomitate nello stomaco ai compagni d'arte che legittimamente desideravano di raccogliere accanto a lei gli applausi del pubblico. Gelosia e invidia, più ostentate che palesate, verso soprani, tenori e baritoni. Irriconoscente avarizia verso il personale di sartoria, di truccatura e di pettinatura.

---

<sup>205</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 265.

<sup>206</sup> Ibidem.

Minacciosa insofferenza verso i giornalisti e critici che non le si dimostrassero prodighi di indiscriminati e totali elogi»<sup>207</sup>. Ella si sente legittimata nel prendere tutta la scena, ostruendo la carriera di altri valenti soprani, tenori e baritoni:

[...] la sua voce, grossa, ingombrante, squarciata e diseguale, fu ritenuto un prodigio d'ugola e d'arte [...]. Si intende che di scontenti in galleria, ce ne erano, e si lasciavano scappare gli zittii e anche i sibili: ma non era difficile farli mettere alla porta e accompagnare in questura come volgari disturbatori»<sup>208</sup>.

Secondo Dal Fabbro il mito di Maria Callas doveva essere smantellato a causa della bravura mal riposta nei suoi confronti. Queste sono le considerazioni non soltanto del critico, ma anche di una parte del pubblico, il quale però viene messo a tacere e accompagnato alla porta etichettato come inopportuno disturbatore.

Le insinuazioni sulle *performance* di Maria Callas diventarono però sempre più numerose, in particolare a partire dal 1957 quando la cantante mostrò segni di logoramento nella voce. La fortuna della Callas cominciò a vacillare e in occasione della serata inaugurale del 2 gennaio 1958 al Teatro dell'Opera di Roma, i dubbi sulle alte qualità canore della cantante diventarono sempre più assidui.

Quella sera ci fu la rappresentazione di *Norma* di Vincenzo Bellini e Maria Callas rivestì il ruolo da protagonista, e secondo Dal Fabbro, la cantante non era all'altezza del ruolo; infatti, si dimostrò inadeguata alla parte: «Maria Meneghini Callas è una cantante sgradevole e ineguale, del tutto inadatta al personaggio di *Norma* del capolavoro di Bellini»<sup>209</sup>.

Concluso il primo atto, il soprano non fu soddisfatta della reazione del pubblico; pertanto, abbandonò la recita e il teatro, creando scalpore e indignazione tra i presenti in sala; la faccenda diede vita ad un grosso scandalo, portando il successo di Maria Callas verso il declino. Secondo la testimonianza di Beniamino Dal Fabbro presente in sala quella sera:

---

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Ivi, p. 267.

<sup>209</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p.265.

dopo il primo atto, ritenendo le accoglienze del pubblico inadeguate alla sublime arte sua, indispettita dagli applausi rivolti al tenore Corelli, Maria Meneghini Callas si è ostinatamente rifiutata di proseguire lo spettacolo, che di conseguenza è stato interrotto. La solennità artistica e mondana della serata conferisce al gesto della Callas il carattere di un insulto al pubblico romano e italiano, oltre che agli ascoltatori di tutto il mondo, che seguivano alla radio l'esecuzione di *Norma*<sup>210</sup>.

Il gesto della cantante confermò le considerazioni negative che Dal Fabbro aveva per Maria Callas, il cui successo nacque per «un'idea malamente aggiornata del melodramma: il melodramma, infatti, non era più cantato, ma era urlato e [Maria Callas] ha conquistato milioni di persone che prima si disinteressavano al melodramma»<sup>211</sup>.

Alla luce degli sviluppi, i giudizi riguardanti Maria Callas vennero rivalutati dalla critica: grazie all'ascolto dei dischi e alle tecnologie più avanzate, fu possibile riascoltare le prestazioni della cantante, e «tutti si sono più o meno accorti delle note sgradevoli»<sup>212</sup>. A quel punto molti hanno riconosciuto la validità degli appunti di Dal Fabbro sulla Callas.

Ho aperto le orecchie al mondo, ingannato dall'urlatrice lirica [...], le persone meno collettivamente emotive coi timpani e i cervelli meno intasati di cotone idrofilo hanno incominciato a credere più a sé stessi che alle ingiunzioni della propaganda mondana e dello snobismo di classe. Dopo che, nei giornali di Milano dove appariva la mia firma, sono state scritte cose che nulla avevano in comune coi ditirambi dei giornali aggogati alla borghesia d'abbonamento lirico o alla timorosa ubbia di contrastare un'infatuazione popolare del tutto presunta<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> Ibidem.

<sup>211</sup> Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano R. Dikmann e Carlo Piccardi, trasmessa da Radio Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.

<sup>212</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p.265.

<sup>213</sup> Ivi, p. 275.

Dal Fabbro considera «le smanie di una prima donna» come le «peggiori abitudini del melodramma ottocentesco»<sup>214</sup>, ma giustifica l'atteggiamento del pubblico che acclama un cantante, qual ora egli lo meriti:

[...] è naturale, è pressoché inevitabile, che un artista eccellente si comporti in maniera divistica, e che la folla gli dimostri, in forme idolatriche e tribali, la sua adorazione. Un vero grande artista, soprattutto se creatore non soltanto interprete della musica di altri, ha in sé doni sì rari, quasi soprannaturali, che ben volentieri vengono accordati, oltre che gli omaggi, gli atteggiamenti, gli irresponsabili capricci di chi necessariamente, per giovare alla propria stessa arte, è portato al culto di sé stesso<sup>215</sup>.

Dal Fabbro condanna la pretenziosità di Maria Callas in quanto non vede in lei le qualità per ricevere la devozione del pubblico, ma soprattutto condanna il precipitoso giudizio di merito che le è stato attribuito, che porta il divismo della cantante ad essere, a maggior ragione, ingiustificato.

Beniamino Dal Fabbro rende palese, in più di un'occasione, il dissapore con la cantante lirica, suggerendo al teatro della Scala «di liberarsi della Callas, nociva al melodramma, al gusto del pubblico e al decoro del teatro»<sup>216</sup>. Inoltre, il critico non esita a esprimere le proprie opinioni riguardanti le prestazioni canore della cantante sul giornale per cui lavora (che al momento della querela era «Il Giorno»), il quale però non sembra incline ad assecondare le maldicenze di Dal Fabbro su una figura prestigiosa come Maria Callas.

L'*exploit* della vicenda Callas ebbe luogo il 4 luglio 1958 quando la cantante, ritenendosi oltraggiata dalle calunnie del critico, decise di portare il caso in tribunale. Il critico già da tempo non perdeva occasione per sminuire le qualità canore del soprano, che dopo l'ennesimo giudizio diffamatorio decise di querelare lui e il direttore del giornale Gaetano Baldacci.

---

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> ibidem.

<sup>216</sup> Dal Fabbro, *Ritorno senza incidenti della Callas alla Scala*, articolo, s.l., 10 aprile 1958, oggetti digitali, Biblioteca Civica di Belluno.

Ecco che una cantante, per di più in disgrazia presso la maggior parte della gente, urtata dai suoi modi se non dalla sua voce, trascina uno scrittore, che fa professione di critica musicale in un quotidiano e ha sempre dimostrato di saperla fare, di non essere uno stupido, davanti ai giudici del tribunale penale<sup>217</sup>.

Dal Fabbro ritiene di non meritare l'accusa portata avanti dalla Callas, in quanto egli svolge il suo lavoro di critico musicale con serietà e franchezza, ma spesso viene frainteso e attaccato con l'ingiuria di polemicità.

Il critico si sente costretto a dover controllare i toni bruschi: «i miei scritti di gennaio sulla Callas non erano polemici: si avvicinavano soltanto al genere di discorso che mi è connaturale e che farei abitualmente se la profonda e diffusa ignoranza sul carattere e sulla natura della critica, il disconoscimento della mia intera figura di scrittore e di poeta e il malcostume d'artisti abituati ad agire in un mondo di valutazione di propaganda e di suggestione collettiva, suffragate dal interessante piaggeria di quasi tutti i giornali, non mi costringessero a un continuo esercizio di contrizione, che ha il solo scopo di non sfondare il bersaglio, per eccesso d'urto»<sup>218</sup>.

In poche parole, il lavoro e il linguaggio che a lui sembra naturale vengono superficialmente giudicati come eccessivi, ma Dal Fabbro ritiene che anche utilizzando toni più pacati lo scopo sarebbe sempre lo stesso: discernere i canti meritevoli da quelli meno validi, indipendentemente dai toni utilizzati.

Il critico non è che sia tenuto, come molti credono, ad un linguaggio pacato, castigato: sì è augurabile che sia così, però uno può anche esprimersi in maniera sarcastica, persino violenta. Purché non tocchi la persona privata dell'artista, il critico può dire qualsiasi cosa<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 277.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>219</sup> Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano N. Dikmann e Piccardi, trasmessa da Radio Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.

Dalla condotta del critico consegue che i fanatici della Callas, e la cantante stessa, considerano Dal Fabbro un critico nocivo, e da togliere di mezzo, ma Dal Fabbro ritiene che «a un critico, non si dà querela: se mai, si può tentare di provocarlo, di insultarlo pubblicamente»<sup>220</sup>.

Il processo si concluse con l'assoluzione di entrambi gli accusati, in quanto le recensioni di Dal Fabbro non costituiscono reato, ma l'opinione di colui che esercita liberamente la sua professione.

È stato un processo molto importante anche a livello giuridico, in quanto si è applicato per la prima volta il principio della costituzione che sancisce la libertà di espressione<sup>221</sup>.

L'episodio riportato dimostra il largo supporto dato da tutto l'apparato sociale, musicale, della critica, del teatro ecc., a personaggi ritenuti dal critico poco degni di nota. Infatti, «il servilismo imperante verso gli idoli della cronaca»<sup>222</sup> non ha allontanato la celebrità dal palcoscenico della Scala, ma l'esito del processo ha comunque permesso a Dal Fabbro di far trionfare il diritto alla libertà di un critico anche se scomoda al sistema della Scala, dei critici, del pubblico:

dalla mia parte, non ho da lagnarmi di nulla e di nessuno: [...] né dei giudici, i quali mi hanno ascoltato con attenzione anche quando spiegavo loro, che gli applausi veri del pubblico si distinguono benissimo dai battimani prezzolati della *claque*, che la Callas mi dava soprattutto fastidio alle orecchie, e che un critico è una persona che più delle altre, conosce e ama la musica e che agisce soprattutto per difendere i buoni autori e i buoni interpreti da quelli cattivi, nelle cui volgari lusinghe suole cadere, e oggi più che mai, il pubblico guasto è un esperto<sup>223</sup>.

---

<sup>220</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 277.

<sup>221</sup> Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano R. Dikmann e Carlo Piccardi, trasmessa da Radio Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.

<sup>222</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 277.

<sup>223</sup> Ivi, p. 284.

## CONCLUSIONI

Around me silence, come può aver detto, un personaggio di Shakespeare tra lunatico e principesco. Non sono da tanto, ma lo stesso around me is the silence: un silenzio spesso, opaco, invisibile come una nuvola notturna. Non ho mai spasimato per i lettori, ma tuttavia c'erano, come adesso mi accorgo, che mi rattrista che da questo tavolo le mie frasi non possono più domani essere sotto gli occhi di chi ne ricavava anche soltanto irritazione, o lo svago di tre minuti: silence around me!<sup>224</sup>

Questo pensiero fu elaborato dall'autore a conclusione della sua carriera come critico musicale. Un silenzio derivato dall'interruzione dei rapporti con i giornali, con il teatro la Scala, con il pubblico, ma si tratta anche di un silenzio che il mondo della cultura gli ha riservato per molti anni, dimenticandolo dopo la sua morte.

La chiusura del capitolo dedicato alla critica musicale permette a Dal Fabbro di concentrarsi interamente su quella che è sempre stata la sua unica aspirazione, ossia la letteratura. Per lui la critica musicale si era sempre rivelata deludente: l'incomprensione subita dai giornali, dalla Scala e dal pubblico lo avevano portato a odiare questo mestiere.

Dal Fabbro perseguì per tutta la sua vita quella che riteneva essere la sua ricerca personale di verità in campo musicale, contrastando gli idoli del tempo, il pubblico e i critici chiusi e indisposti alle novità, gli interessi economici perseguiti dai teatri e dai giornali. Nonostante la sua vocazione primaria fosse la letteratura, si può comunque considerare la sua attività di critico al pari di quella della letteratura e non solo come "secondo mestiere".

lo studio di Dal Fabbro permette di far luce sulle controversie presenti nel mondo della critica musicale e sulla difficoltà per i critici musicali nell'esprimere giudizi personali e soggettivi. Nonostante venne taciuto per molti anni e rilegato nell'ombra, Beniamino Dal Fabbro ebbe un grande entusiasmo che concepiva e praticava il diverso, ovvero l'assenza di pregiudizi o preformazioni, cercando di promuovere «la dissonanza che era una demagogia nemica nella prassi del cambiamento»<sup>225</sup>. Il suo modo di staccarsi dalle forme prestabilite lo dimostrava

---

<sup>224</sup> Dal Fabbro, *Musica e verità*, p. 429.

<sup>225</sup> G. Grazioli, intervista a Luigi Pestalozza, canale YouTube della Biblioteca Civica di Belluno.

anche con il suo abbigliamento. Egli si vestiva sempre di nero, alimentando la sua fama di iettatore, ma per Dal Fabbro rappresentava il «non partecipare all'inerte vita comune. Una distinzione non aristocratica, ma diversificante»<sup>226</sup>.

Egli parla del diverso dato dal cambiamento, che non riguarda la musica d'avanguardia, ma la musica avanzata e nuova che sta all'interno dei cambiamenti di tutti i rapporti. Secondo il critico musicale e amico Luigi Pestalozza, Beniamino Dal Fabbro colpisce per il suo antagonismo concentrato sulla sua esistenza e non tanto sulla sua esperienza. Tant'è vero che egli può anche rientrare nella categoria degli autori esistenzialisti europei del Novecento, per cui l'uomo ha una considerazione critica dell'uomo che vive esistenzialmente una contraddizione storico e sociale di fondo (ovvero i rapporti gerarchici).

L'analisi di questo autore non solo ha condotto a scoprire il notevole apporto artistico e culturale al mondo della letteratura e della critica musicale fornito da questo autore, ma anche al tentativo di valorizzare il territorio della città di Belluno e avvicinare di più le giovani generazioni allo studio di autori originari di questa piccola città.

---

<sup>226</sup>Ibidem.



## APPENDICE I<sup>227</sup>

### *Incontro con Beniamino Dal Fabbro: a proposito di Mozart*

L'intervista si apre sulle note di un brano suonato al pianoforte dallo stesso Beniamino Dal Fabbro presso l'appartamento in cui viveva a Milano, dove soleva svolgere anche la sua attività di letterato e critico musicale:

un pianoforte scordato e rauco che rischia di confondere la propria identità con la sonorità di un forte piano che sappiano essere stato lo strumento di Mozart. Dal Fabbro, proprio a Mozart, ha dedicato il suo ultimo libro che è diventato un contributo tra i più originali alla bibliografia sul salisburghese.

Il libro è la raccolta di considerazioni sul compositore attraverso le varie epoche e da cui deriva un «Mozart democratico, più massone che religioso, più prebeethoveniano che posthaydniano»<sup>228</sup>; qualche indulgenza per i familiari: per il padre Leopoldo e per la sorella Nannerl (Maria Anna Mozart) e anche per la moglie Constanze. Condanna e sovente ironia per i potenti che lo hanno ignorato e angustiato: Geronimo di Colleredo, Giuseppe II, Leopoldo II e i nobili protettori viennesi che non hanno nemmeno voluto pagargli il funerale. Nello stesso spirito di tentata e sperimentata indipendenza è narrata la vicenda personale di Mozart come *enfant prodige* virtuoso compositore di pianoforte, di marito e anche di credente nella religione e insieme adepto della massoneria secondo gli ideali settecenteschi. Siamo andati a trovare Beniamino Dal Fabbro nella sua Milano che lo vede da decenni impegnato su un fronte dei più bersagliati. Battaglie che sono condensate, in parte, in tre libri: *I bidelli del Walhalla*; *Musica e verità* e *Il crepuscolo del pianoforte*.

La crociata più grossa affrontata da Dal Fabbro è quella intrapresa con Maria Callas e Benedetti Michelangeli, che gli costò persino un processo per diffamazione, però da lui vinto. Dal Fabbro è in primo luogo uno scrittore, acuto, lucido e pungente e questo fa sì che dalle

---

<sup>227</sup> Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano R. Dikmann e C. Piccardi, trasmessa da Radio Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.

<sup>228</sup> Ibidem.

sue intuizioni emergono aspetti rivelatori su personaggi e fatti della musica, sui quali egli pone lo sguardo.

### **Dal Fabbro ci narra come ha cominciato a scrivere di musica...**

Lei mi chiede di come mai questa mia scelta musicale, ma io non ho veramente scelto: quando sono venuto a Milano erano gli anni Quaranta, erano tempi duri, tempi di guerra, volevo semplicemente sfuggire dalla provincia.

Qui c'erano i giornali e non era facile scrivere, allora. Dopo la guerra c'è stata una certa apertura. Durante la guerra ho fatto un po' il critico letterario sui quotidiani «L'Ambrosiano» e «La Sera». Poi alla fine della guerra, siccome i posti come critico musicale sono pochi e sono ambiti, ho cominciato da lì, ho cominciato su «Italia Libera».

Poi ho continuato di quotidiano in quotidiano, intendendola [la critica musicale] sempre non come una vera e propria specializzazione, bensì come un mestiere, come tanti altri mestieri, semplicemente questo. Tant'è vero che ho continuato ad affiancare il mio lavoro letterario a quello di critico musicale e questo ha molto agevolato i miei avversari letterari che hanno tentato di buttarmi continuamente nella mia specializzazione musicale.

Mi è capitato che come scrittore tutti hanno continuato a dire che sono un critico musicale e come critico musicale tutti hanno continuato a dire che sono come uno scrittore. Come giornalista hanno continuato a dire che sono troppo scrittore, e come scrittore che sono troppo giornalista.

Sono cose che capitano in questo Paese che ha una sorta di vocazione corporativa e in cui molti si danno da fare per dare a intendere di saper fare qualche cosa, una cosa sola. Se poi uno ne sa fare mettiamo due, ugualmente bene, quello è un dannato, non è tollerato! Viene continuamente ricacciato nel suo aspetto più riduttivo.

### **Quando ha cominciato a scrivere, quali erano le tematiche, le polemiche sul quale si riversavano l'inchiostro dei critici musicali di allora?**

C'era stato il periodo del congelamento culturale del fascismo e per molti di noi si trattava di scoprire addirittura un repertorio, Stravinskij, Schönberg e altri autori moderni, per noi erano

dei miti, autori vietati. Quanto al melodramma si trattava di togliere di mezzo tutta una mitologia che si era formata.

Io nel '54 ho pubblicato un libro: *I bidelli del Walhalla*. I bidelli del Walhalla sono i custodi della gloria di Wagner che venti anni fa erano ancora vivi e imperanti, adesso credo che siano completamente estinti. L'ultimo, credo, l'hanno portato via semi svenuto dalla Scala dopo la prima della Walkiria di Ronconi. Questo signore che aveva fatto tutti i pellegrinaggi di Bayreuth, ad un certo punto, ha avuto una specie di collasso, ed è stato portato via. Quello è stato l'ultimo bidello del Walhalla.

Ad ogni modo, oltre questo, c'era un'infatuazione verdiana e poi questa folle rivalutazione pucciniana di oggi, tutte cose da controbilanciare con qualcosa di più ragionato.

Altro motivo di polemica in cui mi sono trovato coinvolto, oltre a quello di Maria Meneghini Callas (che poi si è rivelata come fosse una geniale avventuriera venuta dal Peloponneso a miracol mostrare qui da noi), c'è stata quella di Benedetti Michelangeli, pianista alla moda. Anche quello era un furore intoccabile, e solo per aver azzardato qualche giudizio è successo una specie di finimondo, perché "ho osato attaccare questo grande italiano": era questo il linguaggio dell'epoca.

**Per lei questi due personaggi erano un po' il simbolo di un malessere?**

No, erano il segno di una pseudo-modernità: infatti, il pianismo di Michelangeli è di rubinetteria, tutto nichelato, tutto liscio. Quanto alla Callas, ella era una specie di anticipo, di un pretesto melodrammatico, era un preannuncio degli urlatori. Infatti, questo melodramma non era più cantato, di qui la lotta contro il "bel canto", ma era urlato. Ecco spiegato il successo folgorante di questa donna, che ha conquistato, dicono, al melodramma, (ma non al melodramma in senso stretto, ma ad un'idea malamente aggiornata del melodramma) milioni di persone che prima non se ne interessavano.

**Però si tratta di qualcosa di più: Lei ha avuto un processo che ha avuto un valore per quel che riguarda la definizione del ruolo di critico musicale. Perciò varrebbe la pena che ci**

**raccontasse qualcosa di più della meccanica di questa diatriba, che ha coinvolto a livello di costume molte persone, però ad un livello di principi ha coinvolto anche i critici musicali.**

È stato un processo molto importante anche a livello giuridico in quanto si è applicato, per la prima volta, il principio della costituzione che sancisce la libertà di espressione. Perciò il critico non è che sia tenuto, come molti ripetono, ad un linguaggio pacato, castigato. Sì, è augurabile che sia così, però uno può anche esprimersi in maniera sarcastica, persino violenta: purché non tocchi la persona privata dell'artista, il critico può dire qualsiasi cosa.

Il mio difensore è stato anche citato dalle giurisprudenze straniere e ha sostenuto i critici inglesi, particolarmente liberi nei giudizi e che hanno invitato perentoriamente attori noti a cambiare mestiere. Io avevo fatto molto meno, avevo invitato la Scala a liberarsi di una cantante così ingombrante che trasformava il teatro in una specie di arena, che aveva corrotto il costume. Per lei, il marito Meneghini faceva venire a Milano delle intere carrette di veronesi ad applaudire, nutriti, ospitati al loggione e pagati.

Naturalmente nel fenomeno Callas era compreso tutto un fatto di borghesia in quanto che, Meneghini industriale, chiaramente era in rapporto con un Ghiringhelli anche lui industriale. Tutto questo coinvolgeva tutta la borghesia milanese. Infatti, Maria Callas è sempre stata chiamata la Signora Callas (fuorché da me), perché si è sempre detto che le cantanti in Italia venivano nominate con l'articolo davanti, invece ci si rivolgeva a Maria Callas come la Signora Callas, proprio come chiarimento ad un cenno di costume che indica cosa era questa donna.

**Comunque, il successo della Callas si è esteso anche altrove, cioè il fenomeno Callas è diventato anche un fenomeno mondiale. Quindi mette in discussione un costume, un atteggiamento non solo a livello italiani.**

Sì, ma il pubblico, soprattutto il pubblico d'oggi, è un pubblico particolarmente suggestionabile. Certamente la Callas, offerta su un piatto d'oro della Scala, con tutta questa osanna della critica milanese (uno escluso che ero io, ma uno solo non conta) è sempre stata scambiata per una somma cantante, poi con i dischi si è ben capito, ricostruendo con le note sofisticate e rimesse giuste e levate quelle che erano più sgradevoli, tutti si sono più o meno

accorti.

Però tutta questa gente, che si era più o meno impegnata, non ha voluto fare marcia indietro e molti hanno anche riconosciuto che, infondo, i miei appunti sulla Callas non erano del tutto errati, ma ormai le condanne su di me erano state fatte. La Callas poi è stata condannata in un momento successivo, secondo le mie indicazioni, ma la condanna non è stata tolta a me.

**Per ricordarci un po' i suoi libri nei quali è riflessa un po' questa polemica: su *Musica e verità* e su *Il crepuscolo del pianoforte*. Ci può parlare un po' di questi due libri?**

Ma in *crepuscolo del pianoforte* molti hanno detto che l'ho scritto contro il Benedetti Michelangeli, ma non direi che l'ho scritto contro, ma me l'ha in qualche modo provocato.

Io venendo da una vita musicale dilettantesca della provincia avevo certe idee, poi a Milano mi sono ritrovato davanti a questo successo folgorante che è il Benedetti Michelangeli. Ciò mi ha costretto a fare, diciamo così, una specie di esame di coscienza, un esame storico dei miei motivi di amore del pianoforte e delle idee che ne avevo. Da questo è nato il mio libro del crepuscolo del pianoforte, che infondo lo devo a lui, forse dovrei anche dedicarglielo.

Il diario l'ho fatto a seguito dell'accumularsi di questi motivi polemici, della mia contrarietà all'ambiente, da cui sono stato emarginato. Dunque, ho voluto trarre una specie di bilancio delle cose, allora nel '64 ho raccolto le mie carte: un po' dagli articoli un po' dai diari, ed è venuto fuori quella specie di montaggio diaristico che è appunto *Musica e verità*. Che non è altro che una parte del mio diario generale. Sono carte che ho estratto per comodità dei lettori che sono spesso settoriali, specialmente quelli che si interessano di musica amano solo la musica, quindi ho isolato queste cose. Questi motivi musicali, oltre che nei miei diari privati o inediti, sono in tutti i diari pubblici in cui, alla fine dei conti, sono anche risultati molti dei miei articoli. Nei miei articoli c'è una parte cronistica dovuta al mio mestiere giornalistico, poi ci sono cose che avrei voluto scrivere e ho scritto per conto mio e quella è la parte diaristica che è entrata in *Musica e verità*. Per esempio, di un viaggio in Urss che ho fatto ci sono anche delle note di musica che io ho sottratto alla loro sede naturale, che poteva essere il diario o il racconto del viaggio in Urss, e ho trasportato in *Musica e verità* in cui si parla di certi

spettacoli di Mosca, uno spettacolo d'opera in Armenia a Yerevan, i balletti e i vari modi di intendere la musica in Unione Sovietica.

**Lei prende posizioni abbastanza secche riguardo alla musica elettronica. Condividi ancora oggi questi giudizi oppure li ha rivisti?**

No, condivido ancora oggi quello che ho detto, forse dipende da questioni generazionali: cioè fino ad un certo momento sono stato ritenuto un difensore della musica contemporanea. Io ho sostenuto la scuola di Schönberg e Webern, ancora quando erano impopolari, poi quando gli altri hanno fatto un passo in più, scambiando l'eccesso di lavoro, l'eccesso di elaborazione tecnica con la casualità del nastro elettronico, io mi sono ritratto, anche per una specie di reazione fisica, fisiologica al suono elettronico.

**Non pensa che questo rifiuto categorico, assoluto (e non parlo soltanto della musica elettronica ma di tutte le altre tendenze che hanno dato vita alla Nuova Musica) o questo essere così manicheista non sia da rivedere? O che sia condizionato appunto da una questione generazionale e di cultura, forse troppo ancorata a dei principi senz'altro validi, ma che dovrebbero evolvere col tempo?**

Sì, questo appartiene alle speranze che uno ha sulla propria elasticità, ma non sempre uno può adeguarsi a queste idee. Io posso andare ad un concerto di musica elettronica con tutte le buone disposizioni, poi il fatto fisico, sonoro di questo magma in cui c'è tutto e non c'è nulla, in cui evidentemente c'è chi manovra, specula, allora io in questo mi ritraggo e mi ribello e naturalmente condanno, seguendo forse un manicheismo in buona fede che del resto è stato di tutti.

**Comunque, il fatto che un critico musicale si trovi su un fronte, dove il pubblico è molto differenziato, dove effettivamente è importante più che frenare gli entusiasmi, chiarire i punti del discorso, non crede che certi atteggiamenti troppo categorici siano fuori luogo?**

Può anche darsi, tanto più che a me pare che l'ubriacatura elettronica degli stessi compositori stia anche un po' passando, lo stesso Nono nell'ultimo suo *Al gran sole carico*

*d'amore* è stato più leggero in questi boati e scrosci elettronici. Io mi ricordo a Venezia, anni fa, ancora alle prime sedute, in cui da questi altoparlanti diffusi dappertutto ho sentito un enorme sciacquo sembrava l'acqua alta che penetrasse in teatro, allora tutti i veneziani, che sono sempre sensibili all'acqua, hanno iniziato a preoccuparsi e questo mi è sembrato un po' un'allegoria di questa alluvione elettronica che ora si è ridotta a qualche sapiente rubinetto più o meno regolato. Si torna verso una strutturazione, magari tanto minuta e differenziata e meticolosa che arriva quasi alle soglie dell'informare, però c'è questo tentativo, questo sforzo di ristrutturare. Probabilmente la musica, come tutte le arti, fuori dalle strutture non ha salvezza, secondo me.

### **Riguardo invece all'ultimo libro dedicato a Mozart?**

L'ho fatto su commissione per la Scala e lo feci nel '56 molto volentieri. È stato detto che dovrebbe essere indicato agli scrittori di musica, perché è scritto in modo facile, in modo piano, avvincente e dicono anche divertente, può darsi, e sono cose che anche mi lusingano, però non trovo divertente la vita di Mozart. È stata la vita di quest'uomo, dotato di immenso talento creativo, sempre alle prese con un ambiente ostile, anche quando sembrava che fosse a lui favorevole. Prima ha dovuto combattere contro l'ambiente familiare, contro il padre che lo ha spinto e ha svolto un'attività promozionale per tutta Europa.

il padre di Mozart ha avuto a che fare con un talento musicale che poteva essere sfruttato anche in modo un po' da circo. Perciò, il piccolo Mozart era portato in giro per le corti a dare dimostrazione delle sue doti naturali, del suo suonare il clavicembalo, dell'improvvisare.

### **Lei sottolineava anche nel libro il problema di Mozart oggi, e sulle sue varie interpretazioni.**

#### **Cosa le premeva sottolineare?**

Mozart oggi è un po' un problema, perché alcuni lo riconducono ad una secchezza clavicembalistica, dimenticando che Mozart sia stato un autore più che altro di pianoforte, egli ha suonato sui clavicembali, che esistevano anche alla sua epoca, ma il suo strumento è il pianoforte. Poi è diventato un autore che oggi sembra a noi il prototipo dell'arte apollinea, ma ai suoi tempi era considerato un autore passionale, dedito agli eccessi di sentimento.

Questa scoperta ha fatto sì che si sia data una specie di figura di Mozart ostinatamente preromantico pre-Beethoven. Basta un piccolo spunto e subito nella musica di Mozart fanno rumoreggiare la futura musica di Beethoven. Poi a smorzare questo c'è stata l'interpretazione crepuscolare di Mozart, tutto smorzato e attenuato.

Gli interpreti, oggi, si dibattono tra questi due estremi: di un troppo secco e di un troppo morbido. Ho sentito alla Scala il vincitore del premio Ciani, un giovane americano Jeffrey Swan, il quale ha suonato Mozart con molta pulizia, d'accordo, ma sembrava una signorina appartenente a quella borghesia di cui io ho favoreggiato nel *crepuscolo del pianoforte*, cioè di una borghesia in cui la signorina era tenuta a dimostrare la gentilezza del suo animo e si serviva, appunto, di Mozart per farlo.

Di altri interpreti, oggi, che sappiano suonare Mozart, io veramente non ne conosco. Mozart ormai è troppo lontano da noi, quindi non ci sono riallacci culturali diretti. Per la musica dei romantici, ad esempio è diverso: i giovani di oggi sono costretti a leggere le musiche dei romantici da un punto di vista di cultura, cioè riflesso. Ci sono alcuni che hanno sentito i grandi interpreti, i grandi pianisti che hanno raccolto direttamente il loro messaggio interpretativo.

Il messaggio di Mozart non sappiamo quale sia, è abbandonato a sé, quindi è suscettibile di tutte le interpretazioni e di nessuna, forse è il caso tipico della musica, che è nulla e tutto. Mozart è stato un incontro dovuto alla mia carriera di critico musicale: ho fatto il libro su Mozart attraverso i miei trent'anni di critica. È una specie di spaccato, o di voce: Mozart. Potrei fare altre voci, ad esempio Wagner, e può darsi che la faccia, che in parte ho anche già fatto e mi interesserebbe fare.

Forse Mozart e Wagner sono proprio i due aspetti opposti dell'arte musicale, di tutta l'arte: da un estremo di razionalismo che va a finire in un massimo di espressione, ad un massimo di razionalismo e quasi di barbarico come può essere inteso il messaggio di Wagner, nonostante gli sforzi razionalistici del Ronconi.

**C'è forse una sfiducia assoluta nella trattazione sistematica da cui rifugge? In questa scelta molto costante del suo modo di scrivere, di affrontare i problemi? Oppure vede il suo**



**lavoro come alternativo, nel senso che è ammissibile che poi venga, in sede di lettura, compenetrato da chi legge con i contributi che vengono da altri settori?**

Io non credo molto, anzi non credo per niente nelle intelaiature culturali. Ci sono miei colleghi, i quali prima di sentire una cosa fanno già il giudizio che dovranno darne e io sono contrario a questa cosa sistematica e mi fido dello strumento di me stesso, devo fidarmi dello strumento di me stesso. Senza, con questo, ritenere di essere un depositario di verità o di qualche brandello di verità. Quindi la testimonianza che io do, la attingo dalla mia cultura, dalla mia sensibilità e mi fido di quella. Penso al valore che può avere tutto il resto di me, nulla di più. Mi ripugna riferirmi a qualcosa di stabilito, su cui applicare le norme volta per volta: in questo vi è molto del mio contrasto con il mondo musicale e attuale, sia del pubblico, sia dei colleghi.

**La musica del passato è un patrimonio, non c'è da scegliere è lì. Infondo, anche quello che è nato attorno a questa musica, che è una scienza, dovrebbe essere un patrimonio. Non necessariamente il fatto di riferirsi a tutto quello che di scientifico è stato scritto in quell'ambito, rappresenta una rinuncia a noi stessi.**

Penso che alle volte, l'illuminazione può venire anche dal cronista. Ci sono certi giudizi di opere famose, o che poi sono diventate famose, date il giorno dopo da cronisti del passato, da giornalisti di cui poi magari non resta neanche il nome. Giornalisti che magari hanno sentenziato che di quest'opera non se ne parlerà più, mentre invece oggi è famosa. Però, le cose che hanno detto alle volte restano vere, appunto perché le opere, specialmente i melodrammi, non vivono soltanto delle loro ragioni estetiche, vivono anche di tanti altri motivi, di gusto, di rispondenza alla cultura generale e soprattutto di corrispondenze emotive, che a volte, in sede estetica, non sono percepite.

*Attività intellettuale*

- **Responsabile critica musicale presso:** *Milano-sera* (1947-1954); *Il Giorno* (1956-1964); *illustrazione italiana* (1959-1962); *Tempo* (1969-1973); *rubrica del Terzo programma della RAI* (1972-1975); *Avvenire* (1968-1982).
- **Collaborazioni con:** *L'Ambrosiano, La Sera, Avanti, Il Giorno, Il Gazzettino, Il Resto del Carlino, Campo di Marte, Corrente, Letteratura, Via!, Le vie d'Italia.*
- **Premi letterari:** Premio riviera dei Marmi (1966) e Premio Carducci (1969)
- **Premi per il giornalismo:** "Il Premiolino, il gusto della sincerità" Milano (1979)
- **critica e saggistica:** *Avvenimenti intorno alla poesia*, 1941; *Discorso e ode in morte di Paul Valéry: instants, traduzioni, studi per un saggio*, 1946; *Il crepuscolo del pianoforte*, 1951; *I bidelli del Walhalla. Ottobre maggiore e minore e altri saggi*, 1954; *Esperienze musicali di Jean Dubuffet*, 1962; *I poeti e la gloria*, 1965; *Musica e verità: diario 1939 – 1964*, 1967; *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945 – 1975*, 1975.
- **Poesia:** *Villapluvia e altre poesie*, 1942; *Carme giovanile e frammenti*, 1943; *Epigrammi*, 1944; *Descrizione di Orfeo*, 1954; *Gli orologi del Cremlino*, 1959; *Catabasi*, 1969
- **Prosa:** *La gioventù perduta*, 1943; *Viaggio di contrizione*, 1945; *Taccuino di Russia*, 1955; *Lettere a un provinciale*, 1961; *La cravatta bianca*, 1965; *Un autunno in Russia*, 1967; *Etaoin*, 1971.
- **Traduzioni:** Valéry, *Gli incanti*, 1942; Rodenbach, *Il regno del silenzio*, 1942; Mallarmé, *Il demone dell'analogia*, 1944; Flaubert, *L'educazione sentimentale*, 1944; Poeti del simbolismo (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Rilke); Flaubert, *Novembre*, 1945; Rousseau, *Passeggiate solitarie*, 1945; Breton, *Primo Manifesto del Surrealismo*, 1945; Baudelaire, *Lettere alla madre*, 1945; Proust, *Malinconica villeggiatura*, 1945; Alain, *Sistema delle arti*, 1947; Rilke, *Le rose*, 1947; Camus, *La peste*, 1948; Supervielle, *Il ladro di ragazzi; Il sopravvissuto*, 1949; Valéry, *Poesie*, 1962; Péret, *Il disonore dei poeti*, 1966; Waldberg, *Sei fascicoli sull'arte moderna*, 1966; Valéry, *Degas Danza e Disegno*, 1980; Valéry, *Scritti su Leonardo*, 1984.

---

<sup>229</sup> G. Grazioli, *Beniamino Dal Fabbro, scrittore: un'esposizione documentaria e fotografica*, Biblioteca Civica di Belluno, Comune di Belluno, pp. 16-17.

## FONTI BIBLIGRAFICHE E SITOGRAFIA

### *Bibliografia*

- Allorto R., *Nuova storia della musica*, edizione riveduta e aggiornata, Milano, Ricordi Editore, 2009. Capitolo XXXII, *Il secolo ventesimo*, p. 440-443.
- Cantini C., *Beniamino Dal Fabbro: arte e vita di un Maudit*, a cura di Zucco Rodolfo, in *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, Leo S. Olschki Editore, pp. 19-38.
- Cantini C., Intervista a Gigliola Beratto, a cura di Grazioli G., in *Beniamino Dal Fabbro, scrittore. Esposizione documentaria e fotografica*, comune di Belluno.
- Cantini C., *Per una biografia di Beniamino Dal Fabbro*, Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1999-2000.
- Capra M., *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: Dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, a cura di Capra Marco e Nicolodi Fiamma in *La critica musicale in Italia. Nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studi della Casa della Musica di Parma nel 2008, Venezia, Marsilio Editori, 2011, pp. 13-30.
- Contorbia F., *Beniamino Dal Fabbro nel Novecento Italiano*, a cura di Zucco Rodolfo, in *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, Leo S. Olschki Editore, pp. 1-4.
- Dal Fabbro B., *Musica e verità. Diario 1939 – 1964*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.
- Id., *I bidelli del Walhalla. Ottocento maggiore e minore e altri saggi*, Firenze, Parenti Editore, 1954.
- Decombel S., *Beniamino Dal Fabbro e la critica per frammenti*, a cura di Capra Marco e Nicolodi Fiamma, in *La critica musicale in Italia. Nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studi della Casa della Musica di Parma nel 2008, Venezia, Marsilio Editori, 2011, pp. 251-261.
- Grazioli G., *Il Fondo Beniamino Dal Fabbro presso la biblioteca civica di Belluno*, a cura di Zucco Rodolfo, in *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, Leo S. Olschki Editore, pp. 5-18.

## Sitografia

- Dal Fabbro B., *Alla ricerca del melodramma perduto*, articolo, 10 giugno 1950, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/alla-ricerca-del-melodramma-perduto/VIA1472798?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Id., *Barilli, il poeta della critica musicale*, articolo, «Il Giorno», 1963, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/barilli-il-poeta-della-critica-musicale/VIA0913940?pb=VIACB&tabDoc=taboggd>
- Id., *I granchi e le seppie della critica musicale*, articolo, Quarta Dimensione, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/i-granchi-e-le-seppie-della-critica-musicale-i-critici-gazzettieri-che-pretendono-di-formare-il-gust/VIA0934206?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Id., *Il Sorcio nel violino e il sole in trappola*, articolo, 1952, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/il-sorcio-nel-violino-e-il-sole-in-trappola-nelle-indimenticabili-allucinazioni-di-un-italiano-appas/VIA0914010?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Id., *La Scala e il melodramma*, saggio breve, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/la-scala-e-il-melodramma/VIA1472813?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Id., *La vita musicale. La sera di Santo Stefano – battaglia tra la Scala e i critici. Il “Trovatore” e le “Nozze” di Figaro – Offenbach, lo jettatore*, saggio breve, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/la-vita-musicale/VIA0917098?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Id., *Ritorno senza incidenti della Callas alla Scala*, articolo, «Il Giorno», 10 aprile 1959, raccolta digitale, Biblioteca Civica di Belluno.  
<http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/ritorno-senza-incidenti-della-callas-alla-scala/VIA0915406?pb=VIACB&tabDoc=tabloca>
- Incontro con Beniamino Dal Fabbro (a proposito di Mozart): intervista (Milano, 4 luglio 1975) agli inviati di Radio Lugano R. Dikmann e C. Piccardi, trasmessa da Radio

Monteceneri il 25 luglio 1975, ore 20.45.

[http://sbn.regione.veneto.it/sebina/repository/catalogazione/immagini/intervista\\_da\\_l\\_fabbro.mp3](http://sbn.regione.veneto.it/sebina/repository/catalogazione/immagini/intervista_da_l_fabbro.mp3)

- Grazioli G., *Beniamino Dal Fabbro, l'occasione di una riscoperta. Una biblioteca d'autore nel patrimonio della civica di Belluno*, articolo, Fondi speciali, aprile 2008, pp. 43-46.  
<http://www.bibliotecheoggi.it/2008/20080304301>
- Grazioli G., intervista a Luigi Pestalozza, critico musicale, Milano, 25 maggio 2016; riprese, audio e montaggio a cura di Stefano Comba, canale YouTube della Biblioteca Civica di Belluno.  
<https://www.youtube.com/watch?v=lr5RGJDr2Gc&t=17s>
- Malvano A., *Debussy e il suo fruitore*, p 7-13, in *l'ascolto di Debussy: la recezione come strumento d'analisi*, EDT, 2009, p. 7.  
[https://books.google.it/books?id=R2c0HFO6yggkC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=debussy+educazione+artistica+del+pubblico&source=bl&ots=4xEMjk-iLp&sig=ACfU3UORTzp4MI2oxh62XoEmduH\\_ZC2R2A&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjQ3InerJ7mAhWHT8AKHX2FCYMQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=debussy%20educazione%20artistica%20del%20pubblico&f=false](https://books.google.it/books?id=R2c0HFO6yggkC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=debussy+educazione+artistica+del+pubblico&source=bl&ots=4xEMjk-iLp&sig=ACfU3UORTzp4MI2oxh62XoEmduH_ZC2R2A&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjQ3InerJ7mAhWHT8AKHX2FCYMQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=debussy%20educazione%20artistica%20del%20pubblico&f=false)
- Meo Maria Paola, *La storia della critica musicale e il senso del suo futuro*, articolo, marzo 2019.  
<https://www.oltrecultura.it/2019/03/15/la-storia-della-critica-musicale-senso-del-suo-futuro/>