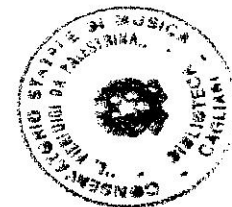


F. Della Seta, *Musica nella storia e musica come storia*,
in *Educazione musicale e Formazione*,
a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni,
Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 379-386

Musica nella storia e musica come storia

di Fabrizio Della Seta



Perché la storia della musica – della tradizione della musica d'arte occidentale – dovrebbe far parte del curriculum formativo del cittadino (e non solo del musicista di professione)? La risposta a questa domanda dovrebbe essere ovvia, almeno fino a quando il carattere della nostra cultura non sarà stato radicalmente stravolto: per lo stesso motivo per cui di esso fanno parte la storia della letteratura, delle arti figurative, della filosofia, in quanto fondamentali forme di espressione e di organizzazione della realtà da parte dell'uomo. Tuttavia, come sappiamo, in Italia a questa verità incontrovertibile non sono corrisposti i fatti, e a quanto pare non vi corrispondono ancora per molto tempo: nonostante decenni di dibattiti e di appelli, la storia della musica non è stata finora insegnata nelle nostre scuole, e in futuro lo sarà forse solo in maniera facoltativa e discontinua, a parte le scuole deputate alla preparazione specialistica come i licei musicali; lo studente "normale" continuerà a dover sapere chi sono Chiabrera, Marino e Borromini ma non Monteverdi, avrà persino un'idea dell'esistenza del Metastasio ma non una chiara percezione del fatto che si tratta dell'autore di drammi per musica¹. Le ragioni di questa situazione sono state analizzate molte volte, ed è appena il caso di ricordarne qui le principali: il carattere prevalentemente letterario-retorico della cultura italiana, il ritardo con cui la storia della musica si è costituita come disciplina rispetto alle sue consorelle, l'assenza di un'educazione musicale di base e di un'abitudine diffusa all'ascolto di musica "impegnativa". Derivato da questi motivi, e probabilmente più incisivo di tutti, v'è il senso di inadeguatezza che spesso coglie le persone anche più intellettualmente evolute di fronte ai "misteri" del lin-

1. Queste affermazioni sono probabilmente il frutto di una percezione della realtà irrimediabilmente fuori del tempo: nel momento in cui perfeziono queste righe (giugno 2005) fa grande scalpore il fatto che, fra le prove di Italiano per l'esame di maturità, in alternativa a molte altre, sia stato richiesto di commentare il canto XVII del *Paradiso*.

maggiore musicale: si dà per scontato che per capire la poesia sia necessario saper distinguere un endecasillabo da un ottonario, e forse anche un iperbole da un iperbato, per gustare l'architettura e la pittura distinguere un capitello dorico da uno corinzio, o la concezione dello spazio di una palazzina settecentesca da quella di un maestro del Quattrocento, ma ci si spaventa di fronte al problema, in fondo non più difficile, di distinguere la sonorità di un Quartetto d'archi da quella di un Trio con pianoforte, un ritmo di marcia da uno di valzer, una composizione in modo maggiore da una in minore, le grandi linee formali di una Sinfonia da quelle di un Concerto.

In questa sede non è però il caso di affrontare quest'ordine di problemi che stanno a monte; anzi, immaginando di vivere in un mondo ideale in cui essi siano stati risolti, riformulerò in maniera più precisa la domanda iniziale: cosa può significare inserire la conoscenza storica della musica nel contesto più ampio delle storie di altre forme di espressione umana, per esempio nel percorso formativo secondario superiore? Con 'conoscenza storica' non intendo qui solo la descrizione di serie di eventi che si susseguono nel tempo, bensì la comprensione dei nessi strutturali tra tali eventi e la consapevolezza del loro rapporto con altre serie di fatti, artistici ma anche storici in senso lato, materiali, politico-istituzionali, culturali. Beninteso la musica d'arte occidentale ha una sua storia "interna" costituita dal succedersi di istituzioni, linguaggi, personalità di musicisti, ma questo tipo di approccio, d'altronde non più molto in voga neppure tra i musicologi, non risponde all'esigenza di arricchire con la musica il patrimonio di conoscenze della persona di cultura. Ciò di cui si ha bisogno è, invece, far comprendere come la conoscenza dei fatti musicali possa arricchire incomparabilmente la comprensione di singoli momenti della storia della cultura e dell'intero arco di essa. Gli esempi possibili sono innumerevoli: la componente musicale della tragedia greca e di tutti i suoi successori moderni, la funzione della musica nella liturgia cattolica ed evangelica, il madrigale e la cultura letteraria tra petrarchismo e marinismo, la committenza musicale aristocratica tra Quattro e Settecento, l'impiego della musica come strumento di organizzazione del consenso dall'assolutismo alla Rivoluzione francese e ai totalitarismi contemporanei, le avanguardie del primo Novecento (Debussy Schönberg Stravinskij) come espressione della "crisi dei fondamenti"; e potrei continuare all'infinito.

Non è però chi non veda il pericolo di questo modo d'impostare il problema, che cerca di collocare i fatti musicali, come arricchimento utile ma non determinante, in un quadro storico già disegnato e assestato; in questo mondo le opere musicali sono considerate quali 'documenti' da accostare ad altri documenti di natura diversa, utili per una ricostruzione sempre più completa del passato "così come è realmente stato", non per il loro significato storico in quanto opere d'arte. Inoltre, questo modo di considerare i fatti musicali prescinde dal valore artistico delle opere stesse: una compo-

sizione mediocre può ben essere altrettanto rappresentativa del mondo che l'ha prodotta di un capolavoro; anzi, spesso lo è di più.

V'è una difficoltà ulteriore. Siamo tutti abbastanza convinti che i fatti artistici nascono in relazione a determinati contesti storico-politici, sociali, economici, religiosi e culturali; ciò costituisce il fondamento della loro storicità. Non per questo abbandoniamo facilmente l'idea che negli stessi fatti sia presente una componente universale, assolutamente o relativamente atemporale, che concepiamo come un valore di verità perenne o un'idea platonica del 'bello', comunque sia di carattere tale da renderli indifferenti al divenire storico; senza tale componente non riusciamo a dar conto del perché opere prodotte in un passato remoto continuino ad essere fruite e gustate quando le condizioni storiche in relazione alle quali esse sono nate non esistono più². Sembra che, se accettiamo questa dicotomia, dobbiamo rassegnarci a fare storia dell'arte solo in quanto essa ha di non specifico e di comune con altri prodotti della cultura; deleghiamo così la motivazione dell'apprezzamento estetico all'analisi tecnica, quando non al discorso critico "intuitivo", correndo in entrambi i casi il rischio della destoricizzazione³.

Da parte mia credo che sia possibile sanare l'antitesi. In primo luogo, infatti, si può facilmente mostrare che in ogni epoca l'arte non si è limitata ad offrire l'immagine sensibile delle condizioni materiali e culturali esistenti, ma spesso ha avuto la funzione di "dar forma" ad esse nel loro realizzarsi e nel loro emergere nella coscienza collettiva, a volte addirittura anticipandone la concettualizzazione razionale. Nella mia qualità di docente ho usato spesso un'immagine che mi sembrava utile a far comprendere agli studenti la natura peculiare della storia della musica (e, in generale, delle storie delle arti) rispetto alla storia generale: lo storico può osservare il passato solo per il tramite di lenti - documenti, testimonianze, monumenti - che inevitabilmente deformano l'immagine che trasmettono; egli si sforza quindi di eliminare, o almeno ridurre, l'effetto di distorsione per ricostruire un'immagine per quanto possibile "reale" di ciò che gli uomini del passato hanno fatto e pensato, dei motivi per cui certi eventi sono accaduti. Le opere d'arte appartengono senza dubbio al novero di tali "lenti", da trattare con particolare cautela perché la distorsione della realtà da esse indotta è immensamente accresciuta dall'intenzionalità estetica che le ha prodotte. Lo storico generale può e deve prenderle in considerazione con tutte le cautele del caso, e in realtà ciò è sempre stato fatto per le opere let-

2. Com'è noto, tale dilemma è oggetto di una celebre - e citatissima - riflessione di Karl Marx alla fine dell'Introduzione alla *Critica dell'economia politica* (1857); la si veda anche, commentata da Maurizio Giani, in questo stesso volume, p. 202 sg.

3. In ambito musicologico questo problema, ricorrente e comune a tutte le storie delle arti, è stato discusso con incomparabile profondità in Dahlhaus C. (1980), in particolare nel capitolo *Storicità e carattere artistico*: 22-38; si veda anche Dahlhaus C. (2005).

terarie (si pensi a Dante o a Shakespeare) e figurative (si pensi alla tradizione illustre degli studi iconografici e iconologici), in misura minore per la musica⁴. Lo storico delle arti compie un'operazione simile sul passato utilizzando le stesse "lenti" costituite dalle opere d'arte: la differenza sta nel fatto che egli non cerca di eliminare l'effetto deformante, anzi è interessato proprio ad esso, in quanto il modo in cui gli uomini si sono immaginati la realtà, l'hanno deformata cercando di modificarla o se ne sono costruiti una parallela per esorcizzarla, è un fatto altrettanto degno di attenzione storica del "come sono andate realmente le cose", anzi ne è parte intrinseca. In questo senso, proprio per la loro specificità, le storie delle arti sono 'storia' nel senso più pieno del termine, e non come una sorta di ausilio facoltativo della storia politica o della storia del pensiero⁵.

In secondo luogo, ritengo che la storicità dell'arte risieda non solo nel suo essere espressione della cultura del mondo che l'ha prodotta, ma anche nella sua capacità di dar forma a idee e aspirazioni dei diversi mondi nei quali essa viene via via attualizzata e rivissuta. Credo anzi che ciò che fa di un prodotto umano un'opera d'arte sia la sua capacità di riempirsi di sensi sempre nuovi e di volta in volta attuali. Concettualizzare la tensione intrinseca in ogni capolavoro, proprio in quanto struttura linguistica, tra il suo essere una voce che ci arriva dal passato e il suo parlarci anche del presente significa coglierne il carattere storico, che non è quindi né estraneo né opposto al suo carattere artistico.

Nel tempo che mi resta cercherò di offrire un'idea più concreta di quanto ho finora delineato in astratto, proponendo due esempi attinti dalla mia personale esperienza di storico della musica.

1. Tra il secolo XI e il XIV assistiamo in Europa a una sconvolgente rivoluzione del linguaggio musicale, il cui elemento caratterizzante è la conquista di un modo assolutamente nuovo di esperire il tempo, che è la dimensione propria in cui la musica si sviluppa: dall'esperienza di un tempo soggettivo e relativo, proiezione del vissuto e regolato da leggi di ricorsività assai elastiche, si passa a quella di un tempo oggettivo, scandito da una pulsazione che ha l'assolutezza del moto dei corpi celesti, presupposto indispensabile affinché diverse voci possano cantare insieme melodie diverse, a diverse velocità, conservando un preciso coordinamento degli eventi simultanei⁶.

4. Due esempi fra i pochi: Isherwood R.M. (1988) e Robinson P. (1986).

5. Come modello per questo senso profondo della storicità dell'arte, nella fattispecie della letteratura mediolatina, voglio qui ricordare l'opera di un grande e poco conosciuto maestro dell'Università romana, Gustavo Vinay, dalla cui produzione, benché assai specialistica, anche gli storici della musica avrebbero molto da imparare. Si vedano i suoi fondamentali lavori: Vinay G. (1978) e (1989).

6. Nell'esposizione orale della presente relazione questo punto fu illustrato con l'ascolto di due brani medievali, l'antifona «Alma redemptoris mater», attestata nei manoscritti a partire

È stato facile porre in relazione questo cambiamento di tecnica artistica, decisivo per il futuro di tutta la musica d'arte europea, con altrettanto decisivi mutamenti socio-economici di lunga durata che ebbero luogo nello stesso periodo, primo di tutti il processo di urbanizzazione, e ai loro riflessi sul piano antropologico e della mentalità collettiva; insomma, secondo la fortunata formula di Jacques Le Goff, il passaggio dal "tempo della Chiesa" al "tempo del mercante"⁷. È stato anche facile collegare l'evoluzione musicale, sia sul piano della prassi sia su quello della teoria, all'avvento di nuove concezioni filosofico-scientifiche relative alla natura del tempo, dello spazio, della misura, tanto più che si possono documentare i rapporti personali tra alcuni dei protagonisti della "nuova musica" di quell'epoca e gli ambienti culturali in cui quelle concezioni maturavano, per esempio le università di Oxford, Parigi, Pavia e Padova⁸.

Tutto ciò è molto elegante e intellettualmente soddisfacente (e possiede inoltre grandi potenzialità di efficacia didattica in prospettiva interdisciplinare). Occorre aggiungere che, dato che l'evoluzione del linguaggio musicale ha luogo in parallelo al cambiamento socio-antropologico, e ben prima della sua concettualizzazione filosofica, non possiamo limitarci a dire che quella musica "riflette" la nuova concezione del tempo. È difficile immaginare, ad esempio, che l'*organum* composto da un canonico parigino della fine del secolo XII per la liturgia di Notre Dame possa "riflettere" la nuova esperienza temporale di un contadino dell'Île de France inurbatosi e fattosi artigiano, esperienza che aveva bisogno ancora di un paio di secoli per essere razionalizzata nell'idea di un tempo assoluto che funge da norma comune a tutti i tempi individuali. Si potrebbe al contrario immaginare che proprio la reiterata esperienza di musica che metteva in opera sempre più sottili rapporti temporali soggettivi ma intersoggettivamente misurabili abbia stimolato, o quanto meno favorito, la concettualizzazione dell'idea generale di tempo implicita in essa da parte delle menti più sottili del periodo tra la tarda Scolastica del secolo XIV e la Nuova Scienza dell'età moderna. Se poi si pensa che trovare un punto di equilibrio tra la caoticità del tempo vissuto e l'implacabile regolarità temporale del mondo esterno — che è un modo per esorcizzare l'angoscia del divenire — è un problema eterno della condizione umana, e tanto più di quella contemporanea, si può comprendere come l'ascolto di musica polifonica del tardo medioevo — un

dal secolo XII, e il mottetto «Gaude super omnia/Descendi/Alma redemptoris mater», dal manoscritto Lit. 115 della Biblioteca del Duomo di Bamberg, redatto nell'ultimo quarto del secolo XIII o all'inizio del XIV (la composizione si può far risalire a un periodo compreso tra il 1240 e il 1260).

7. Si veda, per esempio, Gallo F.A. (1986), Introduzione: 27 sg.

8. Su questi aspetti mi permetto di rinviare ad alcuni miei studi: Della Seta F. (1984), (1988) e (1989).

ascolto consapevole sia della struttura linguistica di tale musica sia del contesto culturale in cui essa è sorta – può essere anche oggi fonte di un godimento estetico intellettualmente impegnativo.

2. È nozione diffusa che le opere giovanili di Giuseppe Verdi siano espressione del Risorgimento italiano, in particolare per i famosi cori che avrebbero dato voce all'anelito popolare alla redenzione dal servaggio austriaco, all'indipendenza e all'unità nazionale. Questa interpretazione, che si trasmette dall'Italia liberale a quella fascista e a quella repubblicana, fino ad essere ribadita ancora in sceneggiati televisivi di non molti anni fa, è stata messa in questione da studi recenti, che hanno voluto mostrare come le tracce di coinvolgimento del giovane Verdi nelle vicende politiche prima del 1848 siano scarsissime; la sua immagine di "vate del Risorgimento" sarebbe stata creata dopo l'Unità, come elemento di uno sforzo di costruzione dell'identità nazionale che richiedeva l'individuazione di figure rappresentative in cui identificarsi, fossero esse del passato (Dante, Francesco Ferrucci) o del presente (Garibaldi o, appunto, Verdi)⁹. Studi ancor più recenti hanno a loro volta contestato questa posizione revisionista proprio sul piano della storia musicale, mostrando come i cori verdiani appartenessero a una consolidata tradizione patriottica che comprendeva sia il riuso di cori operistici – in particolare di Rossini – sia un repertorio sommerso di canti composti espressamente, dei quali l'*Inno degli Italiani* di Mameli-Novaro e l'*Inno di Garibaldi* di Mercantini-Olivieri sono oggi solo la punta visibile¹⁰. Si tratta di un'acquisizione decisiva per la ricostruzione della realtà storica, sia politica sia musicale, di quel periodo. Occorre aggiungere che, al fine di comprendere la posizione della musica di Verdi nell'arco storico più ampio che comprende il Risorgimento e la costruzione della Nuova Italia, non importa tanto stabilire quali fossero le sue idee coscienti nel momento in cui componeva *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ermanni*, *Attila*, *La battaglia di Legnano* (opere nate, tra il 1842 e il 1849, con diverso e crescente grado d'intenzionalità politica). Decisivo è il fatto che proprio quelle opere, proprio quei cori e non altri, furono sentiti come atti a dar voce alle aspirazioni politiche delle élites che realizzarono il Risorgimento, e ciò in virtù delle loro caratteristiche musicali, in particolare per il loro impeto ritmico e per l'uso intensivo del canto all'unisono¹¹.

9. Si vedano in particolare: Pauls B. (1996) e Parker R. (1997).

10. Si veda Gossett P. (2005).

11. Lo ha sottolineato anche recentemente lo storico Pierre Milza, in Milza P. (2001): 9: «Poco importa che Verdi – gli storici sono ancora oggi divisi – abbia o meno anticipato le reazioni politiche del suo pubblico. Ciò che importa è che ne abbia assunto gli effetti, lui che rifuggiva la politica, e che abbia in seguito incarnato per parecchi decenni la libertà e l'unità della nazione italiana». Più in generale, il contributo del melodramma italiano dell'Ottocento alla costruzione di una «morfologia del discorso nazionale», sia pure con attenzione prevalente ai libretti, è efficacemente messo in valore da Banti A.M. (2000).

Queste caratteristiche musicali connettono questi cori a una tradizione di cui quella italiana rappresenta un sottoinsieme: è la tradizione innodica che si estende dalla Rivoluzione francese ai canti politici del Novecento, dalla Marsigliese, attraverso gli inni nazionali, all'Internazionale e a «Giovinezza», fino, se vogliamo, a «El pueblo unido jamás será vencido!»; insomma, il carattere musicale comune a tutti i canti che si propongono di interpretare e suscitare sentimenti di concordia, unità d'intenti e d'azione, identificazione in un'idea di popolo, di nazione, di classe o di fazione.

Si dà ora il caso che il più celebre dei cori verdiani, «Va' pensiero», sia stato adottato idealmente, sulla base di una presunta "padanità" di Verdi, da una formazione politica la cui ragion d'essere è la rivendicazione dell'identità locale piuttosto che nazionale, del particolarismo piuttosto che dell'universalità. Dal punto di vista strettamente storico si tratta chiaramente di un abuso, in relazione sia a quanto sappiamo delle idee politiche di Verdi sia alla sua immagine personale, da cui egli cercò per tutta la vita di scrollare il marchio di provincialismo per accreditarsi come compositore italiano e insieme cosmopolita; mi meraviglio anzi che, in occasione del recente centenario verdiano, qualche voce autorevole non si sia levata a protestare contro tale abuso. Molto a malincuore devo però ammettere che l'operazione non è né nuova né illecita da un punto di vista più generale, in quanto l'uso di «Va' pensiero» come simbolo d'identità padana non è che una riprova della sua capacità di reincarnarsi in situazioni storiche lontanissime tra di loro, di esprimere posizioni politiche addirittura opposte ma accomunate da uno stesso atteggiamento emotivo di fondo. Non molto diverso era l'uso che dello stesso coro veniva fatto in chiave post-risorgimentale e post-fascista ancora ai tempi delle mie scuole elementari, quando si celebrava il primo centenario dell'Unità.

Sarebbe una grande conquista se gli studenti delle nostre scuole, siano esse padane o salentine, avessero la possibilità di cantare «Va' pensiero» avendo qualche idea più chiara sull'opera da cui è tratto, su chi lo compose e quando, ma soprattutto se potessero decidere quale uso farne con la coscienza delle mutevoli vicende della sua fortuna dal 1842 ad oggi.

Bibliografia

- Banti A.M. (2000), *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità, e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino.
 Dahlhaus C. (1980), *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto; *Grundlagen der Musikgeschichte*, Volk, Köln, 1977.
 Dahlhaus C. (2005), «Che cosa significa ed a qual fine si studia la storia della musica?» (1974), *Il Saggiatore musicale*, XII: 218-230.

- Della Seta F. (1984), "Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto. Premesse filosofiche ad una disputa del gusto musicale". *Studi musicali*, XIII: 169-219.
- Della Seta F. (1988), "Ideæ musicali nel *Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum* di Nicola Oresme", in *La musica nel tempo di Dante. Atti del convegno internazionale, Ravenna, 12-14 settembre 1986*, Unicopli, Milano: 222-256.
- Della Seta F. (1989), "Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo", in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Olschki, Firenze: 75-99.
- Gallo F.A. (1986) (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Gosssett P. (2005), "Le 'edizioni distrutte' e il significato dei cori operistici nel Risorgimento", *Il Saggiatore musicale*, XII: 339-387.
- Isherwood R.M. (1988), *La musica al servizio del re. Francia: XVII secolo*. Il Mulino, Bologna; *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1973.
- Milza P. (2001), *Verdi e il suo tempo*, Carocci, Roma; *Verdi et son temps*, Perrin, Paris, 2001.
- Parker R. (1997), «Arpa d'or dei fatidici vati»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma.
- Pauls B. (1996), *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Akademie Verlag, Berlin.
- Robinson P. (1986), *Opera and Ideals: From Mozart to Strauss*, Cornell University Press, Ithaca-New York.
- Vinay G. (1978), *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Guida, Napoli; nuova ed., Liguori, Napoli, 2003.
- Vinay G. (1989), *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da C. Leonardi, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.