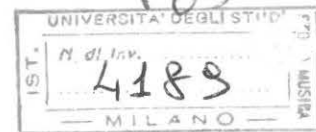


CARL DAHLHAUS

*Fondamenti
di storiografia musicale*



discanto edizioni

discanto edizioni
Sezione editoriale della Casalini libri
Fiesole (Firenze)

X

15L
F1
056

15L
TESTO
042

Titolo originale dell'opera
Grundlagen der Musikgeschichte

Versione italiana di
GIAN ANTONIO DE TONI

Le note sono del traduttore
per lo piú su indicazioni bibliografiche
presenti nel testo originale

Indice

p. VII	<i>Premessa</i>
3	I. Perdita della storia?
22	II. Storicità e carattere artistico
39	III. Che cosa è un fatto nella storia della musica?
53	IV. Chi sia il soggetto della storia della musica
65	V. Storicismo e tradizione
88	VI. Ermeneutica storica
105	VII. Il giudizio di valore come oggetto e come pre- messa
133	VIII. Sulla « relativa autonomia » della storia della musica
161	IX. Considerazioni per una storia strutturale
187	X. Problemi relativi alla storia della ricezione
206	<i>Note</i>
211	<i>Indice dei nomi</i>

Premessa

Il titolo Grundlagen der Musikgeschichte [Fondamenti di storiografia musicale], scelto per cavarsi d'impaccio, è presuntuoso. Per spianare o almeno rendere perdonabile l'errore di non aver trovato una formulazione piú precisa e meno impetita, è possibile solo avvertire subito il lettore – prima che cominci a leggere – che le seguenti riflessioni teoriche sulla storia, alle quali l'autore si sentì sollecitato o provocato dalla vistosa sproporzione tra la mancanza di teoria nella propria disciplina periferica e la produzione teorica anche troppo ricca della storiografia generale, della sociologia e della filosofia (risalente alla teoria della scienza), non sono né una introduzione ai fatti fondamentali della storia della musica, né un trattato di metodologia storiografica nello stile di Bernheim, né una filosofia della storia o una critica dell'ideologia in appendice a Hegel o a Marx. Se si vuole un modello, meglio sarebbe pensare alla non mai superata Historik [La ricerca storica, 1857] di Johann Gustav Droysen.

Dire i propri confini rispetto alla critica dell'ideologia è impresa ardua perché nell'ambito di questa, o in quello che essa rivendica suo ambito, la scelta di un tema sembra già allacciata sempre a una decisione a favore di una delle posizioni in conflitto. Se per esempio si dice, con apparente candore, che non si vuol discutere la sociologia della storiografia, ma la sua logica – e dunque si insiste sulla differenza tra una sociologia del sapere, che studia nessi esterni, e una teoria della storia che cerca rapporti interni –, agli occhi di un marxista, che ritiene unica alternativa aperta una parzialità nascosta, ci si rende già sospetti di sentimenti conservatori trincerati dietro argomentazioni formali. Il sospetto non si

può dissipare, ma va sopportato; tutt'al più gli si può obiettare che tra massime metodologiche e implicazioni politiche nella prassi scientifica fin qui non si è riusciti a scoprire connessioni così inequivocabili quali si affermano nella teoria. L'idea che una storia di strutture sia a priori « più progressiva » di una storia di eventi, sarebbe assurda in rapporto a Jacob Burckhardt o a Wilhelm Heinrich Riehl; la tesi del carattere « reazionario » del formalismo russo o dello strutturalismo ceco si è dimostrata un falso storico; e il sospetto metodo dell'« intendere » non è compatibile soltanto con una mentalità da antiquari, con l'immergersi in un pezzo di passato dimentichi del mondo, ma anche con un atteggiamento distanziato che nel cogliere sempre meglio il passato lo riconosce nella sua estraneità sempre più enigmatica, e che, dunque, per dirla con un paradosso, esperisce una crescente vicinanza come una lontananza crescente.

In un primo tempo la crisi del pensiero storiografico di cui si parla da decenni — da Ernst Troeltsch (*Der Historismus und seine Probleme* [Lo storicismo e i suoi problemi], 1922) fino ad Alfred Heuss (*Verlust der Geschichte?* [Perdita della storia?], 1959) — non fu sentita né deplorata come un pericolo della scienza storica dal suo interno — come problematicità delle premesse da cui essa moveva, dei fini che si prefiggeva, delle vie che prendeva per raggiungerli —, ma come uno sfaldarsi delle funzioni che essa adempiva nella coscienza comune. Negli ultimi anni tuttavia risultò sempre più manifesto che le difficoltà di principio in cui la storiografia si vedeva implicata, non lasciavano la prassi scientifica quotidiana così intatta come si credeva o si cercava di credere sulle prime, confidando sulla differenza tra il « mestiere », che ci si sentiva sicuri di possedere, e la « visione del mondo », che era questione privata. Se è lecita a titolo illustrativo una divagazione in fatti personali, i seguenti capitoli nella prospettiva di una ricerca storica scientifica sulla musica — riflessioni di uno che è direttamente coinvolto nella questione, non di filosofo « al di sopra della questione » — non sono nati da ambizioni teoriche astratte, ma dal fatto che l'autore ha veramente incontrato certe aporie nel concepire una storia della musica dell'Ottocento.

Fondamenti di storiografia musicale

I.
Perdita della storia?

Da alcuni decenni gli storici si sentono preoccupati da una perdita di interesse per la storia, e a volte persino minacciati dalla sua scomparsa come disciplina istituzionale. Pare quasi che la storia, il ricordo concepito scientificamente, non costituisca piú l'istanza primaria sulla quale orientarsi e da cui attendersi un sostegno quando si cerca di prendere certezza di sé e del mondo in cui si vive. La massima che per cogliere l'essenza di una cosa se ne debba conoscere l'origine, ha ampiamente perduto il carattere di cosa ovvia e naturale con cui veniva accettata nell'Ottocento e ancora nel primo Novecento.

Dal giudizio o pregiudizio dominante sull'utilità e il danno¹ della storiografia politica (la quale costituisce l'oggetto primario della controversia), la storia della musica non è direttamente colpita, poiché, pur non potendo sottrarsi neppure essa a uno « spirito dell'epoca » per il quale la storiografia sta nell'ombra della sociologia, si fonda o sembra fondarsi su premesse in linea di principio diverse. La funzione di quella storiografia che ha per oggetto la musica è sempre stata in sé discordante. Che a volte esposizioni di storia della musica non si leggano come descrizioni di un pezzo di passato, ma si usino come commenti storiografici di opere [*Werke*] musicali – e dunque, per dirla in forma accentuata, come guide a concerti e a opere-in-musica [*Opern*] – non si può affatto liquidare come semplice abuso, ma si può intendere come segno del carattere speciale e specifico della storiografia musicale. In quanto sono le opere importanti, che perdurano nella cultura e nella civiltà musicale del presente, a costituire l'oggetto primario, anche se non esclusivo, della storia

della musica – per quel tanto, cioè, che la presenza estetica delle opere incide nell'esposizione del passato storico – da criterio selettivo e da elemento determinante per scopi conoscitivi, il descrivere una storia delle origini e dell'efficacia [*Wirkungsgeschichte*] adempie la funzione di fornire da un lato i presupposti dell'opera e dall'altro le implicazioni presenti nel rapporto dell'ascoltatore odierno con l'opera. (La storia dell'efficacia di un'opera è la preistoria della sua ricezione nel presente). Una cosa – vuoi l'opera vuoi la propria relazione con essa – si intende meglio quando si conoscono le condizioni storiche su cui si fonda.

« Ciò che è stato – si legge nella *Historik* di Johann Gustav Droysen – non ci interessa perché è stato, ma perché, agendo ancora, in un certo senso ancora esiste »². Per essere adeguata la natura specifica della storiografia dipende quindi dal modo in cui l'oggetto dell'esposizione « in un certo senso ancora esiste »: se cioè esiste da semplice implicazione nelle attuali istituzioni e norme di condotta, da opera interpretata e fruita nella sala da concerti oppure da pezzo di museo. Per non recare violenza al suo oggetto, la storia della musica non può assolutamente prescindere dal fatto della presenzialità estetica di una parte delle opere di cui descrive la connessione storica. Parlare del passato musicale come fosse contenuto solo indirettamente, da preistoria, negli eventi e nelle condizioni del presente – al pari del passato politico – sarebbe mala astrazione e al limite una assurdità. Piuttosto certe opere musicali del passato appartengono al presente come opere – non da semplici documenti – e ciò significa subito che il definire la funzione della storiografia musicale non dipende esclusivamente dal giudizio oscillante sul valore del ricordo di un passato quale istanza d'orientamento nell'intrico confuso degli eventi e delle condizioni attuali. La storiografia musicale, insomma, è legittimata diversamente da quella politica. Si differenzia da quest'ultima nel fatto che i resti essenziali del passato, le opere musicali, sono dati primariamente da oggetti estetici che come tali sono un pezzo di presente, e solo in secondo luogo costituiscono fonti a partire dalle quali dischiudere eventi e condizioni del passato. Una storia della musica rigidamente attenentesi al modello

della storiografia politica – dunque una descrizione in cui si trattasse la partitura della *Nona sinfonia* solo come un documento che accanto ad altre testimonianze permetta di ricostruire l'evento storico della prima esecuzione o di un'altra successiva – sarebbe manifestamente una caricatura. Non che gli « eventi » storici siano indifferenti; ma l'accento cade sull'intelligenza delle opere che, diversamente dai resti della storia politica, costituiscono il fine, e non il semplice punto di partenza, della ricerca storica. Categoria centrale della storia della musica è il concetto di opera, non quello di evento; in termini aristotelici il suo oggetto si costituisce nella *poiesis*, nella produzione di costrutti, e non nella *praxis*, nell'agire sociale.

Chi muove dalla presenza estetica di opere musicali non ha affatto bisogno di dimenticarne o di sopprimerne la distanza storica come si è rimproverato al *New Criticism*. Anzi, dai tempi di Schleiermacher in poi l'assioma fondamentale dell'ermeneutica storica è che in un primo momento (nell'immediatezza ingenua della presa) i testi tramandati – quelli musicali non altrimenti da quelli linguistici – rimangono parzialmente incompresi e perciò vanno resi accessibili con una interpretazione che ne studi le premesse e implicazioni storiche. L'ermeneutica storica che con l'intendere [*Verstehen*] si appropria di alcunché di estraneo, di temporalmente, etnicamente e socialmente distante, non ne nega dunque la distanza esterna e interna, ma, invece di allontanare ancor più la cosa mediante concetti storiografici, trasforma tale distanza in elemento componente dell'interpretazione nel contesto del presente. In altre parole: in una presenza estetica dietro la quale sta una visione storica, la coscienza dell'alterità non è cancellata ma compresente. È vero che i risultati di una spiegazione storica non si possono mai risolvere per intero in intuizione estetica; in parte tuttavia una mediazione è pur sempre possibile, e in ogni caso meno ardua di quanto possa apparire ai sostenitori di un'estetica che insiste sull'« immediatezza » e sente come digressioni le vie traverse battute dalla storiografia. (Costoro dimenticano che l'immediatezza estetica su cui insistono può anche essere una seconda immediatezza, e che anzi, nel caso di opere complesse o storica-

mente remote, non può neppure non esserlo). Sentire i due secoli e mezzo che ci separano dall'epoca in cui fu composta la *Matthäus Passion*, non disturba affatto la fruizione estetica bensì ne fa parte. (Una visione storica sfociante in fruizione estetica non va peraltro confusa o identificata con quel senso vago di una distanza di tempo che non di rado compenetra e colora la ricezione di musica antica; il sentimento che sogna all'indietro e si sogna nel passato, può essere un presupposto, ma anche un ostacolo per l'interesse storico, perché fa apparire superflue e disturbanti precisazioni di natura conoscitiva).

La differenza di principio testé tracciata fra storia della musica e storiografia politica – fra l'interpretazione storiografica di un oggetto dato primariamente in una presenza estetica, e la ricostruzione di un passato che perdura solo in implicazioni – non ha comunque impedito che anche nella musicologia si avvertisse una certa avversione per la storia, una irritata diffidenza verso la tradizione di intendere la musicologia soprattutto come storiografia della musica. Non sarà superfluo approfondire le ragioni che hanno ispirato questo mutamento di disposizioni d'animo, né le argomentazioni in cui esso si espresse. Un tentativo di delineare i tratti fondamentali di una ricerca storica scientifica della musica non può non tematizzare proprio le difficoltà che gli si oppongono.

1. La premessa che il concetto di opera sia la categoria centrale della musica, e dunque anche della storiografia musicale, è esposta al dubbio crescente che per un verso nasce da esperienze con la musica di questi ultimi tempi e per l'altro da una sempre più diffusa inclinazione alla critica dell'ideologia. La dimestichezza con « forme aperte » che l'ascoltatore per primo costituisce in generale movendo da se stesso piuttosto che riceverle ricalcandone con rassegnata comprensione una forma chiusa precostituita, e la crescente diffidenza verso fenomeni di reificazione e di straniamento convergono nella convinzione che nella musica la « lettera fissa », il senso letterale ben stabilito, che si può tramandare, sia meno importante dell'avvenimento musicale, dell'« evento » che si viene a formare nella relazione tra il progetto compositivo, l'esecuzione che lo realizza, e l'ascolto che dà forma categoriale: in una relazione, dunque, che dovrebbe essere

interazione, azione reciproca e non un assoggettamento dell'interprete e dell'ascoltatore al *Diktat* del compositore. (L'« autorità » dell'opera è esposta al sospetto di essere un segno di « falsa coscienza »).

Tirate senza riserve (del che per il momento non si può parlare), le conseguenze di un dissolversi del concetto di opera per la storiografia musicale non si sa bene dove porterebbero. Tuttavia la tesi del primato dell'evento musicale – intesa come massima direttiva della storiografia – sull'opera, presenta alcuni difetti che non è difficile mostrare. Anzitutto identificare *sic et simpliciter*, senza limitazioni, con lo straniamento il processo dell'oggettivazione – il realizzarsi di un intento compositivo in un'opera o in un testo – è errore rovinoso sul piano filosofico, laddove il propriamente importante sarebbe per l'appunto far notare anche la menoma differenza, che poi è decisiva, fra l'oggettivare e il reificare. In secondo luogo non si vede come allo storiografo dell'evento potrebbe mai riuscire di ricostruire un « avvenimento musicale » del passato – inteso come reciproco addentellarsi di testo, esecuzione e ricezione – in modo così preciso e differenziato che il risultato non contrasti per miseria e squalore coi risultati dell'analisi dell'opera. In terzo luogo si potrebbe obiettare che la « forma aperta » si presta altrettanto poco quanto la « forma chiusa » a divenire un ampio principio regolativo di tutta la storia della musica in applicazione generalizzata. È innegabile che la musica non è sempre stata « opera » [*Werk*] nel senso enfatico dell'espressione. Ma non vi è ragione di spregiare la musica artificiale [*artifiziel-le*]³ europea dell'età moderna, di cui è incontestabile il carattere di opera e di testo, né di tacciare di provincialismo lo storico che, movendo dall'esperienza della presenzialità estetica delle opere, vi veda un oggetto centrale della storia musicale. L'« opera » musicale che l'ascoltatore « ri-compone » nella fruizione, non è un modo inadeguato, fondato su astrazione, dell'« evento » musicale, ma una legittima forma di esistenza della musica.

2. La diminuzione dell'interesse per la storia non significa, o per lo meno significa sempre, che si sia licenziata la « coscienza storica » affermatasi come forma di pensiero nel-

l'Ottocento. Piuttosto la convinzione che i fenomeni spirituali e sociali siano « storici da cima a fondo », è rimasta perfettamente intatta anche presso parecchi spregiatori della storiografia come scienza « antiquaria » del passato. Potremmo addirittura parlare di uno storicismo senza storiografia [*Historismus ohne Historie*]. Nel concetto della storicità esso accentua unilateralmente l'elemento della mutevolezza. Ciò che si lascia cadere è invece la premessa che reggeva la storiografia tradizionale, la massima per cui la visione di ciò che è nasce dalla conoscenza della sua genesi. Al posto dell'elemento di conferma (nel rappresentare il passato come fondamento e sostegno del presente) si pone in risalto l'elemento critico, vale a dire l'implicazione che nella misura in cui degli stati di cose sono sorti storicamente e non sono dati per natura, essi si possano mutare e sovvertire.

Sempre nel nome della coscienza storica come coscienza della mutevolezza, lo sguardo retrospettivo nel passato, la determinazione dell'« essere » mediante il suo « essere divenuto », va allora sostituita da un atteggiamento orientantesi su un futuro utopico, su un futuro « utopico reale » [*Real-utopisch*], come direbbe Ernst Bloch⁴. La massima portante della storiografia tradizionale trova una sfida nell'antitesi, o tesi contraria, per cui, quanto al che cosa « sia » un cosa, l'origine che essa si lascia alle spalle decide meno dell'insieme delle possibilità che vi allignano. Non deve valere come elemento decisivo il « come » la cosa sia divenuta quella che è, ma « ciò » che da essa possa divenire.

Di conseguenza la storia, per quel tanto che non la si liquida in generale come superflua, si trasforma nella ricerca di anticipazioni di un futuro a cui si aspira, e di cui si crede di scorgere già pretracciati nel presente i vaghi contorni. Si rovista nell'arsenale della storia in cerca di elementi componenti che sembrino adatti a schizzare o a illustrare un abbozzo del futuro. Quanto giaceva dimenticato in un angolo, non appena la coscienza utopica se ne impadronisce, ottiene all'improvviso un ampio significato. Modeste, poco appariscenti introduzioni, transizioni e appendici, cioè parti musicali prevalentemente formali che prima giacevano nell'ombra, campeggiano sia nel sogno delineato da Ferruccio Busoni nel-

l'Abbozzo di una nuova estetica musicale (1916), sia nella teoria della prosa musicale che Arnold Schönberg schizzò nel saggio *Brahms the Progressive* [Il progressista Brahms], come anticipazione di una condizione futura in cui, invece di obbedire a regole eteronome, la musica perviene a se stessa e alla propria essenza autentica. (I rivoluzionari dell'età moderna – è questo a differenziarli dai ribelli di secoli precedenti – in tanto sono « storicisti » in quanto ritengono « fattibile » la storia, e dalla massima che lo stato, la religione e la cultura – le « tre potenze » di Jacob Burckhardt – siano « storici da cima a fondo », traggono la conseguenza che la mutevolezza di cui parlano gli storici sia anche realizzabile in pratica, di proposito; l'antitesi allo « storicismo » dei rivoluzionari è ovviamente il tradizionalismo dei conservatori, l'attaccamento a quel « buon vecchio, antico vero » che non pare vero solo perché vecchio, ma di cui si crede che abbia già sempre avuto valore e sia durato tanto, perché vero).

3. All'accentuazione del futuro al posto del passato come categoria fondamentale della « coscienza storica » – mutamento d'accento che sembra un assoggettare la storiografia alla politica – si lega strettamente una diffidenza verso quei fenomeni che, secondo quanto convenivano storici precedenti, equivalgono a ciò che « appartiene alla storia ». L'insofferenza nei confronti dei « grandi uomini » cosmicostorici di cui una volta si diceva che « fanno la storia », è poi l'altra faccia di una simpatia verso le masse che prima stavano nell'ombra e che della storia dovevano portare il peso.

Nella storia della musica tale mutamento di prospettiva significa che non solo le « grandi opere » emergenti dalla congerie enorme di quanto si produce, ma anche la massa sterminata di « musica volgare » [*Trivialmusik*] di cui consta gran parte della realtà musicale di ogni giorno, appartiene alla « storia » nel senso enfatico dell'espressione invece che rappresentare semplicemente i detriti che rimangono giù e indietro, quando la storia si costituisce. Ma un pezzo di musica volgare – questo è quanto si vuol dire in tale prospettiva – non va inteso e valutato come « opera » (un'analisi estetica della tecnica compositiva comporterebbe già all'inizio un errore di giudizio sul modo di essere di questo genere di

musica), bensì va necessariamente colto come fatto sociale, come elemento parziale di un processo o di una condizione che riguarda la società. In altre parole, la storia musicale dell'opera o della composizione, fondantesi sul concetto che l'età moderna ebbe dell'arte, va sostituita (i concilianti dicono che va «integrata») da una storia sociale che fa capire un costruito musicale movendo dalla funzione che esso svolge.

Che la «grandezza» in campo musicale sia altrettanto fallace e discutibile quanto quella politica, di cui devono pagare il prezzo gli oggetti della storia, non è peraltro perfettamente chiaro. Si può anche pensare che Beethoven sia divenuto un'autorità musicale senza far portare pesi a nessuno. Nel passare dalla storiografia politica alla storia della musica l'argomentazione appuntandosi contro i «grandi uomini» si stravolge. Inoltre vedere così mescolati se non addirittura scambiati l'un con l'altro il normativo e il descrittivo — postulati su ciò che debba essere, e una conoscenza di quanto sia stato — nel riguardo metodologico è alquanto increscioso. Cercare in futuro meno compositori eminenti, e chiedere piuttosto una cultura musicale di massa che meriti il nome di cultura e di civiltà [*Kultur*], può anche essere moralmente ragionevole o inevitabile, ma non potete negare con ciò il fatto che la storia musicale europea dell'età moderna sia fiorita nel segno di quanto nel titolo di un libro Alfred Einstein chiamava «grandezza nella musica».

La decisione metodologica a favore della storia dell'opera e della tecnica musicale oppure a favore della storia sociale e di quella della funzione svolta [*Funktionsgeschichte*] non dipende tuttavia del solo «interesse conoscitivo» — un interesse che resta demandato alla scelta dello storiografo ancorché influenzato abbastanza spesso da motivi extrascientifici — ma almeno in parte è anche pretracciata nella cosa stessa, nei dati di fatto musicali. La misura in cui una storia delle opere oppure una storia sociale ovvero un procedimento conciliante intermedio — che tuttavia non può esimersi da una sua accentuazione particolare — sia adeguata a un pezzo di realtà musicale, cambia nelle diverse epoche, nei diversi ambiti, nei diversi generi. Ancorché in linea di principio nulla possa sottrarsi all'intervento vuoi dell'uno vuoi dell'altro

metodo (infatti con sufficiente insensibilità estetica si può sempre analizzare a fondo una sciocca canzonetta di strada «in modo immanente all'opera», e viceversa ridurre una cantata di Bach al suo significato liturgico, cioè insistere sul fatto che l'una sia pur sempre un testo e l'altra abbia svolto una funzione), è tuttavia, insomma, comune esperienza scientifica che caso per caso si può quasi sempre decidere di buon accordo se un certo risultato sia interessante e plausibile o squallidamente sgangherato. Il problema del perché, come, in che cosa le poche volgarità che hanno successo si differenzino propriamente dalle innumerevoli volgarità felicemente ghermite e travolte dalla «furia dissolvitrice del dileguare» già al momento in cui nascono, non è facilmente affrontabile con argomentazioni di tecnica compositiva derivate dalla musica «artificiale» o di scuola [perché spesso nell'aspetto tecnico una canzonetta vale l'altra]. E viceversa un'interpretazione esclusivamente funzionale di una cantata di Bach naufragherebbe in uno stato di cose relativo all'azione esercitata, agli effetti storicamente avuti, cioè alla storia prammatica dell'efficacia [*Wirkungsgeschichte*] che pure uno storico incline alla ricostruzione antiquaria non trascurerebbe: ossia naufragherebbe sul duro scoglio, che le opere di Bach non solo ressero, di venire reinterpretate nell'Ottocento come la quintessenza e il paradigma di una musica assoluta, senza ombra di funzione, ma solo attraverso quella reinterpretazione si elevarono in generale a una grandezza storica che nel Settecento non avevano affatto per la coscienza dei contemporanei. In certo qual modo quelle opere sono state «scoperte», più che riscoperte, solo nel profondo mutamento semantico a cui furono sottoposte — e ciò che esse «propriamente» fossero o per l'appunto non fossero in realtà, lo storico che si arrenda ai dogmatismi della filosofia della storia, non lo può decidere.

E allora, invece di stare a battagliaire *in abstracto* insistendo su pretese universali, e a gettarsi reciprocamente in faccia accuse ideologiche vuoi di presunzione «elitaria» vuoi di devastante «estraneità all'arte», la controversia metodologica si può attenuare mettendo alla prova su stati di cose storici miscele diverse delle impostazioni contrastanti. Non che il



conflitto possa o debba venire chiuso sul piano dei principi (il tentativo di una distensione che cancellasse le differenze di prospettiva sarebbe e falso e vano); ma il conflitto ha senso solo se può reggersi su esperienze ed esempi scientifici pratici, senza i quali un progetto teorico resta altrettanto vuoto quanto è cieca la semplice empiria⁵. Per il momento i sostenitori di una storiografia musicale d'impronta storico-sociale vivono ancora in larga misura dell'ingiusto vantaggio di poter criticare i difetti della storia tradizionale delle opere invece di dover giustificare risultati propri che continuano a mancare. È peraltro abbastanza raro che i trionfi degli storici programmatici sugli storici praticanti [i trionfi di chi dice come scrivere la storia su chi la storia la scrive] durino molto.

4. Il concetto della continuità, categoria portante della storiografia come narrazione di storia, è finito nel cono d'ombra di un atteggiamento scettico verso la filosofia della storia. Non che il problema insito nell'idea della storia come nesso narrabile sia mai stato disconosciuto da storici che meditavano sul loro mestiere. Che la concatenazione degli eventi quale è stata nei particolari della realtà effettuale, non si possa mai ricostruire senza lacune, lo espresse molto nettamente il Droysen. Alla storiografia narrativa, rappresentata dal Ranke, egli mosse il rimprovero di alimentare l'«illusione»: «Come se delle cose storiche avessimo di fronte un decorso completo, una catena in sé chiusa di avvenimenti, di motivi, di fini»⁶. Tuttavia la finzione estetica – mutuata dal romanzo – di un'assenza di lacune prodotta narrativamente, nella coscienza dell'inconsistenza effettiva dei fatti trasmessi, non fu mai l'elemento decisivo. Dalla «realtà effettuale» che resta sempre parzialmente sconnessa anche nel più accanito impegno ricostruttivo, gli storici dell'Ottocento – sia Droysen sia Ranke – distinguevano una «verità» della storia solo alla luce della quale il cumulo informe dei fatti ottiene senso e struttura in generale. Quando si scorga un principio motore della storia nell'idea di umanità [*Humanität*] o in quella dello spirito di un popolo [*Volksgeist*], allora i fatti si raggruppano quasi da sé nel quadro di uno svolgimento che non deve tanto la propria consistenza al reciproco adden-

tellarsi di singole particolarità fattuali, quanto all'«interno legame» tra i significati che stanno dietro i fatti. Come storia narrabile – nel senso di modi tradizionali di narrare, non ancora influenzati da Proust né da Joyce – un pezzo di passato appare dunque o mediante l'illusione estetica di una concatenazione continua di eventi oppure invece – e questo secondo elemento è decisivo – sulla base di una decisione provvisoria presa dallo storiografo a favore di un'idea, alla cui luce l'essenziale si stacca dall'inessenziale e l'intrico confuso della realtà empirica prende forma. (Quando Arthur C. Danto parla di uno «schema organizzante» a cui lo storico si orienta, con ciò egli sostituisce l'idea creduta – la «verità» della storia – con un progetto euristico della cui utilizzabilità decide la misura in cui i fatti si ordinino senza forzature in un modello intelligibile: la metafisica si restringe in semplice metodologia).

Ma quando si lascino cadere le idee come realizzazione delle quali diviene comprensibile la storia, allora si sbriciola la continuità, la coesione interna degli avvenimenti, e la decisione su quanto «appartenga alla storia» e quanto non le appartenga, resta priva di fondamento. Sembra peraltro che la controversia si possa attenuare – anche se non comporre – riducendo la validità assoluta dei principi portanti a una validità relativa che trova sostegno nell'empiria nella stessa misura in cui è disposta a ritirare le proprie pretese.

Come storia delle opere [*Werkegeschichte*] – come storia la cui armatura portante è costituita da opere musicali, ancor quando si parli più dei compositori, nella cui biografia si cercano ragioni esplicative, che non della cosa stessa – la storiografia musicale si fonda sull'idea di un'arte autonoma (idea che funge da «schema organizzante» come l'idea dello spirito di un popolo funge da schema siffatto nella storiografia politica). Orientandosi sul principio della novità e dell'originalità – e fare così sembra loro addirittura cosa ovvia e naturale su cui non occorre riflettere – gli storici della musica ne descrivono lo svolgimento come storia genetica [*Ursprungsgeschichte*] dell'opera d'arte autonoma, individuale, irripetibile, fondata su se stessa ed esistente per se stessa. E il correlato della storia delle opere è una storia

della composizione o della tecnica musicale: come storia della «logica musicale» – dell'elaborazione di temi e motivi, dell'evolvere della variazione e della costruzione di nessi armonico-tonali differenziati ed estesi – la storia della musica è descrivere lo svilupparsi di mezzi con cui la musica giustifica la propria autonomia, il che poi vuol dire: con cui giustifica la sua aspirazione a farsi ascoltare per se stessa.

La massima, raramente enunciata ma praticata di continuo, che un'opera musicale «appartenga alla storia» – a una storia concepita come catena di mutamenti – con l'essere qualitativamente nuova, presso quanti tra gli spregiatori della storiografia tradizionale non sono digiuni di filosofia della storia, è peraltro esposta all'obiezione che in questo modo si ergerebbe senza limitazioni e irriflessivamente a principio dell'intera storia della musica una premessa estetica del Settecento e dell'Ottocento, ossia la convinzione che per essere autentica l'opera debba necessariamente essere originale. Una storiografia che dichiarasse sostanza storica primaria di un decennio o di un secolo quanto vi è di nuovo di volta in volta, per poi costruire dalla sequela dei mutamenti una storia narrabile, stravolgerebbe, per esempio, e sposterebbe in una prospettiva distorta l'effettiva realtà musicale del medioevo. È vero che la parte del nuovo nella cultura musicale del dodicesimo secolo o del tredicesimo – che a rigore non sarebbe affatto descrivibile adeguatamente come «cultura musicale», poiché nulla autorizzerebbe a spiccare dal contesto e a raccogliere insieme quelli che noi oggi annoveriamo tra i fenomeni «musicali» – in questo modo non verrebbe affatto negata; ma neppure sarebbe stata una parte tanto decisiva quanto si presenterebbe in una storiografia che movesse dalle idee filosofiche sulla storia proprie dell'Ottocento.

In un tentativo di porre gli accenti, in un'esposizione storica, così come essi erano presenti nella coscienza dei contemporanei – più precisamente: nella coscienza dei gruppi autorevoli fra i contemporanei – si sarebbe costretti a sostituire la consueta descrizione di una concatenazione di eventi o di opere con descrizioni di condizioni mutanti, esistenti l'una accanto all'altra o sfocianti l'una nell'altra. La storia

delle opere, che in generale è per sua natura isolabile come tale solo con l'orientarsi sul principio della novità, verrebbe soppiantata da una storia della cultura [*Kulturgeschichte*] in cui dal passato spiccano determinate combinazioni di strutture-della-coscienza e idee, e istituzioni, e costrutti vissuti nei modi caratteristici del tempo.

In una obiezione analoga a quella mossa alla storia delle opere incorre anche la storia, ad essa strettamente legata, della composizione o della tecnica che, per guadagnare un principio di scelta e di collegamento dei fatti, si orienta verso l'enucleazione della «logica musicale», ossia dei mezzi con cui una musica consapevolmente artificiale giustifica esteticamente la propria esigenza di autonomia, la propria emancipazione da scopi extramusicali. Che nella musica del Settecento e dell'Ottocento il processo del sorgere e differenziarsi della tonalità armonica creativa di forma, e dell'elaborazione di temi e motivi appaia l'evento storico centrale la cui accentuazione trova fondamento nell'estetica dell'opera [*Werkästhetik*] propria dell'epoca, dovrebbe essere pacifico. Ma la misura in cui sia lecito dichiarare cosa principale a cui lo storiografo debba attenersi, l'evoluzione di strutture e di mezzi artistici invalsi in epoche precedenti, non è fissa. Invece dei mezzi con cui una messa a più voci otteneva una conclusività ciclica come opera d'arte emergente dal contesto liturgico, una storiografia che partisse dalle premesse del Quattrocento, dovrebbe forse dare risalto piuttosto a quegli elementi con cui si veniva a costituire e si consolidava come norma del genere in questione un determinato nesso tra la funzione extramusicale e la procedura propriamente musicale (eccettuate alcune opere il cui scopo rappresentativo spingeva alla *ostentatio ingenii* biasimata da Glareanus in Josquin Després).

In quale misura peraltro, nella selezione e nell'allacciamento di fatti storici, lo storiografo debba cercare di adattarsi alle forme di pensiero e alle abitudini di visioni proprie dell'epoca che descrive, resta incerto, in quanto, al limite, si sarebbe costretti all'insidiosa conclusione di escludere dalla storiografia epoche prive di coscienza storica – cioè tempi di un tradizionalismo ininterrotto in cui il presente non era

altro che la ripetizione del passato – sulla base dell'argomentazione hegeliana per cui le *res gestae* si ergono a « storia » soltanto nel senso enfatico che vengono riflesse in una *historia rerum gestarum*. (Quindi una storia fondata archeologicamente che si appelli a semplici reperti invece che a relazioni [scritte], non sarebbe altro che una preistoria).

Accanto alle difficoltà d'ordine generale testé indicate da cui sembra pregiudicata la storiografia nel suo complesso, ne esistono altre manifestamente proprie della storia della musica. Anche senza giungere a controversie spettacolari, negli ultimi anni il concetto di stile e il metodo storiografico di cui esso era la categoria centrale, si sono sbiaditi e svuotati a tal punto che delle idee che all'inizio del secolo si concentravano nella parola « stile » son rimaste quasi soltanto le vuote spoglie. Poiché, tuttavia, la coscienza storica comporta anche la coscienza della storicità di se stessi e delle procedure in cui tale coscienza di sé si oggettiva, non sarà superfluo studiare, da un lato, le ragioni del crollo della storiografia ispirata allo stile e dall'altro cercare di ricostruire i problemi come soluzione dei quali essa era stata concepita da Guido Adler e da Hugo Riemann; i problemi, infatti, si può supporre appartengano alle domande che invecchiano meno rapidamente delle risposte mutanti di epoca in epoca.

Senza dover penetrare nell'intrico di definizioni del concetto di stile – la difficoltà decisiva sta evidentemente nel trovare una mediazione non forzata tra il postulato di un nesso dei connotati stilistici comprensibile dall'interno e il metodo del definire uno stile staccandolo da altri, ossia è la difficoltà del come e quali connotati differenzianti ritenere essenziali –, senza doverci dunque immischiare in problemi di fondo, possiamo prendere visione, almeno in abbozzo, di alcune delle ragioni che portarono allo sfaldamento del concetto della storiografia orientata sullo stile. Il nostro discorso non riguarda dunque il concetto di stile in se stesso, ma le idee storiografiche che gli erano connesse.

1. Nel suo abbozzo di una teoria del concetto scientifico di stile musicale Guido Adler moveva nel 1911 da quello che, più oltre, Erich Rothacker chiamò il modello dell'organismo

[*Organismus-Modell*, modello organismico od organicistico, ispirato all'evoluzione organica]. L'approccio si dimostra nondimeno altrettanto ingannevole quanto, d'altra parte, appare presso che inevitabile quando si cerca di costituire una storiografia nei presupposti di una determinazione critico-stilistica di fatti musicali. (Ancora nel 1965, nell'articolo *Stil* dell'enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart* [La musica nella storia e oggi], vol. XII, p. 1317, Edward A. Lippman parlava in un primo tempo di « una sorprendente analogia fra la storia di uno stile e il ciclo vitale di un organismo », per poi rilevare peraltro la diversità sostanziale ed esigere che le somiglianze formali non facessero da premessa, ma da oggetto della ricerca). Secondo Adler « lo stile di un'epoca, di una scuola, di un artista, di un'opera non nasce per caso, come semplice espressione contingente della volontà artistica che vi viene alla luce, ma ha un suo fondamento in leggi del divenire, dell'arco ascendente e discendente di una evoluzione organica »⁷. Così Adler eleva al rango di « legge » regolante la storia della musica un'analogia che può essere lecita come metafora, ma è discutibile e dubbia come teorema di una filosofia della storia. Tuttavia, dove la si intenda in base alla sua funzione metodologica, la metafisica ingenua è semplicemente un difetto accidentale che sarebbe correggibile senza ledere nella sua sostanza il concetto della storiografia stilistica. Anzi, l'analogia è essenziale, poiché le determinazioni stilistiche – si tratti di una singola opera, delle opere complete di un compositore o della produzione di tutta un'epoca – in linea di principio sono costruzioni di complessi in sé chiusi e quasi escludentisi a vicenda, che vanno riferiti gli uni agli altri « da fuori » – per l'appunto con il modello organicistico – allo scopo di farli apparire in generale stazioni di un'evoluzione. È ben vero che in termini di critica stilistica si può sempre cogliere una successiva unità più ampia e così agganciare i complessi disposti l'uno accanto all'altro; ma la piramide di concetti di stile che ne risulta, non è facilmente trasformabile nel quadro di un processo evolutivo. Quando, a proposito della compresenza di stili, Adler parlò di « *disjecta membra* di una

pseudo-storiografia » (cit., p. 239), con ciò stava chiamando col nome giusto la fragilità della propria concezione e semplicemente non vedeva che il problema da lui scorto con estrema chiarezza nel particolare, si ripeteva — in un altro ordine di grandezza, ma sostanzialmente immutato — nel caso degli stili delle varie epoche.

2. Non a caso in Adler il modello dell'organismo — inteso come condizione per far scaturire un' *storiografia* dalla critica stilistica — si lega al pregiudizio estetico della superiorità degli stili classici. « Nel corso del nascere, fiorire e declinare di un indirizzo stilistico l'elemento comparativo principale sarà costituito dal periodo di mezzo. I criteri stilistici saranno istituiti da tali gruppi intermedi, come per esempio nello svilupparsi del corale dalla maniera del decimo e dell'undicesimo secolo nella musica polifonica a cappella dalle maniere, giunte a piena maturità, del secolo quindicesimo e sedicesimo. Inoltre gli stadi precedenti e gli epigoni si possono e si devono riconoscere nella loro significazione e importanza storica anche quando si discostino in singoli criteri stilistici determinanti, come i tipi di corale dei primordi, dotati di toni intermedi, e il corale dei periodi estremi, tendente all'equivalenza ritmica, rispetto al ceppo di mezzo del corale diatonizzato, ovvero come gli stadi precedenti dotati di strumenti sussidiari e gli stadi dell'epoca successiva, provvisti di voci strumentali di ripieno, rispetto alla polifonia strettamente vocale del periodo di massimo splendore »⁸. Il linguaggio dello Adler storiografo rivela il classicismo a cui aderisce lo studioso di estetica. D'altra parte è evidente l'intento di « salvare » la costruzione storiografica riformulando lo schema nato da una metafisica della storia in uno schema euristico. Ma se la premessa estetica di Adler — l'idea che un contrappunto di voci equivalenti rappresenti l'acme classica dello stile polifonico, mentre una compagine di voci gerarchizzate funzionalmente (e perciò qualitativamente diverse sul piano melodico) debba valere da stadio precedente arcaico o da stadio manieristico di declino — si dimostra insostenibile, allora, per quanto lo si interpreti in senso euristico piuttosto che in senso metafisico, il progetto storiografico perde il suo senso e la sua portata. Non appena si

lascia cadere la soluzione adleriana del problema contenuta nell'idea di una « legalità dell'evoluzione organica » dallo stadio arcaico a quello classico e da questo allo stadio manieristico, perché vi si scorge l'ipostatizzazione di una metafora a legge della storia, invece che di stadi di un'evoluzione si può parlare solo di un mutamento dell'ideale stilistico, e la motivazione del mutamento — del passaggio da un contrappunto di voci funzionalmente gerarchizzate ad una polifonia con voci equipollenti, o viceversa — resta aperta.

3. Nella *storiografia* musicale degli anni venti, al più tardi, il termine « barocco » è stato lavato dalla traccia di essere il nome di uno stadio stilistico di decadenza; e nello stesso tempo da categoria normativa il concetto di « epoca classica » si è tendenzialmente sterilizzato a etichetta di uno stile di determinate epoche — « tendenzialmente », perché la reinterpretazione non riuscì per intero. (Sussumere compositori come Pleyel o Koželuch sotto il concetto di classicità senza esitazioni riesce ancor sempre difficile; il linguaggio scientifico corrente, le cui convenzioni rivelano lo spirito di una disciplina, permette sì di chiamare Pleyel un compositore dell'epoca classica, ma non di qualificarlo un classico). Il dissolversi delle implicazioni normative che erano implicite nelle categorie degli stili, non lascia intatto il modello organismico della *Stilgeschichte*, poiché nella misura in cui nella critica stilistica il « periodo di mezzo », come lo chiamava Adler, costituisce l'« elemento comparativo principale », essa si orienta innegabilmente all'idea del classico come perfetto e paradigmatico, e quindi una riduzione del concetto di epoca classica a categoria puramente descrittiva tocca anche il modello organicistico in cui la *media aetas* era sempre lo stadio stilistico eminente. (Veramente è strano che pure in epoche molto rispettose verso la vecchiaia lo stadio senile di uno stile non sia mai stato celebrato come suo culmine). Ma non appena si allenta il nesso tra la metafora, o analogia biologica, e l'idea regolativa del classico come culmine dell'evoluzione di uno stile, i tentativi di intendere per un verso uno stile musicale o un complesso di connotati musicali come unità « dall'interno », e per l'altro di distinguerlo sensibilmente da stili limitrofi, tendono senza volerlo, e quasi ine-

vitabilmente, a divenire costruzioni concettuali antitetiche, nutrienti di luoghi comuni della visione del mondo – si pensi alle discussioni sulla « classicità » e il « romanticismo ». Quando ci si arrende ai tentativi dell'antitetica, descrivere un trapasso, un mutamento di stile che non si compie *ex abrupto*, con un salto repentino, ma in continuità, appare un problema presso che insolubile – « salti qualitativi » intaccano sí, per cosí dire, la continuità, ma non la interrompono, bensí piuttosto la presuppongono. Non che gli storiografi dello stile negassero la continuità dello svolgimento. Ma essa è difficilmente descrivibile finché per « barocco », « epoca classica », « romanticismo » si intendono complessi di connotati il cui nesso interno si fonda su un'idea centrale o una combinazione di idee che perdura identica attraverso i mutamenti storici di un'epoca, finché dunque gli storiografi si sottomettono alla necessità, intrinseca del metodo, di scoprire tra la fine dell'epoca classica e il suo inizio una affinità maggiore della somiglianza tra la fine dell'epoca classica e l'inizio del romanticismo. Collocare ceppi stilistici l'uno accanto all'altro non è storiografia; è come se lo storiografo dello stile si trovasse di fronte all'infelice alternativa tra la dubbia metafisica del modello organismico, sovraccarico di implicazioni normative, e la descrizione di stili delle varie epoche, isolati gli uni dagli altri, come una sorta di storiografia quasi equivalente a una rinunzia alla storiografia.

4. Il metodo della *Stilgeschichte* si affermò all'inizio del secolo vuoi contro il procedimento antiquario dell'ammucchiare detriti di fatti vuoi contro il principio – dettato da un'estetica dell'espressione [*Ausdrucksästhetik*] ormai tramontata – dello spiegare opere musicali ricorrendo alla biografia del compositore (il fine era raggiungere la scientificità delle scienze della natura assumendone il principio di causalità con una imitazione che finiva nel caricaturale). In risposta antitetica al positivismo, la storia degli stili cercava di risolvere un problema che rappresenta una sfida costante per le scienze dell'arte: il problema di delineare una storia dell'arte che sia effettivamente una storia e non una raccolta sconnessa di analisi d'opere, ma il cui oggetto d'altra parte sia l'arte stessa e non solo le sue condizioni biografiche o sociali, e

dunque una storia il cui principio storiografico sia fondato nell'arte come arte. Studiosi dell'arte che cercavano di conciliare la loro coscienza estetica con la loro coscienza di storiografi, concepirono lo stile – inteso come impronta « dall'interno », e non come maniera intercambiabile di scrivere, come nell'estetica settecentesca –, per un verso, come insieme di quanto costituisce il carattere artistico di un'opera, e per l'altro come entità mutante storicamente. La critica stilistica doveva concettualizzare – insieme e l'una nell'altro – la storicità e il carattere artistico della musica. Ma il fine di attuare una mediazione fra estetica e storiografia senza forzature sull'uno o sull'altro lato, sulle vie battute dalla *Stilgeschichte* per raggiungerlo, fu improvvisamente perso di vista. Quando lo studio dello stile della singola opera, la cui descrizione si può formulare per intero come presentazione del carattere artistico, e lo studio dello stile personale, che sotto i presupposti dell'estetica dell'originalità – dell'identificazione dell'artificiale con l'espressione poetica – converge parimenti nel carattere artistico, passano a considerare lo stile di un'epoca o di una nazione, e dunque si avvicinano alla storiografia vera e propria, allora da opera d'arte, che è « un mondo separato per se stesso » (Ludwig Tieck), il costrutto musicale si trasforma in semplice esempio di idee, di eventi o di strutture il cui baricentro sta al di fuori dell'arte: si riduce a documento sullo spirito o sulla costituzione sociale di un'epoca o di una nazione. La frattura tra estetica e storiografia si riapre dunque per entro il concetto stesso di stile, come rottura tra il significato dello stile dell'opera, o dell'artista, e quello dello stile dell'epoca e della nazione. L'individualità del compositore è essenziale per il carattere artistico, fra i criteri del quale figura l'elemento dell'originalità. Ma affermare che lo spirito di un'epoca o di un popolo determina il carattere dell'arte come arte (e non come semplice documento), non è possibile (ovvero è possibile solo quando con Hegel, e piú oltre col marxismo, si ritenga vera sostanza dell'arte l'elemento contenutistico, trascurando la visione di un'estetica piú recente, non essere tanto il contenuto a improntare la forma quanto viceversa la forma a coniare il contenuto).

II.

Storicità e carattere artistico

Nell'appendice di un testo di storia della musica molto diffuso, *A History of Western Music* [Storia della musica occidentale] di Donald Jay Grout (1960), si trova una « Chronology » intesa a « to provide a background for the history of music, and to enable the reader to see the individual works and composers in relation to their times »⁹. Così, per esempio, l'anno 1843 è rappresentato dal *Fliegende Holländer*, dal *Don Pasquale* di Donizetti e da *Frygt og Bøven* [Timore e tremore] di Kierkegaard; il 1845 da *Les Préludes*, dal *Tannhäuser* e da *Le comte de Monte Cristo* di Dumas; il 1852 dall'impero di Luigi Napoleone e da *Uncle Tom's Cabin* [La capanna dello zio Tom]; il 1853 da *La Traviata* e dalla guerra di Crimea. Tuttavia non si capisce bene di che cosa propriamente i lettori debbano essere convinti, se dell'analogia che sussista segretamente fra l'opera di Wagner e quella di Kierkegaard, oppure, al contrario, dell'interna non-contemporaneità di quanto risulta esteriormente contemporaneo, ossia di una irrelatezza o assenza di relazione che si mostra con grottesca drasticità proprio quando si cerca di illustrare con tabelle cronologiche la frase fatta dell'unità dello spirito di un'epoca, compenetrante d'un modo tutti gli ambiti. La musica è forse un riflesso della realtà che circonda il compositore oppure è il progetto di un mondo contrario? È forse legata da comuni radici ad avvenimenti politici e a idee filosofiche oppure nasce della musica perché esiste della musica precedente, e non – o solo in minima parte – perché il compositore si trovi in un mondo a cui cerca di rispondere con la musica?

Finché si insiste su dogmi estetici o storiografici, cioè da

un lato sulla massima che l'arte si mostri quale è propriamente soltanto nella trattazione isolante di opere in sé chiuse, e dall'altro lato sulla premessa che la storia consista esclusivamente in concatenazioni di causa ed effetto, di fine e attuazione, il problema della relazione fra arte e storia, problema fondamentale di un'indagine storica scientifica sulla musica, resta insolubile. Come storia di un'arte, nei presupposti dell'estetica dell'autonomia [*Autonomieästhetik*] da un lato, e di una teoria-della-storia aggrappantesi al concetto della continuità dall'altro, la storia della musica appare impresa impossibile perché o – come raccolta di analisi strutturali di singole opere – non è una storia dell'arte, oppure – come ricorso dalle opere musicali a eventi culturali o sociali il cui collegamento costituisce in tal caso il nesso interno della narrazione storica – non è una storia dell'arte.

Il concetto di arte proprio del formalismo, di origine ottocentesca, che deve il suo *pathos* all'ermetismo contemporaneo, non è tuttavia l'unico concetto da cui possa muovere lo storiografo nel tentativo di giustificare la storiografia musicale nei confronti di quanti la disprezzano sulla scorta di una certa educazione artistico-filosofica. E anche la contrapposizione fra la determinazione della funzione svolta e l'estetica dell'autonomia – sulla quale in questi ultimi anni si è accesa una controversia violenta e non sempre « disinteressata » – non basta a fondare sul piano della teoria dell'arte una storiografia scientifica della musica. Ancor quando non si temano affatto semplificazioni, ci si vede tuttavia costretti – in quanto la semplificazione deve pur sempre rispettare una misura sopportabile – a distinguere per lo meno cinque approcci estetici di cui si dovrebbero studiare le conseguenze storiografiche prima di valutare la relazione fra storicità e carattere artistico.

Il rapporto fra storiografia ed estetica ha una struttura circolare: da parte loro le premesse estetiche che possono reggere una storiografia della musica, sono storiche, ossia mutano nella storia. (Un loro irrigidimento in norme sovratemporali sarebbe dogmatico nel senso negativo della parola).

Con una certa grossolanità quanto a fatti e a cronologia,

1
2
3
4
5
si può affermare che la teoria estetica volta a volta dominante, nel Cinquecento-Seicento partiva dalla relazione tra le funzioni sociali e le tecniche compositive, nel Seicento-Settecento dagli oggetti della rappresentazione musicale – gli effetti –, nel Settecento-Ottocento dalla persona del compositore, e nell'Ottocento-Novecento dalla struttura di opere in sé chiuse, e che da circa due decenni si diffonde la tendenza a intendere le opere come documenti. « Persino l'arte del presente è sempre più percepita da una subitanea distanza storica, in senso critico e documentario », scrive O. K. Werckmeister¹⁰.

7
La teoria estetica funzionalistica del Seicento era primariamente una teoria di generi musicali costituentisi come correlazioni fisse, regolate da norme, fra scopi sociali che andavano adempiti e mezzi musicali che si ritenevano adeguati agli scopi. Che Christoph Bernhard distingua fra il repertorio di figure retorico-musicale dello stile da chiesa, da camera e da teatro, sul piano della teoria estetica significa che i mezzi musicali vengono riferiti più a scopi pratici che non a stadi storici da essi rappresentati. La corrispondenza fra stile di chiesa e *prima prattica*, e fra stile teatrale e *seconda prattica* non va fraintesa anacronisticamente. La musica di chiesa non è stilizzata, poniamo, come « musica antica » – nel senso di una coscienza storica che ponga delle distanze – ma la maniera di scrivere adeguata alla liturgia è sorta prima, e l'antichità che la distingue fa da sigillo della sua verità. (Monteverdi non giustificava la *seconda prattica* come un progresso, bensì presentandola e celebrandola come restituzione di una verità ancor più antica, come ritorno al concetto di musica proprio dell'antichità classica).

2
Il secondo « paradigma » estetico-musicale, la teoria-degli-affetti del Seicento-Settecento, non è una teoria dell'espressione, ma una dottrina, oggettivamente orientata, della rappresentazione. Ciò che il compositore presenta musicalmente, è il suo grado di conoscenza della natura di un affetto umano. E dunque l'opera musicale non si intende per immedesimazione nei moti dell'animo del compositore, ma perché nell'ascolto torna a compiersi e si ripete la verità oggettiva che il compositore ha formulato in termini musicali – e la

rappresentazione di affetti è sia *imitatio naturae* sia musica descrittiva. Fino alla metà del Settecento il problema del come sia possibile cogliere uno spirito altrui che documenta se stesso in forma musicale, non si poneva¹¹. L'intendere musicale significava semplicemente un intendersi sul contenuto materiale-cosale della musica [su ciò che il compositore aveva oggettivamente da dire].

3
Viceversa per l'estetica dell'espressione, sorta nell'epoca del sentimentalismo e dello *Sturm und Drang*, oggetto primario dell'intelligenza musicale è il compositore stesso come soggetto che stia parlando di sé. Esteticamente decisiva qui non è la cosa rappresentata, un senso testuale o un affetto, ma il modo di presentarla in quanto esso ci informa sull'individualità del compositore. (Qui lo stile è l'espressione della persona che « sta dietro l'opera », non la semplice maniera di scrivere di cui il compositore può appropriarsi e che può cambiare con un'altra quando il tema o le circostanze lo richiedano). Non che il riferimento-all'indietro al compositore dovesse necessariamente perdersi in curiosità anedddotico-biografica (benché nell'Ottocento questo accadesse abbastanza spesso): l'individualità in cui ci si deve immedesimare per intendere l'opera musicale dall'interno, non è psiche empirica ma un « io intelligibile » [o noumenico] accuratamente spogliato di ogni bassa empiria. Che tuttavia il compositore fosse ritenuto l'istanza estetica centrale in quanto autore, e non nella sua esistenza privata, non cambia nulla quanto al principio per cui ciò in cui si cercava la sostanza estetica di un'opera era una persona, un'individualità. L'elemento « poetico » [poietico] che costituisce il carattere artistico della musica, è legato alla possibilità di conoscere l'individualità « che sta dietro l'opera »; nell'estetica dell'espressione il carattere artistico e quello documentario – ossia l'interpretazione di un'opera come testimonianza su una persona – non si escludono, ma si amalgamano l'uno nell'altro.

4
La polemica mossa nel Novecento contro l'accentuazione dell'autore ha motivazioni diverse. In un primo momento essa significa che qualcosa è cambiato nella cosa stessa, nel rapporto del compositore con l'opera: la diffidenza di Stravinskij verso Beethoven e Wagner in non piccola parte era

avversione all'estetica romantica del compositore. Nel Novecento il compositore, per dirla in forma marcata, appare funzione dell'opera e non viceversa l'opera funzione del compositore. E al mutamento storico fattuale, nei fatti, è strettamente legato un cambiamento storico ideale, nelle idee – ossia un cambiamento nei metodi storici di interpretazione: nel Novecento si interpretano Beethoven o Wagner nella loro relazione con l'opera diversamente che nell'Ottocento. (La concezione del *Tristan* è motivata dall'amore per Mathilde Wesendonck, oppure, come congetturava Paul Bekker, la faccenda sta esattamente al contrario?). Peraltro il problema del « come siano andate veramente le cose », non è facile da sbrogliare perché un « vero » stato-di-cose psichico, al di là della trasformazione catessica che esso ha subito attraverso le idee estetiche dell'epoca già nella coscienza delle persone agenti, non è mai ricostruibile. (Le idee rispecchiano le realtà, ma è vero anche l'inverso, che le realtà rispecchiano le idee).

L'aspetto decisivo per noi è la differenza delle rispettive massime estetiche. A costituire la differenza profonda che divide la mentalità del Novecento da quella dell'Ottocento non è il giudizio di fatto che elementi biografici esercitino un influsso minore di quanto si pensasse nell'Ottocento, ma il giudizio di valore che quell'influsso non abbia importanza esteticamente per il carattere artistico delle opere musicali. Più che semplicemente contestata, l'interpretazione dell'opera d'arte come documento sull'autore viene respinta valutativamente: è un qualcosa che *non c'entra* con l'arte. (Già nella polemica di Eduard Hanslick contro « la putrida estetica del sentimento » non si tratta primariamente del contenuto-di-realtà psichico dell'estetica sentimentalistica, come si è mancato spesso di notare, ma della sua irrilevanza estetica).

Il formalismo o strutturalismo, affermatosi come estetica dominante nel Novecento, pur non senza contrasti, accentua la distinzione fra opere, che hanno il loro centro in se stesse, e documenti, il cui punto di riferimento sta al di fuori del testo. Vero oggetto dell'intendere musicale non è il compositore « dietro l'opera », ma l'opera stessa come nesso fun-

zionale chiuso di elementi formali e materiali. L'immedesimazione in una individualità è sostituita dall'analisi strutturale di un costrutto. (Il concetto di struttura nel senso di uno strutturalismo estetico include elementi materiali-contenutistici senza violare con ciò i principi del « formalismo » – quest'ultima etichetta è una scelta infelice –; il fatto decisivo è che l'opera si coglie « dal suo interno » invece che « da fuori »).

Ma l'estetica novecentesca, la cui categoria centrale è il concetto dell'opera isolata, in sé chiusa, vive giorni difficili: è minacciata nella sua esistenza e nel suo significato. Nello stesso momento in cui l'interpretazione di opere musicali come « biografia sonora » sembrava liquidata per sempre, da un altro versante venne spinto di nuovo dall'anticamera al centro dell'estetica il carattere documentario delle opere d'arte.

5 A partire dalla fine della seconda guerra mondiale è caratteristico della ricezione di musica nuova che l'interesse per la tendenza che l'opera rappresenta, respinge l'interesse per l'opera stessa. Al limite, le opere divengono informazioni sullo *status* della tecnica musicale che incarnano. Non sono percepite esteticamente, come costrutti fondati in se stessi, ma storicisticamente, come documenti relativi a un processo storico che passa per esse. La contemplazione, l'immergersi nell'effettivo contenuto materiale di verità della musica dimentichi di sé e del mondo, viene sacrificata alla possibilità di essere informati, all'atteggiamento di adepti che hanno imparato a vedere il presente e, nel presente, la propria esistenza dalla distanza in cui si colloca lo storiografo.

Nella realtà storica effettiva, il rapporto fra le massime teoriche testé succintamente delineate è certo più complicato di quanto appaia nella grossolanità dello schema. Da un lato la teoria dei generi musicali fu sostituita, nel ruolo di concezione dominante, dalla teoria-degli-affetti, la teoria-degli-affetti dall'estetica dell'espressione, e l'estetica dell'espressione dallo strutturalismo; ma dall'altro lato il vecchio sopravvive accanto al nuovo, quand'anche solo perifericamente, e che una convinzione « d'omini » – cioè sia accettata dal gruppo di quanti per consenso sociale sono chiamati a giudicare –

non significa sempre che essa sia diffusa piú largamente di altre.

Se quindi questo schema di massime estetiche è piú un « tipo ideale » da cui può muovere una ricerca storiografica, che non un risultato in cui essa sfoci, tanto meno ci si può attendere che esistano condizioni semplici e fisse tra premesse estetiche e premesse storiografiche. L'avversione per la storia è sí una conseguenza possibile, e persino ovvia, dello strutturalismo, ma non è una conseguenza logicamente necessaria; e l'adesione estetica al principio dell'espressione non impedisce ad alcuni storici di ordinare primariamente in generi musicali una storia della musica ottocentesca, come se vera sostanza della musica fossero le relazioni, consolidate in norme di genere, tra funzioni sociali e tecniche compositive – e non l'espressione « poetica » di un'individualità.

E poi gli storici della musica – non diversamente da quelli politici – tendono spesso a un eclettismo metodologico (di cui è certa la precarietà filosofica, ma non è altrettanto sicuro che esso sia storiograficamente inutile): tendono cioè al procedimento dell'allineare sullo stesso piano in disposizione sciolta e disinvolta monografie su compositori, analisi strutturali di frammenti di opere, compendi di storia dei generi, panoramiche della cultura, delle idee, o di storia sociale, senza impegnarsi in generale nel problema del che cosa sia propriamente l'oggetto di cui scrivono la storia. (Che tutti i fatti che essi prendono in considerazione, riguardino dove piú e dove meno « la » musica – il cui concetto resta indeterminato – non lo si può negare, ma neppure può valere come informazione soddisfacente).

Se quindi cerchiamo di abbozzare alcuni nessi fra massime estetiche e metodi storiografici, si tratta piú di corrispondenze « ideali », fondate nella logica della cosa, che non di corrispondenze « reali », attuate da storici nella pratica quotidiana della storiografia musicale.

L'estrema conseguenza della tesi strutturalistica, che la vera realtà dell'arte sia l'opera isolata, in sé chiusa, è una rinuncia alla storiografia; e che da alcuni decenni gli storici della musica lascino ai pubblicisti esposizioni ampiamente riassuntive, presumibilmente non è dovuto solo alla crescente spe-

cializzazione e alla conseguente paura di parziale incompetenza, ma anche a convinzioni estetiche che rendono precaria la storiografia. Dove si senta come estraneo all'arte – come offesa al carattere artistico delle opere – l'intendere opere musicali come anelli di una catena, resta sensatamente possibile un'unica forma di esposizione storica, e precisamente una forma di esposizione che a rigore non è una forma: il raccogliere monografie che si possono arrangiare sempre diversamente a seconda di quale aspetto dell'una si voglia delucidare accostandolo ad altre. (E nulla al mondo impedisce di ignorare la cronologia, se con ciò emergono piú nettamente rapporti che si crede di scoprire nell'immaginario museo dell'arte. Il procedimento « isolante », caratteristico dell'estetica strutturalistica, non implica quindi che l'analizzante rinunci a costituire nessi, ma vuole unicamente dire, da un lato, che non può valere da fondamento sostanziale un determinato tipo di nessi, quello storico-cronologico, e dall'altro lato che l'interesse va dai collegamenti all'opera in cui essi confluiscono, e non dall'opera ai collegamenti).

Un'altra conseguenza della stessa premessa estetica [strutturalistica] sarebbe una storiografia che, per così dire, rassegnasse le dimissioni e partisse da una brusca distinzione tra significato estetico e significato storiografico: dall'idea – peraltro quasi sempre non espressa con questa durezza – che la musica sia storicamente raggiungibile nella sua sostanza dalla storiografia solo per quel tanto che essa non partecipa all'idea di arte. Nella sua essenza l'arte che si eleva a un livello classico, è sottratta alla storia, sguscia alla presa da parte di una conoscenza storiografica. E viceversa, la circostanza che di un'opera si possa dire qualcosa di decisivo nel determinarla storiograficamente, appare una macchia estetica. (Che in questa tesi siano coinvolti concetti diversi di « storicità » – da un lato l'idea che una concatenazione storica di opere d'arte ne leda l'essenza, e dall'altro la contrapposizione fra « presenzialità » come presenza estetica e « storia » come un passato esteticamente defunto – differenzia e precisa la posizione illustrata, ma non la spezza).

Un'antitesi estrema alla convinzione che la storia dell'arte sia impresa contraddittoria – che cioè sia possibile solo come

storia di quanto nell'arte non è arte – è costituita dalla voga, sorta nell'Ottocento, di rapportare fra loro compositori, e opere, registrando gli influssi degli uni sugli altri, e delle une sulle altre. (Che per non divenire la caricatura di se stesso questo metodo venga raramente praticato in purezza, e piuttosto vi si inseriscano quasi sempre schizzi biografici, osservazioni sulla struttura di opere e « quadri del passato » di carattere storico-culturale, non cambia nulla al fatto che il collegamento mediante influssi qui sia il modello di fondo con cui soltanto l'allineamento di fatti storici della musica si costituisce come narrazione in sé connessa). Il procedimento dello scrivere storia musicale come se nella sua sostanza propriamente storiografica essa consistesse in azioni ed effetti dei compositori gli uni sugli altri, risulta dall'incontro di un'estetica romantica – che scorgeva l'essenza « poetica », il carattere artistico della musica nell'individualità musicalmente espressa dei compositori – con un positivismo storiografico che spezzettava le opere musicali in elementi parziali isolabili, per giungere a fatti che per un verso fossero afferrabili e per l'altro si potessero comporre in serie storiche. La contraddizione fra lo scomporre le opere in elementi e la massima estetica per cui il carattere artistico di una musica starebbe nell'individualità indivisibile del compositore, era indubbiamente sentita, ma anche neutralizzata dichiarando che ciò appunto fosse una caratteristica della cosa stessa: la differenza metodologica fra « essere » estetico e « divenire » storico, tra contemplazione dell'arte e ricerca empirica, qui deve valere da dicotomia metafisica.

Una variante del positivismo è il metodo biografico, movente dal presupposto che l'opera musicale si intenda solo quando si conosca la vita del compositore, della quale è l'espressione sonora. Non diversamente dalla ricerca di influssi dei compositori fra loro, quella dei motivi biografici si fonda su una combinazione dell'estetica romantica dell'espressione con la fame di fatti palpabili quale garanzia del carattere scientifico della storiografia musicale. Quindi secondo i criteri dell'Ottocento il metodo biografico anzitutto era giustificato dall'estetica dominante, in secondo luogo soddisfaceva la condizione che la storiografia – sul modello della scienza della

natura – dovesse procedere in modo rigorosamente empirico, e in terzo luogo si presentava come narrazione storica in sé connessa, perché la continuità della vita del compositore pareva fondare quella dell'opera. La sicurezza e fidezza del procedimento spingeva peraltro a una certa grossolanità estetica: nella stessa misura in cui si faceva valere la fame di fatti afferrabili, quella suddetta persona del compositore, che nella percezione estetica fungeva da soggetto parlante della musica, dall'altezza dell'io intelligibile-noumenico decadeva nelle bassure dell'io empirico. La differenza tra la biografia interiore di cui l'opera è testimonianza, e la biografia esteriore deducibile da relazioni e documenti, si fece sempre minore. Il biografismo cadde quindi nell'imbarazzante alternativa del dover sacrificare la visione estetica alla solidità empirica del discorso, o viceversa la solidità empirica alla visione estetica – imbarazzo che trovò espressione nella controversia sul biografare idealistico e su quello realistico. Se il biografismo idealistico era criticato come imbellimento artificioso, quello realistico non poté sottrarsi al rimprovero di essere sordo, estraneo all'arte.

L'eredità di quel biografismo, che si disfece per gradi insieme con l'estetica dell'espressione e di cui la scienza sgomberò il terreno per farlo occupare dalla pubblicistica, è toccata in sorte al metodo storico rivolto alla società e all'efficacia [*wirkungsgeschichtlich*], la premessa estetica del quale sta nell'asserire che, per intenderla storicamente, la musica va colta nella sua funzione sociale, e dunque come evento che oltre al testo dell'opera ne include anche l'esecuzione e la ricezione. Non è la musica per se stessa, come testo e opera, ad avere storia, ma unicamente la società al cui processo vitale la musica appartiene.

Tuttavia la polemica contro il principio dell'autonomia, nel combattere il quale i seguaci del metodo storico-sociale sono semplicemente instancabili, ha quasi sempre il fiato corto e non va lontano. Anzitutto l'isolare un oggetto astraendo da alcuni nessi di cui non si nega la realtà, può essere perfettamente giustificato sul piano metodologico (e parlare di « cattiva astrazione » mostrando semplicemente che ha avuto

luogo un'astrazione – cosa che nessuno nega –, ma senza spiegare perché mai essa sia cattiva, è semplice artificio retorico). Che il contesto sociale di opere musicali resti fuori considerazione, non significa necessariamente che lo si dispreggi, ma vuol solo dire che esso non ha importanza per il fine conoscitivo in gioco, cioè al fine di quella visione del nesso funzionale interno di un'opera che ne stabilisce il carattere musicale. In secondo luogo il postulato che una musica vada immersa nel processo vitale della società al quale apparterebbe nell'epoca della sua nascita, è difficilmente convertibile in una forma capace di competere con una storiografia centrata sulle opere. Non appena si passa dalla critica del principio dell'autonomia all'attuazione del programma opposto, l'approccio storico rivolto alla società e all'efficacia soffre della scarsezza e del carattere stereotipato dei documenti disponibili per la storia della ricezione [*Rezeptionsgeschichte*]; la concretezza, che tale approccio rivendica per sé, resta sbiadita. In terzo luogo, nella polemica contro la categoria dell'opera autonoma sembrano combinarsi tendenze difficilmente conciliabili: la voga di concepire le opere come semplici informazioni sullo *status* dell'evoluzione da esse rappresentato, e il ricorso delle opere a vasti nessi sociali in cui esse rientrerebbero. L'interesse documentario non ha nulla in comune con quello storico-sociale se non il tratto negativo di non curarsi dell'immersione estetica in un'opera come struttura fondantesi su se stessa; per il resto esso sta al di là della differenza tra il principio della funzionalità e quello dell'autonomia, poiché l'informazione che esso cerca può riguardare tanto il contesto sociale quanto la tecnica musicale. In quarto luogo l'autonomia estetica non è solo un principio metodologico che lo storiografo possa accogliere o respingere, ma anche un dato di fatto storico che egli deve accettare per forza di cose. (Gli eventi della coscienza non sono semplici riflessi di quanto accade in forma musicale, ma costituiscono essi stessi quei fatti musicali che non si possono cercare nel sostrato acustico, quando non ci si voglia esporre come storiografi al rimprovero di una imperdonabile ingenuità estetica). Che dal tardo Settecento la musica « artificiale » [*artifizielle*] si sia intesa come testo alla cui autorità

gli ascoltatori si sottomettevano, è un dato di fatto, ma dall'altra parte dovrebbe essere innegabile che nel processo dell'autonomizzarsi della musica nell'Ottocento furono implicate anche opere originariamente determinate in senso funzionale [ossia dotate di scopi]. Proprio una storiografia che accentua il fatto della ricezione – senza piegarsi al pregiudizio storico-filosofico che la sola ricezione autentica sia quella dell'epoca in cui l'opera è nata – non può prescindere dal trasformarsi di forme musicali, originariamente finalizzate, rispondenti a qualche scopo, in opere autonome. (Uno dei più memorabili avvenimenti musicali dell'Ottocento fu la *Bach-Renaissance*, il fatto che opere il cui scopo stava in origine fuori di esse, furono colte e si poterono sensatamente cogliere come *exempla classica* di strutture musicali in sé concluse; paradossalmente, l'idea della musica assoluta, senza scopi, si formò sulla base di opere che solo per reinterpretazione furono sottoposte a una categoria antifunzionalista, il cui senso più profondo si dischiuse all'Ottocento proprio riguardo ad esse, alle opere che pur avevano avuto una funzione).

Una storiografia musicale che ritornasse deliberatamente indietro, al di là delle idee estetiche del Novecento, per non pregiudicare la forma della narrazione storica, resterebbe sempre una storiografia con una cattiva coscienza, con scrupoli estetici rimossi o messi a tacere, ma non risolti. Tanto poco basta da un lato porre l'una accanto all'altra come tessere di un mosaico notizie analitiche su opere d'arte, al fine di produrre un quadro del passato che si possa chiamare storiografia, quanto dall'altro lato è inadeguata un'esposizione storica di tipo culturale, ideologico, sociale, la quale è sí in grado di annodare i fatti in una storia narrabile, ma al prezzo troppo alto di ridurre le opere al loro valore documentario.

L'idea che quindi debba essere possibile soddisfare, nello stesso tempo e l'una nell'altro, la storicità e il carattere artistico delle opere musicali senza sacrificare né l'esposizione storica in sé connessa né il concetto artistico – quel concetto enfatico dell'arte che i tentativi degli ultimi decenni di elevare l'interpretazione documentaria da semplice modalità di accesso storico-culturale esteriore ad una modalità estetico-interna, attiva nella percezione musicale diretta, hanno pre-

giudicato, ma per il momento non ancora scosso gravemente – l'idea, dicevamo, di una mediazione fra estetica dell'autonomia e coscienza storica è difficilmente convertibile in altro che un'interpretazione la quale permetta di vedere la singola opera nella storia riuscendo viceversa a cogliere la storia nella singola opera. Invece di restare un arrangiamento estraneo all'arte, apportato alle opere da fuori, la storiografia a cui lo storico perviene alla fine, è sostanziale anche sul piano estetico solo nella misura in cui egli coglie la natura storica delle opere dalla loro stessa composizione interna.

Paradigma di mediazione riuscita appare la teoria letteraria del formalismo russo, perché il criterio estetico da cui essa prende le mosse – la novità e la cospicuità dei mezzi artistici – rappresenta nello stesso tempo un elemento storico che permette una costruzione continua, senza lacune, di serie storiche. Si può temere che il concetto di innovazione – intesa come istanza contraria alla percezione superficiale e stereotipata di ogni giorno – non basti a rendere giustizia all'effettualità estetica e a quella storica, questo è vero. Ma, benché vada presa seriamente, l'obiezione può tuttavia mettere in ombra il fatto che il formalismo effettivamente coglie per lo meno una verità parziale che non si dovrebbe più lasciar cadere; e che nell'aspetto metodologico, come penetrazione di un approccio estetico e un approccio storiografico, esso è esemplare.

« L'arte – leggiamo nella *Ästhetische Theorie* (1970, p. 263) di Theodor W. Adorno – è storica solo nelle singole opere in sé immobili, non nel loro rapporto esteriore o addirittura nell'influsso che esse debbano esercitare le une sulle altre »¹². Ma se confrontiamo il postulato storiografico presente in questa tesi, con la pratica di filosofo della storia propria dell'Adorno – vale a dire col fatto che nella *Philosophie der neuen Musik*¹³ egli illustrava la tesi del divenire storico del materiale musicale più con costruzioni a partire da categorie astratte quali « accordo », « dissonanza » e « contrappunto », che non con analisi di opere – allora la contraddizione è manifesta e non la si può far scomparire asserendo che le analisi sarebbero presupposte dovunque. Eppure non si tratta

di un difetto accidentale, o addirittura di uno scivolone dell'autore, ma di una difficoltà di principio che sembra presso che insolubile: si tratta cioè del problema di intendersi sulla misura ammissibile di astrazione, una misura che da un lato permetta una storiografia non soffocante nel particolare, ma che d'altra parte neppure si allontani dalle singole opere a tal punto che il passare della riflessione storica attraverso il particolare e l'irripetibile, e l'indugiare sull'individualità non siano più avvertibili e che della storia-della-composizione propriamente intesa non resti altro che una storia della tecnica musicale.

La costruzione dialettica che Adorno ha abbozzato nella *Philosophie der neuen Musik*¹⁴ per mostrare l'origine della musica dodecafonica nella storia della composizione, è un buon esempio delle situazioni imbarazzanti in cui si cade con un'astrazione spinta ad oltranza. « La musica tradizionale doveva stare nei limiti di un numero estremamente limitato di combinazioni sonore, specie nel senso verticale. Doveva accontentarsi di cogliere sempre di nuovo lo specifico mediante costellazioni del generale o universale, le quali paradossalmente lo presentassero come identico all'irripetibile [...]. Oggi invece gli accordi sono pensati in funzione delle insostituibili necessità del loro impiego concreto. Nessuna convenzione vieta al compositore le sonorità di cui abbisogna in un certo momento, e in quel momento soltanto [...]. Contemporaneamente alla liberazione del materiale dai suoi ceppi si è accresciuta la possibilità di dominarlo tecnicamente ». Il « dominio tecnico » che Adorno intende, consiste evidentemente nell'adattabilità continua di accordi nei nessi funzionali di opere individuali. Ma che dopo la « emancipazione della dissonanza », da cui insieme con l'obbligo della dissolvenza furono annullate anche le tendenze alla progressione [monotonale o modulante], gli accordi in generale formino ancora un *nexus* e non stiano gli uni accanto agli altri irrelati, lo si sarebbe dovuto mostrare di nuovo in ogni opera e non presupporre, perché non è più affatto ovvio in alcuna. Il crollo della « convenzione » di cui parla Adorno, vieta di produrre asseriti generali sulla funzionalità [interna] degli accordi: impedisce di stabilire se essi adempiano ancora in

generale una funzione connettiva. « Le diverse dimensioni della musica tonale occidentale – melodia, armonia, contrappunto, forma e strumentazione – si sono evolute nella storia indipendentemente l'una dall'altra, senza ordine e quasi come una vegetazione selvaggia [*naturwüchsig*]. Anche nei casi in cui l'una è divenuta funzione dell'altra, come ad esempio durante il periodo romantico la melodia fu una funzione dell'armonia, in verità non si tratta di una derivazione, ma piuttosto di una assimilazione reciproca »¹⁵. A parte il fatto che un ordine, una progettazione che liberasse la musica dal suo crescere « come una vegetazione selvaggia », sarebbe cattiva utopia, l'argomentazione soffre di accentuazione arbitraria. Proprio la dissonanza, la cui emancipazione avviò il processo che conduce alla tecnica dodecafonica, nella musica tradizionale era sempre determinata tanto nell'armonia quanto nella melodia (con l'obbligo della preparazione e della dissolvenza) e nella metrica (con la dipendenza del trattamento della dissonanza dalla posizione nel ritmo)¹⁶. Che poi la relazione fra melodia e armonia nell'Ottocento si voglia descrivere come adattamento esteriore oppure come mediazione dialettica, resta in balia di una decisione terminologica alla cui fondazione oggettiva per il momento mancano i criteri. « La cecità con cui si dispiegarono le forze produttive musicali, specialmente dopo Beethoven, diede luogo a sproporzioni. Ogni volta che un ambito isolato del materiale veniva sviluppato in un movimento storico [*im geschichtlichen Zuge*], le altre parti rimanevano indietro, smentendo nell'unità dell'opera quelle più progredite [...]. Queste sproporzioni non restano limitate al particolare tecnico, ma divengono forze storiche dell'insieme. Quanto più infatti si evolvono le singole selezioni del materiale, e magari anche si fondono – come accadde nel romanticismo tra sonorità strumentale e armonia – con tanto maggior chiarezza si delinea l'idea di una totale organizzazione razionale di tutto il materiale musicale, che abolisca quelle sproporzioni [...]. Nella sua musica [sua di Schönberg] non solo sono ugualmente sviluppate tutte le dimensioni, ma tutte sono prodotte in modo talmente distinto da convergere »¹⁷. Il postulato, derivante da Schönberg, che gli ambiti materiali musicali vadano sviluppati ugualmente per evitare scompenso,

nell'argomentazione di Adorno si trasforma in una « forza storica »: la reinterpretazione di norme estetiche in tendenze storiche sulla quale si fonda la costruzione di una preistoria della tecnica dodecafonica, è uno dei modelli fondamentali della filosofia della storia. Discutibile non è tuttavia semplicemente lo scambio tra postulato astratto e tendenza storica reale, ma già la premessa da cui Adorno muove: che un diseguale sviluppo degli ambiti materiali dia luogo a fragilità della composizione nel suo aspetto estetico, è asserto valutativo difficilmente convertibile in senso analitico: suona un decreto della filosofia della storia, non il risultato di un immergersi interpretativo nelle singole opere. Inoltre non è chiaro che cosa mai significhi propriamente la tesi del « restare indietro » del ritmo in Wagner o in Brahms: misurare da fuori la ritmica del *Tristan* – per esempio con quella del *Sacre du printemps* – sarebbe altrettanto stridentemente inadeguato quanto resterebbe inutile un tentativo di esibire una sproporzione con l'armonia del *Tristan*. D'altra parte è difficile poter parlare di « uguale sviluppo di tutte le dimensioni » nelle opere dodecafoniche di Schönberg: che il senso verticale « resti indietro » rispetto all'orizzontale, è innegabile. E allora l'argomentazione di Adorno qui è mala astrazione. La premessa estetica da cui prende le mosse, il risultato storico a cui mira, la via storico-filosofica che essa batte, sono tutti contestabili allo stesso modo.

Il tentativo di trovare una mediazione fra estetica e storiografia senza raggiri metodologici, e di definire una misura di astrazione che da un lato basti a rendere possibile una storiografia in prospettiva chiara, ma dall'altro non porti a maltrattare opere offendendo la forma estetica del loro esserci semplicemente per illustrare una storia delle idee o della tecnica musicali, ossia il tentativo di trovare una transizione senza fratture dalla storia presente nell'opera, una storia che penetra nel carattere artistico dell'opera, alla vita dell'opera nella storia, si espone a sua volta all'obiezione di essere inutile per principio. La tesi contraria consiste in una teoria del bilinguismo, ossia nell'affermare che estetica e storiografia vanno necessariamente concepite come due linguaggi, che descrivono sí lo stesso oggetto, le opere musicali, ma non sono

traducibili l'uno nell'altro. Gli aspetti della questione che vengono ad esprimere nelle due diverse terminologie, sono complementari senza poter farsi valere contemporaneamente; chi si pone nella prospettiva estetica, deve per forza di cose abbandonare quella storiografia, e viceversa.

E, nondimeno, per seducente che sia, questa tesi ha il difetto di trascurare la circostanza che è possibile senza interna contraddittorietà accogliere conoscenze storiche nella percezione estetica di opere musicali o, viceversa, prendere intuizioni estetiche come punto di partenza di indagini storiografiche. (Senza appoggiarsi a un'interpretazione « immanente » della sinfonia, una storia dell'*Eroica* nell'Ottocento sarebbe priva di direzione). Che si tocchi il modo estetico del loro esserci nell'analizzare opere d'arte come documenti per una storia delle idee, della società o della tecnica in campo musicale, non significa affatto che si debba necessariamente rinunciare a tener conto dei risultati di tali ricerche storiografiche nell'interpretare il carattere artistico delle opere. La considerazione estetica e quella documentaria sono motivate da interessi divergenti, ma non si fondano affatto su gruppi diversi di fatti, reciprocamente escludentisi: quali tipi di fatti entrino in un'interpretazione storiografica o in una interpretazione « immanente », non è fissato a priori, lo si può decidere solo caso per caso. Chi ritiene inevitabile un'interpretazione « immanente » del carattere artistico per se stesso, non si condanna affatto a una premeditata cecità nei confronti di documenti « esterni », ma insiste semplicemente nell'affermare che il nesso funzionale « interno » di un'opera è l'istanza da cui dipende quali fatti « appartengano alla cosa » e quali no. Nella differenza tra considerazione estetico-interna e documentario-esterna si tratta di decisioni, di scelte su direzioni primarie di interessi e su principi selettivi: non si tratta di tipi diversi di fatti o di vie diverse da percorrere per acquisirli.

III.

Che cosa è un fatto nella storia della musica?

Che cosa sia un fatto nella storia della musica, sembra inequivocabilmente certo. Che ai fatti di cui si compone un pezzo di storia della musica, appartengano opere musicali e le esecuzioni loro, e anche le condizioni di vita dei compositori da cui le opere provengono, la struttura delle istituzioni a cui erano destinate, come pure le idee estetiche di un'epoca e gli strati sociali portatori dei vari generi musicali, non è mai stato nesso in dubbio. L'esperienza stessa che in linea di principio l'ambito dei fatti storico-musicali è illimitato, non turba seriamente gli storiografi della musica: che un qualsivoglia stato-di-cose costituisca o non costituisca un fatto storico-musicale — cioè un fatto che incida nel nesso storico-musicale che si espone — dipende senza dubbio dall'impostazione del problema, ma la certezza che opere, compositori, istituzioni e idee costituiscano in ogni caso la compagine centrale di fatti storico-musicali, significa da sé sola un saldo sostegno di fronte all'illimitato dei confini aperti.

Tuttavia già il più superficiale tentativo di rendersi conto di quali rapporti intercorrano tra fatti musicali e fatti storico-musicali, riguardanti la storia della musica, e in quale senso un fatto musicale possa essere mai un fatto storico, porta subito in luoghi impervi; né le difficoltà in cui ci si irretisce sono in alcun modo trame di una speculazione superflua, irrilevante per il mestiere dello storiografo. L'esperienza estetica odierna di un'opera la cui nascita risale a un secolo e mezzo fa, non è evidentemente la stessa cosa che cogliere un fatto relativo alla storia della musica, quand'anche la coscienza della distanza di tempo possa riguardare anche la percezione estetica.

Che cosa significa dunque affermare che « l'opera » rappresenta un fatto nella storia della musica? In che cosa andrebbe individuato il carattere storico? Nell'intento del compositore che lo storiografo si studia, alquanto inagevolmente, di ricostruire? Nella struttura musicale che egli analizza secondo criteri storici di forma e di genere? Oppure in quella coscienza del pubblico dell'epoca di nascita dell'opera per cui essa divenne un « avvenimento » – coscienza certo non accessibile nella sua individualità, ma pur sempre definibile in alcuni tratti generali caratteristici di un'epoca, di una generazione e di uno strato sociale?

Che i documenti, i dati a disposizione dello storiografo, vadano necessariamente distinti dai fatti che egli ricostruisce sulla base dei dati, è una delle regole fondamentali della scienza storica: a rappresentare un fatto storico, un elemento componente di una narrazione storica, non è la fonte stessa, ma l'avvenimento di cui essa è una fonte. Il carattere elementare di questa regola non impedisce peraltro che persino degli storici di professione la contravvengano o la perdano di vista. Così, per esempio, la « biografia documentaria », in quanto suggerisce ai lettori una tale vicinanza alla realtà storica quale le narrazioni da parte di storiografi non raggiungono mai, è un genere del tutto discordante rispetto ai criteri del metodo storiografico. Il colore locale che inerisce ai documenti esercita senza dubbio un suo fascino. Ma a rigore il documento non dice « come propriamente sono andate le cose », bensì che cosa pensava di un evento l'autore da cui il documento proviene. E per leggerre documenti come li si deve leggere, occorrono alcune misure precauzionali, divenute una seconda natura nello storico di professione, ma che nondimeno è poco probabile siano prese dal comune lettore di una « biografia documentaria ». (Non si può nemmeno escludere che nella coscienza dei suoi lettori la « biografia documentaria » abbia assunto la funzione del vecchio genere del romanzo storico).

Il confrontare continuamente, in una sorta di « circolarità della critica delle fonti », il sapere relativo a persone, cose, eventi di cui si parla, con le conoscenze sull'autore stesso,

sulla sua credibilità e le sue tendenze, sullo scopo a cui il documento doveva rispondere, sulla tradizione formale da cui esso dipende, è proprio di una lettura di documenti in cui lo storiografo esercita una riflessione specifica e sistematica. Ciò che Charles Burney riferisce di Philipp Emanuel Bach, è una fonte su Bach, ma anche su Burney; e quanto più precisamente si intende il testo nell'una direzione, tanto più attendibilmente esso è interpretabile nell'altra. Ancor quando ci si interessa esclusivamente dell'oggetto di un documento, non è affatto superfluo occuparsi dell'autore, e cioè non solo domandare che cosa egli abbia visto e udito, e se egli avesse ragioni per non dire la verità, ma al tempo stesso tener presente chi era egli e quali premesse reggevano i suoi pensieri e i suoi sentimenti.

Nell'oggetto centrale della storia della musica, nelle opere, quella distinzione tra (dato) e fatto che si può dimostrare senza difficoltà nei documenti, sembra non funzionare. « Che cosa si può mai fare – si legge nelle lezioni sulla *Historik* (1857) di Johann Gustav Droysen – con questo tipo di critica nella storia di una letteratura, di un'arte, in cui i fatti oggettivi cercati ci stanno già immediatamente dinanzi? »¹⁸.

Ma in quale forma – si dovrebbe domandare – le opere musicali costituiscono « i fatti oggettivi cercati » di cui si compone la storia della musica? Forse nella forma di strutture musicali quali si presentano alla coscienza estetica dello storiografo, e dunque co-determinate da elementi soggettivi? Nella forma di fonti quali sono date immediatamente, oppure come « testi autentici » quali li accerta la critica delle fonti? Oppure come intenzione del compositore, da ricostruirsi sulla base del testo insieme con altri documenti? Il concetto di opera, apparentemente la sostanza più salda della storia della musica, si risolve e dissolve nella fonte, nel testo autentico, nell'intento del compositore e nell'idea che lo storiografo ha del significato musicale del sostrato acustico che il testo annota o di cui prescrive la realizzazione.

La differenza tra opere musicali ed eventi politici – tra produrre e agire, fra *poiesis* e *praxis* – a cui evidentemente

mirava Droysen, non va occultata o diminuita: la possibilità della presenza estetica, della realizzazione che la ripete, differenza a fondo e in linea di principio un'opera musicale da un evento politico, il quale appartiene irrevocabilmente al passato e si inoltra nel presente solo attraverso relazioni o resti. D'altra parte (benché una certa coscienza storica possa colorire la percezione estetica) è innegabile che nel riproporsi esteticamente [*ästhetische Vergegenwärtigung*] l'opera musicale non è colta come fatto storico. E se cerchiamo di chiarirci lo *status* logico di una tradizione musicale intesa storiograficamente, ci sentiamo spinti senza volerlo a concludere che le fonti di opere musicali siano « resti » così come lo sono trattati, lettere o ruderi di edifici: relitti che non rappresentano già come tali i fatti storici cercati, ma sono semplici dati di fatto da cui dedurre i fatti storici veri e propri.

Alla radicata abitudine di pensare a qualcosa di palpabile nella parola « fatto » lo storiografo deve opporsi in quanto, per dirla in forma marcata, un fatto storico non è altro che un'ipotesi. Le relazioni e i relitti da cui lo storiografo prende le mosse, formano i dati – perduranti nel presente – che egli cerca di spiegare con assunti su eventi passati. E solo gli eventi *pensati* [in tali asserti ipotetici], non i materiali dati, rappresentano i fatti storici a cui egli mira.

Che la distinzione tra dati e fatti sia relativa e, per così dire, graduata gerarchicamente, è innegabile. Tuttavia in una indagine sulla storia, in una teoria della scienza storica, non vi è bisogno di parlare del rapporto fra i dati della sensazione e la percezione costituentesi attraverso categorie. I problemi del teorico della conoscenza non sono quelli dello storiografo. Anche nella storiografia – compresa la storiografia della musica – si possono peraltro distinguere dati da fatti, su più livelli: la singola fonte è un dato per il fatto da dedurre, detto « testo autentico », e a sua volta il testo autentico è un dato per il fatto che chiamiamo « opera » – nel senso di un nesso funzionale di significati musicali – e da parte sua l'opera è un dato per il fatto che diciamo « compositore », dall'originalità del quale – intesa come intreccio di novità e formazione *ab origine*, dall'interno dell'individualità irripetibile – dipende il carattere storico dell'opera in una

storiografia concepita come concatenazione di innovazioni. Una interpretazione storiografica è dunque quasi sempre un interpretare interpretazioni.

Per non condurre a fraintendimenti attraverso equivoci nascosti, l'asserto che a rigore i fatti storici sono ipotesi, va peraltro precisato con differenziazioni. Per un verso esso si riferisce alla banalità che la storia come pezzo di passato si sottrae alla percezione diretta: i documenti che lo storiografo può prendere con le mani, non sono essi stessi l'evento passato, ma soltanto il suo riflesso, ovvero quanto ne resta. Ma dall'altro lato il contrassegnare i fatti come ipotesi – così urtante sul piano colloquiale di ogni giorno – vuol dire che i fatti che lo storiografo propriamente cerca, non stanno tanto negli eventi stessi, visibili o udibili, quanto nei motivi, nelle idee, nelle tendenze da cui gli eventi sono scaturiti. « Per noi i resti e le fonti sono materiale storiografico perché danno notizia di avvenimenti di tempi passati, cioè di atti del volere che un tempo erano e agivano nel loro presente e così facendo produssero quanto noi vogliamo far capire di nuovo a noi stessi nella forma della storia »¹⁹.

Oggetto centrale della storiografia è quindi un agire umano, comprensibile o spiegabile, del passato. (La differenza tra interpretazioni intenzionali e collegamenti causali o funzionali, andrà discussa più oltre, in altri contesti). E per profonda che sia la differenza tra l'agire politico-sociale e il produrre opere, essa non muta gran che nella struttura fondamentale della conoscenza storiografica, nel ricorso a motivi coscienti o inconsci, che stanno alla base degli eventi documentati o dei testi tramandati: motivi del cui carattere di realtà gli storiografi sono convinti, in se stessi e insieme con altri esseri umani, sulla base di esperienze. (A una psicologia o ad una antropologia riferite alla storiografia, per urgenti che esse siano, per il momento non si danno approcci).

L'idea che i fatti storici si fondino sempre su interpretazioni, non dovrebbe far meraviglia. I « fatti grezzi » di cui parlano a volte storici che si sentono angustiati e logorati dai problemi dell'ermeneutica, a rigore non esistono. Non si possono emettere giudizi di esistenza su fatti senza al tempo stesso qualificarli con la lingua in cui si parla. Così, per

esempio, la proposizione apparentemente semplice e innocente, « Beethoven eseguì per la prima volta la *Missa solennis* a Pietroburgo il 18 aprile 1824 », si fonda su una quantità di concetti che non esprimono per nulla un *factum brutum*, ma derivano da sistemi calendariali, liturgici e politici (« Pietroburgo ») e anche estetici (« prima esecuzione »), al di fuori dei quali resterebbero inintelligibili. Il passaggio a interpretazioni di secondo o terzo grado – per esempio il ricorso da fonti a testi, da testi a opere e da opere alle intenzioni che le sorreggono – può rafforzare quel senso di insicurezza da cui sono quasi sempre travagliati gli storiografi, ma non cambia nulla di fondamentale quanto al carattere inevitabilmente ipotetico dei fatti storici. Quali poi siano, nella gerarchia dei dati e dei fatti, i fatti storici « veri e propri » che lo storiografo cerca, dipende dell'« interesse conoscitivo ». Nel presupposto che oggetto centrale della storiografia sia un comprensibile agire umano del passato, l'interesse dello storico della musica si fissa primariamente sulla poetica che sta alla base dell'opera del compositore.

Una difficoltà di principio sorge anzitutto quando lo storiografo professa una teoria dell'arte che astrae dalla persona dell'autore e fa valere da oggetto di una scienza estetica degna del nome di scienza unicamente la struttura delle opere. Uno strutturalismo così inteso è privo di senso storico [*geschichtsfremd*] per non essere privo di sensibilità estetica [*kunstfremd*]. Secondo criteri strutturalistici una storiografia della musica appare impresa impossibile, ostinatamente smarrentesi in un dilemma, poiché o essa – come mazzo di analisi strutturali di singole opere – non raggiunge la forma della storiografia, oppure – come narrazione di condizioni e circostanze « esterne » – non coglie l'oggetto di una musicologia concepita come scienza estetica. Ciò che uno storiografo ricostruisce come fatto storico-musicale, il mondo-di-idee di un compositore come mondo di idee passato, per degli strutturalisti rigorosi che non badano né all'intenzione dell'autore né al carattere-di-passato delle opere d'arte, è privo di significato. Finché tuttavia domini una teoria estetica che ancora il carattere estetico della musica a categorie riferite

al compositore come persona agente – a categorie come l'originalità e il contenuto espressivo –, la storiografia musicale resta compatibile con la massima che oggetto primario della storiografia sia un agire umano del passato, senza esporsi d'altro lato al rimprovero di insensibilità estetica.

L'accentuazione del compositore quale portatore e soggetto della storia della musica si fonda peraltro su premesse estetiche che sono a loro volta storiche, cioè mutevoli, e non trasferibili senza limitazioni dell'epoca classico-romantica, che diede loro l'apparenza di principi ovvi, ad epoche precedenti o successive. Non riesce affatto chiaro ed è anzi improbabile che un tentativo di valutare rettamente la storia musicale del Quattrocento – come un Presente passato e non come un Passato presente, ri-appreso dalla prassi musicale – possa muovere primariamente dall'individualità dei compositori. Non si vuol dire che il distinguere « stili personali » sia vano o superfluo; ma una storiografia della musica che – senza dirlo espressamente – si orienti sul postulato dell'originalità per selezionare da una massa confusa di fatti musicali tramandati quelli essenziali e « degni di menzione storica » secondo i criteri della novità e dell'impronta individuale, nei confronti del Quattrocento è senza dubbio – anche se non deliberatamente – anacronistica.

Pare quindi che i metodi adottati per la storiografia della musica si fondino su premesse estetiche teoriche le quali sono a loro volta storicamente variabili, così che una presentazione del Quattrocento insieme con altri tipi di fatti – non, poniamo, solo con altri fatti dello stesso tipo – funziona come una descrizione dell'Ottocento. I fatti storico-musicali – in ogni caso quelli centrali (poiché in linea di principio l'ambito di ciò che si può immettere in una storia della musica è illimitato, come si è detto) – per un verso, come fatti storici, devono adempiere la funzione di costituire una narrazione di storia, ossia una descrizione storiografica strutturale, e per l'altro, come stati di cose musicali, dipendono dal concetto di musica vigente in un'epoca, in una regione, in un ceto sociale, cioè da quanto si è inteso in generale per musica. La storia della musica non è stata in tutti i tempi primariamente storia di opere né di compositori (a meno che non

ci si arrocchi nella tesi che in epoche in cui essa non era storia di opere non vi fosse « storia » affatto, nel senso enfatico della parola).

A un'analoga « storicizzazione » e restrizione, da un progetto che si intenda e presuma universale a progetto particolare, si dovrebbe sottoporre altresì quell'approccio rivolto alla storia della ricezione in cui parecchi storiografi vedono un concetto opposto in alternativa con la storia dei compositori e delle opere. Per quel tanto che voglia valere da disciplina centrale e non semplicemente periferica, la storia della ricezione appoggia sulla premessa estetica che il fatto musicale e storico-musicale « vero e proprio » non sia l'opera come testo desumibile da un'analisi strutturale o riferibile a un compositore, bensì piuttosto il nesso funzionale fra testo, interpretazione e ricezione: e dunque su una premessa che, dove si facesse valere come massima della storiografia musicale, manifestamente ne muterebbe a fondo i fini e i metodi.

Quando non si concepisce la musica primariamente come opera di un compositore, bensì come evento, come « processo della comunicazione », allora in primo luogo nella filologia e nella tecnica editoriale musicale l'accento non cade più esclusivamente su testi autentici (autorizzati dall'intenzione del compositore), ma anche versioni inautentiche divengono testimonianze storiche quasi a pari titolo, come documenti sui modi di ricezione, soprattutto quando si tratti di versioni molto diffuse. In secondo luogo cambia anche l'impalcatura cronologica della storia della musica, perché le date di composizione passano in seconda linea rispetto a quelle dell'efficacia (che peraltro restano vaghe): quindi per l'epoca intorno al 1900 la nascita delle sinfonie di Mahler sarebbe meno caratterizzante del culminare della fortuna dei drammi musicali wagneriani. La « storia di eventi », o storia *événementielle* [*Ereignisgeschichte*] che mira a fatti reali invece che a testi astratti, finisce improvvisamente col divenire « storia di strutture » [*Strukturgeschichte*], perché l'effettiva ricezione da parte di individui o di gruppi è raramente documentata, così che allo storiografo della ricezione non resta altra scelta che descrivere nessi funzionali d'ordine

generale fra modelli di composizione, stereotipi di percezione musicale, idee estetiche, norme etiche, istituzioni e ruoli sociali. La premessa estetica della storia-della-ricezione, la tesi intorno al che cosa sia « propriamente » musica, è difficilmente convertibile in storiografia.

Quell'aspetto o apparenza di vicinanza alla realtà che costituisce l'attrattiva dell'approccio rivolto alla storia della ricezione, in parte è quindi solo una illusione e un inganno. A differenza dei testi autentici, gli accadimenti musicali sono ricostruibili solo in misura insufficiente. L'insistere sull'idea che vera musica non sia la « morta lettera », ma solo il « processo della comunicazione », resta presso che impotente di fronte alla deludente esperienza che gli asserti stereotipati, in cui si vede respinto sempre di nuovo lo storiografo della ricezione per mancanza di documenti, difficilmente possono reggere accanto alla precisione raggiungibile da un'analisi musicale strutturale. Inoltre la parte svolta dalla ricezione nell'insieme che una cultura concepisce come musica, non ha lo stesso peso né la stessa misura in tutti i tempi e in tutti i generi musicali. Il modo di esserci di una canzone mondana del Cinquecento non dipendeva molto da un intento del compositore, mentre d'altra parte è indubitabile che il pubblico di un concerto sinfonico dell'Ottocento si sottomettesse senza obiezioni all'autorità di un Beethoven, e che dunque l'ascoltatore « tipico ideale », o il « tipo ideale » di ascoltatore, cercato dalla storia della ricezione si possa anche identificare con l'intenzione, retrostante al testo, del compositore: le deviazioni si intendevano come cattive prove o difetti di percezione.

Se pertanto il fatto storico-musicale per un verso, come fatto musicale, è definito da nozioni mutevoli di quanto debba valere come musica, dall'altro lato, per essere un fatto storico, non può non apparire come parte di un nesso, di una narrazione di storia, ovvero di una descrizione storiografica strutturale. Avvenimenti del passato, *res gestae*, divengono fatti « storici » nel senso enfatico dell'espressione, solo in una *historia rerum gestarum*. « Ciò che accade, anzitutto si

coglie e si collega interpretandolo come evento in sé connesso, come un complesso di causa ed effetto, di scopo e attuazione, in breve come un unico fatto; e questi singoli fatti si possono far interpretare altrimenti da altri, possono essere combinati da altri con altre cause ed effetti, o con altri scopi»²⁰. I fatti divengono fatti storici mediante la continuità che li concatena. «Così prima di Aristotele nessuno ha pensato che la poesia drammatica avesse una storia; e fin verso la metà del nostro secolo a nessuno è passato per la mente di parlare di una storia della musica»²¹. Che la datazione droyseniana della coscienza storica musicale appaia insostenibile di fronte alle opere storiografiche di Burney, Hawkins e Forkel, qui importa poco: essenziale è l'idea, d'origine hegeliana, che, per essere in generale storia, una successione di eventi debba essere compenetrata da una coscienza storica.

La storia non è il Passato come tale, ma ciò che una conoscenza storiografica ne riesce a cogliere: ciò che resta catturato nella rete dello storiografo. Gli oggetti colti dalla conoscenza recano l'impronta delle sue condizioni, del suo carattere selettivo, prospettico, ordinatore sul piano categoriale. Le reali catene causali tra eventi del passato non sono mai ricostruibili. I collegamenti tra fatti quali li propongono gli storiografi – ossia quel contesto che consente ai propri elementi essenziali (dati, oggettività delle fonti) di diventare fatti storici – in linea di principio sono costruzioni.

Che le impalcature portanti, costruite dagli storiografi, delle narrazioni di storia restino non di rado latenti, non cambia nulla quanto al loro significato costruttivo, ma è solo un mezzo artistico che le rende tanto più efficaci. Se, poniamo, in una storia della musica dell'Ottocento si riferisce che nel 1817 l'apparato scenico dell'*Undine* di E.T.A. Hoffmann andò distrutto nell'incendio del vecchio Schauspielhaus di Berlino, e di seguito, senza commenti, si aggiunge che quattro anni dopo tra le rappresentazioni di inaugurazione del teatro nuovo figurava il *Freischütz* di Weber, in questo modo si suggerirà un nesso storico musicale simboleggiato dalla distruzione e dalla ricostruzione del teatro: nell'evoluzione dell'opera-in-musica [*Oper*] romantica tedesca, l'*Undine*, la cui storia del-

l'efficacia fu rovinata dalla catastrofe, fa da « primo passo » verso il *Freischütz*, come fosse un tentativo alla cieca la cui sostanza storico-estetica è « tolta e salvata », per così dire, nella compiuta opera posteriore. Nella prospettiva del concetto generico di « opera-in-musica romantica » – un concetto di genere il cui contenuto di realtà non è affatto chiaro – la corrispondenza esteriore dei due eventi diviene narrabile come un fatto storico-musicale, perché allegorizza una corrispondenza interna.

Senza nessi, fondati sulla costruzione, la descrizione di un pezzo di passato non sarebbe altro che « un caos di “ giudizi d'esistenza ” su innumerevoli percezioni singole », come rilevava Max Weber²², nel quale per giunta si può dubitare della possibilità di giudizi di esistenza che siano privi di una loro colorazione qualificante. Chi cerca di cogliere la sostanza della storia al di là di sistemi concettuali che la rendono accessibile ma insieme la distorcono, cessa di essere uno storiografo e diviene il mistico.

L'espressione « costruzione » [*Konstruktion*] ha il compito di far rilevare drasticamente che un collegamento di eventi passati nella rappresentazione dello storiografo non arriva mai all'altezza delle catene causali reali. L'espressione tuttavia non vuol dire che gli storiografi procedano con la fantasia di un romanziere (anche se costruzioni stridentemente divergenti, e nondimeno parimenti documentate da fonti, possono a volte spingere alla conclusione scettica che ai fatti storici nulla preme di più che il compiacere a ipotesi su nessi fra loro contraddittorie e reciprocamente escludentisi). Per non lasciare che la vicinanza al romanzo divenga interscambiabilità, la storiografia deve necessariamente appoggiarsi su dati delle fonti. È peraltro inquietante che in linea di principio la massa dei dati e quella stessa dei possibili progetti di nessi storiografici siano infinite. Una costruzione infatti – anche una costruzione sufficientemente giustificata da dati (e che cosa sia da ritenere sufficiente, lo decide il consenso degli storiografi) – è necessariamente selettiva, e per giunta si fonda su concetti che in gran parte non sono contenuti nella storia, nella coscienza degli agenti storici, ma vi vengono apportati dallo storiografo. Ciò che risulta

ad uno storiografo onesto, sono sí fatti e non, poniamo, trame tessute dalla fantasia, ma sono fatti la cui selezione ha alla base un « interesse conoscitivo » di tipo storiografico, e che da semplici dati delle fonti sono divenuti in generale fatti storici solo attraverso un sistema di concetti di cui lo storiografo deve assumersi la responsabilità.

Che la struttura della storia dipenda dal linguaggio in cui lo storiografo ne prende coscienza, non va pertanto equivocato quasi fosse un grossolano scetticismo che calunnia le scoperte degli storici come semplici invenzioni; come scienza empirica la storiografia si fonda per intero su dati, ancorché si tratti di dati ordinati in senso categoriale. Ed anche le strutture e le concatenazioni sono pretracciate nella realtà effettuale così come dalle fonti essa si fa incontro allo storiografo; solo non si possono rendere conoscibili altrimenti che mediante sistemi di concetti delineati da lui medesimo. Che queste strutture e concatenazioni appaiano in una determinata prospettiva, è la condizione del loro mostrarsi in generale, una condizione che lo storiografo non può mai oltrepassare senza che per questo egli si debba abbandonare al sospetto di muoversi in un labirinto di finzioni per l'impossibilità di staccarsi dalla propria ombra. Una storiografia consapevole di sé si tiene in un precario equilibrio tra i due estremi erronei di un ingenuo oggettivismo e di uno scetticismo distruttivamente radicale.

Che fatti del passato divengano fatti propriamente storiografici solo in narrazioni di storia o descrizioni di struttura in cui si inseriscono e si adattano, lo si può anche concepire come peculiarità specifica del materiale della storiografia, dovuta alla forma di quest'ultima. E alla forma appartiene il modo esteriore di esporre, quella tecnica narrativa che non si può scambiare con un'altra senza che al tempo stesso i fatti mutino la loro colorazione. Se, per esempio, la proposizione « Franz Schubert compose *Gretchen am Spinnrad* il 19 ottobre del 1814 », costituisce l'esordio di un capitolo di storia della musica, in tal caso non si tratta affatto di una semplice comunicazione il cui contenuto cosale-oggettivo si esaurisca in ciò che la proposizione dice immediatamente. La posizione esteriore della proposizione in apparenza inno-

centemente descrittiva, ma in realtà sorretta da un sistema interpretante, è piuttosto espressione di un asserto sull'origine del *Lied* romantico. È inimmaginabile che essa possa essere sostituita nella sua posizione da una relazione sulla genesi di un *Lied* di Weber o di Spohr. E quand'anche dovesse accadere che una proposizione come « Il 20 febbraio del 1791 nacque Carl Czerny » figurasse all'inizio di una storia della musica dell'Ottocento, non si tratterebbe tanto della comunicazione di un fatto quanto del primo annunziarsi di un'argomentazione tortuosa che più oltre giustificherà un'accentuazione manifestamente grottesca.

Il dipendere dei fatti storici da interpretazioni, la circostanza che il fatto comunicato dallo storiografo implica già sempre una teoria, non può tuttavia far dimenticare le differenze di grado che esistono tra fatti relativamente più certi e fatti meno certi. Che non esistano fatti « grezzi » nel senso stretto dell'espressione — nella storiografia altrettanto poco che nella scienza della natura, la cui teoria di fondazione deve tribolare con la problematica delle proposizioni di base o proposizioni protocollari — non significa affatto che ci si debba rassegnare e dimettere di fronte a sistemi storiografici di interpretazione in concorrenza, né che si sia costretti alla sospensione del giudizio perché ci si sente presi nel circolo vizioso che i fatti storici sui quali si dovrebbero misurare le interpretazioni escludentisi a vicenda, a loro volta divengono in generale fatti storici solo in una interpretazione e mediante essa. I ritratti storico-musicali estremamente diversi che si sono tracciati di Spontini, di Spohr o di Mendelssohn, sono senza dubbio inconciliabili in parecchi tratti. E l'aspettativa di consolazione che tali ritratti si fondino su prospettive « in ultima istanza » integrantisi a vicenda, regge poco; infatti di fronte alla insolubilità dell'amalgama di soggetto e oggetto quale per l'appunto è caratteristica di esposizioni storiografiche di un certo livello e rango, è più probabile che le interpretazioni divergenti si contraddicano e si escludano a vicenda. Sussiste tuttavia un minimo di sostanza comune, perché, accanto a fatti altamente « suscettibili di interpretazione », ne esistono sempre anche altri che si dimostrano quasi immutevoli. (Il « quasi » restrittivo è inevitabile anche

nei fatti piú certi, perché da un lato il contesto in cui il fatto compare, è illimitato in linea di principio, e dall'altro circa la misura in cui un fatto in generale si costituisca come fatto storico solo attraverso il contesto, non esiste alcuna norma). Peraltro allo storiografo che non sia un semplice archivista, i fatti relativamente invariati che formano l'impalcatura della storia, interessano meno per se stessi che non per la funzione che svolgono nel confermare e nel confutare sistemi interpretativi concorrenti. I fatti storici, per dirla in forma accentuata, non esistono ad altro scopo che per dare fondamento a narrazioni storiche o a descrizioni di struttura, oppure, in uso negativo, per dimostrare la fragilità delle opinioni di storiografi precedenti.

IV.

Chi sia il soggetto della storia della musica

Una delle ragioni per cui la storiografia appare minacciata quasi avesse contro di sé lo « spirito del tempo », si potrebbe cercare nel fatto banale che è divenuto difficile scrivere storia senza essere travagliati da scrupoloso sospetto che il Passato, quale esso fu effettivamente, non è affatto una storia narrabile.

Presso quanti spregiano la storiografia tradizionale, le narrazioni in cui si connettono gli eventi sono esposte al sospetto di non essere scaturite tanto dalla struttura del materiale quanto dal senso della forma proprio degli storiografi. Lo « schema organizzante », come direbbe Arthur C. Danto, deriva dall'intento di procedere « in senso narrativo », e non « in senso esplicativo » come le scienze della natura. E quell'idea di un nesso continuo degli eventi, ovverossia di una loro concatenazione senza lacune, che senza volerlo si associa al concetto di storia come storia narrata, si dimostra precaria non appena vi si rifletta sopra, invece di annoverarla fra le cose ovvie e naturali che dominano il pensiero proprio col sottrarsi alla riflessione.

Il domandare che cosa infine sia propriamente l'elemento unificante conclusivo che rende narrabile una storia, mira evidentemente, per lo meno così pare, a un soggetto della storia la cui identità permanente nel mutamento garantisca una continuità ininterrotta, senza la quale il quadro di eventi passati cadrebbe in pezzi irrelati. L'idea di un soggetto della storia – come condizione della sua narrabilità – dovette notoriamente la sua plausibilità, non infirmata sino a pochi decenni or sono, al modello della biografia, a cui la storiografia, compresa quella musicale, si orientò per ampi tratti anche là

dove non se ne rendeva per nulla conto. La piú fugace analisi di alcune esposizioni di storia della musica moderna basta a mostrare che portatori delle storie di cui consta « la » storia della musica, appaiono singoli compositori, non « la » musica, non l'« evento » musicale che si costituisce nella composizione, nell'esecuzione e nella ricezione. E quando, al posto dei compositori, il soggetto della storia è un genere o uno stile musicale, il metaforismo « biografico », a cui senza volerlo danno di piglio sempre di nuovo gli storiografi dell'arte dai tempi di Winckelmann e di Herder, già tradisce che le « età » di un genere o di uno stile musicale sono concepite come gli *analogia* di quelle di una persona affinché la storia narrata assuma una struttura e dei tratti fermi. Parlare di un'epoca di fioritura, o di maturità, e di un irrigidimento senile non è affatto un condimento rettorico a cui si potrebbe rinunciare senza ledere la sostanza della storiografia dello stile, ma si dimostra espressione dell'impalcatura storico-filosofica, sia essa manifesta o latente, che regge l'esposizione. (Erich Rothacker parlava del « modello organismico » della storiografia dell'arte, e ne giustificò la nascita nella storia dello spirito senza prendere in considerazione la funzione tecnico-narrativa).

Anche nel biografismo tuttavia quell'identità del soggetto che sembra costituire la spina dorsale di una storia narrata, è piú problematica che non ovvia e naturale, in quanto non è data per natura, ma risulta dallo sforzo cosciente del soggetto di accertarsi del proprio passato — conciliato col presente — come fosse una storia in sé connessa, una storia che « fila ». (Ma il soggetto non « ha » *sic et simpliciter* una storia, bensì la deve « costruire », e solo in questo si costituisce in generale come soggetto: il suo rapporto con la storia narrabile è un circolo [in quanto una storia del soggetto è possibile solo se il soggetto la costruisce, ma il soggetto si costruisce come soggetto solo se riesce ad avere una sua storia]). Quanto piú è pregiudicato di suo, « per sua natura », il concetto di soggetto, tanto piú precaria appare per contro la traslazione a idee, a epoche o addirittura a « la » storia nel suo complesso (cosa che non vi sarebbe nessun bisogno di dire se l'abitudine a fare della struttura narrativa mutuata

dalla biografia il modello di ogni storiografia non fosse tanto saldamente radicata che sulle prime non ci si domanda neppure in che senso e in che forma generi o stili musicali abbiano in generale una storia). Agli storici dell'Ottocento e del primo Novecento l'orientarsi sulla biografia appariva tanto piú necessario in quanto essa rappresentava il presupposto portante di un'ermeneutica storiografica che per poter cogliere la storia dall'interno, invece di descriverla da fuori in modo semplicemente cronologico, partiva dal modello dell'interpretazione del testo come immedesimazione nell'autore. Poiché lo storiografo, il soggetto della conoscenza storica, prende come tema della propria ricerca oggetti che sono essi stessi dei soggetti come lui, soggetti agenti « storicamente » nel senso enfatico dell'espressione — operanti nella coscienza di una continuità « biografica » —, un'esposizione « storica » che miri a narrare, è senza dubbio adeguata. (La struttura trascendentale della narrazione e quella ontologica dell'oggetto narrato concordano e coincidono). Ma quando si lasci cadere il modello biografico della « storia della vita » di un soggetto — e salvare questo modello oggi è divenuto difficile — la storiografia narrante incorre nel sospetto di essere la storia artificialmente costruita di un soggetto immaginario.

Che per essere rappresentabile una continuità storica dipenda dall'identità perdurante di un soggetto della narrazione storica — che dunque, *viā negationis*, insieme con l'idea dell'identità, sia minacciata anche quella della continuità — è una premessa la cui plausibilità al di fuori della biografia da cui fu astratta non appare tanto ovvia e naturale quanto piuttosto problematica e dubbia. Chi descrive la storia del mottetto, una storia il cui decorso si estende per quasi otto secoli, si vede di fronte alla difficoltà del non poter indicare alcun connotato (tranne la polifonia) che il mottetto mondano, vocal-strumentale, isoritmico e a piú testi del Trecento condivide con il mottetto sacro del Cinquecento, vocale, costruito con procedimenti imitativi e ad un solo testo. Cionondimeno sussiste indubbiamente un nesso storico che giustifica parlare del tramandarsi di un genere musicale e non del semplice termine « mottetto ». (Viceversa il madrigale del Trecento non è legato a quello del Cinquecento da altro

che il nome; di fronte alla rottura di tradizione intervenuta nel Cinquecento non si può parlare di una storia in sé connessa del genere madrigalesco). La continuità storica non presuppone dunque alcuna identità di un portatore-della-storia la quale inerisca a connotati afferrabili, ma unicamente una concatenazione senza lacune. (La possibilità di definire l'identità in modo tale che essa appaia garantita dalla continuità [piuttosto che la continuità dall'identità], qui può restare fuori considerazione come sottile precisazione filosofica che non cambia nulla quanto alla problematica storiografica).

Si dovrebbe peraltro domandare perché propriamente non sia ancora lecito chiamare « mottetto » la musica liturgica d'uso del Trecento in Inghilterra, che figurava tra i presupposti storici portanti del mottetto « olandese », e perché d'altra parte il concerto di chiesa del Seicento, che nel testo e nella funzione – anche se non nello stile – raccolse l'eredità del mottetto cinquecentesco, non vada più chiamato « mottetto » (la terminologia dei contemporanei oscillava). Che le decisioni degli storiografi su quali collezioni di connotati debbano valere come costitutive per continuità storiche di un genere musicale – e quali mutamenti siano dall'altro lato tanto profondi da significare un cambiamento di genere nonostante il perdurare di alcune qualità – comportino non di rado un elemento di arbitrio, dovrebbe essere inoppugnabile.

Per una determinata epoca, in linea di principio, è però del tutto possibile stabilire su basi empiriche (e non solo fissare a mo' di dogma normativo) quale peso relativo spetti a una continuità o discontinuità di testo e di funzione tecnico-compositivo-stilistica e terminologica, per la conservazione o la rottura di tradizioni di genere. Così, per esempio, la separazione del concerto di chiesa dal mottetto del Seicento si fonda sulla premessa – quasi sempre non detta – che aspetti tecnico-compositivi-stilistici – il passaggio da un fraseggio musicale polifonico-imitativo ad uno monodico-concertante – siano più essenziali di aspetti relativi al testo e alla funzione; e la gerarchia dei criteri, per non apparire un pregiudizio del primo Novecento orientato all'idea dell'opera

d'arte autonoma, dovrebbe trovare fondamento e giustificazione nei presupposti propri del Seicento (il che presumibilmente sarebbe arduo, ma non appare impossibile). Se quindi la continuità di una storia non è sempre legata interamente all'identità – intesa come costanza di un complesso di connotati – di un soggetto della narrazione storica, allora su questa strada si può anche non essere affatto sicuri che la continuità in generale rientri fra le condizioni necessarie della narrabilità di una storia. Siegfried Kracauer²³ e Hans Robert Jauss²⁴ hanno mostrato che il concetto di continuità degli storiografi dell'Ottocento aveva legami sostanziali con quello dei romanzieri – che cioè, per dirla in forma drastica, la tecnica narrativa di Ranke si nutrive di quella di un Walter Scott – e che, viceversa, il senso della forma e l'esperienza del reale effettuale che stanno alla base del romanzo contemporaneo da Proust e da Joyce in avanti, potrebbero influire pesantemente sul modo in cui degli storiografi colleghino fatti e ipotesi, e precisamente nel senso di un avvicinarsi degli storiografi a una certa idea – coniata dallo stato di coscienza degli ultimi decenni – di che cosa sia la realtà in generale e di come la si possa cogliere col linguaggio. In altre parole, nella misura in cui forme e strutture del romanzo fanno da veicolo per mettere in termini problematici frammenti di realtà che prima restavano muti, non vi è ragione che degli storiografi disdegnino per principio, col sussiego di una scientificità difficilmente distinguibile dal provincialismo, di orientarsi su tecniche narrative contemporanee, e che invece di questo si attengano irremovibilmente a metodi molto radicati che al lettore ingenuo possono sí apparire semplicemente descrittivi, senza artificio, ma che in realtà si fondano su principi formali quanto i procedimenti contemporanei, solo per l'appunto su principi più vecchi. (Non che questi principi più vecchi siano necessariamente vietati in linea di principio; ma si dovrebbe prendere in considerazione la possibilità che lo siano in alcuni casi). Uno storiografo contemporaneo consapevole degli elementi letterari del proprio mestiere non presume di poter riferire « come propriamente sono andate le cose » da « narratore onnisciente », ma inclina piuttosto a esporre un processo sotto prospettive diverse che

a volte si contraddicono invece di integrarsi a vicenda; inoltre egli si guarda dal porre termini fissi d'inizio e di conclusione del processo (che l'origine dell'opera in musica, o opera lirica, sia databile non è più così certo come credevano storiografi precedenti magicamente impressionati dalla coincidenza cronologica della morte di Palestrina e di Lasso con l'attività della Camerata fiorentina, che si lasciavano indurre all'assunto di una cesura storica in cui le epoche si incontrano, per così dire, a viso aperto); per evitare l'illusione di una continuità senza lacune lo storiografo consapevole si spinge fino a disturbare il corso della narrazione con zig-zag di fatti ingombranti e restii; e fa sentire che la storia, così come egli la narra, oltre che l'esposizione di un pezzo di passato, è un documento sul presente a partire dalla situazione del quale egli scrive. Il passato è sempre coinvolto dall'apertura del futuro, poiché è sempre il passato di un determinato presente, e dunque un passato mutevole.

Il procedimento della storiografia narrante, far capire fatti combinandoli in una storia – continua o discontinua, lineare e prospetticamente spezzata che essa sia – sembra ancor sempre l'unico adeguato quando un dato di fatto non si può spiegare sufficientemente né sul piano delle intenzioni, come conseguenza di un proposito, né sul piano statistico, come caso di una regola, né su quello funzionale, come parte di un nesso sistematico. Si può peraltro discutere se un'esposizione connettiva di vaste dimensioni – e dunque una descrizione di eventi che presi per se stessi singolarmente possono sí essere determinati da fini razionali, ma il cui incontro tuttavia non è guidato da alcun « fine dei fini » quale ancora lo postulava Droysen con afflato idealistico, bensí appare un puro caso – possa essere in generale una narrazione storiografica nel senso relativamente più stretto dell'espressione. Lo storiografo che nella descrizione di un intrico-senza-scopo di azioni veda un caso esemplare di storiografia (e dimostrargli l'inadeguatezza del suo procedimento potrebbe anche riuscire difficile), a differenza « delle » storie particolari considera il tutto della storia, « la » storia nel suo complesso, una mescolanza senza soggetto, la cui descrizione non si può strutturare come racconto senza recarle violenza. A lui un

pezzo di passato si presenta come incontro e scontro, come un concorrere e un agire l'una contro l'altra di azioni che nel dettaglio e su tratti brevi si possono concepire come intenzionali, ma i cui risultati, quali si mostrano alla fine, non sono stati voluti da nessuno al mondo. Le singole storie di cui sono portatori soggetti individuali o collettivi e che si possono narrare – vuoi con mezzi tradizionali vuoi con mezzi moderni – si risolvono e dissolvono in una storia complessiva che è un processo senza soggetto. Si può parlare del tutto sensatamente di una storia del poema sinfonico dell'Ottocento, e il soggetto della narrazione – il poema sinfonico – ha una storia in quanto muta. Ma i mutamenti che il soggetto subisce, e che costituiscono la sua storia, risultano da tendenze in un senso e in senso opposto entro un processo complessivo che da parte sua è senza scopo e senza soggetto. « La » musica come totalità non è soggetto di una storia narrabile.

In un affascinante passo dello *Handbuch der Musikgeschichte* [Manuale di storia della musica]²⁵ Hugo Riemann descrisse l'avanzata del poema sinfonico verso la fine dell'Ottocento come il risultato di una serie di premesse che non sembrano né connettersi fra loro né appartenere allo stesso piano – fosse quello soggettivo delle intenzioni, della storia delle idee, o dello stile e della tecnica di composizione. « Che Hector Berlioz abbia dato il primo avvio alle tendenze anti-formalistiche – in cerca di una novità à tout prix – dell'epoca dopo Beethoven, è incontestabile. Per molto tempo il suo influsso fu modesto, limitato a singoli compositori, e in un primo momento l'amorevole immergersi dei lirici romantici nel lavoro minuto [dei pezzi per pianoforte] (*Kleinarbeit*) tenne testa ai funesti effetti quali il discredito delle grandi forme dei classici poteva provocare. Solo verso la fine dell'Ottocento tale *contrebalance* perdetta via via terreno, e l'assalto ai vecchi ideali prese consistenza con una certa repentinità. La spiegazione completa di questo decorso può darla solo l'esame dello sviluppo ulteriore preso dalla composizione dell'opera in musica nell'Ottocento; grande importanza ebbe in particolare l'influsso ognor crescente dei drammi musicali di Richard Wagner su tutta la produzione della se-

conda metà del secolo. Solo quando le gigantesche creazioni wagneriane, come all'inizio del secolo le opere sinfoniche di Beethoven, presero a esercitare effetti paralizzanti sugli aspiranti meno dotati, i nuovi tentativi cominciarono più vivacemente a battere nuovi sentieri nel campo della musica strumentale. Solo adesso Berlioz si affacciò più decisamente in prima linea: presso i francesi dopo il conflitto franco-tedesco e certo anche per chauvinismo patriottico, per far fronte alla germanità sovranamente predominante nella musica su tutta la linea, e anche in Germania, dove la musica di Berlioz ha trovato scarso terreno ancor oggi, per gli altri motivi a cui accennavamo prima. Gli epigoni puri della musica strumentale classica avevano perduto ogni credito e chiuso bottega già verso la metà del secolo. Anche la musica sinfonica e da camera dei lirici romantici sbiadì a poco a poco di fronte alle nuove attrattive della musica a programma temperata di impronta lisztiana, e della musica slava e scandinava importata dall'*Allgemeine Deutsche Musikverein* [...]. Infine, per attrarre l'attenzione su di sé, anche l'opposizione – e certo non in minima parte – spinse a innovazioni radicali contro l'interesse per la musica precedente ravvivato dalle opere degli storici, anzitutto per quella di Bach. L'autorità ognor crescente del primo Brahms, che mirava a un più forte contatto con il passato, diede un ulteriore sprone a contrastare un'inversione di rotta ricorrendo a tutti i mezzi, e in effetti con un gran numero di poemi sinfonici Richard Strauss riuscì a guadagnare il campo alla musica a programma con maggior successo che non Berlioz e Liszt». Ciò che sorprende nel testo di Riemann è la metafora militare in cui si documenta l'irriflessivo dipendere della storiografia musicale dalla storiografia politica, che a sua volta derivava dal primato della politica estera.

L'assunto di una *contrebalance* fra pezzo lirico per pianoforte e sinfonia a programma significa evidentemente che quell'equilibrio tra solidità ed espressività che nella musica sinfonica di Berlioz – satura di tradizione e perciò già esaurita nelle possibilità più vicine e più ovvie di innovazione – era disturbato dalla rinuncia alla solidità, si conservava per lo meno nel pezzo lirico per pianoforte come genere presso

che inesistente nell'epoca classica. La tesi di Riemann è tutta discutibile per via dei giudizi estetici che implica, e fragile come costruzione storico-filosofica. Ma tanto più lampante appare l'asserto che la musica sinfonica del tardo Ottocento tendente alla musica a programma subì l'influsso di Wagner in due sensi: in senso positivo – sul piano estetico e stilistico – con l'appoggiarsi a lui, e in senso negativo – nella decisione a favore di un genere – col « ripiegare » di fronte al dramma musicale.

Il modo in cui il grande Riemann stratifica l'uno sull'altro i suoi argomenti – dall'idea di un'*ars gallica* all'emergere della musica russa e ceca (a cui proprio il suo carattere nazionale faceva ottenere una validità internazionale), fino alla dialettica fra tradizionalismo e antitradizionalismo –, più che avere la struttura di una narrazione, somiglia a una relazione su eventi geologici, da storia della terra. E non è detto che un tentativo di trasformare l'esposizione in una descrizione sistematica, cioè di correggere l'impressione di un cumulo di premesse slegate (dalle quali alla fine risulta l'« avanzata » del poema sinfonico) debba essere necessariamente disperato. Si potrebbe partire dal fatto che in primo luogo la proclamazione di un'*ars gallica* si connetteva con l'evoluzione di una musica caratteristicamente russa e ceca (compositori cechi si erano avuti anche nel Settecento e nel primo Ottocento, ma non una musica ceca nel senso enfatico dell'espressione) attraverso il nazionalismo della seconda metà del secolo (limitare il concetto di nazionalismo musicale a nazioni « periferiche » non è giustificato da nulla); che in secondo luogo la colorazione nazionale-folklorica – come deviazione di modi dalla tonalità tradizionale della musica « artificiale » – era un'occasione per comporre musica progressiva nel senso di Liszt e tuttavia popolare; e che in terzo luogo l'illegittimità estetica di epigoni musicali – l'estinguersi della *raison d'être* della musica del maestro di cappella [*Kapellmeistermusik*] – era la conseguenza di un presupposto estetico che stava alla base sia del pezzo lirico per pianoforte sia del poema sinfonico: conseguenza cioè della premessa che il carattere artistico della musica stia nel contenuto « poetico » quale lo intendeva e lo formulava Schumann nelle sue critiche, in un

contenuto che concreisce nell'opera come espressione dell'individualità irripetibile del compositore.

La storiografia come la praticava Riemann nel passo citato, si teneva su una via di mezzo indecisa fra la storiografia narrante, riferita a un soggetto, e una moderna storia di strutture che egli poteva avere in mente, ma di cui ammassando descrizioni di tendenze invece di allacciarle non colse il principio.

L'asserto che « la » storia della musica sia un processo riferibile sí, almeno in parte, a strutture descrivibili della storia delle idee e della società, ma non a un soggetto ben delineato, può apparire persino banale, ma è del tutto controverso. La massima di Jacob Burckhardt – « punto di partenza » della storiografia essere « l'unico centro durevole e per noi possibile, l'uomo che patisce, che anela, che agisce, l'uomo qual è ed è stato e sarà sempre »²⁶ – non è poi così vieta come ritengono storicisti rigorosi ossessionati dall'idea di una processualità che dissolve intrattenibilmente ogni tratto costante. Fra gli storiografi della musica la premessa burckhardtiana fu accolta e fatta propria nientemeno che da Jacques Handschin²⁷. Nel riguardo metodologico questa convinzione « antropologica », nel senso che parte dall'uomo, svolge la funzione di rendere possibile e di fondare una selezione dal caos dei fatti storici accertabili: a « la » storia appartiene quanto ha un significato profondo per « l' » uomo, la cui essenza si esprime chiaramente nelle tre « potenze » dello Stato, della religione e della cultura. In un'epoca improntata alla critica dell'ideologia sono ovvie alcune obiezioni: anzitutto i contenuti di quanto il termine « religione » raccoglie in un unico fascio, sono così diversi che lo scettico potrebbe affermare essere la loro qualificazione formale di « religione » piú un vuoto guscio verbale che non una costante antropologica afferrabile; e in secondo luogo l'idea di un estinguersi « della » religione appare del tutto realistica e per nulla assurda. Nondimeno, entro limiti che comunque includono alcuni secoli di storia europea, la massima burckhardtiana conserva un senso empiricamente convertibile, che allo storiografo alla ricerca di modelli interpretativi attuabili non occorre lasciar distruggere da filosofemi radicali. Che da un

lato, in uno sguardo al complesso dell'evoluzione umana quale il Settecento ancora si limitava ad azzardare, i tratti della specie svaniscono, è altrettanto incontestabile quanto che dall'altro quelli che si impongono primariamente come tema allo storiografo in esposizioni di epoche abbraccianti decenni o, al piú, secoli, sono i continui mutamenti: anche la riflessione piú superficiale sulle premesse latenti della prassi storiografica di ogni giorno basterebbe a far notare che nella descrizione di singole epoche le costanti antropologiche di Burckhardt sono già sempre presupposte – come punti di riferimento non espressi della narrazione storica – e che se in abbozzi di storia universale (per quel tanto che il loro metodo non si allontani troppo dall'onestà dell'empiria) le costanti si riducono a qualcosa di non piú comprensibile, tuttavia in un ordine di grandezze « intermedio » – al di qua dell'inafferrabilità metafisica e al di là dell'evidenza euristica – esse potrebbero assolutamente costituire un tema di ricerche empiriche in cui i mutamenti senza dubbio profondi ed essenziali di una categoria come l'« arte » vengano riferiti ai loro elementi invarianti, senza i quali il concetto di « storia dell'arte » andrebbe in pezzi.

Nei manoscritti parigini di Karl Marx la questione del soggetto de « la » storia – come un tutto complessivo – assumeva l'inflessione per cui la storia quale la narrano gli storiografi « non è ancora storia reale-effettiva [*wirklich*] dell'uomo come soggetto presupposto, ma solo atto di generazione, genesi dell'uomo [*Erzeugungsakt, Entstehungsgeschichte des Menschen*] »²⁸. La storia accaduta fin qui non è stata compiuta dagli uomini in uno sforzo cosciente rivolto al decorso complessivo, bensí risultava, come caso accidentale, da azioni e catene di azioni ispirate a fini razionali nei singoli particolari, ma contrariantisi a vicenda nel tutto. Invece la storia a venire, innalzantesi con ciò in generale sullo stadio della semplice « preistoria », sarà opera di uomini nel cui agire l'idea di umanità è divenuta realtà. In altre parole, quella filosofia della storia, tanto sospetta agli storiografi, che in empito speculativo parla de « la » storia de « l' » umanità – si discorre anche de « la » storia come fosse lei addirittura il soggetto agente del processo posto fuori del processo²⁹ –

appare l'anticipazione di un futuro ardentemente desiderato ed atteso. « La » storia al singolare in cui si risolvono senza residui « le » storie al plurale narrate dagli storiografi, non è data – questo è ben vero –, né accessibile a un metodo empirico, ma può e deve essere prodotta, essere fatta nascere.

Nel riguardo metodologico, per chi ci crede, l'idea di una storia futura dell'umanità proietta già la sua ombra sulla storiografia, anche su quella della musica. Quello che in presupposti marxisti rappresenta l'istanza decisiva nella selezione di fatti storici – dei fatti che « appartengono alla storia » in un senso enfatico dell'espressione – è il significato per la « *Entstehungsgeschichte*, o genesi, dell'uomo », per la formazione delle sue capacità, la cui vera realizzazione non può non essere universale. Qui l'accento non cade sul carattere artistico per se stesso, ma sulla funzione sociale che esso svolge: una funzione pensata sí, in linea di principio, come futura, come funzione dell'arte futura, e dunque non piú legata alla limitatezza del presente immediato, ma pur sempre una funzione che per essere realizzabile e per non cadere nell'utopia astratta, deve fare i conti e va mediata coi dati del presente.

V.

Storicismo e tradizione

Benché accentuata diversamente, la distinzione nietzscheana fra storiografia antiquaria, monumentale e critica comporta una differenza che costituisce un tema centrale nell'attuale controversia sullo storicismo: la differenza tra storiografia come appropriarsi di un passato da acquisire e storiografia come critica della tradizione. Il pregiudizio popolare che lo storiografo sia un antiquario la cui ricostruzione di un pezzo di passato sarebbe ispirata da una venerazione dimentica di sé – da una simpatia che raccoglie e conserva, il cui rovescio apparirebbe il distacco da un presente che opprime – è del tutto unilaterale. Il motivo originario della storiografia come scienza era per l'appunto non l'impulso di appropriarsi una tradizione, ma di sottoporla a una critica profonda: lo storicismo aveva le sue radici nell'esperienza della distanza fra ciò che il proprio presente vuole a partire da sé, e quanto nel presente sporge dal passato.

Secondo Ferdinand Christian Baur, noto storico delle chiese ispirato dallo hegelismo, fu il protestantesimo a fondare nel sedicesimo secolo la coscienza storica in forma di critica della tradizione [*Traditionskritik*], contrapponendo Rivelazione e Tradizione: « Mentre per il cattolico un divenire storico esiste propriamente tanto poco che egli vede come un essere fin dall'inizio, dalle origini, anche quanto è patentemente divenuto nel tempo, con il protestante si è dischiusa nei riguardi della chiesa la coscienza veramente storica per il fatto che egli non può prendere come senz'altro identici, *tout court*, l'origine e il prosieguo della chiesa, ma deve per forza tenerli separati nella loro differenza essenziale »³⁰. Una

componente della coscienza storica risultò nel tardo Seicento e nel Settecento dalla *querelle des anciens et des modernes*, dal conflitto intorno alla superiorità della poesia e dell'arte classica antica sulla moderna oppure viceversa della moderna sull'antica: dalla controversia sui dogmi emerse, come tentativo di accomodamento, l'idea conciliante che ogni epoca, sia un'epoca molto lontana nel passato sia la presente, si doveva intendere per se stessa, piuttosto che misurare un'epoca sul metro delle altre. La formula equiparante le diverse epoche aveva peraltro, primariamente, una coloritura nel senso della critica della tradizione, poiché distruggeva, o in ogni caso sminuiva, la tesi del classicismo che dalla tradizione classica antica si potesse astrarre una norma per l'età moderna, mentre sull'altro versante i sostenitori della modernità, quantunque non prendessero il presente come metro per tutti i tempi, facevano tuttavia valere la loro esigenza di poter delineare proprie premesse estetiche invece di restare legati a quelle dell'antichità classica.

Oltre alla critica religiosa della tradizione, critica radicata nel protestantesimo, e oltre a quella estetica scaturita dalla *querelle des anciens et des modernes*, nell'illuminismo [*Aufklärung*] se ne formò una morale, diciamo, legata alle scoperte geografico-antropologiche del secolo sedicesimo e dei due secoli successivi. L'esperienza di civiltà e culture estranee [*fremd*], quando finalmente i viaggiatori europei e il pubblico delle relazioni di viaggi si acconciarono a cambiare l'orgoglio del collezionista di curiosità con un certo turbamento morale provocato dal « buon selvaggio » o dal fenomeno cinese di un'etica sublime priva di teologia, li costrinse a prendere le distanze da se stessi. La civiltà propria perdette quell'apparenza di un insieme di cose ovvio e per sé evidente, esso solo ragionevole e naturale, che prima le ineriva, e divenne oggetto di riflessione storiografica nella forma della critica della tradizione: si cercarono origini nella storia per i principi portanti della propria esistenza, perché la credenza o la fede che tali principi si fondassero in una natura immutabile dell'uomo, cominciava a sbriciolarsi al cospetto di altre civiltà e culture, radicalmente diverse, di cui non ci si poteva più dare ad intendere una inferiorità morale. La tradizione europea

(le cui norme si erano affermate senza gravi obiezioni, finché era rimasta una cultura prevalentemente irriflessa per difetto di esperienze che la oltrepassassero) perdette la sua validità esclusiva; nel proprio passato si vide un singolo passato, particolare e determinato, che doveva necessariamente tollerare altri di pari grado accanto a sé. Al posto dell'incidenza di un'unica tradizione sul presente e del suo perdurarvi, ora si rende oggetto di considerazione storiografica una pluralità di tradizioni da cui l'oggettivazione [*Vergegenständlichkeit*] prende le distanze. Per lo storico il cui interesse si estende in linea di principio indifferentemente a civiltà orientali, cinesi o messicane, la tradizione europea non detiene alcuna superiorità rispetto ad altri Passati che si possono scegliere parimenti come tema. E nel riguardo metodologico l'indagine rivolta a civiltà e culture remote rappresenta addirittura un modello paradigmatico in quanto anche senza volerlo conduce a quello « straniamento controllato » [*kontrollierte Verfremdung*] che Jürgen Habermas esigevo dallo storiografo nel suo frequentare il passato della propria civiltà.

La tendenza alla *historia universalis* [*Universalhistorie*], caratteristica della storiografia del Settecento – compresa quella della musica – si connetteva strettamente a una premessa pedagogica dello storicismo intendentesi primariamente come critica della tradizione: alla premessa che l'oggettivazione distanziante del proprio passato non fosse tanto un processo di estraneazione [*Entfremdung*] quanto piuttosto di formazione educativa [*Bildung*]. Nello scorgere i presupposti che reggono il proprio esserci religioso, morale, estetico nella loro storicità – il che poi significa: nella loro limitatezza e mutevolezza – ci si solleva al di sopra della particolarità in cui una coscienza pre-storiografica tradizionale resta immersa per difetto di riflessione, e si raggiunge uno stadio che Herder chiamava enfaticamente quello dell'« umanità » [*Menschheit*] in un senso qualitativo, non semplicemente numerico. Quella distanza da sé stessi – acquisita dalla coscienza storica che Nietzsche sentiva come estraneazione e che egli derise come riduzione a una « neutralità » antropologica, né carne né pesce, dello storiografo che ammuccia materiali alla rinfusa –

gli entusiasti umanisti del Settecento la intendevano come un processo educativo formativo: considerato dal punto di vista filosofico, invece che da quello di un ottuso scientismo, l'immersi nell'alterità dell'estraneo non è il fine ma il varco per un ritorno a se stessi, ad un Sé [*Selbst*] che con l'esperienza storica è divenuto consapevole della propria particolarità e che in questo modo, pur non spogliandosene, tuttavia l'ha già dislocata in prospettiva (riconoscendo come Limite il limite del proprio orizzonte, il Sé lo ha già oltrepassato nella direzione di una « coscienza dell'umanità »).

Oggettivare la tradizione – come passato perdurante nel presente – significa prenderne le distanze; ma nel Settecento prenderne le distanze non significava estraneazione, non un perdersi nell'altro, bensì un primo passo a cui deve seguire come secondo un rientro che comporta il riappropriarsi della tradizione da cui si è partiti, e in tale riappropriazione – dopo essere passata attraverso il distanziamento in cui ci si alienava – la particolarità si solleva, o comunque cerca di sollevarsi, all'universalità.

Lo storicismo dell'Ottocento invece ha lasciato cadere, o relegato alla periferia (nello scantinato della storiografia popolare), sia l'idea di una *Bildung* risultante dalla dialettica del prendere le distanze e dell'appropriazione, sia il motivo illuministico della critica della tradizione, sia il concetto di storiografia universale. La cosmistoria [*Weltgeschichte*] si contrasse, per dirla con Hans Freyer, in « cosmistoria dell'Europa ». E dalla storiografia, intesa come ricordo scientificamente istituzionalizzato della propria preistoria, non ci si attese tanto un distanziarsi dai presupposti della propria esistenza quanto piuttosto un prendere certezza [*Vergewisserung*] di se stessi: la visione di ciò che è andava acquisita da una ricostruzione delle origini da cui ciò che è, è scaturito. Non si rinunziò affatto a ricerche su altre civiltà e culture, questo è vero, ma si resero indipendenti tali ricerche emancipandole in una etnologia distinta dalla storiografia. E l'immersi nell'estraneo e nell'estraniante perdettero il *pathos* che lo aveva sorretto nel Settecento; invece di tradire stupore antropologico l'interesse si fece positivistico-neutrale: il me-

todo coglieva ancora gli oggetti più remoti, ma senza che ne scaturissero conseguenze per la coscienza di sé. L'idea di un'educazione all'umanità per « straniamento » era morta. Nell'Ottocento quando si cercò l'universale, lo si cercò con un approfondimento dei tratti nazionali quale nella musica si credette di scoprire vuoi con Weber o Chopin, vuoi con Smetana o Musorgskij.

(Un residuo disperso del nesso che si era istituito fra critica della tradizione, storiografia universale e idea dell'umanità si può rintracciare in una controversia semisoffocata, nella teoria della musica, sui sistemi tonali di civiltà musicali estranee che si delineò fuggacemente in Fétis, Helmholtz ed Ellis, senza propriamente trovare conclusione. L'idea, saldamente radicata nella teoria e nella storiografia musicale, che la tonalità armonica della musica europea dell'età moderna avesse fondamento in una natura immutabile delle cose e dell'uomo, sarebbe stata senza dubbio abbandonata nell'Ottocento, se in proposito la coscienza storica fosse stata ancora veramente determinata da una critica della tradizione che concepisce l'apparentemente naturale e razionale come nato nella storia e perciò anche mutevole, da una storiografia universale che prende sul serio le esperienze etnografiche nella loro portata storico-filosofica, e da un'idea della *Bildung* che nel prendere le distanze rispetto alla propria preistoria attende un innalzamento dalla particolarità alla *Humanität*. Ma lo sfascio dell'illuminismo sortì invece come effetto il limitarsi a registrare fenomeni alienanti, che potevano disturbare il sistema dominante, senza sentirsi spinti a illazioni di sorta; e la teoria eurocentrica della musica su cui si orientava la storiografia musicale, restò intatta).

Peraltro, per giudicare rettamente la storiografia dell'Ottocento, si deve fare distinzione tra la critica sostanziale della tradizione, che mira a distruggere pregiudizi, e una critica metodologica che istituzionalizza parimenti la diffidenza verso narrazioni storiche tramandate; questa seconda critica fu portata all'estremo proprio dalla Scuola Storica. Con quanto maggior venerazione ci si adoprava per ricostruire il passato – primariamente la propria preistoria – invece di criticarlo, tanto maggior diffidenza si nutriva verso i testimoni che ne

riferivano qualcosa. Ci si voleva assicurare dello *spirito* della tradizione — come passato che sconfinava nel presente e vi perdura — sottoponendone la *lettera* a una critica che non di rado fece del metodo storiografico-filologico la copia di un interrogatorio di testimoni contrastanti.

Nel Novecento la speranza di potersi accertare dei presupposti del proprio esserci morale ed estetico e delle categorie che lo reggono, mediante una coscienza storiografica e storica, è divenuta sempre piú debole — senza che dall'altro lato apparisse restaurabile l'idea settecentesca della *Bildung* — la convinzione che con lo staccarsi da sé medesima la particolarità si « tolga » nella *Humanität*. Ora si diffonde invece il senso che una storiografia che afferri indifferentemente tutto quanto si può raggiungere, sia per davvero, in effetti, un fenomeno di estraneazione come subodorava Nietzsche. (La contemplazione estetica che prende gusto ad ampie carrellate sul passato, e che in forma dispregiativa potremmo chiamare il piacere per il panorama, è un motivo che non siamo tenuti a sottovalutare così come accade nell'attuale polemica contro le idee di *Bildung* proprie dell'Ottocento, ma che senza dubbio non basta a giustificare la storiografia come istituzione. E quel distacco da un presente molesto, che i fanatici della politica vietano come immorale, è sí parimenti un impulso per nulla disprezzabile dell'interesse storiografico, ma resta una faccenda privata e non può essere il senso di una disciplina che intende se stessa come istituzione pubblica).

Negli ultimi anni la tesi che con l'oggettivazione del passato lo storicismo produca come effetto un'estraneazione da esso, che cioè lo storicismo svuota e scalza la tradizione di cui d'altra parte si nutre, è divenuta una *communis opinio* che esprime sia una certa riluttanza al metodo storiografico in sé sia il senso di essere esposti alla sua presa [alle illazioni implicite nei suoi risultati]. Si accentua il motivo della critica della tradizione senza piú condividere gli entusiasmi del Settecento, e *in intimo corde* si rimpiange l'Ottocento, il secolo in cui, con la critica delle narrazioni storiche tramandate, la storiografia riusciva ancora a concepirsi, senza restarne infirmata, come appropriazione di una « sostanza »

tradizionale. In parole povere, ai non digiuni di filosofia della storia, fra quanti la dispregiano, la storiografia appare una modalità invalida della tradizione, una forma derivata e privativa (allo stesso modo che in *Sein und Zeit* [Essere e tempo] di Heidegger il *Vorbandene*, ciò che si rappresenta e si conosce oggettivamente come cosa presente, è forma derivata e privativa dello *Zubandene*, di ciò che si ha alla mano e di cui ci si serve quotidianamente)³¹.

Il problema per cui storicismo e tradizione sembrano divergere su poli opposti, per cui cioè dove si conserva la tradizione resta non sviluppata la coscienza storica e, viceversa, quando una coscienza storica si fa valere la tradizione si sfascia invariabilmente, non si può risolvere liquidandolo come « borghese », né postulando o evocando un'unità dialettica di coscienza storica e di tradizione sostanziale con vuote formule marxiste³². Piuttosto, per non ricadere dietro lo stadio in cui si trova la discussione, dobbiamo partire dal contesto in cui il problema dello storicismo compare nella presentazione di Hans Georg Gadamer³³. La tradizione, secondo Gadamer, non è tanto un patrimonio ben delineato di cui si tratti di cogliere il senso oggettivamente dato, quanto piuttosto un « accadere tradizionale » a cui « aderisce » chi riflette storicamente. La coscienza storica, mirante a intendere « dall'interno », si caratterizza nel fatto che lo storiografo « si immedesima » nella tradizione che studia, non astraendo dalle proprie premesse o rinnegandole, ma appunto portando sempre se stesso « con sé » nell'indagine. (Chi si « immedesima » in altri, non può oltrepassare il fatto che in altri egli sta immedesimando se stesso). L'oggettivare la tradizione rendendola oggetto di indagine storica non significa dunque tanto un prendere delle distanze da tradizioni — si tratti di quella avita in cui si è radicati, o di una tradizione estranea che ci si studia di fare propria — quanto piuttosto una delle forme dell'accertarsi dei contenuti che in esse si esprimono. Lo storiografo non tratta la tradizione da oggetto posto a distanza, ma se ne sente come portato e circondato. Quell'astrarre dall'esigenza normativa di una tradizione, dal suo porsi come norma, che Wilhelm Dilthey richiedeva per l'oggettività della ricerca storica, secondo Gadamer è inadeguato.

Infatti, in primo luogo, l'esigenza di validità religiosa, filosofica o estetica formerebbe un elemento componente della cosa, non separabile dal suo senso senza forzature. In secondo luogo lo storiografo, anche il piú neutrale, non potrebbe mai cancellare per intero quei pregiudizi che da un lato lo inibiscono, ma dei quali dall'altro egli vive e si nutre; né dovrebbe cercare di farlo. (Uno dei capisaldi dell'opera di Gadamer è un'apologia del pregiudizio, del quale si vuole mostrare la legittimità). L'« intendere » storiografico nel senso di Gadamer mira a costruire un'intelligenza come intesa e connivenza fra le pretese della tradizione e i presupposti propri dello storiografo: « intendiamo » un testo solo quando « ci intendiamo » con esso su ciò a cui il testo realmente mira. Nel complesso la presentazione di Gadamer appare dunque un tentativo di riallacciare piú strettamente il metodo storiografico alla tradizione da cui nella sua versione storicistica esso si era allontanato. Tuttavia le aporie in cui incorre lo storiografo che faccia proprie le premesse e le conclusioni di Gadamer, non sono né piccole né poche.

Anzitutto, contro i postulati di Gadamer, non di rado accade che quanto piú precisamente lo storiografo studia un pezzo di passato, con tanto maggior sgomento si rende consapevole dell'inintelligibilità del pensare e dell'agire propri di epoche remote. In secondo luogo si ha l'impressione che Gadamer non descriva tanto la realtà dell'indagine storica, quanto piuttosto delinei che cosa sarebbe possibile farne. Si deve sí convenire che è esagerazione rasentante l'assurdo sospettare di « estraneazione » ogni « oggettivazione » che dalla dimestichezza irriflessa con una cosa passi alla sua trattazione a distanza; d'altra parte non si può tuttavia negare che una storiografia ridotta a pura tecnica d'indagine non di rado oltrepassa proprio il confine sul quale un'oggettivazione, che lasci aperto il ritorno all'appropriazione, si capovolge in una reificazione fondata semplicemente su un'indifferenza che si dà da fare. In terzo luogo non è chiaro in quale misura la struttura dialogica, dalla cui caratterizzazione muove Gadamer, possa valere in generale da modello di conoscenza storiografica. Tanto può essere inadeguato in un dialogo analizzare la disposizione di

coscienza dell'altro invece di intendersi con lui sulla concreta plausibilità o implausibilità di ciò che egli dice, quanto appare legittimo in ricerche storiografiche ricostruire presupposti e motivi latenti. Quello che in una conversazione sarebbe un difetto di urbanità, è del tutto permesso allo storiografo, a cui è lecito fare anche il detective; nella vita quotidiana non impegnarsi in ciò che l'altro vuol dire, ma « aggirarlo » domandando perché mai lo dice, è ammissibile al piú come un andare per le lunghe e un prendere la via piú lunga allo scopo di un'intesa concreta; ma nella ricerca storica questo può anche essere il fine stesso. In quarto luogo Gadamer sembra riconoscere che nella ricerca storiografica il prendere le distanze dall'oggetto non cancella o nega affatto in ogni caso l'esigenza, la rivendicazione estetico-normativa che l'opera d'arte avanza, il diritto di esserci per se stessa in una presenza estetica e di non venire analizzata come semplice documento intorno a uno *status* del passato; piuttosto, la coscienza della lontananza da cui un pezzo di musica proviene, può entrare nella percezione del pezzo senza che per questo venga sminuita o contrariata l'esistenza estetica e la presenzialità dell'opera. E in quinto luogo la tesi di Gadamer per cui una coscienza storica non sarebbe mai priva di presupposti, ma avrebbe sempre alle spalle quella tradizione che poi, viceversa, essa fa oggetto della ricerca, si ferma al di qua della differenza fra critica della tradizione e appropriazione. Ancor quando si riconosce e si prende per buono che la tradizione sia insieme oggetto e premessa dell'indagine storica – tanto la tradizione propria dello storiografo lo è in ogni caso –, con questo non si è affatto deciso che l'oggettivazione significhi un allontanarsi o un avvicinarsi. Quella fondazione della coscienza storica, nel senso della *Wirkungsgeschichte* [sul piano prammatico dell'efficacia che l'oggetto ha avuto], a cui Gadamer si appella, non è argomento che a ben vedere regga in una perorazione a favore della priorità dell'elemento dell'appropriazione, poiché proprio il riflettore sugli effetti, sulla *Wirkungsgeschichte*, postulato da Gadamer può anche diminuirne l'influsso col renderlo consaputo, col farne qualcosa di cui si è finalmente consapevoli, ed esporlo così alla critica.

Il dissidio interno della coscienza storiografica, che per un

verso, come ricordo scientificamente istituzionalizzato, è una forma della tradizione, ma, dall'altro lato, mediante una oggettivazione che significa « straniamento controllato », entra in contrasto con un tradizionalismo ancora intatto – e dunque la contraddizione, diciamo, fra storiografia come appropriazione del passato e storiografia come critica della tradizione, nell'ambito della storia della musica, si differenzia altresì per il fatto che in questa lo storicismo scientifico non si può intendere né analizzare indipendentemente dallo storicismo pratico, assunto come atteggiamento nella prassi musicale.

Da un lato uno « storicismo musicale » – senza che l'espressione sia già o debba necessariamente essere intesa in senso dispregiativo – è una forma di pensiero, e dall'altro una prassi. Della forma di pensiero è caratteristica la convinzione che un costruito musicale sia « storia da cima a fondo », come affermava Theodor W. Adorno, che dunque la storicità, la natura storica, non costituisca solo un presupposto portante delle produzioni musicali, ma ne sia l'essenza e la sostanza. Allo storicista che non indietreggi di fronte a conseguenze estreme – e l'estremo che un tempo appariva paradossale negli ultimi decenni è divenuto quasi una banalità – riesce sospetto sia il concetto di « classico » (nel senso estetico, non in quello che il termine ha nella storia dello stile), sia il concetto di naturale. L'idea che importanti opere musicali emergano dalla storia e serbino immutato il loro contenuto estetico – al di là del contesto storico da cui provengono – gli appare metafisica ingenua. E quei dati naturali « invarianti » in cui, a parere di epoche precedenti, la musica avrebbe le sue radici, nell'età dello storicismo, quando non vennero negati *tout court*, si restrinsero a residui insignificanti. (Musica come natura non violabile, senza che il senso musicale si capovolga in un nonsenso, era ancora all'inizio del nostro secolo l'armonia tonale, e più oltre il divario fra consonanza e dissonanza, e infine null'altro che la gradazione o seriazione degli intervalli secondo « gradi di sonanza », una gradazione senza più differenza specifica: la « contrastazione » [*Kontrastierung*] si è dimostrata posizione storica, una questione di tecnica compositiva e non del materiale in se stesso).

Se quindi lo storicismo come forma di pensiero è caratteriz-

zato, *viā negationis*, dal suo non ammettere norme naturali né contenuti estetici che si sottraggano alla storia, invece nella prassi musicale con il termine « storicismo » non si intende altro che una preponderanza del vecchio sul nuovo, sentita come peso molesto. (Nelle discussioni estetiche la parola « museo esprime fastidio o addirittura rancore verso la cultura istituzionale). La presenza preponderante di opere più antiche nel repertorio concertistico e operistico – l'effetto nefasto della quale per l'avanguardia consiste nell'impedire una interpretazione qualitativamente e quantitativamente adeguata della musica nuova – è sentita come oppressione e catena, e il vocabolo « storicismo », che – diversamente da quanto accade nella scienza – nella prassi musicale assume dunque un accento dispregiativo, svolge una funzione apotropaica: deve porre sotto denuncia ciò che designa.

Storicismo come forma di pensiero e storicismo come prassi non sono tenuti a coincidere: ci si può immergere nel passato con l'atteggiamento dell' « intendere », anche senza voler restaurare il passato (quantunque sia ovvio che degli storici della musica si sentano spinti a rendere partecipe dei loro reperti musicali il pubblico degli appassionati di musica). Oppure, proprio al contrario, si può cercare di restaurare un pezzo di passato nella prassi concertistica anche senza essere convinti che la musica sia « storia da cima a fondo ». Forma di pensiero e prassi possono persino divergere su poli opposti, così che l'espressione « storicismo » finisce in una indistinta e inservibile penombra.

Chi voglia giustificare la preponderanza del vecchio sul nuovo nel repertorio concertistico e operistico, in generale non cercherà affatto sostegno nello storicismo come forma di pensiero. L'idea che la musica sia « storica da cima a fondo », implica infatti che il contenuto delle opere musicali, anche di quelle più importanti, sia mutevole e transeunte; e dunque quest'idea giova poco all'apologia del predominio della musica relativamente più antica, e in ogni caso giova meno dell'opposta convinzione « storica » della classicità e dell' « atemporalità » della grande musica. E, infatti, estetica popolare di un pubblico che con la musica meno recente si sente a casa propria e non si fida della nuova o addirittura la detesta, è di-

venuto il « platonismo » estetico, la tendenza a spostare le opere musicali in un « sovramondo », in un al di là ultraterreno. È questo platonismo il sostegno del conservatorismo degli uditori di concerti e di opere in musica, i quali si oppongono piuttosto con diffidenza e sospetto alla storiografia come scienza di cui subodorano la tendenza alla critica della tradizione.

All'idea del classico e del « sovratemporale » è strettamente legata nei tradizionalisti quella del naturale musicale, o del musicale per natura. Nell'Ottocento la classicità, intesa come epoca classica nazionale, in cui si fondevano la « classicità arcaica » [o paleoclassico] di Bach e di Händel e la classicità viennese, fu interpretata come compimento « artificiale » di una natura musicale di cui si scoprivano le tracce nel canto popolare. Classicismo e attaccamento alla musica popolare – la credenza nell'« atemporalità » dell'epoca classica e in quella della natura – vanno di pari passo nel segno della tesi dello « spirito di un popolo ». Viceversa nel Novecento l'appellarsi al musicale-per-natura risponde primariamente a scopi polemici: della natura della musica si parla sempre con enfasi quando si tratta di stornare, interdire, spregiare come innaturale la musica nuova – sia quella atonale, quella seriale, o la musica elettronica. Nella teoria musicale il conservatorismo mostra con particolare chiarezza ciò che esso è dal tardo Settecento, dai tempi di Edmund Burke: un'ideologia reazionaria.

Mentre quindi lo storicismo della prassi sul piano estetico tende a un « platonismo » popolare che concepisce il classico e il naturale come posti fuori della storia, al contrario dallo storicismo come forma di pensiero nasce la diffidenza verso le restaurazioni o verso il tradizionalismo ingenuo. All'ermeneutica storica quale la concepivano Schleiermacher e Dilthey, la distanza interiore che ci separa dal passato nella conoscenza relativamente più precisa di un pezzo di passato sembra divenire maggiore anziché minore. Un intendimento che si presuma immediato è quasi sempre un fraintendimento; e l'« intendere » indiretto, metodico, fondantesi su un'ermeneutica come arte dell'« intendere », rivela un passato più estraneo e alienante che non familiare e accessibile.

Ma allo storiografo che concepisce la musica precedente come espressione di un'epoca il cui spirito è posto lungi da noi

– quando non sia addirittura defunto – l'ingenuità del tentativo di restituire *tout court* un passato nella prassi musicale, non può non essere sospetta. Quantunque senza volerlo egli possa desiderare di rendere percepibile in presenza sonora ciò che ha inteso storicamente, dall'altro lato sente l'inevitabilità del fraintendimento. È troppo consapevole della dialettica deformante per cui un comprendere storico progressivo è, a dirla in forma accentuata, la comprensione di una estraneità e di una alterità sempre più profonde, per potersi fidare della disinvoltura con cui il musicista praticone dà di piglio a questo e a quello per entro gli arsenali della storia. Da tale dilemma, per cui il senso di essere vicini al passato si fonda su un fraintendimento laddove dall'intendere autentico risulta un senso di estraneità, non si vede come si possa uscire.

Ma col prendere le distanze dal passato lo storiografo crea spazio per il nuovo. Dallo storicismo come tesi della sostanziale storicità delle opere musicali si può tirare senza forzature la conseguenza che un'epoca debba riconoscere se stessa nella sua propria musica invece di aggrapparsi a un'epoca precedente. (Il paradosso per cui quella che il pubblico del Novecento sente come « sua propria » musica è la musica del Settecento e dell'Ottocento, è divenuto un fatto così ovvio e « naturale » che quanto esso sia propriamente strano non sorprende più). Lo storicismo come forma di pensiero e lo spirito dell'avanguardia non sono dunque assolutamente inconciliabili, ma anzi addirittura si sorreggono a vicenda più che contrariarsi: chi fa propria senza riserve la convinzione che la musica sia « storica da cima a fondo », non può non scorgere la sostanza di una esperienza estetica nell'« attualità » [*Aktualität*] musicale. E lo storiografo che tratta il nuovo musicale con la stessa equità e con quello stesso rispetto per il reale che usa per il vecchio, con questo non si rende affatto estraneo a sé. Nella coscienza storica, in quanto essa accentui la critica della tradizione, è persino contenuto in forma latente un *parti pris* per l'avanguardia.

Movendo dalle premesse di Gadamer tratteggiate più sopra, si potrebbe obiettare che lo « storicizzare » senza residui la percezione estetica contravverrebbe al suo senso: chi

credesse di cogliere la sostanza di un'opera musicale nell'esperienza della sua « attualità », vale a dire della conformità o adeguatezza al momento storico, o in quella della « consonanza » [*Stimmigkeit*] storico-filosofica di cui parlava Adorno, scambierebbe la presentificazione del carattere artistico – che è poi ciò che propriamente conta – con una decifrazione del costruito musicale come documento dello « spirito dell'epoca » o della « condizione storica della coscienza »: con una decifrazione che ancor quando la « spiegasse » completamente, non coglierebbe l'opera come opera. Lo scambio di categorie, nel passare dall'opera al documento, infrangerebbe il diritto che la musica vanta e per il quale essa esiste come arte per se stessa.

Peraltro questa argomentazione non è priva di lacune. Infatti non è per nulla escluso che l'esperienza estetica « storicizzante », che insiste sull'attualità invece che sulla classicità – e che dunque cerca la possibile chiarificazione [*Aufschluss*, anche « apertura »] che l'opera dia intorno al momento storico in cui nasce, e non le possibilità che l'opera abbia o avesse di superare tale momento e di sopravvivergli – non sia stata dettata da fuori alla musica più recente, ma venga incontro alla sua stessa natura ed al suo intento. Non è affatto escluso che tale esperienza « storicizzante » rappresenti quindi una forma assolutamente legittima, ancorché limitata nella sua portata storica, di intuizione estetica piuttosto che testimoniarne, poniamo, il declino. (Storicamente mutevole non sarebbe solo il contenuto della percezione estetica, ma anche la sua struttura categoriale, cioè il che cosa sia in generale nella sua natura la percezione estetica). D'altra parte tuttavia ciò significa che una trasposizione cieca, irriflessa, della tendenza « storicizzante » – non a caso emersa nella teoria della musica più recente – ad epoche precedenti sarebbe falsa e stircchiata come si prevede nei presupposti di Gadamer, e, viceversa, l'argomentazione di Gadamer, implicante un concetto intatto di classicità, risulta a sua volta evasiva nei confronti di dati essenziali del Novecento o li spinge in una prospettiva deformante. Per riuscire plausibili e valide, le stesse teorie storicistiche – sia quella di Gadamer, che mette in risalto il momento dell'appropriarsi la tradizione, sia la

teoria opposta in cui pare accentuata la critica della tradizione – hanno evidentemente bisogno di venire a loro volta storicizzate.

Non meno in sé discorde delle idee che si raccolgono intorno alle categorie « storicismo » e « coscienza storico-storiografica », è anche il concetto opposto, quel concetto di « tradizione » che per un verso può designare un pezzo di passato perdurante nel presente con ovvietà irriflessa [come cosa ovvia non sottoposta a riflessione], e per l'altro l'appropriarsi coscientemente qualcosa di tramandato. (Approfondire fino a una spaccatura la differenza col conservatorismo, inteso come sforzo a tener fermo, mettendo in risalto nel tradizionalismo pre-conservatore unicamente la sua non-coscienza, sarebbe esagerazione suggerita da necessità di sistema). Dal momento che il concetto di tradizione muta di colore, anche la critica della tradizione mediante oggettivazione storiografica e « straniamento controllato » assume accenti diversi: o essa fa prendere coscienza di norme prima ritenute altrettanto naturali quanto erano consuetudinarie, come di una posizione storica che si può mutare o sovvertire, oppure distanzia il tramandato in modo tale da rendere difficile una appropriazione che prima appariva non problematica, perché ora non si sa più se ciò a cui essa è inadeguata sia il contenuto materiale proveniente dal passato oppure la situazione presente.

Non appena, invece di aver luogo quasi impercettibilmente, la tradizione diviene oggetto di riflessioni – e più precisamente non nel solo contenuto come insieme di patrimoni tradizionali, ma anche formalmente come evento o processo del tramandare avente una struttura descrivibile – essa appare storia dell'efficacia e storia della ricezione. Ora ciò di cui si cerca di prendere coscienza oltre ai contenuti tramandati è anche o addirittura in primo luogo la forma della tradizione; e dei patrimoni tradizionali si pongono in risalto, come tali, mutamenti o adattamenti che prima non davano nell'occhio e restavano inosservati. Ma non appena la tradizione irriflessa si trasforma in tradizione riflessa (o, più precisamente, in una tradizione sempre più soggetta a riflessione), diviene difficile lasciare che le modificazioni abbiano luogo nell'indifferenza imperturbabile del tradizionalismo precedente, e invece di

questo ci si sente spinti in alternative e come sfidati vuoi ad accelerare cambiamenti da progressisti, vuoi ad ostacolarli da conservatori, oppure a mandarli all'aria da restauratori. Il tradizionalismo ingenuo trapassa in altre forme di comportamento nei confronti dell'eredità tramandata.

Un segno di tradizione ancora intatta è quell'attaccamento all'« antico vero » di cui è caratteristico il fatto che in un primo tempo non ci si domanda per nulla se la ragione della validità di una cosa sia la sua antichità, oppure viceversa una norma risalga a tempi memorabili appunto perché vera. Ivi, consuetudine e valore sono così indissociabilmente fusi l'una nell'altro che meditare su rapporti di fondazione, su chi dei due sia il fondamento dell'altro, o su un prima e un poi logico e un prima e un poi cronologico, appare superfluo. Di fronte a ciò, l'idea che una norma si fondi sulla natura della cosa stessa rappresenta già una razionalizzazione: è un primo trasformarsi di quel tradizionalismo che originariamente non distingueva tra naturale e consuetudinario, ma con l'uno credeva di cogliere anche l'altro. Solo in reazione a un illuminismo che in molte tradizioni faceva sospettare prese di posizione arbitrarie e ad esse contrapponeva il naturale e il razionale — dunque un illuminismo che lacerava in tronconi separati ed opposti quello che nel senso ingenuo della tradizione era allacciato —, solo allora il tradizionalismo si sentì costretto a introdurre differenziazioni parimenti concettuali e ad addurre ora a propria giustificazione o la natura della cosa stessa e la sua immutabilità (come nel caso della tonalità armonica), oppure la consuetudine e la sua antichità quale garanzia di validità (come nel caso dello stile di Palestrina quale norma di una « vera » musica di chiesa).

Nel Settecento sia lo storicismo, che metteva in chiaro le origini delle tradizioni per mostrarne la caducità e la ledibilità, sia la costruzione di « sistemi naturali », mirante a opporli all'arbitrio di semplici convenzioni, includevano qualche dose di critica della tradizione, mentre — come si è ricordato — era caratteristico del tradizionalismo ingenuo il confluire indifferenziato di consuetudine e validità. Ma dopo la scissione di ciò che prima era indistinto, ossia dopo una scissione che era irrevocabile, il tradizionalismo, per quel tanto che ve-

niva ad argomentare qualcosa in generale, per legittimarsi dovette necessariamente appoggiarsi o a norme della cui naturalità garantiva la loro antichità, oppure a una consuetudine la cui sostanzialità si mostrava nelle profonde radici storiche a cui risaliva. E viceversa la polemica contro le tradizioni poteva o elevare il naturale e il razionale a norma di fronte alla quale la tradizione si dimostrava convenzione e la convenzione arbitrio, oppure ricorrere a un'argomentazione di tipo storicistico e chiarire che l'antichità di una regola o di un'usanza non è segno di una verità affermantesi senza gravi obiezioni, ma di una crescente estraneità e distanza dallo spirito del presente.

Tuttavia il senso della tradizione, l'intatta fiducia — priva di riflessione — nell'autorità di quanto si tramanda, non è solo una coscienza del passato ma anche, e forse in primo luogo, una coscienza del presente o del futuro. Chi si sente sorretto dalle norme, dalle istituzioni, dalle abitudini percettive di secoli precedenti, e in esse trova il fermo sostegno di cui ha bisogno, crede di essere sicuro di sé nel presente e insieme di prevedere i tratti del futuro, cioè come poco o nulla cambiati. E che il tradizionalismo come coscienza del passato venisse sostituito e soppresso dal pensiero storico-storiografico che produce una distanza interiore dal tramandato e uno straniamento da cose che prima apparivano ovvie e naturali, sarebbe stato difficilmente possibile se al tempo stesso l'altra funzione del tradizionalismo, creare un certo senso del presente e del futuro, non fosse stata assunta da un'idea in concorrenza e in alternativa con la fiducia nell'autorità, ossia dall'idea del progresso. L'entusiasmo per un avvenire, ridotto nel Novecento al « principio speranza »³⁴, appare un risarcimento della fiducia ormai perduta nella stabilità e nella capacità di reggere della tradizione, e propriamente in una funzione analoga: creare una certa coscienza del presente. In altri termini, le funzioni svolte dal tradizionalismo, la mediazione di un senso del passato e di un senso del presente, nell'Ottocento vennero suddivise, per così dire, fra lo storicismo e l'idea del progresso, fra uno storicismo che disincantava spingendo in distanza il passato, ed un'idea entusiasmante del progresso la quale rimediava al vuoto metafisico che il disincantamento del

passato con un pensiero rigorosamente storiografico lasciava dietro di sé.

Nell'Ottocento – come abbiamo ricordato – il tradizionalismo ingenuo – quel sottomettersi senza obiezioni all'autorità di quanto precede [*das Frühere*], in cui si vedeva e si venerava non tanto il passato quanto piuttosto il relativamente più antico [*das Ältere*] – è stato respinto da altri modi di comportarsi nei confronti della tradizione, quali il desiderio di restaurazione e il conservatorismo.

Se si vogliono evitare deformazioni, tradizione e restaurazione non vanno poste come identiche. Esse si differenziano in primo luogo come una relazione immediata e una relazione mediata, secondaria, con il passato. La tradizione si fonda su una continuità ininterrotta; è stata spesso paragonata ad una catena che non si spezza. Al contrario la restaurazione è il tentativo di riannodare una tradizione spezzata o spentasi gradatamente. Nell'Ottocento le opere di Mozart e di Beethoven si conservarono per tradizione; invece la musica di Palestrina e di Bach fu oggetto di restaurazioni (nonostante qualche tenue filo di tradizione). E ciò da cui dipende che un'opera sia sentita come « musica antica », è proprio l'elemento restaurativo, non la semplice distanza nel tempo: a decidere è la distanza interiore, non quella esteriore cronologica. La *Matthäus Passion* di Bach era « musica antica » già nel 1829, cent'anni dopo la sua nascita: le sinfonie di Beethoven non lo sono ancor oggi, un secolo e mezzo dopo.

In secondo luogo, a differenza delle tradizioni, le restaurazioni sono fondamentalmente riflessive. Non a caso nel Settecento gli sforzi per ristabilire la « pura » o la « vera » musica di chiesa, con regressi allo stile di Palestrina – elogiato come paradigmatico anche da protestanti – e alla forma originaria del corale gregoriano, erano accompagnati da tutta una massa quasi incontenibile di letteratura apologetica e polemica (rivolta contro la musica-di-chiesa corrotta). Le restaurazioni soffrono del dissidio intrinseco del voler ripristinare un qualcosa di originario, di incorrotto, con il « travaglio del concetto ». Sono, per dirla con Schiller, *sentimentalisch*, mentre le tradizioni ininterrotte sono *naiv*. Finché non è infirmata, una tradizione appare come cosa ovvia e naturale che non ha bi-

sogno di giustificazione. Così, per esempio, Beethoven era convinto che il basso continuo come insieme di regole elementari di tecnica della composizione si dovesse accettare senza obiezioni. La tradizione non ha bisogno di giustificarsi perché rappresenta essa stessa un fondamento giustificante. Nel Seicento o nel Settecento nessuno al mondo faceva conto o si aspettava che la proibizione delle quinte parallele venisse sorretta da motivi razionali; la convinzione, radicata per tradizione, che le quinte parallele « suonino male », era divenuta parte di una « seconda natura » dell'udito musicale, un fatto di evidenza indubitabile. Ma quanto più profondamente la tradizione si radica nell'inconscio, tanto più sconvolgente deve riuscire un intervento che ne muti qualcosa, e che, infatti, nella prima indignazione che suscita non viene sentito come evoluzione della musica, ma come sua distruzione. Il segno più evidente di una rottura della tradizione è la reazione indignata per cui il costruito sonoro che si maschera da musica, non è affatto musica, ma « urlio e stridore diabolico », cinico scherno, o puro e semplice rumore. L'abolizione della tonalità da parte di Schönberg, la rottura del ritmo di battuta da parte di Stravinskij, il contrarsi della forma musicale nel momento sonoro in Webern, il ripudio del suono [« sintetico » tradizionale] col rumore [« composito »] della musica elettronica, ebbero effetti di *Shock* proprio perché distruggevano norme di cui prima gli indignati non erano consapevoli: venivano lese all'improvviso cose ovvie e naturali sulle quali non si era mai riflettuto.

In terzo luogo, anche quando è riuscita esteriormente, una restaurazione corre sempre il rischio che, nel trapianto in un ambiente ormai estraneo, il linguaggio musicale che essa cerca di ripristinare perda la sua sostanza e la sua espressività: un rischio di cui Stravinskij fece deliberatamente una *pointe*. Alla seconda esistenza di un pezzo di passato, soprattutto quando la restaurazione incide anche nella prassi compositiva, inerisce inoltre quasi sempre un tratto che dal *Sentimentalische* dà nel *Sentimentale*. Per quel tanto che non si esaurisce in esercitazioni di tecnica compositiva, lo stile Palestrina restaurato dell'Ottocento, lo stile palestriniano di Eduard Grell e di Michael Haller, appare senza volerlo il ricordo sonoro di

un passato sommerso: con tutto il suo aspirare al rigore e all'oggettività, ha pur sempre quel « tono di struggimento nostalgico », che non si può fingere di non udire. E, in effetti, l'impressione estetica si fonda anche su tangibili elementi tecnici: nella restaurazione dell'Ottocento i modi del Cinquecento, le « modalità ecclesiastiche »³⁵, mutano la natura loro. A un ascoltatore cresciuto nella tradizione della tonalità armonica, appaiono deviazioni dalla norma del modo maggiore e minore « naturali », sono varianti espressive e pittoresche. Come variante della sesta minore, la « sesta dorica » è elemento espressivo aggiunto alla tonalità ecclesiastica solo nell'Ottocento. E che i modi siano sentiti come deviazioni invece di avere fondamento in se stessi, è appunto il correlato tecnico del tratto qualificato *sentimentalisch* da cui appare colorito romanticamente lo stile Palestrina restaurato. (L'aumento di espressività che lo stile di Palestrina conobbe in quella restaurazione, è semplicemente il rovescio della perdita di espressività che Stravinskij registrò in Pergolesi o nello Pseudo-Pergolesi e di cui si valse sul piano compositivo: l'elemento comune dei due processi apparentemente opposti è il rovesciarsi della sostanza del linguaggio musicale [in un contesto mutato]).

Dal tradizionalismo, a cui il perdurare del passato nel presente appare cosa ovvia e naturale, e dalle tendenze restauratrici che cercano di ripristinare l'ormai defunto, dobbiamo distinguere un conservatorismo musicale che, analogamente a quello politico, assunse la forma a cui il termine si riferisce soltanto nell'Ottocento. Diversamente da quello restauratore, il pensiero e l'agire conservatore non cerca di ripristinare una tradizione interrotta, bensì di conservarne una ancora esistente. Ma l'immediatezza di cosa ovvia e naturale con cui la tradizione veniva continuata in epoche tradizionalistiche, ora è svanita: il pensiero conservatore è riflessivo, ed ha persino un tratto segretamente polemico. Infatti le tradizioni a cui esso si attiene, sono sentite come minacciate, come messe in pericolo, e la forma della giustificazione, l'argomentazione razionale, è mutuata proprio dall'avversario, dal liberalismo progressista. Il conservatorismo appare tradizionalismo nelle condizioni di un'epoca antitradizionalistica. L'irremovibile tenacia con cui Brahms si attenne alla forma della sonata, una

forma antiquata e minata – a quanto pare – fin dal 1830, non aderendovi nello schema, ma nel principio, ossia nell'idea, è di natura conservatrice senza essere menomamente da epigono. Il tratto riflessivo, l'intento ostinato e persino caparbio di conservare un pezzo di tradizione pericolante contro lo spregiato spirito del tempo, che nella musica di allora era rappresentato dai Nuovi Tedeschi, in Brahms è innegabile: nel riguardo compositivo si oppone alla dissoluzione della forma quale pareva manifestarsi nei poemi sinfonici di Liszt, e sul piano estetico si oppone alla tendenza dominante verso la musica a programma. Non si vuol dire che egli lasciasse immutata la forma della sonata; ma le modificazioni del mezzo compositivo con le quali egli operò, rispondevano allo scopo di conservare, in condizioni mutate, il senso della forma come senso di una struttura ampia e, al tempo stesso, in sé connessa senza lacune. (Intorno al 1850, per il differenziarsi e per le tendenze coloristiche dell'armonia, lo schema tonale aveva perduto il significato di fondamento che aveva in Haydn e in Beethoven, e doveva essere sostituito come elemento connettivo, diffondendo l'elaborazione motivo-tematica sull'intera composizione invece di limitarla alla parte dello sviluppo. Il procedimento del rivestire la sonata di una fitta rete di relazioni motiviche – o di associazioni diastematiche semilatenti –, da un lato compensava dunque il difetto di evidenza creatrice di forma proprio della disposizione tonale; e dall'altro, come elemento « logico », faceva da antagonista alle inclinazioni poetico-programmatiche dell'epoca).

Nell'esperienza estetica, lo sforzo conservatore di mantenere una tradizione mutando la lettera per salvare lo spirito, si manifesta come tendenza a non vedere nelle mutanti interpretazioni di opere musicali null'altro che presentazioni accidental-contingenti, adattate al momento storico, di una sempre identica sostanza che si sottrae al mutamento. Il conservatorismo autentico non è affatto così rigido come pensano i suoi detrattori; solo si impunta contro la tesi che la musica sia « storica da cima a fondo », e insiste sulla distinzione fra elementi centrali, da non toccare assolutamente, ed elementi periferici che si possono cambiare.

Il conservatorismo trapassa a sua volta in storicismo non

un passato sommerso: con tutto il suo aspirare al rigore e all'oggettività, ha pur sempre quel « tono di struggimento nostalgico », che non si può fingere di non udire. E, in effetti, l'impressione estetica si fonda anche su tangibili elementi tecnici: nella restaurazione dell'Ottocento i modi del Cinquecento, le « modalità ecclesiastiche »³⁵, mutano la natura loro. A un ascoltatore cresciuto nella tradizione della tonalità armonica, appaiono deviazioni dalla norma del modo maggiore e minore « naturali », sono varianti espressive e pittoresche. Come variante della sesta minore, la « sesta dorica » è elemento espressivo aggiunto alla tonalità ecclesiastica solo nell'Ottocento. E che i modi siano sentiti come deviazioni invece di avere fondamento in se stessi, è appunto il correlato tecnico del tratto qualificato *sentimentalisch* da cui appare colorito romanticamente lo stile Palestrina restaurato. (L'aumento di espressività che lo stile di Palestrina conobbe in quella restaurazione, è semplicemente il rovescio della perdita di espressività che Stravinskij registrò in Pergolesi o nello Pseudo-Pergolesi e di cui si valse sul piano compositivo: l'elemento comune dei due processi apparentemente opposti è il rovesciarsi della sostanza del linguaggio musicale [in un contesto mutato]).

Dal tradizionalismo, a cui il perdurare del passato nel presente appare cosa ovvia e naturale, e dalle tendenze restauratrici che cercano di ripristinare l'ormai defunto, dobbiamo distinguere un conservatorismo musicale che, analogamente a quello politico, assunse la forma a cui il termine si riferisce soltanto nell'Ottocento. Diversamente da quello restauratore, il pensiero e l'agire conservatore non cerca di ripristinare una tradizione interrotta, bensì di conservarne una ancora esistente. Ma l'immediatezza di cosa ovvia e naturale con cui la tradizione veniva continuata in epoche tradizionalistiche, ora è svanita: il pensiero conservatore è riflessivo, ed ha persino un tratto segretamente polemico. Infatti le tradizioni a cui esso si attiene, sono sentite come minacciate, come messe in pericolo, e la forma della giustificazione, l'argomentazione razionale, è mutuata proprio dall'avversario, dal liberalismo progressista. Il conservatorismo appare tradizionalismo nelle condizioni di un'epoca antitradizionalistica. L'irremovibile tenacia con cui Brahms si attenne alla forma della sonata, una

forma antiquata e minata – a quanto pare – fin dal 1830, non aderendovi nello schema, ma nel principio, ossia nell'idea, è di natura conservatrice senza essere menomamente da epigono. Il tratto riflessivo, l'intento ostinato e persino caparbio di conservare un pezzo di tradizione pericolante contro lo spregiato spirito del tempo, che nella musica di allora era rappresentato dai Nuovi Tedeschi, in Brahms è innegabile: nel riguardo compositivo si oppone alla dissoluzione della forma quale pareva manifestarsi nei poemi sinfonici di Liszt, e sul piano estetico si oppone alla tendenza dominante verso la musica a programma. Non si vuol dire che egli lasciasse immutata la forma della sonata; ma le modificazioni del mezzo compositivo con le quali egli operò, rispondevano allo scopo di conservare, in condizioni mutate, il senso della forma come senso di una struttura ampia e, al tempo stesso, in sé connessa senza lacune. (Intorno al 1850, per il differenziarsi e per le tendenze coloristiche dell'armonia, lo schema tonale aveva perduto il significato di fondamento che aveva in Haydn e in Beethoven, e doveva essere sostituito come elemento connettivo, diffondendo l'elaborazione motivo-tematica sull'intera composizione invece di limitarla alla parte dello sviluppo. Il procedimento del rivestire la sonata di una fitta rete di relazioni motiviche – o di associazioni diastematiche semilatenti –, da un lato compensava dunque il difetto di evidenza creatrice di forma proprio della disposizione tonale; e dall'altro, come elemento « logico », faceva da antagonista alle inclinazioni poetico-programmatiche dell'epoca).

Nell'esperienza estetica, lo sforzo conservatore di mantenere una tradizione mutando la lettera per salvare lo spirito, si manifesta come tendenza a non vedere nelle mutanti interpretazioni di opere musicali null'altro che presentazioni accidental-contingenti, adattate al momento storico, di una sempre identica sostanza che si sottrae al mutamento. Il conservatorismo autentico non è affatto così rigido come pensano i suoi detrattori; solo si impunta contro la tesi che la musica sia « storica da cima a fondo », e insiste sulla distinzione fra elementi centrali, da non toccare assolutamente, ed elementi periferici che si possono cambiare.

Il conservatorismo trapassa a sua volta in storicismo non

appena il perdurare del passato nel presente è coinvolto in una riflessione da cui risulta la visione o il senso che il passato sia un aspetto essenziale del presente proprio nel suo essere passato – e non, poniamo, perché permanga immutata una qualche sostanza. La conoscenza storiografica, che analizza un'opera musicale nel contesto dell'epoca in cui è nata, va accolta nelle esperienze estetiche pressoché per intero, invece di restarne esclusa per via della macroscopica differenza di categorie fra il suo carattere di documento e quello di opera. Secondo il conservatorismo sfociante nello storicismo, la coscienza del passato non costituisce antitesi alla presentificazione estetica, ma un suo elemento componente. Ciò che un'opera enunzia intorno all'epoca da cui proviene, secondo la convinzione storicistica appartiene, nello stesso tempo, al passato e al presente, e non perché sia « senza tempo », ma perché l'essere passato e la presenzialità si compenetrano. Il perdurare del passato come passato è parte della sigla del presente. Le opere che giungono al nostro tempo da un'epoca precedente non si limitano a rispondere di se stesse, ma portano con sé il loro tempo, e precisamente nella forma di *temps perdu*. Mentre il tradizionalista ingenuo si aggrappava a una metafisica del Bello senza tempo, e il conservatore alla convinzione che le forme fenomeniche avvicendantisi avessero alla base una sostanza intangibile, lo storicista atteggiato *sentimentalisch* gusta il passato come passato, in una forma di ricordo che appartiene all'essenza del momento presente. La lontananza nel tempo viene tenuta ferma come tale; e nondimeno vissuta come vicinanza, l'estraneo è riconosciuto nella sua alterità e tuttavia sentito come familiare. Così l'ultima parola dello storicismo è uno strambo e scabroso paradosso estetico.

Estetizzare ciò che è storico [oggetto di storiografia] è il rovescio dello storicizzare l'estetico. Nella stessa misura in cui il contenuto dell'arte si esperisce coniato storicamente – al limite, come « storico da cima a fondo » –, sull'altro lato cresce la propensione a guardare la storia come un panorama che lo sguardo estetico-contemplativo lascia distendersi dinanzi a sé, invece di cercarvi dentro la preistoria del presente e del proprio esserci. La differenza tra carattere artistico e ca-

rattere di documento perde la durezza con cui si presenta nella teoria estetica. Visti a sufficiente distanza, anche l'emanciparsi dell'arte in autonomia estetica e la tendenza a decifrare opere d'arte come documenti storici, si riaccostano molto e appaiono elementi componenti di un medesimo processo storico, vale a dire del dissolversi delle funzioni d'uso immediate dell'arte quali esistevano nell'arte sacra e in quella rappresentativa [*Repräsentationskunst*]. La coscienza storica e la coscienza estetica non solo sono sorte contemporaneamente – nel Settecento – ma, nonostante la differenza categoriale tra significato documentario e carattere artistico, appartengono anche a una medesima storia di idee, come modi di accedere a opere d'arte – e precisamente come modalità di accesso che distanziano nell'oggettivare – dopo il crollo di quelle funzioni d'uso alle quali Heinrich Bessler, appoggiandosi alla categoria heideggeriana dello *Zubandene*, si riferì col termine *Umgangsmusik* [musica di relazione]. (Tale crollo non si manifesta in un rigetto esteriore della musica d'uso e consumo, che anzi viene prodotta su larga scala come fenomeno di massa, bensì nella convinzione dominante che la funzionalità, il rispondere a una qualche funzione pratica, stia in un rapporto distorto, o addirittura contrario, con il carattere artistico e con il rango estetico: una convinzione che provenne dai dominanti per essere condivisa dai dominati).

VI.

L'ermeneutica storica

In questi ultimi tempi il concetto dell'intendere – categoria metodologica centrale della ricerca storica dell'Ottocento e del primo Novecento – è caduto, a quanto sembra, in discredito.

Storiografi odierni propensi ad accentuare la storia sociale non cercano più di rendere giustizia in primo luogo alle intenzioni, ai motivi, alle idee degli agenti storici, ma di fissare le tendenze e i legami condizionanti da cui essi dipendevano. Frattanto, se da un lato è incontestabilmente certo che l'interpretazione di intenzioni non basta a fondare una storiografia, dall'altro dovrebbe tuttavia essere altresì fuori discussione che per poter analizzare, in via causale o funzionale, le condizioni in cui si è costituito ed ha avuto effetti il senso di un'azione, sia logicamente imprescindibile aver prima colto tale senso, aver capito che cosa sia.

La teoria dell'intendere storiografico quale si è sviluppata nell'Ottocento, partiva esplicitamente, o anche senza dirlo, dall'idea di un dialogo immaginario che gli storiografi terrebbero con gli agenti storici di cui cercano di afferrare motivi e fini. E un dialogo che non finisca soffocato nella chiacchiera né nell'interrogatorio, e neppure si disgreghi in uno scambio di monologhi, si basa su condizioni a cui non è superfluo accennare, perché, nonostante la loro banalità, o proprio a motivo di essa, non di rado vengono trascurate: il dialogo presuppone un linguaggio comune, presuppone l'intendersi su una cosa o questione che sia, e l'accondiscendere all'altro come persona, consentendogli dunque di essere parimenti un io e non un semplice oggetto di osservazione.

I connotati costitutivi di un dialogo sono interdipendenti. Quanto strettamente l'intendersi sulle parole sia allacciato all'intendersi sulle cose, risulta *viā negationis* dalle difficoltà che produce lo spiegare termini tecnici senza mostrare insieme il rapporto con gli stati di cose che vi si vogliono intendere. E viceversa un pezzo di realtà su cui ci si provi a discorrere e in cui si cerchi di entrare, è già sempre preformato dal linguaggio, nelle categorie del quale lo si coglie con la percezione e con l'interpretazione. Da un lato, per esempio, sarebbe assai penoso rendere plausibile il concetto di altezza del suono a un ascoltatore nella civiltà o cultura del quale le differenze di frequenza sono designate e percepite primariamente come gradi di sonorità o come differenze nel volume del suono, così come dall'altro lato è assai arduo per noi percepire il fenomeno sonoro al di là della radicata modellazione categoriale mediante il concetto di altezza del suono, e, dunque, astrarre dalla metafora in cui siamo cresciuti.

Fra l'intendersi su un oggetto e l'accondiscendere alla persona con cui si parla, vige una dialettica a volte alquanto imbrogliata. Tanto sarebbe distorto, o addirittura inumano, osservare e analizzare, invece della questione di cui si tratta, unicamente la persona che si ha di fronte, sulla lunga via che va oltre ciò che la persona dice riferendosi a cose – e dunque non domandare la plausibilità o la fragilità di descrizioni e di argomentazioni, ma cercare esclusivamente indizi attraverso i quali il parlante riveli alcunché intorno a sé stesso –, quanto a volte può essere inevitabile trasferirsi nell'altro e ricostruirne i motivi per capire che cosa egli abbia da dire sulla questione. L'orientarsi sull'oggetto e l'orientarsi sulla persona formano una sorta di circolo ermeneutico: dalle espressioni usate intorno alla cosa si fanno inferenze sulla persona di chi parla, per poi viceversa intendere meglio le espressioni intorno alla cosa e valutarle nel loro contenuto di verità. La relazione mezzo-fine tra l'intendersi su un oggetto e l'entrare in una comunicazione consenziente con la persona con cui ci si vuole intendere, è reciproca. Tutto sta nel tenere in equilibrio i due atteggiamenti compresenti invece di lasciarli trascinare nell'uno o nell'altro verso.

In un'età della diffidenza, quale senza dubbio è il presente in cui viviamo, patrocinar la tesi che la simpatia [*Sympathie*], l'aderire all'altro lasciandosi coinvolgere, abbia maggiori probabilità di conoscenza della sfiducia e del sospetto, non riesce facile. La noiosa e tetra stucchevolezza, quale disposizione d'animo fondamentale di ricerche storiografiche, è altrettanto caratteristica di un positivismo orientantesi sul modello dell'interrogatorio di testimoni contrastanti, quanto di una critica dell'ideologia che non trova pace finché non ha ridotto anche le idee più elevate a meschini interessi – presenti peraltro solo allo stato latente. (Lo spirito della nostra epoca sembra trovare la sua espressione più drastica in quei tribunali in cui, finché non si è dimostrato il contrario, l'indiziato è colpevole).

Che la capacità di impicciarsi veramente di altri, invece di restare chiusi in se stessi e nei propri problemi, appartenga al corredo psichico dello storiografo – mentre sarebbe forse già meno importante, poniamo, per un filosofo – non sarebbe il caso di ricordarlo se la condizione richiesta, ancora ovvia pochi decenni or sono, che lo storiografo debba sapersi « trasferire » negli agenti storici di un'epoca precedente, non si fosse esposta nel frattempo a un dubbio di principio e al sospetto di essere semplicemente una ideologia. Gli storici odierni non credono più a quell'« io generale » dell'umanità, di cui parlava Droysen, bensì piuttosto all'impossibilità di gettare ponti sull'abisso che divide le epoche, i gruppi etnici, i gruppi sociali. Ma se una ingenuità che in ogni agente storico scorga « l'uomo *tout court* » – quale oggetto di una immedesimazione romanzesca – è molto discutibile, va anche aggiunto che una scepisi, la cui raffinata, sensibile coscienza storiografica si sente tranquilla solo quando è distrutta ogni parvenza di intelligenza [*Verständnis*] e il passato si presenta in un'estraneità inaccessibile, ha effetti paralizzanti.

In una disciplina il cui oggetto centrale è la musica artificiale, la controversia, un poco logora ma per nulla appianata, sull'intendere e lo spiegare, si può attenuare prendendo coscienza dei profondi mutamenti storici di quanto va inteso oppure spiegato. Il discusso postulato che lo storiografo debba trasferirsi all'indietro nelle intenzioni degli agenti storici

per cogliere la storia dall'interno, invece di descriverla da fuori in un'esteriorità cronachistica, presuppone come massima estetico-musicale che a decidere in ultima istanza quale forma la musica assuma e quale significato riceva, sia l'intenzione del compositore, la quale risulta da impulsi individuali. La premessa non è tuttavia così innocente e candida come vorrebbe apparire agli storiografi formati nei principi estetici del « periodo artistico » – ossia, per intenderci, di un'epoca che nella storia della musica va dal tardo Settecento al primo Novecento. L'oggetto dell'intendere o dello spiegare – il costruito sonoro come oggetto di una relazione [*Umgang*] o di una percezione i cui sistemi di riferimento appartengono senz'altro a « quella cosa che è la musica » – è stato piuttosto caratterizzato e accentuato in modi sempre diversi già nella musica artificiale dell'età moderna, per tacere di quanto resta storicamente, socialmente ed etnicamente remoto, cosicché è abbastanza ovvio adeguare il metodo storiografico ai mutamenti dei fenomeni che esso deve cogliere.

Di ciò che costituisca la sostanza primaria della musica, e dunque l'oggetto centrale della storia della musica, semplificando molto, si può distinguere una concezione oggettivistica, una personalistica e una terza strutturalistica. Questa differenziazione vuole dire che nella storia della musica moderna si sono spostati gli accenti, ma non che i modi di vedere via via più vecchi siano stati cancellati da quelli relativamente più nuovi senza lasciare tracce. Nella musica artificiale dell'Ottocento, dominata dall'idea dell'originalità, l'elemento funzionale non è affatto irrilevante; tuttavia veniva relegato alla periferia (la musica legata a determinate funzioni correva il rischio di ridursi a musica dozzinale). E, allo stesso modo, nell'epoca in cui predomina il principio dell'espressione, la concezione oggettivistica del senso o del contenuto della musica non scompare, ma perde il prestigio estetico che aveva verso la metà del Settecento; il « genere pittorico-figurativo » (che, oltre alla musica descrittiva programmatica, comprendeva anche la figuratività e l'allegorismo barocchi) cade in disuso.

Il concetto funzionalistico della musica, quello per cui la musica è arte funzionale, rispondente a determinate funzioni,

e che predominò nel Cinquecento e ancora nel Seicento – mentre già si delineava un'estetica oggettivistica orientata alla teoria classica dell'arte come *mimesis*, in un primo tempo nel madrigale, più oltre nella monodia in genere e nel concerto –, si manifestò in una poetica musicale che partiva dal genere come vera sostanza della musica, e per genere non intendeva altro che una relazione fissa tra lo scopo a cui la musica doveva rispondere, e i mezzi compositivi adeguati allo scopo. (La *prima prattica* era uno stile della musica di chiesa, la *seconda prattica* uno stile dell'opera in musica). La storia della musica è quindi, per un verso, storia di istituzioni e per l'altro storia di determinate tecniche; e una metodologia che in questo caso accentuò l'intendere, è ben vero che non finisce propriamente nel vuoto, ma neppure coglie nulla di centrale. Infatti ciò che perdura storicamente e che costituisce la storia, qui non è tanto la singola opera o quell'intento in essa oggettivato e conservato del compositore, che si può ricostruire con l'intendere, quanto piuttosto un complesso di regole proprie dei generi, nell'ubbidire alle quali – e non, poniamo, nell'infrangerle – il compositore si studia di mostrare il proprio ingegno. Detto in forma accentuata, qui la storia della musica ha la forma di un tramandarsi di norme – non di un progredire da opera a opera –, di norme che regolano il rapporto tra le funzioni da svolgere e le tecniche compositive.

Al posto di quella relazione tra mezzo e fine che era caratteristica del concetto funzionalistico della musica, nella teoria dell'imitazione subentrò come struttura primaria un rapporto fra oggetto e riproduzione dell'oggetto a mo' di copia [*Abbild*]. La concezione oggettivistica della musica – che sulle prime si fece valere, come dicevamo, in un genere *avancé* quale il madrigale, e infine invase persino un genere così attaccato alla tradizione come il « pezzo di musica sacra » (infatti le cantate di Bach non si risolvono nel solo concetto di musica funzionale) – colse il costruito sonoro come raffigurazione, e le differenze tra musica descrittiva, descrizione di affetti e allegoria, così accentuate nel tardo Settecento come antitetiche, nell'età in cui prevalse il principio della *mimesis* restarono del tutto secondarie. (Nel concetto figurato di « ipotiposi » entrava pacificamente una molteplicità di fenomeni che secondo la con-

cezione successiva erano divergenti). La poetica musicale o teoria della musica si orientava meno sull'architettura e più sulla poesia e la pittura. L'elemento funzionale passava in seconda linea; e d'altra parte la descrizione degli affetti non è equivocabile con l'espressività. Capire un pezzo di musica non significava interpretarlo come documento biografico, ma intendersi con il compositore sul contenuto cosale e sul contenuto di verità di una raffigurazione orientata in senso oggettivo. Qui il dialogo che l'ascoltatore tiene con il compositore mira all'oggetto, ossia al contenuto della musica, non si cura di immedesimarsi in una persona che stia esprimendo se stessa. E lo storiografo che prendesse radicalmente sul serio la massima dell'intendere un'epoca movendo dal suo interno [*suo* dell'epoca], dovrebbe tirare la conclusione che nella storia della musica del primo Settecento sia necessario prendere le mosse dalla relazione fra i contenuti allora attribuiti alla musica, e i mezzi raffigurativi. E così facendo il suo procedimento non sarebbe quello dell'intendere le intenzioni dei compositori, ma l'esposizione esplicativa di contenuti cosali.

A partire dall'età del sentimentalismo l'interesse « oggettivo » per la musica venne a poco a poco sostituito da un interesse prevalentemente « personale ». Mentre nella musica del Seicento e del primo Settecento un affetto o un *ethos* erano oggetto di raffigurazione musicale dato per natura, nel tardo Settecento e nell'Ottocento appare da soggetto dell'espressione musicale il compositore. L'esposizione del contenuto cosale-materiale della musica ora viene soppiantata da un intendere la persona del compositore nel senso di una immedesimazione congeniale. Chi prima descriveva un affetto nello spirito dell'estetica dell'imitazione, non parlava di se stesso, ma descriveva un pezzo di realtà dato in modo interrogativo e ripetibile; né l'ascoltatore cercava di penetrare, per mediazione dei suoni, nell'interiorità del compositore, bensì valutava la somiglianza o la dissomiglianza di una *imitatio naturae*. Per contro l'auto-raffigurazione sonora, dall'idea della quale erano possedute l'epoca del sentimentalismo e quella del romanticismo, porta al paradosso di un discorrere di quanto è propriamente indicibile: discorrere di un senso sepolto, occulto, che non si dischiude al *common sense*, ma unicamen-

te alla congenialità. (Non si dovrebbe peraltro disconoscere che a rigore la teoria degli affetti non esclude un'auto-raffigurazione del compositore in senso psicologico, ma si limita a dichiararla irrilevante sul piano estetico: una faccenda privata che non riguarda il pubblico; e dall'altro lato non si dovrebbe mai dimenticare che il soggetto che sta dietro la musica sentimentale e romantica, non ha affatto bisogno di essere quello reale del compositore, ma può essere un soggetto immaginato a fini estetici: nella descrizione oggettivante di affetti può infiltrarsi a volte qualcosa di soggettivo, e viceversa l'espressione di sé è non di rado espressione di un sé puramente inventato e recitato nell'inventiva piuttosto che di un sé effettuale. L'estetica non è riducibile a psicologia, il bello non si può ridurre al fatto psicologico).

Asserire a questo punto che nel Novecento la concezione personalistica della sostanza della musica sia sostituita gradatamente da una concezione strutturalistica, può essere un'esagerazione rispetto al pubblico, ma resta un'asserito giustificato quando si parta dalla poetica di quei compositori e di quegli analisti le cui premesse si orientano sul grado di coscienza compositiva. Al posto delle categorie di essenza e fenomeno, coniate o colorite in senso platonico o neoplatonico, che stavano alla base della metafisica dell'artista, quelli che ora vengono portati al centro della teoria contemporanea dell'arte sono i freddi e sobri concetti aristotelici di forma e materia. (La relazione tra forma e materia – nell'Ottocento elemento secondario che si intendeva da sé senza venire accentuato – divenne l'oggetto primario della riflessione estetica e storico-filosofica). Quella « tendenza del materiale compositivo » che Theodor W. Adorno dichiarò la categoria portante di una storiografia musicale orientata sullo stato-di-coscienza del Novecento³⁶, non è altro che la relazione forma-materia in una terminologia colorita o accentuata in senso « materialistico ». Al posto di un intendere che dal fenomeno sonoro deduce il soggetto retrostante, solo come espressione ed auto-raffigurazione del quale l'opera musicale prenda senso in generale, nel Novecento ciò da cui si attende ragguaglio sulla *raison d'être* della musica, e in ogni caso della Musica Nuova, è l'analisi di struttura. (Anche un pubblico che non capisce analisi strut-

turali, le rispetta come istanza; più che sospettare del metodo che fa da mediatore, semmai si allontana dall'oggetto mediato, ossia dalla musica stessa). Per venire accettati, i nessi che l'analista scopre non è affatto necessario siano stati voluti e cercati dal compositore; l'elemento decisivo è il testo che un autore scrive, non l'intenzione da cui egli muova. La persona è una funzione del costruito, non viceversa – come nell'Ottocento – il costruito una funzione della persona.

Per ricapitolare: spiegazione, esposizione, intendere e analisi – la spiegazione di un'opera a partire dalle norme del genere che essa rappresenta; l'esposizione del contenuto materiale di cui essa rappresenta la formulazione sonora; l'intendere l'autore che sta dietro l'opera; l'analisi delle connessioni per cui le parti si uniscono a formare un testo – sono metodi corrispondenti ai diversi principi con cui la musica ha ottenuto un senso e si è costituita come arte nel mezzo millennio che chiamiamo evo moderno. Questi principi, come si è già detto, non si escludono a vicenda, si sono solo dati il cambio nella posizione di predominio. Che nell'Ottocento si accentuasse l'elemento personale, l'intendere l'autore, non significa per nulla che fossero indifferenti la funzione del genere, la densità della struttura o il senso oggettivo della raffigurazione data da un testo o da un programma; significa bensì che l'elemento propriamente « poetico » della musica – la proprietà per cui essa si dimostra arte – veniva cercato nell'originalità con cui il compositore esprimeva se stesso e si mostrava all'altezza della richiesta paradossale di far percepire quanto è ineffabilmente individuale.

Se quindi l'intendere è un metodo, privilegiare il quale (rispetto a modalità di procedimento concorrenti) era dettato da parzialità dello storicismo per certi presupposti della propria epoca, dall'altro lato la visione della limitazione storica del metodo non dovrebbe indurre all'esagerazione per cui la teoria dell'intendere sviluppata a partire dall'Ottocento sarebbe un pezzo di tradizione divenuto inutile che una teoria odierna della storia possa trascurare impunemente. Fare proprie le soluzioni a cui è pervenuta la filosofia della storia, senza scrupoli intellettuali potrà essere molto difficile. Ma finché la musica della classicità romantica, alle cui premesse ap-

partengono l'idea dell'originalità e il principio dell'espressione, vuoi nella storiografia musicale vuoi nella prassi musicale detiene una posizione eminente che per il momento non pare minacciata, il problema del come in generale si possa intendere l'altro, l'estraneo, resta una difficoltà pressante sia nell'ambito dell'estetica musicale sia in quello della storia della musica.

Le riflessioni sull'intendere storiografico sono quasi sempre caratterizzate dallo sforzo di evitare lo scoglio tanto di una astratta imposizione di norme di ragione quanto di una irrazionalità inafferrabile per concetti. La filosofia, o teoria, della storia dell'Ottocento cercava un'istanza o un punto fermo al di là dell'idea vuoi di una ragione universale uguale in tutti, nella quale non si credeva più, vuoi di un'intuizione che nulla stava a legittimare se non una congenialità fatta di presentimenti alla quale non ci si poteva affidare senza riserve.

« Ogni comprendere [*Begreifen*] una cosa presuppone come condizione della sua possibilità che in chi comprende vi sia già qualcosa di analogo [*Analogon*] a quanto in seguito viene effettivamente compreso, una concordanza precedente, originaria, fra il soggetto e l'oggetto. Il comprendere non è affatto un semplice sviluppare movendo dal primo, ma neppure un semplice desumere dal secondo, sibbene entrambe le cose insieme [...]. Per intendersi ci si deve essere già intesi in un altro senso. Nella storia questo precedente fondamento del comprendere è molto chiaro, poiché tutto ciò che agisce nella storia universale si agita anche nell'interno dell'uomo »³⁷. Nell'intendere storiografico, secondo Wilhelm von Humboldt, la scissione tra soggetto e oggetto è tolta in quanto il soggetto conoscente si riconosce nell'agente: l'agente [o attore storico] – come colui che agisce « storicamente » nel senso enfatico dell'espressione, e non a caso, come gli capitò – fa nascere nella storia quella ragione che il soggetto conoscente ricostruisce. Humboldt cerca di ancorare la ragione nella storia – una ragione non data una volta per tutte né ben delineata, ma appunto formantesi e fatta nasce via via –, distinguendola duplicemente sia da una razionalità astorica sia da una storicità irrazionale, così che la conoscenza storica si eleva all'autoconoscenza di una razionalità [*Vernünftigkeit*]

operante. La razionalità [*Rationalität*] non troneggia sulla storia da norma e istanza astratta, né – come ragione strumentale – è un semplice strumento di auto-affermazione umana in un decorso storico irrimediabilmente irrazionale nel suo complesso. « Il termine "storia" possiede, nella nostra lingua, tanto il valore oggettivo quanto quello soggettivo, e significa sia la *historia rerum gestarum* sia le stesse *res gestae*, così la vera e propria narrazione storica come l'accaduto, gli stessi atti ed eventi. In questa riunione dei due significati in un solo termine noi dobbiamo vedere qualcosa di più e di meglio che un risultato estrinseco del caso: dobbiamo scorgervi la verità che la narrazione della storia appare contemporaneamente alle azioni e agli eventi storici. È un intimo sostrato comune che le spinge entrambe alla luce [...]. Gli spazi di tempo (possiamo immaginare che siano secoli o millenni), i quali sono trascorsi per i popoli prima che essi abbiano cominciato a scriverne la storia, e che possono essere stati colmi di rivoluzioni, di migrazioni, di mutazioni fra le più violente, sono senza storia oggettiva perché non offrono alcuna storia soggettiva, alcuna narrazione »³⁸. Non esiste storia senza coscienza di essa; la storiografia deve valere essa stessa da impresa storica. Questa tesi hegeliana che, nell'epoca di una storiografia sorretta da resti archeologici più che da relazioni [*Berichte*], ha un'aria curiosamente obsoleta, non esprimeva disprezzo per popoli « privi di storia », ma era intesa come definizione di ciò che sia lecito chiamare in generale storia – a differenza di semplici avvenimenti. E l'idea provocatoria che « nella storia universale le cose siano andate razionalmente » – un pensiero che per storici scettici come Jacob Burckhardt rappresentava uno scandalo –, una volta traslata dal piano metafisico a quello metodologico, esprimeva una condizione per poter conoscere la storia, e non annotarla semplicemente in modo cronachistico né farla oggetto di immedesimazione irrazionale o di contemplazione estetica. Non vi si intende dire che tutto quanto è accaduto sia stato razionale, ma che si può parlare di storia solo là dove si mostra la ragione. E alla ragione appartiene il riflettere su di sé: alla storia appartiene la coscienza della storia.

« Anche qualcosa di lontanissimo, entro l'ambito del com-

portamento umano [qualcosa di tanto lontano quanto possa essere nella natura dell'uomo spingersi], noi lo intendiamo perché, come si dice, ci immedesimiamo personalmente [...], non però in tutta quanta la ricchezza della nostra particolarità individuale, ma in certo modo generale. Non il nostro io empirico infatti, ma solo ciò che in esso è l'essenziale e il permanente, ciò che non è il semplicemente effimero, è capace di aggirarsi così fuori di se stesso [...]. E quanto più è ricco il nostro io empirico, vale a dire quanto maggior ricchezza di vicissitudini ed esperienze di tutte le cerchie etiche esso comprende, tanto più vi apparirà contenuto l'io generale [*das generelle Ich*] »³⁹. Le frasi citate potrebbero destare diffidenza. Infatti la convinzione che ogni essere umano possa intenderne ogni altro, giudicarlo e consigliarlo, sembrerebbe un pregiudizio europeo nato da mancanza di riguardo di fronte all'estraneo e al diverso, un pregiudizio da cui lo storicismo era portato, e al consolidamento del quale esso, viceversa, contribuì. Non si dovrebbe tuttavia disconoscere che l'« io generale » a cui si appella Droysen, non è nulla di immediatamente dato – non una intangibile sostanza comune o un alcunché che rimanga come residuo dopo aver fatto astrazione da differenze storiche, etniche e sociali –, bensì piuttosto deve essere acquisito: l'« io generale », « più ricco » dell'« io empirico », non si costituisce per riduzione a un *common sense* quale lo presuppone dovunque l'ingenuità storica, ma per progressiva differenziazione. Inoltre il principio dell'intendere, come Droysen lo concepiva, evidentemente non vuol dire che ogni espressione umana sia intelligibile, riferibile a una interiorità a cui la nostra possa accedere per somiglianza costituzionale. L'esperienza della resistenza che parecchi fenomeni oppongono alla presa degli storici non era affatto estranea al Droysen, che nessuno potrebbe rimproverare di ingenuità. Si vuol dire, piuttosto, che per non esaurirsi in registrazioni annalistiche la ricerca storica deve necessariamente prendere le mosse dall'intelligibilità in linea di principio [*die prinzipielle Verstehbarkeit*] di quanto gli uomini fanno e producono, anche se caso per caso parecchie azioni ed opere restano qua e là inintelligibili. L'« io generale » è un'ipotesi antropologica a sostegno di un postulato metodo-

logico; Droysen cercò rifugio in una « metafisica dei costumi » proprio perché si sentiva spinto a mettere in discussione le condizioni della possibilità di una ricerca storica.

In Schleiermacher e più oltre in Dilthey⁴⁰, che si collegava a Schleiermacher, l'illazione all'indietro da azioni o da opere a quell'interno di cui esse si possono intendere come esteriorizzazioni, assunse un'inflessione filosofica vitalistica. Il testo è espressione di un *Lebensmoment* [momento-elemento vitale], e il *Lebensmoment* che si oggettiva nel testo va colto come parte di un tutto, di una vita in sé connessa. In Schleiermacher e in Dilthey il metodo biografico da cui fu dominata la storiografia musicale dell'Ottocento, è una conseguenza della massima ermeneutica per cui ogni elemento singolo – la singola opera o la singola azione allo stesso modo che la singola proposizione – si debba necessariamente interpretare in rapporto al contesto da cui proviene e in cui svolge una funzione. Il costrutto musicale, dunque, non viene lasciato in isolamento estetico, ma – nella presa di un'ermeneutica che lo colga come esteriorizzazione di un *Lebensmoment*, e che colga questo stesso *Lebensmoment* come parte di un *Lebenszusammenhang* [nesso vitale] – appare frammento di un *Lebenswerk* [opera di una vita]. D'altra parte, nell'inflessione vitalistica si documenta altresì lo sforzo di passare dall'*èrgon*, dall'opera in sé conclusa, all'*enèrgheia* che vi si cela dietro. Il costrutto fisso va, per così dire, reso fluido e riversato nell'elemento da cui proviene. E se negli ultimi decenni lo « spirito del tempo » è divenuto diffidente verso un'intuizione storiografica che si presuma congeniale dove procede solo arbitrariamente, d'altra parte resta evidentemente altrettanto attuale, senza diminuzioni, la tendenza a retrocedere dalla realtà effettuale dell'opera in sé conclusa alle possibilità che prima erano aperte, dalla forma data nell'opera alla sua genesi, dal testo afferrabile alle strutture latenti della coscienza o alle disposizioni dell'inconscio. È vero che non si parla più di vitalismo, ma lo si pratica.

L'esplicazione diltheyana dell'intendere storiografico prendeva le mosse dal concetto di *Erlebnis* [esperienza vissuta], che, come categoria assolutamente sobria e positiva, per nulla enfatica, sulle prime e in prima istanza mirava al semplice

fatto che nella scienza della natura le esperienze immediate, quotidiane, coniate nel « mondo della vita », vengono ricondotte a costruzioni ipotetiche – a relazioni fra spazio, tempo, massa e movimento – e che dunque è pensabile una scienza complementare, la quale batta la via opposta e colga le esperienze – gli *Erlebnisse* – a partire dal nesso vitale a cui appartenevano prima di esserne strappate dal metodo astrante della scienza naturale. E Dilthey chiamò « intendere » proprio questo regredire dallo *Erlebnis* alla « vita ». Ma la vita, nel cui contesto gli *Erlebnisse*, le esperienze vissute, ricevono un senso che li rende intelligibili, è improntata storicamente; l'antropologia si costituisce come ricerca storica. E dunque l'intendere, quale lo concepiva Dilthey, non si può equivocare come processo mistico, come immediato « prendere coscienza » [*Innewerden*] intuitivo di una sostanza vitale; piuttosto vi si vuol significare un cogliere, mediato dalla coscienza storica, quel senso che spetta a un *Lebensmoment* come parte di un nesso vitale. L'ermeneutica è scaturita dalla filologia, non dalla mistica.

La disputa sull'intendere piuttosto che spiegare o viceversa – una controversia che può apparire vieta ma che continua tuttavia ad agire ancor sempre nel conflitto tra storici e sociologi intorno a interpretazioni intenzionali, causali e funzionali – è divenuta non di rado un dialogare sghembo e sgangherato grazie a fraintendimenti in cui si integravano a vicenda l'insorgere di fervori polemici e la negligenza della lettura. Caratteristico l'abuso delle categorie « nomotetico » e « idiografico ». Questa distinzione, proposta da Wilhelm Windelband nel 1894, postula che fine conoscitivo della ricerca storica sia descrivere e rendere intelligibili eventi e condizioni irripetibili, ma non vuole affatto dire che dalle spiegazioni storiografiche debbano restare escluse ipotesi-di-legge economiche, sociologiche o psicologiche. Inoltre è grossolano errore di concetto valersi delle categorie di Windelband per imporre un privilegio aprioristico dell'uno o dell'altro metodo per un fatto qual che sia – ad esempio per un evento musicale. A quale disciplina appartenga un fenomeno, se a una disciplina nomotetica oppure ad una idiografica, non dipende dal fatto come tale, ma dal fine conoscitivo. « La differenza tra inda-

gine-sulla-natura e storia inizia solo là dove si tratta della valorizzazione conoscitiva dei fatti »⁴¹. La differenza è intesa in senso metodologico, non ontologico.

Allacciandosi a Windelband, Heinrich Rickert espone la tesi che oggetto delle « scienze della cultura » [*Kulturwissenschaften*], cioè delle discipline storico-filologiche, sia « l'esserci delle cose in quanto qualificate da valori »⁴². L'espressione « valore » – che intanto, soprattutto al plurale, ha assunto un timbro curiosamente vuoto – può riuscire irritante per metodologi che insistano sul principio di Max Weber della « metavalutatività » [*Wertfreiheit*]. Tuttavia, non si vuole dire che sia lo storiografo stesso a porre dei valori per strutturare la storia che egli narra, ma unicamente che egli descriva dati di fatto al cui senso appartiene l'essere riferiti a valori. Senza relazioni a valori, i fatti che costituiscono il materiale della ricerca storica sarebbero meri rottami, macerie che il passato ha lasciato dietro di sé: una massa caoticamente informe. Ma quei valori, solo grazie alla validità dei quali il disordine degli eventi e delle condizioni si acconcia a divenire una storia narrabile in sé connessa, non sono costruiti dallo storiografo né immessi da fuori, bensì scoperti o trovati lì come previgenti. La struttura di valore che rende possibile una *historia rerum gestarum*, è già pretracciata nelle *res gestae*. (Nella prassi della scienza, peraltro, la distinzione tra giudizi di valore come oggetti e giudizi di valore come premesse della storiografia non sembra così chiara come postulava Rickert nella teoria: costruzione e ricostruzione si confondono l'una nell'altra).

Secondo Max Weber l'agire – e analogamente il produrre opere – è un comportamento a cui si connette un senso soggettivo. Compito del ricercatore storico è ricostruire le relazioni semantiche⁴³ dell'agire passato. D'altra parte nessuno nega che l'agire umano non sia determinato esclusivamente da intenzioni, ma dipenda sempre anche da condizioni spiegabili in modo causale o funzionale. Si discute unicamente se, e in quale misura, le strutture in cui si adatta l'agire intenzionale vadano abbozzate *en passant* come semplice panorama oppure vadano invece spinte al centro e rese l'oggetto vero e proprio della ricerca storica. Ciò che è controverso fra « storicisti »

e « sociologisti », non è la dialettica fra evento e struttura – cioè il fatto ben manifesto che le azioni sono portate da istituzioni, e viceversa le istituzioni si attualizzano in azioni – ma il fine conoscitivo: se accentuare il singolo avento, il quale presuppone il sistema, oppure il sistema che prende forma negli eventi.

Come descrizione di fini e motivi consapevoli, una interpretazione in termini di intenzioni è una spiegazione « dall'interno », mentre una interpretazione di tipo causale o funzionale – cioè una ricostruzione dei meccanismi economico-sociali, quasi sempre inconsci – rappresenta uno studio « da fuori ». Affermare una priorità in linea di principio dell'un metodo per rifiutare l'altro come non-valido o inutile, sarebbe assurdo e dogmatico. D'altra parte non ci si dovrebbe neppure tranquillare nell'insulsa saggezza del verdetto arbitrale che sia permesso mutare il modo di procedere secondo quello che sia volta a volta l'interesse conoscitivo. Si dovrebbe piuttosto domandare quanto adeguati e precisi oppure non-pertinenti e rozzi riescano quegli accertamenti intorno a fenomeni musicali, a cui si pervenga sull'una o sull'altra via. Né è necessario lasciarsi paralizzare dall'argomentazione epistemologica che l'oggetto della ricerca si costituisce in generale solo attraverso il metodo – e che dunque per un « sociologista » precedente per generalizzazioni la « musica » sia qualcosa di diverso da quello che essa è per uno « storicista » che procede in modo individualizzante. Che infatti alla fin fine esista un *corpus* fondamentale di quanto appartiene alla musica e a cui un qualunque metodo deve per forza dimostrarsi adatto, non è seriamente contestabile. In un *experimentum mentis* si può anche costruire una controversia tra lo storiografo, il quale faccia valere da « musica del Novecento » soltanto opere esoteriche della Musica Nuova che egli cerca di decifrare con analisi strutturali « immanenti » rispetto all'opera, e il sociologo, il quale dichiari storicamente rilevanti e faccia oggetto di una ricerca « nomotetica » esclusivamente fenomeni che raggiungano un pubblico di massa – una controversia idealmente ricostruibile come falso dialogo in cui nessuno dei due sta ad ascoltare l'altro –, ma ciò non cambia molto quanto al tacito accordo dominante che solo una storiografia musicale,

la quale si ponga il problema della contraddizione fra i diversi ambiti, abbia qualche probabilità di riuscire adeguata.

Una spiegazione funzionale si distingue da una spiegazione causale, in quanto tra due dati di fatto, per esempio fra un dato di ordine psicologico e un dato di ordine sociologico, la prima si limita a stabilire una correlazione senza decidere quale dei due debba valere da ragione e causa dell'altro. Ora, il rapporto fra l'intendere storiografico « dall'interno » e lo studio « da fuori », cioè fra interpretazione in termini di intenzioni e spiegazione causale o funzionale, come si è detto, può essere anche un rapporto di piena complementarità ed essere stabilito con reciproca tolleranza o persino con sostegno reciproco, ma tende tuttavia a intorbidarsi e a rovesciarsi in diffidenza non appena il discorso verta sul postulato del doversi intendere un'epoca movendo dal suo interno se la si vuole cogliere storiograficamente e non anacronisticamente. (Gli storici, che pur ne sono coinvolti nella pratica, hanno raramente notato l'ironia della situazione per cui, per un verso, ad ogni epoca passata si accorda un'interpretazione a partire dall'epoca stessa, ma nel medesimo tempo si tende a dedurre il proprio presente, e a renderlo comprensibile, dalla sua preistoria).

Un appianamento, tale da valere in linea di principio, e dunque al di sopra dei tentativi di conciliazione avanzati caso per caso, per il momento resta ancora lontano. Da un lato sarebbe indubbiamente assurdo prendere come punto di partenza di un giudizio storiografico su fenomeni della civiltà musicale classica antica, per esempio, l'opinione dell'illuminismo, poniamo, sul carattere illusionistico della magia, o la convinzione della fisica contemporanea che le idee-numeri pitagorico-platoniche siano una fragile costruzione metafisica. Dall'altro lato, nello studio di nessi semantici della storia, riesce difficile astrarre da un sapere relativo a nessi reali, ancorché acquisito solo in seguito, per la sola ragione che tali nessi reali erano ignoti all'epoca che si sta studiando. L'evoluzione della teoria musicale non si può esporre sensatamente senza ricorrere ad argomentazioni posteriori, provenienti solo dal Novecento, che fanno apparire discutibile il « fisicalismo » della teoria settecentesca e ottocentesca dell'armonia

(così che per far capire la curiosa dipendenza da una malintesa scienza della natura, ci si sente spinti a passare dalla spiegazione teorico-storica interna a una spiegazione storico-sociale esterna).

Inoltre, resta incerto dove si debbano porre propriamente i limiti entro i quali un'opinione tramandata storicamente sia ancora criticabile « nei presupposti della propria epoca » (senza esporsi al rimprovero di arbitrio anacronistico). È legittimo, domandiamo, oppure è contestabile criticare, non solo come erronea ma anche come storicamente inadeguata, la convinzione a cui alcuni teorici della musica si attennero ancora nel Settecento, che un numero rappresenti un principio agente e la semplicità di una proporzione sia la causa reale dell'effetto vistoso di una consonanza, appellandosi (nella critica) allo *status* contemporaneo delle conoscenze e della metodologia nella scienza della natura? Nel caos delle opinioni che in una certa epoca cercano di farsi valere l'una accanto all'altra o si oppongono le une alle altre, dove dobbiamo pensare che il « vero » spirito dell'epoca si senta propriamente a casa sua? Quale è la coscienza « dominante » da cui lo storiografo deve prendere le mosse quando caratterizza un periodo: la coscienza più avanzata, quella più diffusa, oppure quella di coloro che erano influenti in campo politico e sociale? È veramente compito dello storiografo prendere partito per i gruppi che determinarono la sopravvivenza di un'epoca nella coscienza storica col loro imporre ciò che se ne scrisse?

A quanto sembra, la problematica è labirintica e pressoché senza via d'uscita; e, per non caderne vittima, difficilmente la storiografia può fare altro che tematizzarla.

VII.

Il giudizio di valore come oggetto e come premessa

Una delle contraddizioni in cui gli storiografi si ingolfano ineluttabilmente, secondo l'opinione dei loro critici filosofici, si può cogliere grosso modo nella formula che quanto più lo storiografo si sforza di raggiungere un'esposizione oggettiva di un pezzo di passato, tanto più viene respinto su giudizi soggettivi. Da un lato egli cerca di ricostruire in modo spassionato « come realmente sono andate le cose », prendendo le distanze dalla propria parzialità; dall'altro è costretto a distinguere un essenziale, che « appartiene alla storia », da un inessenziale, che è lecito trascurare, e più precisamente a distinguerli secondo criteri che avrebbero fondamento del tutto soggettivo nella provenienza, nel ruolo sociale, nelle convinzioni e nelle esperienze dello storiografo stesso. (Assumere un soggetto collettivo al posto di un soggetto individuale della storiografia non cambia molto in questo problema).

Le formulazioni che esprimono il dubbio filosofico nei confronti dell'idea di oggettività storiografica, oscillano peraltro fra due estremi: fra un grossolano sospetto di risentimento e una scepiti sottile, rinviata all'ultima istanza, che lascia aperta la possibilità di reggere alla dialettica fra « conoscenza e interesse » – alla difficoltà che un elemento insopprimibilmente soggettivo sembra essere vuoi un presupposto vuoi un ostacolo della visione storiografica – mediante una riflessione progressiva che, per così dire, tiene in scacco il problema col prenderne coscienza in modo sempre più differenziato.

Che il decidersi per un tema, la scelta di un determinato punto di vista, la selezione di materiali, si connettano a interessi radicati nella prassi vitale, nel vivere pratico dello

storiografo, è innegabile per chiunque non scambi l'idea di oggettività con la cecità per il problema. Ma la conclusione che un enunciato storiografico sia riducibile senza residui a una posizione dogmatica intrecciata a un interesse, non coglie il segno. Che, infatti, una esposizione storiografica possa o non possa essere scientifica, non dipende tanto dai presupposti di valore da cui prende le mosse, quanto dai metodi con cui produce nessi tra fatti entro il campo delimitato da rapporti di valore [*Wertbezüge*].

La forma più grezza, e perciò anche la più popolare, di critica dell'ideologia [*Ideologiekritik*] è il procedimento, in sé privo di pensiero, del compromettere i giudizi storiografici rinfacciando allo storiografo di appartenere a un gruppo sociale assolutamente incapace di vedere « come realmente siano andate le cose ». Secondo questa prospettiva, chi, per esempio, professa opinioni reazionarie, con ciò stesso si ostruirebbe a priori la possibilità di capire la realtà storica, cioè di impossessarsene in concetti. Certi fanatici che si sentono nel sicuro e soddisfatto possesso della verità tutta intera, misurano la validità o la fragilità di una affermazione scientifica esclusivamente sulla disposizione interna [*Gesinnung*] di chi la esprime, e insistono a sostenere che sia conoscenza ciò che concorda con le parole d'ordine del proprio partito — che si presume « oggettivamente universale » — invece di impegnarsi nella possibilità che, proprio al contrario, l'acquisire delle conoscenze possa giovare all'interesse.

Nei confronti di una critica-dell'ideologia ipersemplificata si può sempre insistere sulla distinzione, già un poco logora, ma sufficiente in un primo approccio, fra genesi e validità, fra l'origine di una cosa e la sua essenza. Che un'argomentazione sia nata da risentimento, non significa affatto che essa sia per questo necessariamente falsa, né che sia lecito disfarsene con la sola allusione alla sua oscura provenienza. (La magnanima opinione che la vera intelligenza di qualcosa scaturisca dalla simpatia, è pregiudizio idealistico svanito al più tardi da Nietzsche in poi). Ricostruire condizioni dalle quali ha avuto luogo un asserto, non basta mai a giustificare se esso sia o non sia pertinente. E una ricerca storiografica, la quale prenda per base rapporti di valore che suonano discutibili — per esempio una storia della musica dell'Ottocento la quale

parta dall'idea del nazionalismo come criterio per separare l'essenziale dall'inessenziale —, può ancor sempre pervenire a cognizioni che sono « oggettive » in quanto collimano sufficientemente vuoi con il materiale di cui si tratta di ricostruire una connessione interna, vuoi con lo *status* del sapere storiografico a cui l'esposizione si allaccia.

Per evitare un falso dialogo in cui ognuno parla e nessuno sta ad ascoltare, in quella controversia sulla parzialità in cui marxisti e non-marxisti appaiono inconciliabili e abbastanza spesso neppure cercano di intendersi, dovrebbe essere lecito presupporre un certo accordo per lo meno sul fatto che una conoscenza storiografica si allaccia sempre a interessi prescientifici (senza tuttavia restarvi necessariamente legata nel progresso della ricerca): si allaccia a interessi che si fanno valere nell'impostazione del problema e nella selezione dei materiali ritenuti « di rilievo ». Chi è convinto che i fatti storici parlino già da sé, senza essere fatti parlare da domande che includono una qualche dose di soggettività dello storiografo, chi dunque crede che basti unicamente annotare quanto si presenta come dato di fatto in schietta immediatezza, non raggiunge l'oggettività, ma è semplicemente ingenuo, vale a dire è prevenuto senza saperlo.

Una disputa metodologica che riesce proficua sul piano epistemologico, invece di esaurirsi nello scambio di parole d'ordine ideologiche, inizia solo nel momento in cui ci si deve decidere per una delle conseguenze che si possono tirare, per dirla con Jürgen Habermas, dalla dialettica fra « conoscenza e interesse »⁴⁴. Lo storiografo può rendere il proprio interesse e la propria parzialità oggetto di una riflessione a sua volta storiografica — né ad altro mira in una comunicazione ragionevole l'affermare che egli si attiene all'idea della oggettività e dell'imparzialità — (la storiografia infatti, come la filosofia, in linea di principio è una disciplina che riflette su se stessa, ossia è in grado di oggettivare le proprie premesse con mezzi propri, rendendole oggetto di una ricerca), al fine di tener presente l'influsso che proviene da elementi « soggettivi » — in senso individuale o in senso collettivo — e con ciò di ridurlo. Il grado in cui sia possibile avvicinarsi all'idea dell'oggettività, e la misura in cui in generale sia lecito allo storiografo cercarla senza esporsi al rischio di finire nella nuda registra-

zione, non sono peraltro definibili da norme, ma restano affidati al senso di quanto convenga fare [*das Angemessene*]. L'unica cosa certa è che la precisione da noi raggiungibile in generale, non la conseguiamo con l'«escludere» noi stessi, gli osservatori, ma unicamente includendo la posizione stessa di osservatore nell'informazione sul processo conoscitivo e sui suoi risultati, e prendendo coscienza dell'estensione dell'influsso che essa ha avuto.

La conclusione opposta – spiacevole ai non-marxisti – che si trae dall'intreccio fra conoscenza e interesse, consiste nella decisione con cui i marxisti, per così dire, si trincerano nella propria parzialità – dopo essersi resi conto dei suoi presupposti e delle sue implicazioni, allo stesso modo degli storiografi non-marxisti, con una riflessione a sua volta storiografica – e dunque accentuano e spingono all'estremo una dipendenza che non sanno eliminare completamente. Rimproverare storiografi marxisti di non ambire anzitutto all'oggettività unicamente perché essa è raggiungibile sempre solo in parte, è tuttavia troppo superficiale. Decisiva, piuttosto, è la tesi che, proprio col suo essere parziale, la storiografia marxista sia al tempo stesso oggettiva perché il partito che essa prende, esegue quanto prescrive la legge motrice della storia.

Il perorare per la parzialità, con un *pathos* che riesce ancor sempre attraente, si fonda manifestamente su un circolo vizioso (che è meno probabile si possa giustificare come circolo ermeneutico): la verità storica deve essere già nota prima che la storiografia inizi la propria opera, poiché altrimenti lo storiografo marxista non potrebbe sapere che la parzialità, dalla quale prende le mosse, coincide con l'oggettività che riesce a raggiungere. Il suo lavoro si esaurisce quindi nella fatica subalterna del ricalcare e rivestire di particolari ciò che – per lo meno nei tratti fondamentali – è sempre già contenuto nella coscienza della classe, la cui prassi politica rappresenta la verità storica o l'ha dalla propria parte. (La polemica marxista contro i non-marxisti è in sé discorde: in prima istanza nega la possibilità in generale di prendere le distanze dal proprio interesse quale la postula la teoria non-marxista della storia; ma propriamente non vuol dire che

non si *possa* superare la parzialità, bensì che non lo si *deve* fare).

In netta antitesi all'asserto marxista che una teoria consegna il grado di verità raggiungibile in generale, per interazione con la prassi – con una determinata prassi – la scienza non marxista della storia persevera nella convinzione che, proprio al contrario, una possibilità di avvicinarsi, per lo meno, all'idea dell'oggettività stia nella distanza rispetto alla prassi. L'oggettività realmente possibile – non astrattamente utopistica – qui viene definita operativamente come intersoggettività, e l'intersoggettività, dalla quale ci si attende che mediante essa venga raddrizzata la prevenzione soggettiva del singolo storiografo, consiste nel farsi capire entro la *scientific community*: entro una «repubblica dei dotti», ai tratti costituenti della quale appartiene l'essere esonerata dal curarsi immediatamente della prassi politica ed economica.

Quella «disputa sul giudizio di valore», suscitata da Max Weber, che dalla sociologia passa nella ricerca storica – a parte controversie scaturite da fraintendimenti –, verte primariamente sul problema se la distinzione weberiana tra «valutazioni» [*Wertungen*] e «rapporti di valore» [*Wertbeziehungen*]⁴⁵ sia sufficiente a tenere lontani dogmi normativi da una scienza che cerca di procedere in modi rigorosamente empirici, e quindi basti, in secondo luogo, a impedire che il materiale storico appaia un caos di fatti in cui si possano tracciare connessioni ad arbitrio, senza che una connessione sia più stringente di altre. Un «rapporto di valore», che lo storiografo abbozza o ricostruisce per separare tra i fatti di un'epoca trascorsa quelli essenziali e caratteristici da quelli insignificanti o periferici, differisce da una «valutazione» in quanto rappresenta una norma oggettiva di cui lo storiografo accerta la validità [di allora], e non è una norma soggettiva che egli segua a titolo personale. Chi giunge a scorgere che la storia della musica del tardo Settecento e dell'Ottocento diviene intelligibile solo se riferita a quel postulato dell'originalità, che dal compositore di musica «artificiale» si aspettava sia la novità dei mezzi artistici sia, d'altra parte, anche l'espressività come espressione di se stesso, non è affatto costretto a fare sua propria tale richiesta come una sua perso-

nale convinzione estetica, né a partire da essa in un tentativo di orientarsi nell'ambiente musicale; piuttosto, in questo caso egli conosce un « rapporto di valore » senza dover necessariamente condividere la « valutazione » che vi è contenuta (ancorché, naturalmente, gli sia del tutto lecito anche accettarla).

Una difficoltà nasce peraltro dal fatto che i « rapporti di valore » da cui lo storiografo si fa guidare nell'esposizione di un'epoca trascorsa, egli li « trova già lì » solo in parte, mentre in gran parte li deve « produrre ». È ovvio che, per non restare atti tetici arbitrari, tali rapporti dovrebbero provarsi empiricamente: la tesi, per esempio, che l'evoluzione musicale dell'Ottocento si possa rendere intelligibile in buona parte movendo dall'impegno rivolto di fatto al carattere linguistico della musica, al linguaggio musicale, benché l'estetica propria dell'epoca vertesse sul concetto del bello musicale e sul contrasto fra musica assoluta e musica a programma, senz'altro avrebbe indubbiamente una possibilità di connettere i fatti storici in un disegno che riesce lampante senza essere superficiale. Ma, d'altra parte, nella prassi scientifica quotidiana è chiaro che in primo luogo « i » dati di fatto inclinano ad adattarsi con pari prontezza a « rapporti di valore » in concorrenza, e che, in secondo luogo, i « rapporti di valore » che lo storiografo abbozza per quanto riguarda un pezzo di passato, sul piano teorico della logica della scienza sono sí separabili dalle « valutazioni » che egli accetta per conto suo, ma sul piano psicologico e su quello scientifico-pratico sono strettamente allacciati con queste, proprio perché « i » fatti storici, come si è detto, tollerano con sorprendente indifferenza gli uni accanto agli altri « rapporti di valore » diversi e logicamente escludentisi (massimamente nel giudizio con cui si stabilisce quali fatti in generale siano « storici », ossia « appartenenti alla storia », si infiltrano già sempre delle « valutazioni »). Per lo storiografo, dunque, la distinzione di Max Weber non è tanto una ragione di quietarsi quanto un'esortazione a inquietarsi. Per non finire nella confusione e nel fastidio generati dalle intricate, a volte angoscianti controversie sulle « valutazioni » e i « rapporti di valore », è necessario tener presente che, come si è ricordato, la storiografia è una scienza nutrita di riflessione su se stessa, e che dunque

può rendere le sue premesse di partenza oggetto di una ricerca a sua volta storiografica, che non oltrepassa i confini della propria disciplina.

La banale proposizione: « Il *Ring* di Wagner è una delle opere eminenti dell'Ottocento », è un asserto che può trovare sostegno in una esposizione della *Wirkungsgeschichte*, nella storia degli effetti suscitati, senza che sia necessario ricorrere a norme estetiche; in altri termini, questa tesi è convertibile con mezzi empirici⁴⁶. Invece la proposizione che nella tetralogia wagneriana l'idea del dramma musicale – a volte già profilatasi nella storia dell'opera in musica, ma sempre di nuovo dispersa – sia divenuta realtà storica, include premesse normative che a quanto pare nessuno è tenuto a condividere. Tuttavia, la decisione di accettarla oppure no nella storiografia, non si deve affatto rimettere al semplice arbitrio: empiricamente – e cioè coi mezzi dell'indagine storica, non dell'estetica – si può ricercare come la norma ivi affermata si inserisca nella storia delle idee sull'arte drammatica musicale. E il risultato – benché ciò sia improbabile – potrebbe anche essere che il giudizio sul *Ring* wagneriano concorda con le idee estetiche relative all'opera in musica dominanti in Germania nell'Ottocento, in misura sufficiente per essere l'espressione rappresentativa di un « rapporto di valore », da cui uno storiografo dell'opera lirica tedesca può prendere le mosse senza esporsi al rimprovero di cieca parzialità. E infine – su un quarto livello di riflessione – il « rapporto di valore », di cui lo storiografo ricerca la portata storica, può a sua volta essere sottoposto a una « valutazione » alle cui premesse egli dichiara di credere per proprio conto.

La necessità di separare logicamente giudizi di valore da giudizi fattuali [*Sachurteile*] non esclude che nella pratica i giudizi di valore siano non di rado fondati da giudizi fattuali, e, viceversa, che i giudizi fattuali siano influenzati da giudizi di valore⁴⁷. Persino degli asserti causali, in cui si pone un legame causale, possono dipendere da convinzioni estetico-morali, tanto può apparire problematico lo stato di cose a un teorico della scienza: che la « causa » del crollo della tonalità tradizionale intorno al 1910 – crollo senz'altro effettivo almeno in quella musica artificiale che in retrospettiva si è dimostrata storicamente determinante – risiedesse nella « lo-

goratezza » del sistema oppure nell'« aggresione » compiuta da alcuni compositori ai danni di un sistema di per sé non logoro, è manifestamente indecidibile senza giudicare se a « quella cosa che è la musica » sia adeguato andare tanto avanti nella logica e nell'espressività musicale quanto sia mai possibile, oppure se per amor di comprensibilità non sarebbe « piú ragionevole » non abbandonare né lasciar cadere un'istituzione finché essa si può reggere, quantunque minata in parte.

Ciò, tuttavia, non significa che il giudizio estetico-morale a cui lo storiografo si vede inaspettatamente rinviato, sia sottratto a una discussione razionale. Soprattutto non ci si dovrebbe nascondere che se, come è ben vero, gli atti tetici di carattere normativo-valutativo non sono deducibili logicamente da dati di fatto, sono nondimeno influenzabili per via empirica. La distinzione epistemologica tra enunciati normativi ed enunciati descrittivi, talora obnubila la costante esperienza quotidiana del raddrizzare decisioni valutative sulla base di fatti che si rendono accessibili. Ma dove si tenga conto dell'interazione tra norme e dati di fatto, appare persino legittimo che lo storiografo non accolga una norma accettata un tempo, nel passato, *tout simplement* come valida per quell'epoca e per quei gruppi sociali, ma la misuri sul metro di conoscenze e di fatti che erano accessibili in quell'epoca e dai quali sarebbe potuta scaturire un'azione correttiva.

I « rapporti di valore » che lo storiografo scopre nella musica e nella cultura musicale di un'epoca precedente, e le « valutazioni » a cui egli tende per proprio conto, sono già sempre mediati e combinati gli uni con le altre per tradizione, grazie al perdurare di un passato nel presente. Non si giudica mai senza presupposti, in una relazione primaria immediata con l'oggetto, ma sempre per appropriazione o ripudio, consapevoli o inconsci di opinioni tramandate. Detto in forma accentuata, i giudizi non si riferiscono tanto a stati di cose quanto a giudizi precedenti.

Ma se partiamo dalla mediazione tra « valutazioni » e « rapporti di valore » prodotta dalla tradizione, è chiaro che il problema del selezionare quanto « appartiene alla storia », e dunque del distinguere l'essenziale dall'inessenziale, come problema incontrato dallo storiografo nella prassi scientifica

quotidiana, si differenzia vistosamente dal dilemma che i teorici della storia costruiscono a tormento dello storiografo. I critici filosofici, che vedono lo storiografo irretito in una dialettica senza via d'uscita – nell'aporia per cui egli è costretto a prendere decisioni di valore dotabili di un fondamento esclusivamente soggettivo per strutturare il caos dei fatti in una storia narrabile, e dunque nella difficoltà intrinseca al fatto che la strada verso l'« oggettivazione » del confuso materiale in un oggetto comprensibile passa per una « soggettivazione » del giudizio –, pongono alla base delle loro riflessioni una descrizione difficilmente accettabile dell'attività storiografica.

La storiografia della musica lavora con un canone di opere musicali che secondo la convinzione degli storiografi « appartengono alla storia » in un senso enfatico, e ciò non significa semplicemente che queste opere siano esistite nel passato e abbiano prodotto degli effetti, ma che si sono sollevate sulle macerie che il passato si è lasciato dietro. « La Storia » a cui un'opera appartiene, o dalla quale resta esclusa, non è la somma di tutto quanto è stato – somma che tanto non si può tirare –, ma l'insieme di ciò che al presente appare una eredità a cui esso si sente riferito o dalla quale si sente portato, vuoi per interesse verso la propria preistoria, vuoi proprio al contrario, per desiderio di prendere delle distanze da se stesso con l'appropriarsi dell'estraneo e del remoto.

Peraltro il concetto del canone musicale non è univoco. Per non finire nella confusione e non cadere vittime di sofismi, dobbiamo necessariamente distinguere – detto con una formula – tra il canone *che* si sceglie, e il canone *sulla base del quale* si sceglie. Il fatto che alcuni storici della musica si sentano meno attratti da Händel, Haydn, Mendelssohn o Stravinskij che non da Bach, Beethoven, Schumann o Schönberg, influenza forse la scelta scientifica dei temi, ovvero si esprime in giudizi estetici inseriti qua e là, ma muta poco o nulla quanto al canone da cui muove la storiografia musicale, compresi quanti spregino Händel o Stravinskij. Lo storico della musica che non prova la menoma affinità con la musica di Gluck, e perciò inclina a far suo lo scontroso giudizio di Händel, tuttavia non nutrirà mai l'intenzione di escludere il compositore dell'*Orpheus* e dell'*Iphigenie auf Tauris* dalla storia della musica quale egli la intende, o anche soltanto di

relegarlo in margine. Il canone a favore del quale egli opta sul piano estetico, ossia la selezione soggettiva, lascia presso che immutato quel canone che sta già sempre alla base del suo optare e scegliere. Quello che costituisce una premessa della storiografia musicale, è solo il canone primario, pre-dato, e non quello secondario, soggettivo.

Per differenziare con maggior precisione: persino un « rapporto di valore » da cui risulti una selezione del tutto unilaterale, in linea di principio non compromette il carattere scientifico di una narrazione storica. Nulla impedisce che dalla storia dell'opera lirica uno storiografo scelga e connetta opere, la legge di formazione delle quali si può far capire movendo dall'idea del dramma musicale, sempre che egli non dichiari di cogliere con questo suo procedimento tutta la storia dell'opera lirica « nel suo complesso », ovvero « nella sua parte essenziale ». L'« unilateralità » è perfettamente compatibile con l'« oggettività ». Non è peraltro trascurabile il rischio che uno storiografo dell'opera lirica che si orienti su Wagner, dal silenzio su Rossini passi ad una svalutazione scientificamente illegittima, che egli scambi cioè all'improvviso un « rapporto di valore » oggettivo, che struttura un materiale storico, con una « valutazione » soggettiva che è solo affar suo.

Le giustificazioni del canone di opere musicali che « appartengono alla Storia », in genere muovono dalla distinzione fra criteri estetici e criteri storiografici. Il livello estetico appare una qualità che spetta all'opera per se stessa e in quanto fine a se stessa, invece il significato storiografico appare come un ruolo che l'opera svolge in un contesto: un'opera può rappresentare con particolare pregnanza lo « spirito di un'epoca » [anche senza essere particolarmente bella], può segnare uno stadio decisivo nell'evoluzione di un genere, di una forma, di una tecnica, ovvero costituire una premessa e una condizione per opere che furono accolte per se stesse nell'immaginario museo della storiografia musicale. Che un'opera « entri nella Storia » – come suona il modo di dire convenzionale – si può dunque giustificare o immediatamente per ciò che essa è, oppure indirettamente per ciò a cui rinvia.

Peraltro il concetto di significato storiografico è in sé discorde ed equivocabile, in quanto per un verso mira a

effetti esercitati nel tempo e nello spazio che si possono se non proprio misurare per lo meno stimare, mentre dall'altro lato si tratta invece del fatto che determinate opere – ovvero altri fatti storici – ottengono il significato di sintomi in un nesso strutturale, o in un « tipo ideale », che lo storiografo abbozza. Che le sinfonie di Johann Stamitz abbiano esercitato un'azione storica di ampio raggio è un « motivo reale » – a dirla con Max Weber – per ammettere tali opere nella storia della musica (cioè indipendentemente da come se ne giudichi il livello estetico). Ma il repertorio di una *soirée* in cui capitò a Parigi il signor von Uffenbach in un suo viaggio del 1715, appartiene alla storia della musica solo per quel tanto che esso caratterizza la struttura della concertistica del primo Settecento. Dal significato storiografico come « efficacia » [*Wirkung*] avuta si deve dunque distinguere il significato di « sintomo » [*Symptom*] – ovvero di « mezzo conoscitivo », come diceva Max Weber.

Che un'opera musicale si dimostri o non si dimostri storiograficamente significativa, dipende quindi in gran parte, anche se non esclusivamente, dai punti di vista che lo storiografo sceglie e dai problemi che egli si studia di risolvere. A loro volta i problemi peraltro sono poi soggetti di nuovo a un giudizio sulla loro « rilevanza » o « irrilevanza »: tale giudizio in ultima istanza ha fondamento normativo, ma nella prassi scientifica si combina con elementi empirici. (Tra i due estremi, indicati sopra, di un'efficacia storica accertata e rispettivamente di un significato solo sintomatico di cui un fatto di per sé poco appariscente si veste soltanto nella costruzione di un « tipo ideale », gli stati di cose con cui hanno a che fare di solito gli storiografi, si tengono in qualche punto intermedio. Se, per esempio, si cerca di stabilire il ruolo del *Rienzi* nella storia del *grand-opéra*, non è sufficiente né una descrizione della storia dell'efficacia, che in questo caso è povera di avvenimenti, né un'analisi dell'opera come sintomo di elementi strutturali del tipo *grand-opéra*: il risultato dipende essenzialmente dalla natura della sintesi storiografica, a seconda cioè che si isolino l'uno dall'altro i due generi del dramma musicale e del *grand-opéra*, oppure li si riferisca strettamente l'uno all'altro trattandoli, per così dire, come fenomeni paralleli: nell'un caso il *Rienzi* appare il segno di

« un primo stadio superato » sulla via che conduce al dramma musicale – come un documento di significato più biografico che non storiografico –, mentre nell'altro caso è invece testimonianza preziosa di un nesso effettivamente essenziale dei due generi, sul piano estetico e su quello storico).

Solo una volta poste le domande che fissano il quadro di una ricerca, le risposte contenute o tracciate nei dati di fatto storici si possono registrare con un grado di oggettività – di pertinenza all'oggetto e di validità intersoggettiva – che non è poi così lontano dalle esigenze delle scienze esatte come credono taluni storici intimiditi dalla fisica. Una critica relativa alla valutazione del significato storiografico di determinati fatti dovrebbe quindi concernere primariamente le domande che gli storici si sono poste, e solo secondariamente le risposte che quelle domande abbiano ottenuto. (Per esempio, il ruolo storiografico che tocchi a Johann Caspar Ferdinand Fischer dipende da quale significato si attribuisca, vuoi nella storia della fuga, vuoi in quella della tonalità, all'idea di un ciclo di fuga ordinato secondo le tonalità: se – nonostante *Das wohltemperierte Klavier* – ci si decidesse per la tesi che in primo luogo il principio ciclico abbia poca importanza per l'estetica e per la storia della fuga, e che in secondo luogo quello che conta nello sviluppo della tonalità sia la varietà e la portata armonica all'interno di un movimento e non fra i movimenti, allora l'*Ariadne musica* appare anche storiograficamente la nullità che sul piano estetico essa è in ogni caso).

Una separazione dei criteri estetici da quelli storiografici – una distinzione rigida fra ciò che l'opera musicale sia per se stessa e ciò che essa sia in nesi storici – sarebbe astratta e forzata. Anzitutto, infatti, parecchie categorie estetiche includono elementi storici: di concetti come la novità e l'originalità, oppure l'epigonicità e la banalizzazione [*Trivialisierung*], si può senz'altro affermare che il loro uso nella teoria dell'arte si fonda su una trasformazione di giudizi storiografici in giudizi estetici; il postulato dell'originalità contrassegna un'estetica nell'epoca della coscienza storica. In secondo luogo sia i giudizi estetici in se stessi, sia i criteri che stanno alla loro base, sono soggetti a mutamenti storici: parlare di epigonicità nella musica del Cinquecento sarebbe un discu-

tibile anacronismo, quand'anche a ciò porti la produzione mottettistica del secolo. (Un'imitazione stilistica che nell'Ottocento sarebbe apparsa segno di debolezza, nel Cinquecento si poteva intendere come testimonianza di una devozione che si affidava a una robusta sostanza tradizionale invece di espor-si ai rischi di una « maniera » propria).

D'altra parte la distinzione tra significato estetico e significato storiografico non è affatto inutile nella misura in cui si resti consapevoli della sua precarietà e provvisorietà, e non si miri tanto a irrigidirla in dicotomia eterna, quanto a capire la dialettica che ne scaturisce. Il canone di ciò che « appartiene alla Storia », è dato allo storiografo in prima istanza essenzialmente « da fuori », come ci resta da vedere; e per designare questo « rapporto esterno » – come concetto che faccia intendere quanto è già sempre pre-dato ad una ricerca storiografica – il termine « estetico », a differenza del termine « storiografico », è un'etichetta perfettamente utilizzabile, anche se non tutti gli elementi che intervengono nella fondazione di un canone musicale sono di natura estetica. Secondo i concetti dell'Ottocento, dell'epoca in cui si formulò il canone, la « classicità » dei compositori le cui opere costituiscono l'impalcatura portante della storia della musica – Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart e Beethoven – non si fondava affatto esclusivamente sul livello estetico raggiunto dalle opere. Un classico era piuttosto ancor sempre l'autore modello, il *classicus auctor*, di un determinato genere musicale (come nella poesia Sofocle era il classico della tragedia e Omero quello dell'*epos*). E la tesi che, da classico, Palestrina rappresenti la musica-di-chiesa cattolica, Bach quella protestante, Händel l'oratorio, Gluck l'« opera seria », Mozart l'« opera buffa », Haydn il quartetto d'archi e Beethoven la sinfonia, era, allo stesso tempo, un giudizio estetico-normativo e un giudizio storiografico-descrittivo: secondo la concezione ottocentesca, l'evoluzione di un genere musicale si costituiva nella dipendenza da un modello; i fatti dispersi si ordinavano in generale in una storia narrabile solo con l'orientarsi su una norma propria del genere, la quale trovava coniazione in un'opera paradigmatica.

Che della differenza fra elementi estetici ed elementi sto-

riografici, e della loro dialettica, ci si sia resi conto tardi e solo come in appendice, mentre la vera e propria formazione del cànone musicale si fondava su una mescolanza delle categorie, caratteristica del concetto di classico e di classicità, non significa altro se non che quando si cominciò a riflettere sul significato del cànone come impalcatura della storia della musica, e a scorgere un problema nella relazione fra i giudizi estetici che esso includeva e la funzione storiografica che esso doveva svolgere, il cànone era già stabilito. Esso appartiene originariamente a una coscienza pre-storiografica, non a una coscienza storiografica. E il concetto di classico costituisce, per così dire, un lascito di cui da un lato la storiografia musicale si nutre – senza una pre-intelligenza di quanto in generale appartenga « alla Storia », essa sarebbe paralizzata – e che dall'altro essa distrugge, neutralizzando il concetto normativo in semplice etichetta cronologica di epoche, senza implicazioni normative.

Il cànone delle opere musicali che appartengono alla storia, è quindi sempre già pretracciato allo storiografo – per lo meno in prima istanza e nei tratti fondamentali –, e più precisamente da un lato come museo immaginario da cui egli può fare una selezione soggettiva senza con ciò intervenire sulla consistenza del museo, e dall'altro lato come impalcatura portante da cui egli muove, e non può non muovere, nel tentativo di scrivere una storia della musica. L'idea circolante in riflessioni metodologiche che il lavoro dello storiografo abbia alla base una selezione di opere musicali compiuta dallo storiografo stesso, e che dunque in un primo momento egli stabilisca con una propria valutazione un patrimonio fondamentale di quanto emerge dal passato, per poi intrecciare una rete di connessioni storiche fra le opere riconosciute significative, non risulta realistica né dice come propriamente stiano le cose nella prassi scientifica. (Pare quasi che la riflessione gnoseologica teorica, ai cui trionfi appartiene lo scoprire ingenuità nei semplici praticanti empirici, qui sia finita essa stessa in un proprio tipo di ingenuità). Quando si discute teoricamente sui giudizi di valore nella storiografia musicale, orientarsi su un modello intuitivo che mal collima con quanto gli storiografi fanno realmente, potrebbe essere

per lo meno sconveniente nel riguardo funzionale, se non addirittura errato.

L'acquisizione del cànone pre-dato – un'acquisizione che non esclude affatto la critica – significa che per un verso lo storiografo ricostruisce « rapporti di valore » in base ai quali si è accolta un'opera nel museo originario, e che dall'altra parte, da storiografo (non come fruitore di musica) egli fa sue alcune « valutazioni » recategli dalla tradizione, per trovarvi sostegno nello strutturare la storia che cerca di narrare. Il decidere, per esempio, che la *Schöpfung* di Haydn sia una delle opere che formano l'impalcatura della storia della musica, è del tutto differente sia dalla conoscenza storiografica dei presupposti su cui si fondava la fama dell'opera o che la resero possibile, sia dall'adesione estetica dello storiografo – un'adesione che egli può dare, ma che può anche negare. Qui si tratta piuttosto di una valutazione *sui generis* che non si risolve per intero né in un « rapporto di valore » storico ricostruito dallo storiografo, né in una effettiva « valutazione » che egli compia di suo.

Il cànone da cui muove la storiografia musicale – cànone che essa non istituisce, ma trova già costituito – è dato per tradizione. E delle tradizioni sembra essere caratteristico lo stare sospese (che abbiamo delineato) fra un « rapporto di valore » che rappresenta un oggetto, e una « valutazione » che rappresenta una decisione esecutiva. Da un lato il cànone costituisce una resistenza contro la quale si logora la critica storica, dall'altro è un sostegno di cui essa non può fare a meno. (Uno storicismo a cui riuscisse di penetrare la tradizione per intero, senza residui, verrebbe a privarsi della sostanza stessa di cui si nutre). Da sé sola la storiografia musicale non è in grado di fondare giudizi estetici che rendano possibile una separazione dell'essenziale dall'inessenziale; per non affogare nel caos dei fatti e dei nessi costruibili a piacere, lo storiografo ha bisogno di una norma data « da fuori ». (Oltre che l'impossibilità logica di dedurre enunciati normativi da enunciati descrittivi, è la differenza fra il modo di esserci estetico della musica come « opera » e di quello storiografico della musica come « documento », a escludere che, finché resta nei limiti del proprio mestiere, lo storiografo emetta giu-

dizi che scaturiscano dall'esperienza musicale nella situazione estetica dell'immergersi in un'opera dimentichi di sé e del mondo; egli può stabilire « rapporti di valore », è vero, anzi deve per forza istituirne, ma giustificare « valutazioni » non è compito suo). D'altra parte, tuttavia, la storiografia musicale deve ricorrere a differenziazioni estetiche per poter decidere che cosa in generale appartenga alla Storia in senso enfatico, e che cosa non le appartenga. Quella categoria dell'efficacia storica esercitata [*Geschichtswirkung*], che permette di rilevare l'essenziale nella storiografia politica, per la storia della musica – in cui pure ha un suo posto – non è sufficiente perché la grandezza nel campo musicale, diversamente da quella politica, è possibile in linea di principio anche senza un'efficacia storica: la storia musicale non si può emancipare dall'estetica nella stessa misura in cui la storia politica si emancipa dalla morale – la grandezza morale, fatta valere come politica, sarebbe pensabile come priva di efficacia storica, al pari di quella estetica. (Di un'efficacia storica delle cantate di Bach – diversamente dal caso del *Wohltemperierte Klavier* – non si può parlare; la convinzione che le cantate siano grandi creazioni, non si regge sul loro significato storiografico, che è poca cosa – si potrebbe addirittura parlare di un vicolo cieco dell'evoluzione storica –, ma su un giudizio estetico, immanentistico-musicale. L'argomento sofistico che la grandezza musicale debba pur venir riconosciuta prima o poi, e che anche la più tarda scoperta rappresenti ancora una sua efficacia storica, è trascurabile).

Per essere possibile come storiografia musicale – come narrazione strutturata di ciò che è stato –, la storiografia musicale ha quindi bisogno di un canone estetico pretracciato per tradizione. La dipendenza in linea di principio dalla tradizione non significa tuttavia che la ricerca storica debba accettare cecamente ciò che la tradizione le reca come canone musicale. Il nesso fra la storiografia e il canone tramandato che essa ha alle spalle, per così dire, come premessa, ma che ha anche dinanzi a sé come oggetto, è descrivibile piuttosto come un rapporto dialettico. Più precisamente, in primo luogo lo storiografo può analizzare i modi e le ragioni della formazione canonica primaria, cioè fare oggetto di ricerca i

presupposti da cui è sorretta la propria attività. Come già si è ricordato in altro contesto, la storiografia è riflessiva, nutrita di riflessione su se stessa. (Il circolo in cui essa incorre in questo modo, non è un circolo « vizioso », ma ermeneutico, senza danni per nessuno. E l'opinione che un canone estetico sia reso invalido dall'illuminismo [*Aufklärung*] storiografico, è un pregiudizio assai discutibile: la visione della storicità di un criterio non significa sempre che esso venga compromesso o addirittura annullato; e quando si lega una norma a una tradizione – nella coscienza dei suoi limiti –, invece di appellarsi invariabilmente a una natura immutabile della cosa o dell'uomo, questa non è affatto una *ratio debilis*, una giustificazione fiacca dettata da miseria di epigoni. Nei primordi di uno storicismo che si concepiva come *Aufklärung* – nel Settecento – la *pointe* della deduzione storiografica di norme era diretta contro quella loro validità a cui si era dato un fondamento « sovratemporale »; ma poi la tesi, un tempo paradossale e provocatoria, che le norme estetiche siano « storiche da cima a fondo », è divenuta da un bel pezzo un luogo comune che non spaventa più nessuno, e l'abitudine di aggrapparsi a un « sovratemporale » ha fatto posto alla convinzione che a legittimare una norma sia del tutto sufficiente che essa sia in grado di suscitare un consenso di alcuni decenni). In secondo luogo, sarebbe sensato prendere coscienza delle categorie, dei criteri, delle forme di pensiero che, in parte espliciti e in parte non detti, stanno alla base del canone estetico tramandato – per esempio l'idea di classico e la storia di tale idea – e confrontarli tra loro, e sottoporli a un tentativo di sistematizzazione che può essere utile anche quando non raggiunge una conclusività perfetta. (Lo stesso mostrare discrepanze nella rete delle categorie estetiche di un'epoca, e lo stesso tentativo di spiegarne le contraddizioni interne, sarebbero un risultato del tutto accettabile delle fatiche impegnate verso una sistematicità; per dirla con un paradosso, qui anche il fallimento sarebbe un successo). In terzo luogo, la storiografia può divenire critica della tradizione senza oltrepassare i propri confini, in quanto su un canone di norme estetiche si può incidere nel senso del mutamento non solo con norme antiestetiche, ma anche con l'accertamento di fatti storici che rie-

dizi che scaturiscano dall'esperienza musicale nella situazione estetica dell'immergersi in un'opera dimentichi di sé e del mondo; egli può stabilire « rapporti di valore », è vero, anzi deve per forza istituirne, ma giustificare « valutazioni » non è compito suo). D'altra parte, tuttavia, la storiografia musicale deve ricorrere a differenziazioni estetiche per poter decidere che cosa in generale appartenga alla Storia in senso enfatico, e che cosa non le appartenga. Quella categoria dell'efficacia storica esercitata [*Geschichtswirkung*], che permette di rilevare l'essenziale nella storiografia politica, per la storia della musica – in cui pure ha un suo posto – non è sufficiente perché la grandezza nel campo musicale, diversamente da quella politica, è possibile in linea di principio anche senza un'efficacia storica: la storia musicale non si può emancipare dall'estetica nella stessa misura in cui la storia politica si emancipa dalla morale – la grandezza morale, fatta valere come politica, sarebbe pensabile come priva di efficacia storica, al pari di quella estetica. (Di un'efficacia storica delle cantate di Bach – diversamente dal caso del *Wohltemperierte Klavier* – non si può parlare; la convinzione che le cantate siano grandi creazioni, non si regge sul loro significato storiografico, che è poca cosa – si potrebbe addirittura parlare di un vicolo cieco dell'evoluzione storica –, ma su un giudizio estetico, immanentistico-musicale. L'argomento sofistico che la grandezza musicale debba pur venir riconosciuta prima o poi, e che anche la più tarda scoperta rappresenti ancora una sua efficacia storica, è trascurabile).

Per essere possibile come storiografia musicale – come narrazione strutturata di ciò che è stato –, la storiografia musicale ha quindi bisogno di un canone estetico pretracciato per tradizione. La dipendenza in linea di principio dalla tradizione non significa tuttavia che la ricerca storica debba accettare cecamente ciò che la tradizione le reca come canone musicale. Il nesso fra la storiografia e il canone tramandato che essa ha alle spalle, per così dire, come premessa, ma che ha anche dinanzi a sé come oggetto, è descrivibile piuttosto come un rapporto dialettico. Più precisamente, in primo luogo lo storiografo può analizzare i modi e le ragioni della formazione canonica primaria, cioè fare oggetto di ricerca i

presupposti da cui è sorretta la propria attività. Come già si è ricordato in altro contesto, la storiografia è riflessiva, nutrita di riflessione su se stessa. (Il circolo in cui essa incorre in questo modo, non è un circolo « vizioso », ma ermeneutico, senza danni per nessuno. E l'opinione che un canone estetico sia reso invalido dall'illuminismo [*Aufklärung*] storiografico, è un pregiudizio assai discutibile: la visione della storicità di un criterio non significa sempre che esso venga compromesso o addirittura annullato; e quando si lega una norma a una tradizione – nella coscienza dei suoi limiti –, invece di appellarsi invariabilmente a una natura immutabile della cosa o dell'uomo, questa non è affatto una *ratio debilis*, una giustificazione fiacca dettata da miseria di epigoni. Nei primordi di uno storicismo che si concepiva come *Aufklärung* – nel Settecento – la *pointe* della deduzione storiografica di norme era diretta contro quella loro validità a cui si era dato un fondamento « sovratemporale »; ma poi la tesi, un tempo paradossale e provocatoria, che le norme estetiche siano « storiche da cima a fondo », è divenuta da un bel pezzo un luogo comune che non spaventa più nessuno, e l'abitudine di aggrapparsi a un « sovratemporale » ha fatto posto alla convinzione che a legittimare una norma sia del tutto sufficiente che essa sia in grado di suscitare un consenso di alcuni decenni). In secondo luogo, sarebbe sensato prendere coscienza delle categorie, dei criteri, delle forme di pensiero che, in parte espliciti e in parte non detti, stanno alla base del canone estetico tramandato – per esempio l'idea di classico e la storia di tale idea – e confrontarli tra loro, e sottoporli a un tentativo di sistematizzazione che può essere utile anche quando raggiunge una conclusività perfetta. (Lo stesso mostrare discrepanze nella rete delle categorie estetiche di un'epoca, e lo stesso tentativo di spiegarne le contraddizioni interne, sarebbero un risultato del tutto accettabile delle fatiche impegnate verso una sistematicità; per dirla con un paradosso, qui anche il fallimento sarebbe un successo). In terzo luogo, la storiografia può divenire critica della tradizione senza oltrepassare i propri confini, in quanto su un canone di norme estetiche si può incidere nel senso del mutamento non solo con norme anti-etiche, ma anche con l'accertamento di fatti storici che rie-

scono intralcianti o distruttivi per le premesse del canone. La ricerca storica modifica la tradizione da cui dipende. (Che le norme non siano deducibili da fatti, non significa per nulla che non possano esserne influenzate; e quanto poco si può essere costretti ad accettare una norma per via puramente logica, altrettanto è utile avere presenti per via empirica le sue premesse e le sue conseguenze, per sciogliere il suo irrigidimento « decisionale » in una ragione [*Vernunft*] che poi è in sostanza il senso di ciò che convenga fare).

1. Una esposizione dei modi e delle ragioni della formazione canonica primaria nella storia della musica – un ricalcare le vie lungo le quali Schütz e Gluck, Weber, Debussy e Schönberg giunsero ad una celebrità che intanto appare pressoché incontestabile – per il momento manca ancora, per avvincente che fosse il tema. (Non si vuol dire che i contorni dei problemi – Schütz e la musica-di-chiesa protestante, Gluck e l'idea del dramma musicale, Weber e lo « spirito nazionale » nella musica – siano rimasti ignoti, ma l'essenziale qui sta nei particolari). Già la più fuggevole riflessione basta nondimeno a mostrare come il semplice assunto, che nel conseguire la classicità si tratti del solo accumularsi di successi d'esecuzione, non sia sufficiente. Per complicata che sia – e sovraccarica di difficoltà relative alla raccolta del materiale –, una ricerca di vaste dimensioni, su almeno alcuni degli aspetti che si dovrebbero tenere presenti, non potrebbero sorgere controversie.

Dai successi ottenuti nell'esecuzione, che in linea di principio si possono contare e misurare – quand'anche a volte sia difficile o impossibile giungere a dei numeri –, va distinto il prestigio che a un'opera può toccare anche senza essere stata eseguita. La scoperta della *Matthäus-Passion* da parte di Mendelssohn si può anche interpretare come il trasformarsi di un prestigio già esistente presso gli iniziati, in un successo di esecuzione: dubbio non fu mai il livello dell'opera, quanto la possibilità di presentare a un vasto pubblico e di rendere lampante ciò che era oggetto di una conoscenza esoterica. E nel caso della *Kunst der Fuge* [Arte della fuga] le esecuzioni appaiono ancor oggi, per così dire, dimostrazioni

aggiunte, secondarie, di una fama che ha il suo fondamento primario al di là della prassi musicale, e che non ha bisogno della prassi per essere tramandata.

Che per non restare accidentale, e perciò transitoria, la ricezione di opere musicali non possa non avere un sostegno istituzionale, è un luogo comune della sociologia della musica. (Pezzi che esorbitano dal sistema delle istituzioni, o rimangono nell'ombra – come i *Lieder* per più solisti –, oppure si devono adattare alle circostanze esistenti mediante cambiamenti nella distribuzione delle parti – come la distribuzione « per coro » nei madrigali al posto di quella solistica). Ma l'appoggio istituzionale che tiene in vita un'opera o un genere, agisce in gradi e forme differenti; e il fatto che nella teoria si separi il fondamento istituzionale di una celebrità musicale dal fondamento estetico – cioè il fatto che si distingua tra condizioni esterne e interne – risponde a un intento euristico, e serve a delimitare il quadro categoriale per una descrizione delle mescolanze di cui consta la realtà storica effettiva. Il posto delle sinfonie di Beethoven nel repertorio concertistico è una istituzionalizzazione in misura minore e in un altro senso che non l'elevazione della polifonia vocale del tardo Cinquecento a paradigma della « musica-di-chiesa pura », o addirittura la canonizzazione del corale gregoriano. La struttura di quel concerto, che poi ebbe il nome di « concerto sinfonico », in generale è stata coniata e costituita anzitutto solo dall'esigenza estetica delle sinfonie beethoveniane – che non tolleravano di essere usate o male usate da pezzi introduttivi o di cornice (una parte all'inizio, un'altra alla fine del concerto) di un programma eterogeneo. In questo caso l'elemento estetico – non immediatamente, ma a poco a poco – ha costretto a una riforma dell'istituzione. Viceversa nella musica di chiesa sia la funzione liturgica sia l'indirizzo stilistico che adempie perfettamente lo scopo petracciato – l'esposizione musicale verbale – sono pre-dati istituzionalmente « da fuori », e l'esigenza estetica appare un attributo che non dovrebbe mancare, ma che si aggiunge alla sostanza più che nascere da essa.

Una celebrità musicale [*Rubm*] è sempre legata a uno o più strati sociali portatori che esistono gli uni accanto agli

altri in una forma di società. (Per strato portatore [*Träger-schicht*] si deve intendere un pubblico definibile mediante connotati comuni al di là dell'interesse musicale; parlare di uno strato sociale portatore o depositario della Musica Nuova, o della Musica Antica, non avrebbe senso se i gruppi che si raccolgono intorno alla musica elettronica o alla musica per liuto, non fossero tenuti insieme socialmente da null'altro che un entusiasmo musicale verso il non comune, il diverso o il fuori moda). Pure in un'epoca a struttura sociale pressoché immutata e con un concetto stabile della musica artificiale, non è affatto sempre il medesimo strato portatore a decidere che l'*oeuvre* di un compositore venga o non venga accolta nel museo immaginario. A differenza di quella di Richard Strauss, poniamo, la fama di Anton Webern è stata stabilita in circoli esoterici, non dal pubblico del repertorio concertistico, ma in circoli che – diversamente dai sostenitori di Matthias Hauer – ottennero ascolto dalla pubblicistica invece di restare condannati alla settarietà. E che – per accennare a un caso estremamente opposto – Jacques Offenbach appartenga al Pantheon, è una tesi che intellettuali versati nella letteratura hanno giurato, per così dire, di sostenere con innocui amanti della musica popolare contro quel pubblico che ritiene se stesso l'unico pubblico serio. Peraltro la corrispondenza di compositori o di generi musicali è resa più ardua dal fatto che in genere uno strato portatore definibile socialmente partecipa a più generi musicali, e viceversa un genere va a più strati sociali portatori: quelli da porre in correlazione fra loro non sono, astrattamente parlando, singoli strati – sociali da una parte e musicali dall'altra –, ma gruppi di strati, più vasti settori della gerarchia.

2. Presso storiografi che si sono dati poco pensiero del senso di una dogmatica giuridica o teologica, la parola « dogmatica » [*Dogmatik*] viene usata non di rado in senso dispregiativo quasi si trattasse di un ambito vietato di cui lo scienziato non può occuparsi senza compromettersi come scienziato ed entrare nella genia dei profeti (come il Wilamowitz rimproverò a Nietzsche). Tuttavia, seguendo una proposta di Erich Rothacker⁴⁸, dobbiamo distinguere tra la fissazione

primaria di dogmi o di norme, la quale senza dubbio non è compito della scienza, e l'elaborazione secondaria di un nesso sistematico fra principi dati da fuori: un'elaborazione che si può annoverare senz'altro fra le attività scientifiche, e che – nonostante il suo carattere secondario – è tutt'altro che subalterna. (Qualora si escludesse dal concetto di scienza la delucidazione di presupposti, di conseguenze e implicazioni di principi dati, sarebbe difficilmente giustificabile che la giurisprudenza rivendichi di essere una scienza).

Quelle stesse norme estetiche e di tecnica compositiva che da un lato – come condizione di una scelta di opere « appartenenti alla Storia » – rappresentano premesse della scienza musicale, dall'altro ne costituiscono l'oggetto, e più precisamente l'oggetto di una estetica musicale di natura storiografica, oppure di una poetica musicale che si intende come dogmatica nel senso non dispregiativo della parola: come sistematizzazione di idee, di categorie, di massime, di criteri, che esplicitamente o tacitamente stanno alla base dei giudizi e delle scelte musicali di un'epoca, o di una delle « tendenze » di un'epoca. Limitarsi a raccogliere le espressioni a noi pervenute da un'epoca intorno alla musica e ad opere musicali, e a connetterle in un mosaico di storia della ricezione, non basta affatto. Piuttosto, oltre a questo, si deve necessariamente cercare di ricostruire i presupposti e le condizioni su cui si fondava allora la decisione di accogliere alcune opere musicali nel repertorio – o per lo meno nel ricordo – e di non accoglierne altre. L'idea di una dogmatica estetico-musicale – di una codificazione e sistematizzazione delle norme estetiche e di tecnica compositiva proprie dello stile di un'epoca o di una « tendenza » – comporta ci si attenda che la selezione delle opere costituenti il museo immaginario non sia scaturita da un cumulo di casi accidentali e di atti d'arbitrio, ma trovi un suo fondamento in giudizi e decisioni fra i quali, forse anche senza che i contemporanei ne fossero consapevoli, sussisteva un nesso non per questo meno attivo nel loro comportamento in proposito. Il fine di una dogmatica estetica sarebbe quindi quello di scorgere in documenti dispersi le tracce di una forma di pensiero, di un modo di pensare contenuto come « struttura profonda » – per prendere a

prestato una metafora della linguistica – nei giudizi e nei verdetti di un'epoca – vuoi nei giudizi espressi in parole, vuoi nei verdetti semplicemente pronunziati ma non esplicitamente fondati. Così, per esempio, un tentativo di spiegare il formarsi di una celebrità musicale nell'Ottocento, potrebbe muovere da un'ipotesi che difficilmente troverebbe un sostegno nell'estetica dell'epoca, coniata dalla filosofia sistematica: cioè dall'ipotesi che dovessero sempre ingranare l'una nell'altra una motivazione essoterica e una esoterica, e che, inoltre, nonostante l'idea di una musica assoluta, il successo musicale non fosse quasi mai un successo esclusivamente musicale, ma si allacciasse a tendenze extramusicali, senza che per questo la musica stessa dovesse necessariamente essere improntata da quello « spirito del tempo » che era un veicolo della sua celebrità. Sia nel caso di Wagner o di Liszt, sia in quello di Schumann o di Brahms, si dovrebbe quindi stabilire il complesso globale, la « configurazione » [*Konfiguration*] in cui i tratti manifesti, popolari, delle rispettive opere si uniscono ai tratti latenti, dai quali dipendeva il carattere artificiale. Contrariamente a una diffusa semplificazione, la musica di Wagner è divenuta celebre senza dubbio non solo per via della coercizione che esercitava sul sentimento degli ascoltatori – e nonostante il « meccanismo studiato » [*kunstreiche Mechanismus*] che le opere celavano in se stesse – ma anche a causa del nesso ineliminabile fra il *pathos* – che senza un fondamento « artificiale » sarebbe svanito assai presto e avrebbe fatto da morto involucro – e la dovizia di mezzi artistici, che, senza lo scopo da essi adempito così trionfalmente, da soli difficilmente sarebbero riusciti interessanti. Anche l'ascoltatore che si abbandonava alla musica di Wagner senza riflettere, era segretamente consapevole del fatto che l'effetto-d'affresco che egli percepiva, era dovuto a un'arte della miniatura quale non si potrebbe pensare più sottile. E una dialettica consimile, analoga nella struttura di fondo, delle condizioni da cui dipendeva la celebrità musicale nell'Ottocento, andrebbe rintracciata in Brahms nella « configurazione » di lavoro tematico e melodia cantabile.

Dove l'idea di una dogmatica estetica – di una codificazione e sistematizzazione di stili estetico-musicali e tecnico-com-

positivi di un'epoca – si faccia valere da programma scientifico dotato di senso, il problema del relativismo storico, sentito da parecchi storici come inquietante o angoscioso, appare sotto una luce diversa. Nei limiti di una dogmatica estetica, infatti, giudizi e selezioni non sono per nulla relativi al solo soggetto – cioè lasciati all'arbitrio e all'accidentale disposizione psichica del singolo – ma fondabili in modo intersoggettivo: « discutibili » in quel senso scolastico della parola che sta dietro la norma sempre di nuovo fraintesa *de gustibus non est disputandum*. (Una dogmatica giuridica permette di dedurre sentenze con stretto rigore invece di affidarle al semplice senso di giustizia [*Gerechtigkeitsgefühl*]⁴⁹. Nella stessa misura in cui si dimostrano ricostruibili i presupposti portanti di un sistema estetico-musicale, cresce la sicurezza con cui singoli giudizi o verdetti emessi in un'epoca del passato si possono caratterizzare come adeguati oppure inadeguati alla loro epoca, invece di dover prendere come documento dello « spirito del tempo », e registrare indifferentemente tutto ciò che si sia mai detto.

Lo storiografo che riflette su giudizi di valore, invece di limitarsi a pronunziarli o adottarli, non è quindi tenuto di necessità a perdersi invariabilmente in rimuginazioni sul relativismo storico, ma si vede confrontato con un problema risolvibile con mezzi scientifici: con il problema di determinare da un lato la struttura logica e dall'altro la portata storica – cioè i limiti nel tempo, sociali ed etnico-regionali – di un sistema di norme estetiche. Per il momento la riflessione sull'imbrogliata dialettica dei concetti di « relativo » e di « assoluto » può essere sospesa – ancorché, ovviamente, non sia eliminabile fino in fondo – con impostazioni storiografiche empiriche del problema. Senza doverci necessariamente sentire irritati dal fatto che tutti i sistemi storici di norme sono di nuovo « relativi », possiamo cercare di coglierli da un lato nella loro composizione interna e dall'altro di localizzarli in termini storiografico-sociologici, per poi poterci muovere nell'ambito delimitato con una sicurezza non attaccabile direttamente dai problemi del relativismo – che pur ritornano in campo in ultima istanza. Non che si debba raccomandare di rimuovere difficoltà metafisiche con un empirismo ingenuo.

Si vuol solo dire che non è lecito indulgere troppo spesso nella tentazione di lasciarsi deviare, per opera di aporie filosofiche paradossali, da compiti più vicini e risolvibili. Sminuire e togliere importanza a quanto si può raggiungere, tenendo costantemente dinanzi agli occhi di coloro che vi attendono l'irraggiungibilità di traguardi ultimi, è cattivo stile scientifico.

Il tentativo di ricostruire sistemi di norme estetiche del passato non comporta necessariamente un'adesione alla massima storicistica che ogni epoca abbia diritto di essere misurata sul proprio metro – una massima che dopo lunga assuefazione può apparire innocente e innocua, ma il cui senso non è univocamente certo. La si può giustificare – come faceva anche il Ranke – teologicamente (dinanzi a dio un'epoca non esiste come mezzo allo scopo di un'altra, bensì per se stessa); ma è interpretabile anche in un senso cinicamente funzionalistico (che un sistema di norme appaia barbarico a un'epoca illuminata, non importa e non è decisivo: ciò che conta è se esso sia o non sia stato in sé concordante e se abbia o non abbia svolto quella funzione di integrazione per cui lo si pensava). E d'altra parte resta altrettanto oscuro se la tesi storicistica proibisca universalmente giudizi « da fuori », oppure si limiti a circoscrivere il mestiere dello storiografo, se cioè essa voglia dire che è compito dello storico intendere dall'interno sistemi di norme estranei invece di giudicarli dall'esterno (e fin qui la concezione di una dogmatica sistematizzante di stili d'epoche non può essere contraria, non mira ad altro), oppure, oltre a questo invito agli storici, essa postuli che una « valutazione » debordante dalla ricostruzione di un « rapporto di valore » storico sia illegittima e falsa in linea di principio – non solo per lo storico che si tiene nei limiti di quanto si può raggiungere con metodi analitico-empirici, ma *tout court* e per chiunque al mondo. Infine, nell'uso quotidiano la massima storicistica del non valutare – formulata rozzamente – ha una parte che è luogo comune, ma anche una parte che è ideologia, e finisce col riuscire ingannevole, in quanto il passo che conduce dall'una all'altra parte resta quasi sempre inosservato.

3. La storiografia come scienza è sempre in non piccola

misura critica della tradizione. Non inizia i suoi lavori immediatamente, come studio senza presupposti, di fonti primarie, ma nella forma mediata di confutazioni, di modificazioni o di irrigidimenti di narrazioni storiche tramandate su condizioni ed eventi del passato. Dalla diffidenza, consolidata a metodo, verso relazioni tramandate nascono domande che sole, in generale, inducono le fonti primarie a parlare. La prima spinta alla ricerca storica proviene dalla ricerca storica che la precede; i fatti costituiscono semplicemente il materiale che occorre e che si usa per poter seguire l'impulso primario.

Quando dunque si sottoponga a una critica storica quella formazione di un canone estetico che rientra fra le premesse della storiografia musicale, in ciò è certamente in gioco una critica della tradizione – allo stesso modo che nella scepsi coltivata nei confronti di narrazioni storiche precedenti –, ma in una forma che devia sostanzialmente dal procedimento consueto della storiografia: la critica storiografica relativa al canone musicale è indiretta invece che immediata; non si rivolge con argomentazioni estetiche contro norme e criteri estetici, ma si connette a elementi che sono solo congiunti a norme, senza essere norme essi stessi. Eppure, come abbiamo già ricordato, proprio nella riflessione storiografica su presupposti e conseguenze di una norma consiste la possibilità di una discussione razionale di convinzioni che altrimenti si dovrebbero rimettere a un decisionismo irrazionale.

Opere che devono il loro prestigio estetico e la loro validità di paradigmi stilistici di un genere al successo di una leggenda storica, perdono in celebrità quando la leggenda cade vittima della critica storiografica. Per sé presa la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina può ben essere un'opera di indubitabile classicità; ma l'autorità, il rango di norma a cui fu elevata dal fatto di valere come la messa che convinse il renitente Concilio Tridentino del carattere liturgico della musica sacra polifonica, è annullato, o per lo meno infirmato, non appena la tradizione aneddotica si dimostra leggendaria.

L'efficacia storica di opere musicali, quale risulta in ricerche storiografiche – non il perdurare nel repertorio o nel ricordo, ma il loro influsso su opere posteriori –, non è un elemento estetico, ma un'istanza che sta, accanto a elementi

valutativi estetici, a fondamento del cànone su cui appoggia la storiografia musicale. Le opere in musica della Camerata fiorentina non appartengono alla Storia per se stesse – da opere d'arte che reggano esteticamente –, ma per le conseguenze che ebbero; segnano « l'inizio dell'opera in musica ». Senza le conseguenze che trasse Monteverdi – e decisivo fu solo quanto avvenne a Venezia, non a Mantova – l'esperimento fiorentino sarebbe difficilmente emerso da quell'ambito di studi arcaizzanti che andava dall'ode umanistica al cromatismo e all'enaarmonia di Nicola Vicentino. Ma che un'opera si guadagni un posto eminente nella storia solo per essere stata la prima di un genere destinato a lungo e importante sviluppo, è un principio per nulla fuori dubbio, e anzi alquanto contestabile. Inoltre, l'idea di un « inizio » databile dell'opera in musica è problematica, perché quei connotati stilistico-musicali, drammaturgici e sociali del genere che ne fissano l'essenza, sono cresciuti solo assai lentamente, a poco a poco. E dunque non sarebbe affatto assurdo ricollocare l'opera lirica fiorentina nel contesto di esperimenti periferici da cui la storiografia musicale precedente la fece risaltare in base al pregiudizio che esistesse un'« origine dell'opera in musica » segnata dall'opera lirica fiorentina (nel rapporto di coincidenza cronologica con la morte di Palestrina e di Lasso). Ma qualora si accetti la correzione, essa significa che una critica storica comportante un mutamento di principio storiografico – nella fattispecie una diffidenza verso il concetto di « origine » – fa di nuovo scadere un'opera dal rango che deteneva, grazie a una determinata storiografia precedente.

Il concetto di novità come criterio estetico – lo abbiamo già ricordato – implica un elemento storico, e dunque un elemento esposto a critica storiografica. Se in una ricerca più precisa la novità di cui si nutre il prestigio di un'opera risulta semplice presunzione [*Prätention*], allora muta anche la qualità estetica dell'opera senza che nel suo testo si sia spostata neppure una nota. In questo caso il giudizio di valore estetico cade vittima di un giudizio fattuale storiografico, la tesi fondata normativamente soggiace a una tesi d'ordine empirico. (L'ostinazione tenace con cui Josef Matthias Hauer sosteneva di essere il primo compositore dodecafo-

nico, per un verso si fondava evidentemente sulla convinzione che la dodecafonia non fosse un'invenzione [*Erfindung*], ma una scoperta [*Entdeckung*] in cui, sul modello della scienza della natura, conterebbe stabilire la priorità, ma dall'altro lato si fondava sul senso che l'elemento storico del « per la prima volta », come diceva Adorno, faccia parte della qualità estetica, e che quando si sposti la sua collocazione cronologica l'opera scapiti nella sua autenticità estetica).

Ma una categoria come la novità è oggetto di critica storica anche sotto un altro riguardo: una visione storiografica la può sempre limitare nell'ambito temporale e sociale della sua validità. La massima che, per essere autentica, la musica debba essere nuova, è indubitabile per la musica artificiale a partire dal Settecento, ma per quella del dodicesimo o del tredicesimo secolo – per non parlare della musica d'uso [*usuelle Musik*] – è assolutamente discutibile, quantunque finora sia stata sempre posta alla base del quadro che ci si faceva della storia della musica medievale: in Friedrich Ludwig, che ne fissò i tratti fondamentali, l'evoluzione musicale del Duecento appare una catena di innovazioni tecnico-compositive scaturite l'una dall'altra come conseguenze, e non, poniamo, un succedersi di condizioni in cui il vecchio appartenga, accanto al nuovo, al patrimonio di una liturgia musicale che rappresenta un sistema sonoro.

Uno dei mezzi con cui gli storiografi incidono su un cànone musicale tramandato, è l'inferenza *ex analogia*. Se risulta che le qualità in base alle quali una determinata opera venne sentita come eminente, ricorrono in un'altra opera, allora o si abbassa il rango dell'una oppure si eleva quello dell'altra. Un mutamento nella composizione del museo immaginario è comunque inevitabile in entrambi i casi e – per dirla con un paradosso – la quantità delle opere conformi a una certa norma di rango, rientra nella qualità.

Che il presente in cui vivono gli storiografi intervenga nell'improntare la storiografia, è infine un luogo comune di cui nessuno dubita, ma che non deve affatto significare necessariamente distorsione e riverniciatura del passato. Tale luogo comune può anche voler dire che non ogni visione di ogni pezzo di passato è possibile in ogni epoca. (Ciò che il Wölfflin

diceva dell'arte, vale anche della ricerca storica sull'arte). Il presente ha senza dubbio un'affinità particolare per alcune epoche precedenti, tale rendere accessibile il senso e la connessione interna di avvenimenti, di condizioni e di opere (anche se, come abbiamo ricordato, la simpatia non è affatto l'unica possibilità di visione più approfondita). La conclusione che il manierismo barocco sia uno stile con un proprio diritto estetico, e non una semplice forma degenerativa del Rinascimento, si ebbe non a caso nell'età dell'espressionismo. Peraltro, la dipendenza o l'affinità che sussiste fra « spirito del tempo » e occasioni di conoscenza storiografica, non va ipersemplificata in un rapporto grossolano: che negli anni trenta, colmi di politica chiasmata, la germanistica si volgesse proprio al periodo stilistico Biedermeier – con apparente controsenso – mostra inequivocabilmente che, come l'arte, così la scienza dell'arte spesso non dipinge una copia [*Abbild*] che riproduca quanto la circonda, ma cerca rifugio in una copia o immagine antitetica [*Gegenbild*].

VIII.

Sulla « relativa autonomia » della storia della musica

Il concetto di una « relativa autonomia » dell'arte e della storia dell'arte è una categoria marxista, ancorché non esclusivamente marxista. In lettere che risalgono all'ultimo decennio del secolo scorso, Friedrich Engels risponde, allo scopo di allontanare o distogliere dallo schema base-sovrastuttura [*Basis-Überbau*] proprio del marxismo il sospetto di banalissima insensibilità all'arte: il primato dell'economia vale solo « in ultima istanza ». Ma il senso del principio dell'autonomia non è affatto inequivocabilmente chiaro neppure all'interno del marxismo o della cerchia di autori che annoverano se stessi fra i marxisti, e la funzione che spettava a questo concetto varia nella disputa fra le tendenze.

Che l'autonomia estetica non rappresenti un principio esonerato dalla storia e troneggiante, per così dire, al di sopra di questa, ma piuttosto un fenomeno storicamente e storiograficamente delimitato e mutevole, è ormai innegabile per chiunque conosca in generale la discussione. Ma giudicare sulla portata storica di questa categoria è arduo perché dipende dalla definizione del suo contenuto concettuale, e da un lato tale contenuto sembra duttile a tal punto da coincidere con la categoria di *Darbietungsmusik* [musica di manifestazione, esibizione, libera offerta], proposta da Heinrich Bessler come concetto antitetico alla *Umgangsmusik* [musica di relazione], ma dall'altro si può anche intendere in modo così stretto da contrarlo in equivalente del principio de *l'art pour l'art*. La *Darbietungsmusik* – non elemento componente di un avvenimento che vada al di là della musica, ma singolo intrattenimento a sé stante – è un fenomeno che risale a tempi immemorabili; invece la dottrina de *l'art pour l'art* è una parola

d'ordine dell'Ottocento, e piú precisamente non della borghesia, come affermano spregiatori marxisti di tale principio, bensí di una *bobème* atteggiata in senso antiborghese (anche se insediata in interstizi della società borghese). Tracciare confini inequivoci tra musica autonoma e musica funzionale [rispondente a determinate funzioni in sé extramusicali] è quasi impossibile, anche perché alcune funzioni della musica – la funzione di rappresentazione [*Repräsentation*], quella di intrattenimento, quella di socialità e quella di educazione [*Bildung*] – si tengono in punti intermedi oscillanti fra la *Umgans* e la *Darbietungsmusik* – fra l'adattamento a fatti di per sé extramusicali e un'esistenza emancipata nel suo significato –, cioè in posizioni intermedie che ammettono accentuazioni diverse, sul lato dell'autonomia oppure su quello della funzionalità. Comunque di alcuni generi musicali dal Settecento al Novecento si può affermare senza arbitrio che sono autonomi o primariamente autonomi. E alla storiografia potrebbe convenire – procedere diversamente, che con considerazioni di convenienza pratica è difficile, dal momento che non esiste un concetto di autonomia che sia « il solo giusto » –, prendere una via terminologica di mezzo fra un concetto di autonomia coestensivo di quello di *Darbietungsmusik*, ed uno coincidente con la dottrina de *l'art pour l'art*, e qualificare autonomo un costruito musicale quando, in primo luogo, esso accampa e riesce a far valere il diritto di essere ascoltato per se stesso – cosicché la forma ottiene il primato rispetto alla funzione – e quando, in secondo luogo, si tratti di arte nel senso del concetto moderno [*neuzeitlich*] di arte, e dunque di opere nate come arte libera, senza influsso di un committente sul contenuto e sulla veste in cui esse appaiono.

Peraltro, l'autonomia estetica non è un fatto ben databile, né tanto afferrabile nell'asserto che dal Settecento « l' » arte, nella misura in cui meriti in generale questo nome, è autonoma, quanto piuttosto nell'asserto che essa rappresenta un processo i cui inizi si perdono nell'indeterminato e il cui esito, per il momento, è indeciso. Piú delle affermazioni categoriche di autonomia o di eteronomia della musica, sono convenienti e opportune descrizioni differenzianti che cerchi-

no di mostrare in quale misura e sotto quali punti di vista la musica sia autonoma.

La messa a piú voci del Quattrocento e del Cinquecento era musica legata al culto che dunque il Besseler collocherebbe nella « musica di relazione ». Eppure un certo emergere del compositore come individuo, una *ostentatio ingenii* quale Glareano rimproverava a Josquin Desprès, non era escluso; e l'unire nella forma e nella tecnica compositiva le parti dell'*Ordinarium missae* – separate le une dalle altre nella funzione liturgica – in una disposizione ciclica era un principio estetico che non si risolveva nella funzione culturale. La musica di corte del Seicento e del Settecento era parte di una rappresentazione che serviva alla fama del principe e al ritratto che la società cortigiana amava fare di sé. Eppure una spiccata individualità del compositore – vuoi nell'empiria della persona, vuoi nel suo significato estetico, rappresentato nelle opere – non solo era tollerata, ma addirittura cercata; e nella categoria del « buon gusto », derivante dal Seicento, confluivano elementi estetici ed elementi sociali – un emanciparsi del giudizio d'arte verso l'« alto » e un suo funzionalizzarsi verso il « basso » a veicolo di delimitazione sociale. (Quel « gusto », che si ha o non si ha, non restava abbandonato alla scelta del singolo, ma era una convenzione di gruppo). Secondo una tesi di Jürgen Habermas l'arte borghese serve a « soddisfare bisogni residui, rimossi dalla prassi-di-vita sociale ». Gli elementi funzionali – la funzione di socialità, di rappresentazione, di *Bildung* – sono divenuti sempre piú deboli presso un pubblico musicale che rappresenta una « massa solitaria » [nel senso che in essa ognuno è e si sente « solo »]; il carattere di massa non disturba l'immergersi solitario nell'opera d'arte, bensí lo favorisce. (La cultura mondana prospera solo in circoli ristretti). Secondo questa tesi di Habermas la contemplazione estetica come comportamento adeguato a un'arte autonoma – e persino la forma degenerativa popolare di contemplazione estetica: il ripiegare dell'ascoltatore su se stesso e sul piacere della propria commozione – non sarebbe tanto un fenomeno specificamente borghese, quanto piuttosto un fatto da attendersi ogni qual volta la solitudine all'ombra della socialità di mas-

sa diviene il tratto caratterizzante di una forma di società, sia essa una forma borghese oppure un'altra.

Una correlazione storico-sociale del principio dell'autonomia, una sua interpretazione come idea di origine e carattere esclusivamente borghesi, è impossibile anche quando si parta dalla composizione invece che dalla ricezione. Da un lato – come produzione propria di una società borghese – la musica autonoma è soggetta alla meccanica del mercato (quando anche si tratti di una meccanica mitigata dal mecenatismo), ma dall'altro – con spirito del tutto antiborghese e, a volte, anche appellandosi a categorie feudali – essa si oppone ad alcuni principi propri della produzione di merci (per esempio alla ripetizione di modelli di successo, nella quale perderebbe il suo carattere artistico e sprofonderebbe nella musica di dozzina).

Oltre che un dato di fatto sociale, che si può vedere nell'ampio contesto di una crescente differenziazione ed emancipazione di distinti ambiti di vita, l'autonomia estetica è sempre anche un'istanza valutativa: nell'Ottocento la musica « funzionale » soggiace al verdetto che ne fa una musica di rango inferiore; ed è arduo decidere se la sfiducia estetica fosse la conseguenza di uno scadere del livello compositivo delle forme musicali finalizzate, oppure, viceversa, la musica funzionale scadesse nella banalità dozzinale perché si adeguava al pregiudizio vigente contro di essa.

Discorde – sia *materialiter*, sia nell'aspetto socio-psicologico – è anche il rapporto fra arte e mestiere artigianale, quale si è formato nell'Ottocento. Per un verso, in un mondo in cui il lavoro è suddiviso ed estraniato, ordinato e gestito nell'eteronomia, l'arte appare attività autonoma e modello paradigmatico di lavoro non estraniato proprio perché, rispetto alle merci manifatturate e di fabbrica, si attiene all'antica indivisibilità della produzione artigianale (l'utopia si nutre di visione nostalgica del passato): la dignità di lavoro artigianale conservata dall'arte è un residuo di mentalità borghese pre-industriale nel cuore di un'età dell'industria che storicamente iniziò come epoca borghese, è vero, ma poi si è venuta burocratizzando in forme che sono condivise da società borghesi e società non borghesi.

Dall'altro lato, come arte libera, l'arte si sente esentata, altra cosa, dall'artigianato come agire su commissione per fini pratici, e nella distinzione di Robert Schumann fra l'elemento « poetico » della musica – che poi significa il suo carattere artistico – e la sua parte « meccanica » vi è un certo disprezzo per l'elemento artigianale: per un mestiere che il compositore deve sí di necessità padroneggiare, ma non ostentare. (Come fattura, come tecnica di confezione, l'arte va tenuta ancor sempre nascosta). Nelle sue esigenze la libera arte borghese è un'eredità dell'antica *ars liberalis* di sensi aristocratici: è ben vero che il suo concetto mirava alla teoria musicale, alla contemplazione del sistema tonale e non – come la categoria dell'arte libera – a una musica che suoni comunque; ma la libertà che un'*ars liberalis* accordava, allo stesso modo dell'autonomia dell'arte nell'Ottocento, si intendeva come un essere esentato dal « regno della necessità », dalla sfera delle costrizioni e degli obblighi economico-sociali.

L'autonomia estetica è peraltro il risultato di un processo storico anche in un altro senso, diverso dal dire che essa si è formata come idea di « quell'istituzione che è l'Arte », in un'evoluzione non ancora conclusa che abbraccia secoli e secoli.

Oltre che categoria relativa all'estetica della produzione, l'autonomia è anche una categoria che riguarda l'estetica della ricezione: a partire dall'Ottocento, opere che non erano state concepite come costrutti autonomi, vengono interpretate come se lo fossero, e con ciò traslate dalla loro forma originaria di esistenza in un'altra, senza che abbia senso parlare di travisamento. Che nella sua riscoperta, la quale fu piuttosto una prima scoperta, la musica di Bach ottenesse autonomia estetica per astrazione dagli scopi a cui era destinata in origine, così da poter divenire il paradigma e la coniazione classica di un'idea centrale della musica assoluta e in assoluto – dell'idea di una mediazione continua, senza lacune, fra struttura differenziata al massimo ed espressività enfatica – fu senza dubbio uno degli avvenimenti storico-musicali decisivi dell'Ottocento. E la reinterpretazione non si fonda affatto su un arbitrio che sia revocabile; piuttosto,

« autonomizzare » una musica del passato è il rovescio di quello « storicizzare » il repertorio che subentrò nel secondo terzo dell'Ottocento. Opere il cui ambiente storico è ormai dissolto, durano ancor sempre: non da semplici relitti e testimonianze di un'epoca sommersa, ma in una presenza estetica presso che intatta, non diminuita, anche se sostanzialmente mutata. L'arte si può conservare o restaurare senza perdere con ciò un proprio senso, mentre la costituzione politico-sociale a cui essa apparteneva in origine, è irrevocabilmente morta.

La profonda differenza che sussiste fra testimonianze estetiche e testimonianze politiche nel loro modo di esserci storiografico, a quanto sembra non lascia intatta la storiografia stessa. Quanto più un'epoca si allontana nel passato, tanto più nel quadro che ce ne facciamo le condizioni e gli eventi politico-sociali sbiadiscono, e le opere d'arte emergono come fossero già state sempre esse a determinare il tratto caratterizzante dell'epoca. Quello che perdura in presenza estetica — l'architettura più sensibilmente che non la musica — nella ricostruzione storica di un pezzo di passato riceve senza volerlo un accento che non aveva quando quel passato era presente vivo. (Il *tòpos* profondamente radicato per cui un'epoca diviene conoscibile nella sua vera natura solo in retrospettiva, è una formulazione distorta del fatto che quanto di passato sopravvive nel presente, proprio per via del suo sopravvivere noi lo riteniamo più essenziale e più caratteristico di quanto si estingue; ma se l'accentuazione dei posteri sia « più vera » di quella dei contemporanei oppure viceversa, se dunque la parola decisiva spetti alla storia della cultura oppure alla storia sociale, lo può stabilire solo un metafisico.

Che l'autonomia estetica — ovvero l'autonomia relativa — rappresenti un fenomeno storico sulla portata e sul significato del quale si può discutere, mentre la sua esistenza è innegabile, potrebbe quindi essere fuori dubbio, ma non basta affatto a motivare o a giustificare che lo storiografo faccia del principio dell'autonomia il presupposto portante della storiografia musicale, che cioè egli descriva l'evoluzione musicale alla maniera di Hugo Riemann come continuità di cambia-

menti formali, o, secondo il modello dei formalisti russi, concepisca la storia della musica come processo interno tenuto in moto dal fatto che il solidificarsi di uno stile e il conseguente automatizzarsi della percezione estetica spingano a un rinnovamento dei mezzi artistici. Non occorre negare il fatto dell'autonomia estetica come idea attiva storicamente, che ha inciso sulla realtà dal Settecento al Novecento, per affermare che essa rappresenta soltanto un oggetto della spiegazione storiografica, ma non una premessa della storiografia (quando anche poi non si dovesse contestare che sia ragionevole, sul piano euristico, partire in prima istanza dai principi dell'epoca che si studia, e dunque fare proprio il concetto di arte dell'Ottocento quando si cerca di capire l'evoluzione musicale dell'epoca). Le conseguenze derivanti dall'autonomia estetica per la storiografia musicale, non dipendono tanto dal dato di fatto storico in se stesso [che autonomia ci sia stata come idea] quanto dalla sua interpretazione. Le differenti versioni del concetto e del fenomeno si fronteggiano in stridente contrasto: nella sua relazione con l'effettualità sociale l'autonomia estetica è stata intesa sia come postulato morale, sia come falsa coscienza, sia come utopia, come « utopia concreta » nel senso dato a questa espressione da Ernst Bloch⁵⁰.

Sotto il dominio delle leggi del mercato il compositore si sente esposto alla costrizione sociale — vuoi economica vuoi socio-psicologica — o per lo meno alla tentazione di attenersi a una maniera che una volta ebbe successo, e dunque alla tentazione di divenire l'epigono di se stesso. (Il confine tra una imitazione di sé che appare irrigidimento in una maniera, e un'originalità che si fa valere come impronta di uno stile, può essere difficilmente definibile con fatti tangibili, eppure si sente quasi sempre chiaramente). Il motivo economico entra in contraddizione con l'idea estetica che il compositore ha dinanzi a sé come istanza. (La reazione del pubblico è spesso profondamente divisa: il desiderio di novità e quello opposto, di ripetizione, si eguagliano, e la formula del successo immediato è ancor sempre che l'opera abbia l'« aspetto del noto » [l'aria di *déjà vu*, *déjà entendu*] quale per esempio emana dai temi, che poi sono del tutto originali, di Čajkovskij). Ma nel postulato che per l'integrità delle

sue opere il compositore debba necessariamente opporsi e resistere alla pressione sociale – postulato che dal tardo Settecento ha fatto storia della musica contro l'agire di fattori economici – viene alla luce l'elemento morale del principio dell'autonomia: l'integrità estetica oggettiva appare il correlato di una integrità morale soggettiva.

In Theodor W. Adorno il *pathos* morale si nasconde nella tesi che l'autonomia estetica, quale mantennero Schönberg e Webern al prezzo dell'indifferenza e dell'alienazione sociale, non possa significare un semplice distacco, bensì piuttosto resistenza attiva contro una effettualità storica che tenderebbe alla catastrofe, alla sciagura, al naufragio. Secondo Adorno, senza che i compositori ne debbano essere necessariamente consapevoli, l'evoluzione interna della musica è espressione, riflesso, ovvero precipitazione dello sviluppo sociale complessivo. Ciò che avviene all'interno delle opere, aiuta a conoscere quanto accade nella storia. Proprio con l'abbandonarsi imperturbabilmente al corso della problematica storica del comporre, senza cedere a influssi e pretese da fuori, proprio col cercare di affidarsi alla « tendenza del materiale », i compositori dicono un pezzo di verità sulla società in cui vivono, e lo dicono più precisamente e più validamente di come potrebbero dirlo con una ingenua rappresentazione immediata. Ma esprimere le condizioni esistenti significa prendere le distanze da esse (la forma estetica dell'intendersi con il male è l'idealizzazione, non la riproduzione a mo' di copia: una riproduzione che secondo Adorno il « formalismo » della Musica Nuova non ha impedito, ma primamente resa possibile in generale). Invece di consegnarsi per adattamento, l'arte si oppone a una realtà miserabile con un'autonomia che include e, per così dire, attira a sé una certa conoscenza della realtà effettiva.

Dalla tesi che l'evoluzione interna della musica divenga proprio per questo il quadro fedele dell'evoluzione sociale esterna, dalla tesi che la prima si sottragga all'incidenza immediata della seconda con l'insistere su problemi di forma, deriva per lo storiografo la conseguenza metodologica che egli espone sí la storia della musica in relazione con la storia sociale e non per se stessa, ma nel medesimo tempo tiene

ferma nell'interpretazione quell'autonomia estetica da cui prescinde nella riflessione. Dal momento che l'opera musicale non assume il suo significato di documento – o la sua rilevanza storico-filosofica – indipendentemente dal suo carattere artistico, ma attraverso di esso, è evidente che per quanto nella « decifrazione sociale », quale la postulava e praticava Adorno, si interrompa e si spezzi l'isolamento estetico, tuttavia l'elemento propriamente « artificiale » non si può ledere. Che la musica divenga eloquente nel riguardo sociale proprio mediante la sua autonomia, per l'interprete significa che nel decifrare ciò che essa dice, non è lecito lasciar perdere l'autonomia, ancorché essa venga superata. Dove, insomma, la musica non esprimesse mediante una sua propria forma ciò che essa esprime, allora sarebbe anche superfluo da parte sua esprimerlo [tanto varrebbe che non lo esprimesse].

La severa tesi marxiana per cui l'arte è un pezzo di ideologia o di falsa coscienza, una di quelle « formazioni-di-nebbia nel cervello dell'uomo » che alterano la visione della realtà materiale, e per cui l'autonomia estetica, nella quale crede di esistere l'arte moderna, è parvenza da dissipare – e dunque la severità della critica dell'ideologia con cui Marx affrontò l'arte, non è la sua unica né l'ultima parola in proposito, ma soltanto la parte relativamente più visibile di una teoria il cui rovescio costituisce un concetto utopico dell'arte. Che l'indipendenza si dimostri illusione e inganno, non è un connotato dell'arte *tout court*, ma della condizione alienata in cui essa è costretta a esistere sotto la legge della divisione del lavoro. In una società emancipata l'arte sarebbe veramente autonoma, un'attività che non ubbidirebbe ad alcuno scopo oltre quello dell'autorealizzarsi dell'uomo che la esercita. (Si dovrebbe peraltro domandare se l'utopia di un lavoro totalmente sociale non-alienato non sia forse in gran parte irreali e puramente astratta, e se la misura che essa contiene di possibilità di realizzazione non appaia già anticipata nell'attività artistica, in una attività che – entro i limiti del realmente possibile – sarebbe un esempio paradigmatico di lavoro non-alienato).

L'estetica e la storiografia dell'arte marxiste degli ultimi decenni operano in modi in sé discordi. Da un lato la musi-

ca di un'epoca trascorsa appare un pezzo di ideologia determinato dall'ordinamento sociale in cui è stata prodotta: il « tono di umanità » della musica di Gluck o di Haydn deve essere espressione di una « falsa coscienza » con cui l'epoca si illudeva sulla reale inumanità dominante nella prassi sociale, o se ne consolava. Ma dall'altro lato in opere di rilievo si scopre un contenuto che le fa emergere dal tempo in cui nacquero e le dà in eredità a un'epoca successiva con struttura sociale diversa. E allora quel tono musicale « di umanità » non è semplice parvenza [*Schein*] che copra e renda sopportabile la miseria delle condizioni vigenti – e che dunque inibisca la coscienza della loro insopportabilità –, bensì al tempo stesso il « primo apparire » [*Vorschein*] di un futuro in cui soltanto, come in un « regno della libertà » e dell'umanità realizzata, la grande musica si immedesima e con cresce veramente nella funzione sociale già sempre pretracciata in essa in forma latente.

Nella vita quotidiana dell'attuale polemica tra partiti in cui il *pathos* storico-filosofico originario sembra decaduto in formule banali, che un'argomentazione marxista tenda a una critica severa dell'ideologia, oppure parta dal concetto della relativa autonomia dell'arte, dipende dalla funzione polemica o apologetica che essa voglia svolgere. Dove si tratti di descrivere le funzioni che la musica svolge in una società non socialista, ci si attacca allo schema base-sovrastuttura della critica dell'ideologia. Ma se invece si deve caratterizzare una condizione approssimantesi a una realizzazione del socialismo, allora alla musica si attribuisce un senso umano non più intorbidato da ambiguità utopico-ideologiche, come se da qualche parte, chissà dove, fosse già a portata d'occhio una fine dell'« alienazione » quale Marx si attendeva dal sovvertimento della società.

Inteso come espressione del convincimento che la musica non si risolve nella sua funzione di inganno ideologico, ma delinea al tempo stesso un tratto utopico, un pezzo di utopia, il concetto di autonomia relativa costituisce quindi uno dei presupposti su cui si fonda la teoria (e anche la politica) dell'« eredità culturale » che toccherebbe in sorte al socialismo realizzato, senza che tuttavia sia possibile scorgere abba-

stanza chiaramente se si tratti di una massima classicista – come nella frase di Marx sempre di nuovo citata sul sopravvivere dell'arte classica antica⁵¹ –, oppure si tratti invece di una tesi che riguarda la storia dell'efficacia – se cioè quel senso attuale che parla al presente, e per amore del quale si tramanda l'arte del passato, debba valere da contenuto originario delle opere, oppure da risultato di una storia della ricezione, la quale è certamente una storia di scoperte, ma anche di re-interpretazioni.

La « doppia verità » con cui lavora la teoria marxista dell'arte, la differenza pretracciata in Marx fra critica dell'ideologia e classicismo, tra la condanna dell'arte come « parvenza » e il suo salvataggio come « primo apparire », è coniazione specifica di un contrasto intorno alla mediazione del quale si adopera anche la teoria non marxista dell'arte, da quando, fin dal 1800 circa, la coscienza storica e la metafisica del Bello entrarono in conflitto: dico il contrasto fra la decifrazione storiografica di un costrutto musicale come documento della storia delle idee o della storia sociale, e la sua interpretazione estetica come opera d'arte che esiste per se stessa e in cui dunque le implicazioni storiche – del resto non negate neppure da una ragionevole interpretazione « immanente » rispetto all'opera – sono una funzione della forma, non viceversa la forma una funzione del carattere documentario. Il processo dell'« autonomizzazione » di opere d'arte, il fatto che la musica mantenga un suo contenuto o addirittura lo porti primamente ad essere conosciuto, proprio quando l'ambiente da cui essa proviene è dissolto da lunga pezza, nell'interpretazione marxista potrebbe significare che la funzione ideologica svolta da un'opera musicale nell'epoca della sua nascita sia riscattata e sostituita da un'autonomia estetica che essa raggiunge in una società emancipata, non più contrassegnata da « alienazione », in una società in cui l'autonomia estetica si dimostra al tempo stesso autonomia antropologica, perché l'unico senso della musica sta in quell'autorealizzazione verso la quale essa aiuta gli uomini che si esprimono in musica o che si riconoscono nell'espressione musicale.

Dall'altro lato la versione marxista ortodossa del concetto

dell'autonomia relativa dell'arte – versione che respinge l'elemento utopico – cerca peraltro di contrastare un abuso « marxista volgare » dello schema base-sovrastuttura: ammette sí una interrelazione fra base e sovrastuttura, invece di una dipendenza unilaterale della seconda dalla prima, ma insiste tuttavia sull'assioma che « in ultima istanza » sia sempre e dovunque preponderante la struttura economica. E alla base di quell'intricato nesso di elementi tecnici, estetici, psicologici, sociali ed economici che si può studiare empiricamente, quando poi si passi all'esposizione storiografica, si dovrebbe porre come schema interpretativo il modello di una gerarchia, e piú precisamente di una gerarchia fissa, che resta sempre la stessa.

Ora, per la verità, la problematica in cui si incappa nel confrontarsi con la tesi della gerarchia, è semplicemente labirintica, ed a uno storiografo della musica non può non essere permesso ritrarsene e starne fuori. Tuttavia alcune notazioni, senza pretese epistemologiche di fondazione del sapere, sono inevitabili.

In primo luogo l'assioma di una gerarchia fissa, immutabile, delle ragioni esplicative entra in contraddizione con quel « pluralismo » metodologico di cui si può affermare che proprio esso – e non un qualunque concetto avversario « idealistico » – rappresenta l'attuale progetto antitetico rispetto alla teoria marxista della storia. La punta polemica del pluralismo, il quale è una forma di criticismo, da un lato si volge contro un dogmatismo per cui negli eventi storici esiste un'unica connessione vera – un dogmatismo che dunque nella relazione fra *historia rerum gestarum* e *res gestae* ostenta unilateralmente l'elemento del « rispecchiare » e sottovaluta quello del costruire –, mentre dall'altro lato si volge contro un decisionismo risultante da scepse estrema, il quale, dal fatto che un evento di storia della musica – per esempio il passaggio all'atonalità intorno al 1907 – si possa spiegare muovendo vuoi da una problematica storica interna del comporre, vuoi dall'analogia con rotture della tradizione ricorrenti nella poesia e nella pittura, vuoi da ragioni storico-sociali, cioè dal concorrere (in opposizione reciproca) dei diversi schemi interpretativi, tira la conclusione che gli storio-

grafi possono istituire nessi storici in quantità quasi illimitata, e che i fatti obbediscono, con una prontezza sommamente indifferente, a modelli diversissimi a cui li si sottoponga. Il problema centrale del pluralismo metodologico che voglia evitare lo scetticismo, è quindi quello di sviluppare criteri che rendano possibile e giustifichino una decisione sul grado in cui dei modelli esplicativi siano sostenuti da fatti, e sulla « profondità » che essi raggiungano. La richiesta che una tesi storiografica si debba provare empiricamente, è abbastanza banale, ma si può esaudire solo in parte, perché quali siano i fatti su cui misurare la plausibilità di un modello, non è chiaro: in parte è la scelta stessa del modello a decidere quali fatti in generale siano rilevanti e quali non lo siano.

Dinanzi alla pluralità di cause a cui un fatto è riconducibile – dinanzi alla compresenza *di*, o alla concorrenza *fra* elementi intenzionali ed elementi causali di storia della composizione, di storia delle idee e di storia sociale – sia lo storiografo di tipo esplicativo, sia quello di tipo narrativo che si confronta con una massa incontenibile di eventi, si imbattono nel problema di una selezione e di una accentuazione fondate razionalmente. Le distinzioni fra occasioni, condizioni, cause e ragioni relativamente piú profonde, con cui operano le esposizioni storiografiche, possono essere vaghe e non sufficientemente esplicitate sul piano teorico, ma restano inevitabili quando non si accetta di dare, in linea di principio, ad ogni causa scopribile per un evento lo stesso peso che ad ogni altra, né di far dipendere la selezione e l'ordine gerarchico di importanza delle cause esclusivamente dall'« interesse conoscitivo » dello storiografo. (Che lo storiografo abbia il diritto scientifico di scegliere un'impostazione problematica attraente per lui, e che il rapporto fra cause e semplici condizioni si sposti a seconda della problematica preferita – ciò che è causa in una storia della sinfonia, può essere condizione in una biografia di Beethoven, e viceversa – è ovvio e ben naturale, o comunque dovrebbe esserlo fra non marxisti. Ma non occorre per questo sentirsi impediti di distinguere fra problematiche centrali e problematiche periferiche. Non si vuol dire che una spiegazione sia « piú vera » dell'altra – che essa « si avvicini di piú alla verità », come suona

la frase fatta che spesso si usa senz'ombra di pensiero –, ma che essa è più importante ovvero più « fondamentale »).

Una pluralità di spiegazioni che stiano l'una accanto all'altra con gli stessi diritti, è più un principio euristico da cui lo storiografo prende le mosse per tenersi aperte delle possibilità, che non un risultato a cui egli pervenga alla fine. Non appena egli voglia esporre gli eventi oggetto della propria ricerca in modo perspicuo e lampante, si vede piuttosto costretto a una selezione e ad una graduazione delle cause che egli adduce; ed è ovvio che egli si sforzi di fondare razionalmente le proprie decisioni piuttosto che appellarsi – in maniera decisionistica – unicamente al diritto di scegliere ad arbitrio di fronte a un caos impenetrabile di possibilità.

Se da un lato l'idea di una gerarchia di cause storiche non viene seriamente pregiudicata dall'ammettere che anche la scelta di una problematica meno « fondamentale », o meno importante, possa essere del tutto legittima e in talune situazioni scientifiche persino ragionevole, d'altra parte ci si deve guardare dall'identificare incondizionatamente una graduazione logico-scientifica di ragioni esplicative – la gerarchia a cui si perviene alla fine, dopo la situazione iniziale di indecisione euristica – con una distinzione ontologica di gradi. Asserire che la causa « relativamente più profonda » di un evento storico musicale vada cercata in processi biologici, o addirittura biochimici, e insomma di ordine fisico [*physikalisch*, proprio della scienza fisica], è manifestamente tanto incontestabile sul piano ontologico, quanto assurdo su quello del buonsenso e della logica interna di una disciplina [*wissenschaftslogisch*, proprio della logica della scienza]. E d'altra parte fino a che punto di *descensus* un ricorso « all'ingiù » sia sensato *vel* adeguato, e quando finisca al limite dell'assurdo, non è affatto chiaro: una composizione della controversia se da dati di fatto storico-musicali si debba regredire fino a ragioni esplicative d'ordine sociologico oppure psicologico e antropologico, per il momento non si vede. Potrebbero tuttavia essersi fatti conoscibili i rischi che lo storiografo dovrebbe evitare: vuoi quello del decisionismo che stabilisce volta per volta « come capita » una graduazione di ragioni esplicative storiografiche con arbitrio individuale o di partito, vuoi quello

del dogmatismo che muove dal pregiudizio di una gerarchia fissa e immutabile di cause storiche, vuoi quello dell'inadeguatezza, cioè del regresso a cause che sono certamente reali, ma anche assai fuori strada, ossia non pertinenti, rispetto alla direzione dell'interesse per l'oggetto da spiegare. (In genere chi vuol capire un evento storico musicale, di solito non va a cercare dilucidazioni fisiologiche, nemmeno quando ricorre alla sordità di Beethoven).

Intesa come progetto antitetico rispetto alla teoria marxista della storia, la tesi del pluralismo significa dunque che, per quanto alla fine cerchi di giungere a una gerarchia di ragioni esplicative, lo storiografo si rifiuta di presupporre una graduazione gerarchica fissa e immutabile, e invece di fare questo prende la via scomoda dell'assumere in un primo tempo euristicamente, e del mettere a prova, una pluralità di ipotesi a pari diritto su quelle che possono essere le cause, perché è convinto che proprio la dialettica fra apertura e indecisione pluralistiche da cui si muove, e chiusura e fissità sistematiche a cui si mira – sempre nei limiti di una determinata tematica, non in estensione generale – sia veicolo del progresso conoscitivo.

Un secondo motivo di diffidenza verso la teoria marxista della storia – oltre quello generale del non voler sbarrare le possibilità che il pluralismo tiene aperte – è di natura logica. A dei non marxisti lo schema base-sovrastuttura non sembra affatto da respingere a priori, ma per loro non lo si può trattare da assioma incontestabile, bensì soltanto come costruzione ipotetica che ha bisogno della prova empirica. In una disciplina di carattere storiografico, è ben vero, il metodo della verifica non si lascia maneggiare così inequivocamente come in una disciplina scientifica naturale: come abbiamo già ricordato, ben raramente mancano fatti storici con cui rendere plausibili schemi interpretativi diversi e persino contrapposti. E nondimeno, finché la *scientific community* resta inequivocamente altra cosa dai gruppi di dilettanti e di zelatori, non vi è motivo di abbandonarsi a un decisionismo irrazionale, che in genere risulta da scempi estrema. Che, nella discussione su principi, degli storiografi inclinino ad assumere in linea di massima atteggiamenti contrastanti o scet-

tici, non significa affatto che, caso per caso – nei singoli casi concreti –, essi non siano in grado o sdegnino mai di venire a un certo accordo sulla differenza tra ipotesi capaci di reggere e speculazione portata all'eccesso. Raggiungere un consenso sulla differenza tra asserti ragionevoli e asserti decisamente fuori luogo, tra affermazioni giustificate e affermazioni fragili, in genere nella prassi scientifica quotidiana non è poi così difficile come si potrebbe supporre di fronte alle calde intemperanze da cui, nella controversia su principi, gli storici si lasciano trasportare quando delineano teorie.

In terzo luogo, che il momento economico debba essere stato indistintamente l'ultima istanza in tutte le epoche della storia, per dei non marxisti non è tanto evidente quanto piuttosto improbabile. Ciò che è plausibile per il secolo decimo nono, non è detto che debba valere per il medioevo. L'idea di un sistema aperto e variabile in cui le dipendenze e le accentuazioni dei singoli fattori mutano, potrebbe essere in ogni caso il modello relativamente più plausibile per storiografi che non intendessero sottomettersi a nessuna pregiudiziale storico-filosofica. E, se è lecito volgere Marx contro Marx, è persino ovvio supporre, proprio in termini di critica delle ideologie, che Marx abbia elevato a principio generale della storiografia uno stato di cose che egli aveva sotto gli occhi e osservava nella propria epoca, e che faceva parte della caratterizzazione specifica di quell'epoca, per semplice trasposizione a tutte le epoche, con un salto dall'empiria nella filosofia della storia. Non diversamente da un idealismo che considera la storia degli eventi semplice aspetto esterno di mutamenti della coscienza, anche il marxismo che insiste sul primato del momento economico « in ultima istanza », tradisce una certa mancanza di senso storico in quanto disconosce che il modo in cui sono condizionati storicamente i fenomeni musicali, è esso stesso storicamente condizionato, e che si modifica parimenti la struttura dei fattori che producono mutamenti storici. (La variabilità delle fondazioni portanti e delle dipendenze che nelle *Weltgeschichtliche Betrachtungen* Jacob Burckhardt assumeva fra le « potenze » della religione, dello Stato e della cultura, resta il modello relativamente più chiaro per gli storiografi, finché in essi non divenga prepon-

derante l'impulso a mettersi finalmente tranquilli e a darsi pace con uno schema storico-filosofico).

In quarto luogo, anche di fronte a un'epoca in cui la struttura economica figura effettivamente da ultima istanza nel sistema delle dipendenze, delle interazioni e delle correlazioni, ci si può benissimo domandare ancor sempre se e in quale misura un ricorso al fattore economico abbia mai un rendimento scientifico in esposizioni che riguardano la storia dell'arte. « E infine – leggiamo nelle *Weltgeschichtliche Betrachtungen* – non è necessario rintracciare una causa materiale a base della genesi di ogni elemento spirituale, *quantunque si finirebbe col trovarla*. Quando lo spirito ha una buona volta preso coscienza di se stesso, esso continua da sé a dar forma al proprio mondo »⁵². Che l'« elemento spirituale » rifletta, sia « cosciente di se stesso », istituisce e giustifica una relativa autonomia dell'evoluzione che fa apparire poco promettente di apporti significativi il regresso alla « base materiale », ancorché esso sia sempre possibile. Affermare che la teoria classica antica della musica si comprende nella sua essenza solo quando si analizzi la struttura economica della « società schiavista » – perché la teoria nasce dalla contemplazione, e la contemplazione nasce dall'ozio [*Musse, otium, σχολή*], e l'ozio dall'oppressione economica – è discutibile e problematico anche quando si ammetta un primato dell'elemento economico per il mondo antico – e neppure occorre negarne l'importanza fondamentale, per poter essere dell'opinione che ai fini dell'intelligenza dell'effettivo contenuto materiale e di verità di una teoria dell'arte sia ben poco istruttivo tener conto di presupposti economici. Anche il credere di aver colto l'essenziale su una cosa quando se ne siano scavate le origini più profonde, è un pregiudizio caratteristico del secondo Ottocento, che Marx condivideva con Nietzsche, ma che nel Novecento ha perduto quell'aria di cosa ovvia e naturale che un tempo gli ineriva. (Il « pensare genetico » [*Ursprungsdenken*] è caduto in sospetto di « riduzionismo »). Cercare sottoterra le radici di una cosa, invece di prenderne come punto di partenza della considerazione lo *status* di maturità, era un impulso che il diffidente positivismo del secondo Ottocento contrapponeva al classicismo del primo. (Ma – per

esemplificare con un'altra teoria riduzionistica invece che col marxismo –, al fine di intendere le ultime opere di Beethoven occorrono davvero dilucidazioni psicologiche sul precario rapporto col nipote Karl⁵³ in categorie psicoanalitiche? E poi, quand'anche l'analisi fosse convincente [invece che ampiamente mistificante], equivarrebbe pur sempre alla reazione assurda di chi rispondesse con trattazioni mediche alla domanda delle cause dell'omicidio di Serajevo).

In quinto luogo non è affatto certo che gli specifici elementi sociali che incidono molto visibilmente nella storia della musica, rientrano fra i tratti essenziali di un'epoca anche secondo criteri di storia sociale. La tesi di Max Weber per cui la distinzione di classi di proprietà [*Eigentumsklassen*] che Marx pose alla base del proprio modello di storia, non è l'unico tipo di formazione di classi sociali scientificamente costruibile – e da mettere alla prova dei fatti storici –, ma, oltre che in classi di proprietà, una società si può articolare anche in classi di prestazione d'opera o di *status* [*Leistungs- oder Statusklassen*], da parte marxista è stata combattuta con l'obiezione che il contrasto fra classi di proprietà è l'unico antagonismo decisivo e il principio motore della storia avutasi fin qui, laddove lo *status* – per esempio – è semplice « fenomeno sovrastrutturale ». (Naturalmente non si è nemmeno rinunciato al rimprovero in termini di critica dell'ideologia, per cui la differenziazione weberiana del concetto di classe rientrerebbe fra gli armeggi epistemologici con cui la borghesia minacciata cerca di illudere se stessa e altri sul vero antagonismo in cui ne va della sua vita). Senza essere tenuto a intromettersi nella controversia sociologica, lo storiografo della musica trova tuttavia manifesto che proprio quella distinzione che è secondaria secondo concetti marxisti, ossia la differenza tra classi di *status*, nella storia dell'arte ha agito e significato molto, ben più del contrasto fra classi di proprietà. Per esempio, il concetto di « persona colta », cioè del tipo che fu in misura essenziale il portatore della cultura musicale dell'Ottocento, denotava uno *status* la cui delimitazione – data dagli studi universitari nel caso del « funzionario statale », dal posto occupato nell'agenzia invece che dal commercio al banco nel caso del commerciante – è tutt'altro

che facilmente esprimibile con categorie economiche. (Né occorre lasciarsi intimorire, come ben vide Burckhardt, dalla ridicibilità « in ultima istanza », perché in storiografia – contrariamente a quanto suggerisce la metafora giuridica – l'ultima istanza non è sempre quella decisiva).

Chi nell'autonomia relativa della storia della musica accentua il momento dell'autonomia e dà minor rilievo alla dipendenza relativa, senza negarla o dimenticarla, si trova di necessità a subire, da parte marxista, il rimprovero di non aver tenuto conto dei nessi essenziali: quei nessi in cui soltanto si costituirebbe in generale il vero senso della musica quale fenomeno storico. Componente centrale della teoria marxista è una premessa che si potrebbe designare postulato della totalità: l'asserto per cui una storia della musica – o di altro fenomeno sovrastrutturale – relativamente isolata, staccata dalla storiografia generale, è cattiva astrazione. Secondo Marx non è la musica per se stessa – in quanto pezzo di ideologia – ad avere in generale una storia, bensì soltanto la società nel suo complesso, cosicché, per essere intesa storicamente e non solo acquisita ideologicamente, la musica si deve esporre in un orizzonte pretracciato dallo stato delle forze produttive e dei rapporti di produzione. Ciò che gli storici della musica scrivono, è una *storia* della musica solo nella misura in cui non si limiti ad essere una storia della *musica*.

Questa tesi marxiana è una provocazione che non si dovrebbe cercar di evitare o lasciar cadere: tanto meno lo si dovrebbe in quanto nella musicologia non marxista – designarla complessivamente « idealistica » alla maniera adottata in parecchie polemiche marxiste, quasi che gli avversari del marxismo si trovassero ancor sempre dove stavano cent'anni prima, è decisamente sbagliato – non mancano davvero né indagini storiografiche né interpretazioni storiografiche di singole opere, mancano bensì idee per una storiografia musicale di ampio respiro, che sia qualcosa di più del solito raffazzonamento enciclopedico di frammenti della storia dei compositori, di quella delle idee, dei generi e delle istituzioni musicali. La storia della musica rischia di trascurare proprio ciò che il suo nome promette [con la parola « storia »]. Il concetto di storia dello spirito [*Geistesgeschichte*] – l'idea di spiegare

la storia della musica con mutamenti della coscienza che si presentano primariamente e con la massima chiarezza nella storia della religione e in quella della filosofia – è decaduto, e più precisamente decaduto per invecchiamento non appariscente, senza che vi fosse bisogno dello sfoggio retorico di una controversia. La teoria della storia propria del formalismo russo non è stata recepita a suo tempo da storici della musica, e intanto – ora che alcune premesse della critica sono cadute – è troppo tardi per una semplice acquisizione. Infine l'idea di un pluralismo metodologico – il principio metavalutativo del non avere principi, ovvero il concetto di non presupporre una gerarchia fissa di ragioni esplicative storiografiche, bensì di muovere da una pluralità di possibilità aperte, per giungere solo alla fine alla fissazione di rapporti di fondazione e dipendenze che siano caratteristici di una determinata epoca – fin qui per la verità si è realizzata storiograficamente solo in magri e sporadici approcci. Ma proprio per questo, in una situazione in cui non si può parlare di un consenso dei non marxisti sui principi portanti della storiografia musicale (e in una disciplina viva si sa bene che il consenso non può essere molto esteso, ma per ora è troppo debole, e più per indifferenza che per voglia di litigare), e dunque in una posizione caratterizzata da incertezza, confrontarsi con teoremi marxisti appare urgente vuoi per fare proprio ciò che essi abbiano di sostenibile, vuoi per raggiungere un grado superiore di riflessione nelle proprie convinzioni, vuoi per dare a queste, in generale, tratti più precisi anzitutto col separarle da premesse estranee.

Criticare il postulato della totalità – la tesi che una storia isolata della musica che si presuma autonoma non sia affatto una storia, ma solo una parte spiccata via dalla storia senza una propria legge motrice – è possibile da differenti prospettive: di filosofia della storia, di teoria della conoscenza, oppure di pratica scientifica. Qui basterà abbozzare senza pretese alcune considerazioni più pratiche che non di radicale impegno teorico.

Il principio che lo storiografo debba *totaliser* [*totalisieren*], ossia badare alla totalità, come si esprimeva Jean-Paul Sartre, affascinante finché si voglia come principio nella teoria filo-

sofica sulla storia, ha in primo luogo il difetto di non poter essere realizzabile nella prassi storiografica. Non che al principio della totalità si debba imputare di essere così assurdo come sembra nelle esposizioni caricaturali di alcuni suoi detrattori: l'idea di un tutto della storia a partire dal quale lo storiografo debba capire il singolo individuale, non mira affatto a una completezza e assenza di lacune quantitativa che tutti sanno essere irraggiungibile. Si vuol dire, piuttosto, che dall'« istituire nesi », e cioè da quanto gli storiografi fanno ogni giorno (che essi raccolgano primariamente fatti, è un banale fraintendimento), risulta spontaneamente, senz'ombra di artificio, la nozione di un nesso complessivo, di un nesso dei nesi. E allora, a quanto pare, « la » storia – nel singolare divenuto banalità d'uso quotidiano, ma che propriamente rappresenta un paradosso scoperto o costruito solo nel Settecento – non è il possibile oggetto di una storiografia che si intenda come disciplina empirica. Che si dia un'unità « della » storia come qualcosa di più di un semplice affastellamento di singole storie, lo si può presupporre solo con una filosofia della storia, ma non stabilire – o comunque non stabilire in misura sufficiente – nei fatti [perché i fatti accessibili non sono mai tutta la storia]. Per eccitante che sia la tentazione che ne viene, il postulato della totalità è dunque impraticabile come idea normativa di una storiografia che si studi di andare d'accordo con un minimo di meditazione filosofica. E il concetto della totalità « esemplare » o « paradigmatica » – portata da esempi, e dunque in effetti particolare – è in sé contraddittorio, senza che si riesca a giustificare la contraddizione come dialettica parziale che riproduca una dialettica della cosa stessa. Che lo storiografo, avente nello sguardo il nesso complessivo, possa renderne visibili i tratti descrivendo nesi particolari, è un postulato affascinante; ma nella pratica storiografica quotidiana tale analisi « esemplare », attraverso esempi paradigmatici, si dimostra l'applicazione incessantemente ripetitiva di alcune rozze formule, delle quali viene asserito che esprimono le leggi motrici della storia. (È caratteristico di tutta la scienza storica marxista che nella teoria – e nella critica mossa alla storiografia non marxi-

sta — essa raggiunga non di rado un livello a cui rimane poi molto inferiore nella prassi storiografica).

In secondo luogo, decidere se la storia sociale sia una parte della storia musicale oppure, al contrario, la storia musicale una parte della storia sociale, non rappresenta senz'altro una scelta fra principî escludentisi, una scelta sulla cui « verità » o « non-verità » [validità o non validità] lo storiografo debba intendersi a fondo con se stesso e con la *scientific community*, ma dipende altresì dall'interesse conoscitivo che può mutare senza divenire per questo illegittimo. La musica si può cogliere come opera, ma anche come documento: o essa costituisce l'oggetto che lo storiografo cerca di intendere e intorno al quale egli aduna le ragioni esplicative, oppure è semplice materiale di cui egli si vale per illustrare strutture o processi storico-sociali. Nessuno nutre dubbi sulla legittimità scientifica di esposizioni storiografico-sociali o storiografico-culturali, nel panorama delle quali trova posto anche la musica; ma affermare che *in tale contesto* si tratti della « vera » storia della musica, riesce sorprendente e grave. Alla tesi che un raggruppamento di fatti storico-musicali divenga una *storia* della musica solo in un contesto storico-sociale, sta comunque a fronte l'antitesi per cui con ciò essa cesserebbe di essere una storia della *musica*.

In terzo luogo il postulato della totalità appare versione estrema della regola ermeneutica fondamentale che per comprendere ciò che vuol dire un testo, si debba tener conto del contesto. Per un marxista contesto è sempre la società, tutta la società nel suo complesso. La vera difficoltà ermeneutica presente da sempre in questa regola del contesto, consiste nondimeno nel decidere razionalmente nel singolo caso fin dove arrivi quel contesto di cui si ha bisogno per un'intelligenza sufficiente — sufficiente per quanto concerne l'oggetto dell'interpretazione e per quanto concerne lo scopo che l'interpretazione debba assolvere. Il contesto può essere non solo troppo stretto, ma anche troppo ampio. (Per non fraintendere alcuni concetti e formulazioni emergenti nel saggio di Eduard Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen* [Del Bello in musica]⁵⁴, giova sapere che i primi capitoli sono stati pubblicati a sé, prima che fossero scritti gli ultimi, e che

perciò il contesto di alcune proposizioni non è l'opera nel suo complesso, ma soltanto il singolo capitolo). Parlare della società potrebbe anche essere superfluo nel caso non si dovesse descrivere altro che l'evolvere della relazione tra forma sonata, tonalità e cromatismo nell'Ottocento; e respingere come « astoriografica » una siffatta problematica musicale interna, cioè negare che la storia della composizione si possa presentare come un nesso in sé intelligibile, e che valga la pena di presentarlo così, sarebbe dogmatismo dettato da pura e semplice necessità di sistema. Formulare criteri con cui orientarsi nella determinazione del contesto giusto, materialmente adeguato, sarebbe peraltro difficile, perché, non diversamente dalla pre-intelligenza da cui l'interprete prende le mosse e non può non prenderle, anche la delimitazione del contesto è soggetta alla dialettica del circolo ermeneutico. Tracciare l'ambito in cui si muova l'interpretazione, ha necessariamente bisogno della guida da parte di un certo senso per quanto convenga fare e sia appropriato di volta in volta: di una capacità sempre accentuata nella tradizione umanistica della storiografia, e difficilmente sostituibile con un dogma che prescrive un sempre medesimo contesto, la società tutta, la società nel suo complesso.

In quarto luogo, il postulato materialistico della totalità condivide con quello idealistico di cui è l'inversione [piuttosto che la distruzione], un presupposto assai discutibile: l'idea di un'unità sostanziale di tutto ciò che appartiene alla stessa epoca⁵⁵, o per lo meno di un sostanziale « spirito del tempo » sul metro del quale si potrebbe misurare ciò che *non* gli è contemporaneo. *Viā negationis*, nella storiografia marxista la sensibilità per la fondamentale non contemporaneità — e dico « fondamentale » nel senso di ciò che va al fondo —, per la non appartenenza alla stessa epoca di quanto è cronologicamente contemporaneo, è poco sviluppata, oppure soffocata da premesse metodologiche. Si è sempre concesso e persino accentuato, è ben vero, che « la sovrastruttura cambia più lentamente della struttura »; ma dall'altro lato, su che cosa sia « contemporaneo » o « nell'epoca », e che cosa possa essere « non contemporaneo » o « arretrato nel tempo », per un marxista non vi sono mai dubbi: il primo è inva-

riabilmente la base, e il secondo qualche parte della sovrastruttura. In altre parole è sempre l'economia a determinare « per che cosa e di che cosa sia venuto il momento storico ». L'idea che la storia della società complessiva si componga di storie di sistemi parziali, fra loro « non contemporanei », senza che si possa o debba stabilire quale di essi rappresenti lo « spirito del tempo », è estranea ai marxisti. (Il concetto dello « spirito del tempo » era una parola d'ordine caratteristica degli anni 1840-50, al cui elemento centrale, l'idea della sostanzialità di periodi storici⁵⁶, il marxismo si attiene nonostante la sua polemica contro la versione propriamente idealistica dello spirito-del-tempo come spirito). Lo spirito dell'epoca sul cui metro si dovrebbe misurare il *situs* storico-filosofico dei sistemi parziali, è tuttavia una finzione e un atto tetrico arbitrario (finché, ovviamente, si prenda il concetto sul serio per quello che esso significa nella filosofia della storia, e non lo si usi come *une façon de parler*, da semplice designazione – pur sempre legittima a livello di pubblicistica – di vaghe disposizioni e suggestioni predominanti in un'epoca). La più fugace riflessione sulla storia della musica basta ad alleggerire la credenza nella sostanzialità della cronologia [nella logicità « concreta » del *chronos*] da oneri per i quali essa non è adatta. Il fatto, per esempio, che la musica del tardo Ottocento rappresenti in parti essenziali un romanticismo di alto livello – cattivi romanticismi si ebbero anche nella poesia e nella pittura – nel cuore di un'epoca che nella filosofia e nella « concezione del mondo » era improntata dal positivismo, è assolutamente inconciliabile con l'idea di uno spirito-del-tempo unitario, di una cronologia *sostanziale* – e la base economica nel senso del marxismo è per l'appunto spirito del tempo « ricollocato dalla testa sui piedi »; nulla dà diritto ad affermare che la musica sia « rimasta indietro » rispetto alla filosofia. (Dove si muova da quanto il tardo Ottocento ha lasciato in eredità al Novecento, invece di dichiarare « contemporanea » la filosofia e « non contemporanea » la musica, si potrebbe giungere, proprio al contrario, alla convinzione che la « vera » sostanza di quell'epoca sia venuta alla luce nella musica romantica, e non nella filosofia positivista; ma la cosa più opportuna potrebbe essere

descrivere e far capire come dalla « non contemporaneità » fra positivismo e [neo]romanticismo si sia prodotta una complementarità estremamente caratteristica del tardo Ottocento: *music is different* è una parola d'ordine del positivismo).

In quinto luogo, se, in analogia con le storie parziali, si intende anche la totalità della storia, tutta la storia nel suo complesso, a penetrare la quale mira il postulato marxista della totalità come serie di eventi narrabile in linea di principio (quand'anche la massa del materiale ne impedisca di fatto la narrazione), la si fraintende apertamente. Essa è piuttosto un'« idea regolativa » nel senso kantiano: il concetto de « la » storia – al singolare – designa un « orizzonte trascendentale » entro il quale si costituiscono le storie di sistemi parziali come tali. Ma, come condizione già sempre anteriore alla conoscenza storica, l'« orizzonte trascendentale » non si può fare esso stesso oggetto di questa. La « storia nel suo complesso », il tutto della storia nelle scienze storiche – allo stesso modo del « tutto della natura » nelle scienze della natura – è una premessa del pensiero, non un oggetto empirico della ricerca; lo storiografo l'ha sempre, per così dire, alle spalle invece di poterla collocare davanti a sé. Se ne parla – e parlarne è perfettamente legittimo – cessa di essere storiografo per divenire filosofo.

A rigore, l'idea di una storia autonoma della musica da cui i marxisti si sentono provocati a polemizzare, non è ancora stata mai realizzata, neppure da Hugo Riemann. I principi dei formalisti russi, la cui « aspirazione » era « sviluppare una scienza indipendente della letteratura sulla base di qualità specifiche del materiale letterario »⁵⁷, nella musicologia, come già abbiamo ricordato, non furono raccolti. Con accentuazioni che mutano da storico a storico e da epoca (descritta) a epoca, per il momento la storia della musica si presenta come una miscela di storia di compositori, storia di generi musicali, storia di istituzioni, di idee, di stili, senza che ci si senta disturbati dal fatto che i diversi approcci hanno alla base modelli di storia talora apertamente divergenti: così, per esempio, lo schema organicistico della storia di un genere musicale sta alquanto per traverso rispetto

al concetto dello spirito di un'epoca nella storia delle idee: se infatti i generi musicali decadono perché invecchiano, è improbabile che nello stesso tempo giunga sempre al dominio uno spirito dell'epoca che nutra invariabilmente avversione per, e si stacchi proprio da ciò che nell'analogia con l'organismo si avvicina alla propria fine. Gli storiografi sono quasi sempre degli eclettici, e sarebbe fuori luogo fargliene rimprovero: l'eclettismo è una filosofia poco appariscente, ma del tutto ragionevole e praticabile per degli storici. D'altra parte, per non lasciare che l'esposizione del principio dell'autonomia resti ferma in una critica della critica – in un confronto con obiezioni marxiste –, può essere utile abbozzare per lo meno i contorni a larghi tratti di una storiografia musicale che muova dalle rigorose idee del formalismo.

Il formalismo, che nella sua originaria coniazione estrema da parte di Viktor Šk'lovskij intorno al 1920 concepiva la storia di un'arte come processo di automatizzazione della percezione estetica, e di « straniamento » da ciò provocato con il rinnovamento dei mezzi artistici, e che dunque – grosso modo – giustificava la nascita di forme nuove con il logorarsi delle vecchie, nella storia delle idee si stacca dalla distinzione tradizionale fra genesi e valore: dalla distinzione fra ciò che un'opera è e significa, e le condizioni in cui è nata. Nella prospettiva del tardo Ottocento, dopo la caduta dello hegelismo – in una prospettiva che nella musicologia fu rappresentata, per esempio, da Philipp Spitta –, l'« essere » delle opere toccava all'estetica, e il loro « divenire » toccava invece alla storiografia. Rispetto a questa divisione di poteri fra estetica e storiografia, la *pointe* metodologica del formalismo sta nel suo non interpretare l'elemento estetico metafisicamente – con categorie della filosofia del bello –, ma storiograficamente. Il concetto di uno straniamento della percezione per rinnovamento dei mezzi artistici – di un divenire estraneo di quanto è usuale e molto radicato, donde muove la necessità di una considerazione precisa, cioè a dire di un comportamento estetico – è senza dubbio una categoria storiografica oltre che psicologica. Il formalismo è la teoria di una storia dell'arte che si presenta come catena di innovazioni. Si toglie la separazione fra « essere » e « divenire », la

divergenza fra un'estetica metafisica che concepisce l'opera d'arte come opera d'arte, e una storiografia che studia i presupposti biografici, di storia sociale e di storia del genere senza accampare la pretesa di giungere con ciò al carattere artistico delle opere. Nel progetto metodologico del formalismo la *storia* dell'arte è veramente una storia dell'arte. « La nuova forma – scriveva Šk'lovskij – non compare per esprimere un nuovo contenuto, ma per sostituire la forma vecchia che non è già più artistica »⁵⁸.

Rimproverare enfaticamente al formalismo l'unilateralità di cui indubbiamente soffre, è superfluo dal momento che esso la accentua da sé. Nella concezione formalistica non si parla di implicazioni, presupposti, effetti dell'arte nella loro totalità, nel loro complesso globale, bensì – come nell'estetica musicale di Eduard Hanslick – esclusivamente di quanto è specificamente « artificiale », vale a dire di ciò che distingue l'arte dalla non arte, e un'arte dall'altra. E un oppositore che non volesse fermarsi su tratti periferici, dovrebbe – e potrebbe – contestare la tesi portante: che lo specifico di un'arte ne sia anche l'elemento essenziale.

I formalisti non affermano affatto che il pezzo di storia che essi narrano, sia il tutto, l'intero, o ciò che *solum* meriti di essere narrato, bensì unicamente che in generale e per sua stessa natura si può ricostruire una storia interna dell'arte come arte – non come semplice documento di processi o di eventi riguardanti la storia della società o quella delle idee – e più precisamente la si può ricostruire come una catena di avvenimenti ben connessa, costituita dalla dialettica fra automatizzazione e innovazione, e non come un discontinuo stare l'una accanto all'altra di interpretazioni di opere che solo con l'ordinamento cronologico suscita l'illusione si tratti di una storia. Della storia dei mezzi artistici, per particolare che sia, si deve quindi far valere che anzitutto essa è essenziale, e in secondo luogo continua e in sé conclusa – invece di essere discontinua e dipendente da condizioni esterne. Chi resiste al formalismo con diffidenza o ostilità, dovrebbe dunque necessariamente contestare la prima tesi sul piano della critica delle ideologie, e cercare di confutare la seconda su quello empirico.

Sottoporre il formalismo a una critica di fondo non è poi neppure difficile. In un confronto protratto per decenni si è reso manifesto che, in primo luogo, escludere la possibilità che nuove forme scaturiscano da contenuti nuovi, ancorché da intendersi come principio metodologico e non come giudizio fattuale storiografico, è un rigorismo difficilmente giustificabile; che, in secondo luogo, il concetto di innovazione non basta a fondare il carattere artistico di opere musicali, e dunque ciò che distingue arte da non arte; che, in terzo luogo, la portata storica del metodo formalista, alla sostanza del quale appartiene l'intima vicinanza all'arte contemporanea, è limitata (per dirla in forma accentuata, il formalismo è una teoria del futurismo allo stesso modo che il metodo storico-culturale contro cui esso polemizzava era una teoria del simbolismo); che, in quarto luogo, l'automatizzarsi della percezione estetica si può evitare non solo nel futuro, ma anche nel passato, e dunque, al posto dell'innovazione, si può anche scegliere la restaurazione di un passato storico remoto; e che, in quinto luogo, categorie come l'automatizzazione e lo straniamento hanno implicazioni socio-psicologiche, esplicitare scientificamente le quali significherebbe già abbandonare la storia interna dell'arte come arte. (Potrebbe anche risultare che le premesse di psicologia della percezione, dalle quali muove il formalismo, in alcune epoche valgono per un vasto pubblico, e in altre invece risultano vere unicamente per gli artisti, dai quali è portato il processo evolutivo dei mezzi artistici, e per una cerchia di iniziati).

Ma il problema da risolvere non sta nello scoprire i punti deboli del formalismo, bensì nell'eliminarli senza lasciar cadere l'idea metodologica centrale: l'idea di una *storia* dell'arte che sia una storia dell'arte.

IX.

Considerazioni per una storia strutturale

« Storia di strutture [o storia strutturale, *Strukturgeschichte*] è un termine venuto di moda. Le ragioni per cui da alcuni decenni gli storiografi sono inclini alla descrizione o all'analisi di strutture storiche – di congiunture o « condizioni » [*Zustände*], come si chiamavano nell'Ottocento –, invece che alla narrazione di avvenimenti e di concatenazioni di avvenimenti, in parte sono di natura extrascientifica (il che, secondo Thomas Kuhn, ha luogo quasi sempre nel « mutamento di paradigmi scientifici »⁵⁹) – altrimenti sarebbe fuori posto parlare di moda. Ciò che non dà pace a parecchi storiografi è da un lato il prestigio delle discipline esatte, « nomotetiche », e questo li spinge a sostituire, o per lo meno a integrare, lo stile epico della storiografia tradizionale – uno stile che faceva ancora sentire la vicinanza fra storie vere e storie inventate – con uno stile analitico e discorsivo. (Senza esserne necessariamente consapevoli, essi si rivolgono a un pubblico già più pronto a trasferirsi in una situazione storica sofferta collettivamente che non capace di identificarsi con singole figure emergenti da eroi sul loro ambiente). Dall'altro lato nella società odierna – nel « mondo amministrato », come lo chiamava Adorno con una certa ripugnanza – si impongono esperienze di anonimità, di spersonalizzazione e di costrizioni derivanti dal sistema, che fanno apparire incerto se il concetto dell'individualità, quale categoria storiografica di fondo, sia ancora così capace di reggere come credeva lo storicismo; si impongono esperienze che in ogni caso sono occasione e motivo sufficiente per studiare anche in secoli precedenti i nessi funzionali seminascosti e per accentuarli più fortemente dei singoli accadimenti e delle singole

azioni. (Negli strutturalisti estremi i processi tangibili sbiadiscono fino a divenire epifenomeni delle strutture che si devono ricostruire e, diciamo, dissotterrare per prenderne coscienza in generale e per farle conoscere nella loro effettualità).

Johan Huizinga parlava già nel 1942 di una « metamorfosi della storia » – intesa come *res gestae*, non come *historia rerum gestarum* – a partire dalla rivoluzione industriale. Ma, in quanto la priorità delle « strutture », rispetto agli « avvenimenti », appartiene alla caratterizzazione della storia piú recente – della « quarta età del mondo » dopo l'antichità classica, il medioevo e l'età moderna –, nella coscienza del carattere riflessivo della propria disciplina, cioè dello stato di cose per cui il dipendere di un concetto storiografico dalla cultura dell'epoca in cui vive lo storiografo, può a sua volta essere oggetto di riflessione storica, lo storiografo dovrebbe sentirsi indotto a procedere con grande cautela e riservatezza nel trasferire il principio, ovvero il modello della storia di strutture, a epoche precedenti, pre-industriali. (Naturalmente non è affatto escluso per principio che l'epoca industriale abbia primariamente provocato una scoperta metodologica la cui portata, una volta compiuta la scoperta, si dimostri poi universale; ciò che vale in estensione generale per la storia – ché nessuno storiografo può rinunciare ad ammettere storia al di là della nascita di una coscienza storica – potrebbe valere anche per la storia di strutture, la quale pertanto sarebbe sí semplicemente un prodotto dell'epoca industriale, ma come modo di pensare e non come fatto).

D'altra parte è esperienza anche assai banale che nell'incalzare del presente, della storia direttamente vissuta, anzitutto vengono in primo piano gli avvenimenti e le azioni spettacolari, mentre le strutture e i nessi funzionali che stanno alla base degli eventi tangibili come loro « modelli », risaltano solo piú oltre, in retrospettiva, così che quelle linee della storia strutturale che a partire dalla rivoluzione industriale emergono piú chiaramente che non in epoche precedenti, tornano a confondersi nella storia immediatamente contemporanea che ci circonda nella realtà di ogni giorno. E si può persino essere dell'opinione che il farsi avanti degli avvenimenti

invece che delle strutture non sia soltanto un'impressione accidentale di convivente, dovuta a mancanza di distanza, ma che proprio negli ultimi decenni – quasi in reazione alla tendenza indicata per cui « fanno storia » primariamente sistemi anonimi, latenti, invece di persone o gruppi visibili – il decorso storico sia caratterizzato da scosse che una storiografia di tipo narrativo può forse trattare piú adeguatamente di una storiografia analitico-discorsiva (senza che per questo si debba raccomandare un ritorno alla storia degli eroi). I metodi della storia strutturale fin qui sviluppati per descrivere la compagine e la coesione interna di sistemi sono evidentemente poco adatti a descrivere e a spiegare il loro spezzarsi o sfaldarsi.

Il principio a cui mira il termine stesso « storia strutturale » – l'idea che le azioni di persone o di gruppi siano costantemente sottoposte alle condizioni di un sistema di riferimento sovrastante che rappresenterebbe l'oggetto primario della storiografia a motivo della sua importanza fondamentale – non è poi così nuovo come suggerisce il nome, che approfitta dell'attrazione destata dal concetto di struttura. Nella storiografia musicale un po' di storia di strutture era già sempre contenuta: vuoi nella descrizione di istituzioni e di ruoli sociali, vuoi nella determinazione di norme stilistiche e tecnico-compositive, e di idee estetiche predominanti.

D'altra parte è tuttavia innegabile che in genere la storiografia musicale si è intesa primariamente come storia di compositori, di forme o di generi musicali, e di nazionalità. (L'idea di un conflitto tra nazionalità per l'egemonia musicale figura tra le idee portanti della storiografia musicale). Come si trattasse di cose ovvie e per sé evidenti, gli storiografi della musica mossero dalle massime – vistosamente mal concordanti fra loro – che in primo luogo siano i compositori eminenti a « fare storia della musica » (soprattutto la storia musicale del Settecento e dell'Ottocento venne stilizzata in forma di storia d'eroi), che in secondo luogo l'evoluzione di un genere musicale somigli alla vita di un organismo (quasi la storia della musica fosse un pezzo di « storia » naturale), e che in

terzo luogo nella storia musicale di una nazione si imprima e si realizzi il suo « spirito popolare » [*Volksgeist*].

L'affinità esistente da un lato fra storia della struttura e storia della cultura, dall'altro fra storia degli avvenimenti e storia politica – e dunque l'affinità vigente in entrambi i casi fra un metodo e un ambito di oggetti – rende comprensibile il fatto che alcuni storiografi musicali dell'Ottocento – August Wilhelm Ambros, Wilhelm Heinrich Riehl, Adolf Bernhard Marx – cercassero di cogliere il passato musicale o la storia musicale contemporanea più attraverso descrizioni di condizioni che non con ricostruzioni di avvenimenti. Se tuttavia si assume – e l'assunto deve persino imporsi necessariamente a chi, pur restandone fuori, non sia digiuno di teoria della storia – che, come parte della storia della cultura, la storia della musica raccomandi o esiga « propriamente » da se stessa un procedimento storico strutturalistico – non importa sotto quale nome –, tanto più sorprendente riesce l'influsso che nonostante questo ha esercitato il metodo contrario della storia di eventi. (Sul piano della storia delle idee, o delle ideologie, tale sorprendente fenomeno trova fondamento nella priorità data alla storiografia politica rispetto alla storia sociale). L'influsso si vede chiaro in primo luogo nell'importanza che si assegna all'impalcatura cronologica rappezzata con date di nascita di opere musicali (quasi che in una cultura musicale fosse storicamente determinante soltanto il momento della produzione di un'opera, e non piuttosto la durata del suo vivere); lo si vede chiaro in secondo luogo nella tendenza a comporre una storia musicale con biografie di compositori e a esporre eventi musicali decisivi come imprese di eroi, in analogia con gli eventi politici; e in terzo luogo lo si vede nell'idea già ricordata che « nazioni musicali » si siano date il cambio nell'egemonia sull'Europa; in quarto luogo infine nella premessa che la storia della musica consti primariamente di innovazioni nella composizione, rappresentabili (in analogia con gli eventi politici) come ordito di eventi strettamente collegati (sebbene da una parte l'assunto che le opere successive nascessero come « reazioni » a opere precedenti, andasse piuttosto giustificato e provato nei particolari invece di venire presupposto genericamente, e dall'altra parte la riduzione del

passato musicale a un succedersi di novità – una riduzione in cui l'idea dell'originalità, propria dell'estetica romantica classica, si combina stranamente con una inconscia dipendenza dal modello della storiografia politica – decurti la realtà storica a tal punto che l'apparato, giustificato sul piano metodologico, quasi si capovolge in deformazione materiale).

La storia di eventi, parte avversa della storia di strutture nella storiografia « generale » – che poi significa « primariamente politica » – ha quindi avuto per la storiografia musicale una profonda importanza indiretta, come modello il cui agire restava semi-inconscio. Ma l'influsso immediato diretto fu scarso: la storia dei compositori, dei generi, delle nazionalità, quale si presenta la storiografia della musica, non è storia di eventi, ancorché le si conformi sul piano metodologico. L'estetica sviluppatasi dal Settecento in poi contemporaneamente alla storiografia musicale e in interazione con questa, per dirla in termini aristotelici intende la musica come *poiesis* e non come *praxis*: come produzione di costrutti, non come agire in una *Mitwelt*, nel mondo sociale contemporaneo. Perciò, diversamente da quanto avviene nella storiografia politica, la categoria fondamentale non è il concetto di evento, ma quello di opera. Per abbozzare almeno a grandi linee questa differenza categoriale: gli eventi risultano da un'interconnessione di azioni alla base delle quali stanno motivi, valutazioni di situazioni e rappresentazioni di fini, diversi e a volte opposti; l'importanza e il significato degli eventi, più che essere racchiusi in essi medesimi, dipendono dalle conseguenze che ne nascono. (L'« evento » politico senza conseguenze, non è un evento politico). Viceversa un'opera – che poi finisce comunque per collocarsi su un piano « tipico ideale » – è la realizzazione dell'idea di un singolo individuo: il caso paradigmatico è proprio l'attuazione dell'intenzione, non un deviare da quest'ultima (come avviene di regola nella storia politica); e il senso dell'opera sta primariamente nel suo esserci estetico, non negli effetti storici che ne scaturiscono.

Tuttavia ciò non significa affatto che non si diano eventi musicali: un'esecuzione, nella quale convergono un testo musicale, uno stile interpretativo, condizioni istituzionali, l'at-

tesa da parte di un pubblico e anche una situazione politico-sociale, si può qualificare senz'altro un « evento », un punto di intersezione di azioni e di strutture. E nondimeno, quantunque si descrivano quasi sempre – e piú di rado si analizzino – singoli eventi, non si è ancora mai cercato di scrivere la storia della musica come storia di eventi. Piuttosto le compagini di fatti su cui si regge la storiografia musicale, e in cui essa cerca di scorgere « modelli » che permettano un'esposizione abbastanza connessa, sono i testi, astratti dall'esecuzione sonora, e poi le istituzioni che fanno da sostegno a eventi musicali, e infine le categorie che stanno alla base della ricezione musicale. In teoria si può ben essere dell'opinione che la vera realtà musicale sia l'evento – inteso come processo sonoro in un contesto sociale – e non l'opera contratta e ridotta al solo testo –, ma in qual modo si possa concepire la storia della musica come storia di eventi, nella prassi scientifica per il momento non si vede.

Potrebbe tuttavia accadere che, invece di contrariarla, un'accentuazione della storia strutturale fosse utile alla concezione non dico di una storia di compositori e di nazionalità secondo il modello di una storia di eventi politica, ma a quella di una storia di eventi *della musica*. Storia di eventi e storia di strutture non si escludono affatto – neppure nella storiografia politica e sociale – bensì stanno piuttosto fra loro in un rapporto di complementarità, quand'anche un residuo di discordanza non sia mai eliminabile: le strutture costituiscono il fondamento da cui gli eventi sono portati, e viceversa si realizzano e si manifestano come strutture solo negli eventi. Che avvenimenti musicali come, poniamo, la prima rappresentazione dei *Meistersinger* e la prima esecuzione del *Deutsches Requiem* nel 1868, invece di passare inosservati, siano divenuti in generale degli eventi storici, presupponeva determinate « configurazioni » o insiemi di condizioni sociali ed estetiche, che si possono esplicitare come nessi funzionali e che non è indispensabile descrivere come semplici ammassi di fatti. (Se un evento musicale come la prima rappresentazione di *Robert le diable* [Parigi, Opéra, 21 novembre 1831] riesce a sconvolgere le idee del pubblico sull'essenza dell'opera in musica, le condizioni per il mutamento di senso – come

struttura in cui poi l'evento si imbatte – non potevano non essere pretracciate e, per dirla con un apparente paradosso, compito dello storiografo è appunto cercare *le cause* per cui un evento ha potuto divenire *causa* determinante). Pertanto, sempre a seconda dell'« interesse conoscitivo », si può o partire da eventi per mettere in chiaro strutture che vi stavano alla base, oppure viceversa correlare tra loro un buon numero di strutture per rendere comprensibile un determinato evento. Piú precisamente: chi voglia spiegare un evento invece di limitarsi a narrare i fatti esteriori manifesti e a congetturarne alcuni motivi soggettivi, deve per forza ricostruire le strutture che quell'evento include; e chi vuole far capire il mutamento di una struttura – e non limitarsi a mostrarla nella condizione di funzionamento – è costretto a cercare eventi che dall'esterno o dall'interno incidono sulla consistenza della struttura. (In termini di prassi scientifica: per scoprire qualcosa di nuovo nella direzione del proprio interesse conoscitivo, è quasi sempre proficuo ricorrere a vedute dell'altra direzione di interesse che le è complementare; chi vuole venire a sapere qualcosa sulla materia – dice Ernst Bloch – dovrebbe leggere filosofi idealisti, nei sistemi dei quali la materia non è una premessa, ma un problema).

Che storia di eventi e storia di strutture siano correlate – o che per lo meno dovrebbero esserlo – non vuol dire comunque che esse trapassino l'una nell'altra senza rotture. L'elemento del caso e dell'arbitrio – del caso nell'incontro di azioni incrociandosi, e dell'arbitrio nelle decisioni individuali – non è mai risolvibile senza residui, neppure nella descrizione piú differenziata di nessi funzionali.

D'altra parte, come abbiamo già accennato, è chiaro che eventi musicali – come la prima rappresentazione di *Robert le diable* di Meyerbeer o dei *Meistersinger* di Wagner – si riferiscono a strutture piú visibilmente delle opere stesse che divengono eventi. In un tentativo di spiegare perché un'opera in musica sia riuscita in modo spettacolare, e perché ne siano scaturiti effetti ad ampio raggio, il ricorso a strutture storico-sociali e storico-culturali è evidentemente piú proficuo che non nello sforzo di intendere l'esserci estetico di un'opera, il quale esige o provoca un'interpretazione come testo e non

un'analisi come evento. In altre parole, nella stessa misura in cui si coglie la storia della musica come storia di strutture, cresce la possibilità di giudicare rettamente, a livello analitico, fatti e processi musicali come « eventi » nel senso enfatico dell'espressione. (Corrispondentemente una storia sociale della musica, la quale cerchi di emanciparsi da un semplice biografismo coltivato all'insegna di una soffocante teoria dell'ambiente, si dovrebbe intendere come sociologia della storia della funzione, non della genesi, di opere musicali).

L'espressione « storia strutturale » – il cui senso non si esaurisce nel fatto che le strutture descritte appartengono al passato – può far nascere il sospetto di essere in sé contraddittoria: cioè far sospettare che nella misura in cui è rappresentabile come struttura, una condizione si debba necessariamente pensare indipendente da mutamenti storici, e che al contrario essa sia suscettibile di descrizione storiografica solo quando si dissolve, o per lo meno si allenta, la compagine solidificata di nessi funzionali che la fa apparire un sistema. E all'obiezione che la storia di strutture rischi di sacrificare la conoscenza propriamente storiografica – l'esposizione e la spiegazione di processi storici – ad una infatuazione per cogitazioni sistematiche (a un desiderio di costruzione derivante dalla sociologia funzionalistica), si connette strettamente una scepri epistemologica nei confronti del concetto di struttura, una scepri che sente l'interna discordanza e ambiguità dello *status* teorico di quest'ultimo concetto. Non è chiaro, cioè, in quale misura le strutture che la storia strutturale cerca di cogliere, si possano intendere come tipi ideali nel senso di Max Weber; non è chiaro se, dunque, vuoi gli elementi di cui esse si compongono, vuoi le relazioni funzionali che sussistono fra gli elementi, debbano di necessità essere dati, tutti, nella realtà storica, oppure sia metodologicamente permesso integrare « in idea » una effettualità di per sé sibillina e frammentaria come un torso, e da fatti dispersi e da correlazioni frammentarie – che come nessi semantici appaiono evidenti, ma non sono sufficientemente suscettibili di controllo empirico – sia lecito delineare un tale quadro di un pezzo di passato che, più che una descrizione, è una costruzione mirante a far abbracciare con lo sguardo la realtà

altrimenti dispersa per il fatto che ora soltanto le deviazioni dal tipo ideale hanno ancora bisogno di una spiegazione particolare, addentrantesi in circostanze imprevedibili, mentre il senso dei frammenti di realtà che si adattano nel modello, appare accreditato dallo stesso carattere sistematico di quest'ultimo.

L'obiezione per cui una storiografia che in certo qual modo arresta il tempo, non coglie l'essenza della realtà storica, non riguarda soltanto la storia strutturale odierna, ma già quella storiografia culturale dell'Ottocento di cui è paradigma la *Kultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt. In Burckhardt il rinascimento si presenta come condizione statica, non come processo. Ma finché la descrizione di una struttura si concepisce come schizzo di un tipo ideale, e il tipo ideale come strumento – non come risultato – di ricerche storiografiche, diminuisce il pericolo che un irrigidirsi delle nozioni strutturali faccia dimenticare il carattere di processo inerente alla storia. Se il tipo ideale svolge primariamente una funzione euristica, e dunque serve a separare quanto è evidente a partire dal sistema, da quanto va inteso individualmente, allora resta abbastanza spazio per la descrizione di avvenimenti che deviano dal sistema, che ne cadono fuori o che addirittura spingono a cambiarlo e infine a distruggerlo.

Nonostante una larga somiglianza, le strutture che la storia strutturale si sforza di ricostruire, non sono precisamente la stessa cosa delle condizioni di cui parlava la storiografia dell'Ottocento. Per lo meno tendenzialmente, le strutture sono nessi funzionali chiusi, mentre le condizioni sono combinazioni e raggruppamenti di fatti, meno strettamente legati. Comunque le strutture che si possono cogliere empiricamente, sono semplici strutture parziali (come sia costituita la concertistica, quali siano le categorie della ricezione estetica o l'apparato di norme di composizione), che sono sì intrecciate fra loro, ma dalle quali non risulta chiaro se e in qual misura formino un nesso che sia un « sistema dei sistemi », e non un semplice ammasso di strutture parziali agenti l'una accanto all'altra e mediante l'altra. La descrizione di una condizione – nel senso della storiografia ottocentesca – non accampa la pretesa di cogliere e di far vedere a fondo una struttura com-

plessiva in sé chiusa, ma lascia largo spazio a dissonanze, a divergenze e soprattutto a casi accidentali che incidono dall'esterno su un nesso funzionale. (Che, per esempio, il blocco continentale napoleonico sia stato rovinoso per la cultura musicale londinese del primo Ottocento, è un fatto del tutto privo di legami con le condizioni interne del sistema). Inoltre il concetto di condizione sembra insistere a ricordare che i sistemi sono sempre stadi di processi evolutivi di cui, ai fini di un'intelligenza abbastanza esauriente, vanno presi in considerazione gli stadi precedenti e quelli successivi – e questi non si rivelano a un'analisi funzionale, ma solo ad una indagine storiografica *stricto sensu*. Cercare di soffermarsi sul concetto di condizione, anche se un poco logoro e *démodé*, non è quindi per nulla superfluo: esso sembra adatto a correggere certe unilateralità del procedimento storico strutturalistico. Non si vuol dire che l'ambiziosa pretesa della storia strutturale, di rendere visibili nessi funzionali invece di limitarsi ad arrangiare fatti in una visione panoramica, vada lasciata cadere con un ritorno ai più modesti metodi della descrizione di condizioni. Ma la coscienza dei limiti in cui urta l'impulso al sistema, si può tenere viva riconoscendo certi pregi della storiografia tradizionale.

Nel quadro della storia della scienza il concetto di una storia strutturale della musica da un lato, come si è ricordato, si stacca dalla storia dei compositori, dei generi e delle nazionalità, ma dall'altro si separa anche da una teoria e da un'estetica della musica che si presentino nella forma di sistemi la cui storicità fu largamente negata, nell'Ottocento, o spinta ai margini della coscienza. A una storia che manca di fondazione sistematica, sta quindi di fronte una sistematica che manca di fondazione storica, e il progetto di una storia strutturale della musica rappresenta un tentativo di mediazione: è la ricerca di un accomodamento fra la descrizione di stati di cose storici, di cui andrebbero ricostruite le basi sistematiche, e l'elaborazione di sistemi teorico-estetici di cui si dovrebbero mostrare la coniazione e i limiti storici.

Inoltre la storia strutturale si studia di evitare un divario o una sproporzione che nella storiografia musicale è tanto comune da non sorprendere quasi nessuno: la discrepanza fra

l'estrema accuratezza con cui scienziati, che vorrebbero essere considerati del mestiere, raccolgono e accertano singoli fatti e collegamenti tra fatti, e i vaghi luoghi comuni che si tollerano nelle definizioni di categorie riassuntive quali « neo-romanticismo » o « tardo romanticismo », senza che per questo lo storiografo perda credito a quel modo che lo perderebbe con cifre errate o con concatenazioni di fatti assurde. In opposizione a ciò la storia strutturale, in cui un concetto come « neo-romanticismo » figurerebbe da etichetta di un « sistema di sistemi », è un tentativo di raggiungere una certa precisione nel descrivere nessi molto ampi con determinazioni di funzioni e di correlazioni, una precisione che è sí altra cosa dall'acribia dell'accertare fatti, ma soddisfa in pari misura l'esigenza contenuta nella concezione della storiografia – vuoi dell'esposizione, vuoi dell'indagine storiografica – come scienza.

Dalla storia sociale della musica, che si presenta in fogge cangianti – di chi si trattiene sul piano empirico, o di chi si dilunga ambiziosamente in considerazioni da filosofo della storia – la storia strutturale si differenzia o per l'ambito che abbraccia, oppure per i principî metodologici che pone alla base. La storia sociale o si limita a descrivere istituzioni e ruoli sociali da pacifica disciplina descrittiva, oppure, in versione marxista, parte dall'assioma che nel suo complesso tutta la storia della musica non sia altro che una parte della storia sociale, una parte della sovrastruttura ideologica di una base socio-economica. Una storia strutturale della musica fuoriesce dalla storia sociale strettamente delimitata in quanto fra gli elementi di cui consta una struttura storica musicale, oltre che istituzioni e ruoli sociali, essa annovera anche norme tecniche di composizione e idee estetiche. (Il contrasto fra storia di strutture e storia dello spirito, benché indubbiamente esista, non va sovraccentuato: i fondatori del metodo storico strutturalistico – gli storiografi che si raccolsero dal 1929 intorno alla rivista « Annales » – sottolinearono sí l'importanza di condizioni e processi economici e sociali, ma non lasciarono affatto cadere un interesse storico per le idee – quale emerge spiccatamente quando, per esempio, si parla della « struttura mentale » del feudalesimo). Dal programma marxista di una storia della musica come parte della storia sociale, l'approccio

strutturalista si differenzia soprattutto con la rinuncia ad anticipazioni di filosofia della storia: lo storiografo musicale in cerca di strutture osserva e ricostruisce nessi o corrispondenze tra fatti e serie di fatti economici, sociali, psicologici, estetici e di tecnica compositiva, senza sapere già a priori, prima di esporsi all'esperienza di dettagli storici, quali elementi della compagine in cui scorge l'impalcatura di una civiltà musicale del passato, debbano valere da elementi fondanti e quali da elementi fondati. Egli tiene conto della probabilità che una gerarchia esista (e non rimette per nulla al semplice arbitrio dell'« interesse conoscitivo » il compito di raggruppare dati di fatto in essenziali e inessenziali); ma si rifiuta di stabilire prima di ogni empiria quale sia la natura della gerarchia. Che la tesi marxista si dimostri valida per alcune epoche – soprattutto per l'Ottocento – è possibile e persino probabile; ma non è sicuro. Gli storiografi strutturalisti odierni condividono coi marxisti la diffidenza verso la categoria dello spirito quale era stata sostanzializzata dallo storicismo [idealistico]. Tuttavia, a differenza dei marxisti, essi non si limitano a dichiarare vera sostanza della storia un altro contenuto (la base economica), cioè non rovesciano la concezione della storia come spirito nel suo contrario, bensì, rinunciando a sostanzializzazioni, da quella concezione mutuano soltanto un elemento formale: la funzione cioè di denominare e di portare a un concetto il tutto delle connessioni e delle interazioni esistenti tra gli elementi e i fattori di una condizione storica. In altre parole, a considerarle nel loro aspetto astrattamente metodologico, tanto la categoria « struttura » quanto la categoria « spirito » assolvono il compito di impedire, da un lato, un dissociarsi della realtà storica in ambiti parziali tra loro isolati, e dall'altro di sostituire le spiegazioni causali a cui inclina una storiografia sociale ingenua, con spiegazioni funzionali.

Fra le discipline confinanti, diciamo, con la storia strutturale, cioè fra la storia della cultura quale fu concepita nel Settecento e nell'Ottocento, e la storia sociale spinta in primo piano negli ultimi decenni, intercorre una differenza metodologica che si può notare proprio a proposito del problema del come scrivere una storia della musica affinché essa sia tanto una storia della *musica* quanto una *storia* della musica. La

storia della cultura tende, anche senza volerlo, a descrivere un museo immaginario, a considerare cioè il retaggio del passato quale esso anzitutto si presenta nello sguardo retrospettivo dal presente: come raccolta di testimonianze e di costrutti che si offrono alla contemplazione estetica staccati dai loro nessi finalistici e funzionali. Persino un utensile, o uno strumento, si trasforma all'improvviso in un semplice artefatto [indipendente dalla funzione a cui rispondeva]. Non che si negasse l'intero, il tutto culturale da cui provengono i pezzi del museo; ricostruire il contesto dell'arte del passato è anzi il fine dichiarato dei *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* [Quadri del passato tedesco] (per citare un titolo caratteristico di Gustav Freytag). Ma ciò che nel proprio tempo rispondeva a una funzione, viene nondimeno « estetizzato », incorporato nel museo immaginario. Invece l'odierna storia sociale cerca, proprio al contrario, di rimettere i costrutti musicali – divenuti arte autonoma all'estinguersi del loro ambiente originario – nei nessi funzionali sociali da cui sono scaturiti. Il modello da cui essa prende le mosse non è una musica che come oggetto estetico inviti a una contemplazione dimentica del mondo o campata in aria, bensì una musica « di relazione » [*umgangsmässige*] – come direbbe Bessler – che, come componente di un'interazione umana, rappresenta un processo sociale. Se quindi la storia della cultura rischia di estetizzare il funzionale – di considerare strumenti come semplici artefatti – la storia sociale inclina verso l'errore opposto, a funzionalizzare l'estetico – a disconoscere e svisare artefatti come fossero semplici strumenti. E una storia strutturale che cerca di mediare fra *Kulturgeschichte* e *Sozialgeschichte*, non ha bisogno di temere il rimprovero di eclettismo, ma può appellarsi al fatto che solo miscele e accentuazioni mutevoli degli approcci metodologici rendono giustizia a una realtà storica in cui la musica può essere ed è stata sia avvenimento – parte costitutiva di un'interazione –, sia opera – oggetto di contemplazione.

La storia sociale della musica si è screditata già nei primi tentativi di costituirsi in generale, poiché allo scopo di soddisfare la pretesa di far intendere e penetrare la musica, come pezzo di ideologia, movendo dalla base economica, ricorse ai

patrimoni tradizionali di una vecchia estetica contenutistica e di un vecchio biografismo fuori moda per reinterpretarli in termini sociologici, e dunque – a dirla con una formula – decifrerò le forme musicali contenutisticamente, i contenuti biograficamente e le biografie sociologicamente, invece di prendere l'unica via praticabile, cioè fare sí che la storia della musica si fondasse anzitutto su se stessa, e mettere a prova la capacità dell'approccio sociologico in una storia delle funzioni della musica. In altre parole, si sarebbe dovuto finalmente rinunciare alle logoranti controversie in cui frasi fatte dell'idealismo vengono ricollocate senza posa «dalla testa sui piedi» – con il che non cessano di essere delle frasi fatte – per dedicarsi a problemi interessanti e risolvibili con mezzi empirici. (Intorno agli ambienti in cui Beethoven visse come compositore, e che costituivano la situazione a cui reagiva la sua musica, le biografie offrono aneddoti e anche alcuni fatti utilizzabili, ma ben poco di quanto farebbe capire le strutture – per esempio, quella della cultura aristocratica viennese intorno al 1800. Altrettanto poco sappiamo intorno al pubblico per il quale Beethoven componeva – anche quando egli si opponeva a quanto si attendeva da lui, o lo contrariava. Né si dovrebbe studiare solo come egli componesse socialmente, ossia rispetto a una società, ma anche che cosa in generale egli si attendesse dalla musica: quali funzioni la musica adempisse o dovesse adempiere. Nonostante minute trattazioni su «intenditori e amatori», siamo male informati anche sul grado di educazione musicale, e dunque sul come da capacità pratiche, da idee estetiche e da atteggiamenti sociali si costituisse ciò che si chiamava competenza o nobile dilettantismo. Neppure del ruolo sociale del compositore – nonostante Beethoven – risulta chiaro se mai intorno al 1800 tale ruolo esistesse nel senso che oggi associamo al concetto: la posizione propria di Beethoven era uno *status* d'eccezione che poi nel frattempo è quasi divenuto una regola; ma resterebbe ancora da studiare come definire sociologicamente quella che fosse la regola dominante intorno all'anno 1800).

Il concetto di corrispondenza [*Entsprechung*], di correlazione [*Zuordnung*] o di complementarità – categoria portante della storia strutturale – non restò inattaccato. I fenomeni

che lo storiografo della musica in cerca di strutture pone in correlazione – per esempio la concertistica borghese e il principio estetico dell'autonomia nell'Ottocento – non di rado sono spostati cronologicamente gli uni rispetto agli altri; che nascano e si estinguano in stretta contemporaneità o in immediata prossimità temporale, è addirittura piú una eccezione che non la regola. Le determinazioni cronologiche restano vaghe e approssimative; e benché sembrino aver ottenuto un loro senso solo nella relazione *inter se*, in genere gli elementi parziali di un sistema non sono emersi contemporaneamente, bensí concresciuti a poco a poco da origini sparse. Quindi lo scettico che diffida del concetto di struttura, può mostrare quasi sempre con poca fatica che l'un elemento di una corrispondenza, la quale appare correlazione comprensibile dall'interno, precede storicamente l'altro o gli sopravvive. (Le istituzioni della concertistica borghese sono piú antiche del predominio del principio estetico dell'autonomia). La prova a cui viene esposta la storia strutturale con argomenti di carattere cronologico per farla naufragare (il che è chiaro fin da prima), e tuttavia cosí rigida che non le resisterebbe facilmente neppure uno dei principî che si pongono alla base di nessi storici. Postulare correlazioni esatte in una disciplina che non costruisce modelli, ma si limita a delineare tipi e schematizzazioni, è assurdo e distorto. Anzitutto la non contemporaneità delle origini non esclude una corrispondenza in stadi successivi, poiché da un lato, per riconiazione o per cambiamento di funzione, un fenomeno può adattarsi a un contesto mutato (senza perdere per questo la sua identità), e dall'altro, senza rendersi colpevoli di un eccesso di filosofia della storia non convertibile in termini empirici, si può ancor sempre distinguere fra la durata come periodo di tempo in cui una cosa esiste, e l'epoca storica in cui la cosa rientra «propriamente e veramente». (L'idea di un tempo «vero e proprio» del vivere è comunque controversa, come resta da vedere). In secondo luogo un sistema di corrispondenze che lo storiografo scopre o costruisce come impalcatura di un'epoca musicale, si può intendere come tipo ideale nel senso di Max Weber: cioè non da semplice riproduzione a mo' di copia di quanto si può accertare empiricamente, ma da progetto

in cui si tollerano alcune imprecisioni di tempo e di spazio nel coordinare le parti del sistema, perché quanto si guadagna nell'intelligibilità dei nessi è superiore a quanto manca di completezza empirica. E del resto nella prassi scientifica si può sempre non essere d'accordo e discutere a lungo sui criteri con cui si decide se sussista o non sussista un grado ancora sufficiente di empiria. Inoltre lo storiografo deve sempre essere disposto e rassegnato a scoprire in un'epoca, oltre che corrispondenze, anche discrepanze – e a volte discrepanze incomprensibili. L'ambizione e la mania di esporre per intero la cultura musicale di un'epoca come struttura o struttura di strutture, senza residui insolubili, sarebbe presunzione sviante. Accanto a fatti che si adattano in un sistema, esistono senza dubbio ancor sempre dati di fatto isolati che intralciano. E la tendenza per così dire naturale dello storiografo (ereditata dal narratore di storia) a far capire un pezzo di passato integrando in un nesso continuo dati di fatto apparentemente discordanti, non può impedire di scorgere che, oltre a stati di cose collegati, ve ne sono sempre anche di irrelati. (Schumann e Donizetti, Liszt e Offenbach, sono assolutamente inconfondibili nonostante una contemporaneità che riesce alquanto enigmatica).

Il problema più arduo e più imbrogliato della storia strutturale – un problema che può riuscire persino paralizzante – è la spesso citata non contemporaneità di quanto è contemporaneo, a proposito della quale per il momento non è chiaro che cosa essa significhi in generale sul piano metodologico: quali conseguenze storiografiche ammetta e quali estorca. Le strutture – le istituzioni, le forme di pensiero e i modi di comportarsi – che esistono compresenti in un qualsiasi momento e, ingranando le une nelle altre, costituiscono o determinano una condizione storica, non si differenziano solo per l'età rispettiva – per la profondità temporale a cui si estendono nel passato, e per la durata che si assegna loro – ma anche per la misura di tempo [*Zeitmass*] in cui mutano. (Fernand Braudel, appartenente al circolo intorno alla rivista « *Annales* », parlò dei diversi « ritmi temporali » di strutture esistenti contemporaneamente: dalle condizioni geografiche di una civiltà agli stili artistici). E, per dirla con una

metafora musicale, ci si può domandare se i « tempi » [in italiano nel testo] sovrapposti gli uni sugli altri siano o non siano riferibili a un metro comune che sarebbe l'unità di misura. (Secondo Wilhelm Pinder il succedersi delle generazioni costituisce il « ritmo naturale » – per così dire – della storia dell'arte). A rigore, quando si muova dalla definizione aristotelica del tempo come misura di un movimento, non esiste affatto « il tempo » (al singolare) – come medium omogeneo che connetta fenomeni di durata e di velocità-dimutamento diverse – bensì soltanto « tempi » (al plurale): i tempi delle strutture sovrappontendosi, i cui ritmi differiscono.

L'eterogeneità dei « ritmi temporali » di cui parlava Braudel in rapporto a condizioni geografiche, strutture sociali, costituzioni politiche e fogge di vestiario, si può osservare anche in un ambito così ristretto come la storia della musica. I « ritmi temporali » che stanno alla base di alcuni elementi costitutivi essenziali della musica novecentesca – alla base delle invenzioni tecniche che incidono sulla cultura musicale, quali la radio, i dischi e il registratore; alla base delle istituzioni come l'opera lirica e il concerto; alla base dei mutamenti subentranti nella tecnica compositiva e nel concetto stesso di musica – non solo sono manifestamente diversi, ma anche senza rapporto fra loro, reciprocamente irrelati: possiamo sì descrivere ciò che in un determinato momento risulta dalle strutture sovrapposte, tuttavia non disponiamo di alcun argomento conclusivo per giustificare con necessità logica perché alla base di una periodizzazione della storia della musica novecentesca si ponga un certo « ritmo temporale » piuttosto di un altro.

Accanto alla difficoltà, diciamo, « formale » che dichiarare vero e proprio metro fondamentale dell'evoluzione per il decorso « della » storia uno dei « ritmi temporali » in concorrenza fra loro è difficilmente giustificabile, nella non contemporaneità di quanto è contemporaneo vi è anche il problema « materiale » del come decidere senza arbitrarità quale dei fenomeni e delle strutture compresenti in un qualunque momento si possa ritenere veramente adeguato allo « spirito dell'epoca », e perciò indice d'orientamento del relativo « prima » e « poi » di altri fenomeni « non contemporanei » [meno

adeguati a tale spirito]. (I dati di fatto storici sono forse « non contemporanei » in una relazione priva, per così dire, di centro di gravità, oppure alcuni di essi rappresentano ciò che è proprio dell'epoca, che « sta a tempo nell'epoca », mentre altri ne spiccano per « non contemporaneità »?). Il modello dell'evoluzione organica dal quale prende le mosse la storia dei generi e degli stili musicali, suggerisce l'idea che allo « spirito dell'epoca » si avvicini più di ogni altra l'età mediana, centrale, nella vita di un genere, di uno stile, di una generazione – l'età in cui, per dirla nel linguaggio della filosofia della storia del Settecento, si raggiungerebbe un *point de la perfection* –, mentre contemporaneamente una generazione precedente o uno stile più vecchio perdurano « ancora » (ma non sono più veramente « a tempo con l'epoca ») e una generazione successiva o uno stile più nuovo sono « già » all'opera o si annunziano (ma non hanno ancora raggiunto una effettiva « attualità »). Eppure in alcune epoche quali lo *Sturm und Drang*, il romanticismo e l'espressionismo, lo « spirito del tempo » sembra quasi usurpato proprio dai più giovani, così da gettare in grande scompiglio l'idea di orientare la storiografia dell'arte sul modello generazionale. E quando non si ceda all'attrattiva di schemi di filosofia della storia affermati una priorità, metafisicamente fondata, di questo o di quello stadio evolutivo, si può persino essere dell'opinione di dover rinunciare all'assunto, o all'ipostatizzazione, di uno « spirito dell'epoca », perché empiricamente non si può stabilire altro che una sovrapposizione di strutture che sottostanno a « ritmi temporali » discordanti e non riducibili gli uni agli altri, e che inoltre hanno raggiunto stadi diversi dei rispettivi sviluppi interni, senza che uno stadio si possa dire « più sostanziale » di altri. (E quanto vale dello « spirito del tempo », si può parimenti affermare della struttura socio-economica come spirito del tempo « ricollocato dalla testa sui piedi »).

Naturalmente nella controversia sulle conseguenze metodologiche della non contemporaneità di quanto è contemporaneo, si ripete in versione mutata la disputa sulla gerarchia degli elementi economici, sociali, psicologici, estetici e tecnico-compositivi che incidono sulla storia della musica. A seconda che

si accordi alla base socio-economica una priorità in linea di principio o soltanto una priorità accidentale, e a seconda che, quando la si faccia valere come ultima istanza, si ritenga o non si ritenga proficuo ricorrere di continuo all'ultima istanza e far risolvere-dissolvere la storia della musica nella totalità della storia sociale (invece di ergere a principio della storiografia l'autonomia relativa), e dunque a seconda della decisione, presa a livello di teoria della storia e di prassi scientifica, nella disputa sull'autonomia relativa della storia della musica, muta anche il giudizio se si possa o non si possa parlare sensatamente di uno « spirito del tempo » – ossia, diciamo, di una cronologia *sostanziale* – e dove meglio lo si debba ancorare nel caso che esso esista.

In linea di principio, la scala dei significati che possono spettare alla contemporaneità di fenomeni storici, vede sull'un estremo una assoluta mancanza di rapporti (quale vige fra civiltà tra le quali non sussiste alcuna interazione, cosicché il dato di fatto di una contemporaneità astrattamente cronologica resta del tutto irrilevante sul piano storiografico) e sull'altro estremo l'agire comunque afferrabile di uno spirito del tempo che compenetra d'un modo tutti gli ambiti di una cultura. Sull'un polo la cronologia è priva di sostanza, sull'altro gli eventi ottengono il loro vero tenore dal momento in cui accadono. Tuttavia nessuno storico ha bisogno di sentirsi spinto ad una risoluzione estrema a priori. Nella pratica scientifica quotidiana, in cui la sensibilità per problemi di filosofia della storia è più essenziale del decidere a favore di una delle soluzioni possibili, è del tutto sufficiente tener presente che se l'assunto di una sostanzialità già sempre data della semplice contemporaneità sarebbe un'illecita anticipazione metafisica, dall'altro lato nulla osta a un tentativo di scoprire un modello intelligibile nei diversi « ritmi temporali », o nelle diverse « età del vivere », delle strutture che si incontrano in un pezzo di passato, invece di abdicare dinanzi a un caos di serie fattuali intersecantesi. Che – sempre nel presupposto si tratti di sistemi collegati fra loro, e non esistenti l'uno accanto all'altro senza rapporto reciproco, come nel caso della civiltà cinese e di quella europea prima del diciassettesimo secolo – l'incontrarsi e l'addentellarsi reci-

proco di strutture, di istituzioni, di idee, di norme di comportamento, si possa descrivere in generale come una condizione storica, comporta in linea di principio la possibilità che essa sia concepibile come condizione ordinata, e, dunque, per così dire, come struttura di strutture.

Il punto di partenza di un tentativo di delineare a mo' d'esempio l'impalcatura categoriale di una civiltà musicale – di quella dell'Europa centrale nell'Ottocento escludendo l'opera in musica – si può scegliere ad arbitrio in quanto per un verso ogni punto del sistema è raggiungibile da ogni altro punto e, d'altra parte, in un primo momento la descrizione di nessi e di corrispondenze non dice ancora nulla quanto a rapporti di fondazione, cioè intorno a una gerarchia degli elementi componenti. Che all'inizio figurì il principio estetico dell'autonomia – il diritto della musica « artificiale » di essere ascoltata per se stessa invece di svolgere una funzione in un processo che va oltre la musica – non andrebbe dunque frainteso e sospettato di essere una pregiudiziale « idealistica ».

Il nesso interno del principio dell'autonomia, da un lato con l'estetica del *génie* e con l'idea dell'originalità, dall'altro – in strano contrasto – con il carattere commerciale delle opere musicali, è troppo noto perché lo si debba descrivere dettagliatamente; e la corrispondenza materiale è al tempo stesso una corrispondenza cronologica: i mutamenti decisivi avvennero nel tardo Settecento. Peraltro un'accentuazione appropriata è difficile. La tesi della portata fondante dell'elemento economico, di cui per quanto concerne l'Ottocento sono convinti persino molti storiografi non marxisti, può riuscire evidente come schema interpretativo generale, ma incontra ostacoli nella ressa incalzante dei particolari storici. In primo luogo la forza esercitata dal carattere commerciale sull'idea delle opere è dubbia in quanto nell'Ottocento il comporre costituiva solo in piccola parte la base economica della vita di un compositore; le stesse collocazioni tradizionali nelle corti non erano affatto scomparse nell'« età borghese »; e la dipendenza economico-sociale che ne derivava, diversamente che nel Seicento o nel Settecento, restava nondimeno quasi senza influssi sulle opere che si scrivevano. (Le composizioni su commissione decaddero a *parerga*, ad opere

occasionali secondarie). In secondo luogo la legge a cui la musica era soggetta come merce – la necessità di essere anzitutto originale per farsi notare, e poi di copiare se stessi per sfruttare il successo – nella musica « artificiale » si realizzava solo in parte: divenire epigoni di se stessi era proibito e spregiato come infrazione rispetto all'idea dell'originalità, la quale accanto all'esigenza di comporre « da dentro », su ispirazione, includeva il postulato della novità. Non si vuol dire che dagli argomenti accennati si possa e si debba inferire una priorità del principio dell'autonomia rispetto alla realtà socio-economica, cioè un primato dell'idea sull'interesse; essi sono tuttavia sufficienti a mostrare che l'intreccio delle dipendenze è più complicato di quanto permetta la dottrina di un marxismo ortodosso.

Il corrispettivo istituzionale del principio dell'autonomia è la concertistica borghese che, appoggiata agli inizi del Settecento, dal 1815 in poi, nell'età della restaurazione, prese saldamente piede e raggiunse la sua forma « tipico-ideale » intorno alla metà del secolo – con l'ammissione di musica da camera esoterica nel concerto pubblico, e con l'esclusione di componenti « banali » [*trivial*] dai programmi dei concerti sinfonici. Nella misura in cui il senso e la rivendicazione della musica « artificiale » sono di essere ascoltata per se stessa – come oggettivazione dello « spirito in un materiale capace di spirito » (Eduard Hanslick) –, unico modo di ricezione adeguato all'opera autonoma appare la contemplazione estetica molto persuasivamente descritta da Schopenhauer, che a poco a poco si fece valere come norma di comportamento nel concerto (e più oltre persino nell'opera in musica). Non occorre negare gli aspetti di intrattenimento mondano, di società, né i tratti « rappresentativi » inerenti alla concertistica, il piacere all'esibizione di virtuosismo e il desiderio, proprio della borghesia, di un'autorappresentazione sociale, per poter nondimeno affermare che l'idea dell'autonomia estetica fu la tendenza decisiva che si fece valere nell'Ottocento, senza un motivo economico riconoscibile, una tendenza all'insegna della quale intorno alla metà del secolo nel repertorio dei concerti sinfonici divenne norma una rigorosa esigenza d'arte. (Carat-

teristica la svolta del concerto per un solo strumento nel « concerto sinfonico »).

Correlato tecnico-compositivo delle esigenze estetiche che il principio dell'autonomia comporta, appare un complesso di cose fra i cui connotati definitivi figurano l'indipendenza della musica strumentale (l'emanciparsi da scopi extramusicali come da semplici funzioni di introduzione e di intermezzo), la portata creativa di forma, ossia la creatività formale propria dell'armonia tonale (la scoperta che la tonalità può dare coesione interna a una forma di vaste dimensioni per via puramente musicale, senza appoggiarsi a un testo o a un programma), come pure il metodo dell'elaborazione di motivi e di temi, o quello della « variazione evolvente » (Arnold Schönberg). La musica che aspira a esistere per se stessa, si presenta come discorso [*Diskurs*], come un « discorrere per suoni » [*Klangrede*] (Johann Mattheson): come presentazione sonora di una logica che agisce sia nella struttura tonale, sia nelle connessioni di temi e motivi. (Il termine « logica musicale », che a quanto sembra risale a Johann Nicolaus Forkel, appartiene ai concetti fondamentali dell'epoca). Con una logica tonale e motivistica – strettamente connesse – la musica soddisfa dunque l'esigenza posta nel principio dell'autonomia, e giustifica la « pretesa » estetica quale a partire dalla metà del Settecento apparve a parecchi critici l'emancipazione della musica strumentale. Ciò che oggi passa per cosa ovvia e per sé evidente – il diritto di esistere di una musica che non esprime né un testo né un programma, che non serve per danzare né desta meraviglia con virtuosismi – intorno al 1800 era ancora un paradosso. (Sintomatica l'inclinazione a togliere quanto di sorprendente poteva esservi in una « pura musica strumentale », come la chiamò E.T.A. Hoffmann, con un'ermeneutica, con la finzione di programmi segreti).

L'autonomia estetica quale la intese la borghesia dell'Ottocento non si può affatto equiparare al principio de *l'art pour l'art*, parola d'ordine più della fronda *bohème* che della borghesia *established*. Autonomia non significava un isolamento della musica, ma, proprio al contrario, il suo partecipare all'idea della *Bildung* quale rientrava nelle tendenze cen-

trali dell'epoca. E se la *Bildung*, nel senso di Fichte e di Wilhelm von Humboldt, presuppone o produce una distanza rispetto all'utile quotidiano, una libertà « dell'anima » nei confronti del « regno della necessità », allora la musica, oggetto di contemplazione estetica come « mondo compiuto per se stesso » (Ludwig Tieck), può divenire il veicolo di un'emancipazione dalle costrizioni della prassi socio-economica del vivere: proprio in qualità di arte autonoma essa rappresenta un'istanza contraria a quella « alienazione » di cui Humboldt parlava mezzo secolo prima di Marx. (Nella funzione di mondo antitetico al « regno della necessità » la « libera arte » borghese raccoglieva l'eredità dell'*ars liberalis* coltivata nell'antichità classica come contemplazione filosofica nascente dall'*otium*, dalla distanza rispetto all'ambito dell'*oikos*).

Come già si è ricordato, il principio dell'autonomia era strettamente connesso con l'estetica del *génie* e con l'idea dell'originalità, retaggio del tardo Settecento: la musica autonoma, che sul piano estetico-formale si giustificava con la logica musicale, ne riceve altresì una legittimazione filosofica – una « necessità di esistere », per dirla con Novalis – come opera del genio. E la duplice richiesta posta all'ascoltatore di musica « artificiale », – che da un lato egli dovesse capire la logica dei suoni quasi in atteggiamento di secondo compositore [*nachkomponierend*], e dall'altro per immedesimazione [*einfühlend*] – converge nel concetto, cangiante fra post-esecuzione razionale ed empatia congeniale, dell'« intendere » la musica, una categoria proveniente dal Settecento che avrebbe potuto costituire il centro di un'estetica della ricezione propria dell'epoca, ancorché in quell'epoca non sia mai stata scritta. (Che una « pura musica strumentale » si possa intendere – invece di limitarsi a trovarla piacevole – è divenuto poi un luogo comune, ma intorno al 1800 era un paradosso).

Che l'essenza del genio sia una radicale originalità, nell'opinione dominante dell'Ottocento significa, da un lato, che in un'opera musicale – in quanto è opera « poetica » e non « prosaica » [poesia e non prosa del vivere] che nell'estetica di Schumann vuol dire: in quanto l'opera appartenga alla sfera dell'Arte, e non ne fuoriesca con banalità frivole o acca-

demiche – il compositore esprime se stesso. (Interpretare opere musicali come frammenti di una biografia in suoni era anche la conseguenza di una versione alquanto grossolana del principio dell'espressione – una conseguenza dell'equiparare l'io estetico all'io empirico della vita quotidiana). Dall'altro lato, il principio dell'originalità significa che, se vuole essere ascoltato nei circoli, dal giudizio dei quali dipende il suo essere riconosciuto, il compositore deve per forza dire qualcosa di nuovo. Dal tardo Settecento in poi, anche se a volte contro una veemente resistenza in certe parti del pubblico, l'estetica postula che per essere autentica l'arte debba essere nuova. E nell'esigenza estetica della novità si può riconoscere, senza particolari forzature da filosofi della storia, quell'idea del Progresso da cui si sentiva portata l'epoca proto-industriale.

Peraltro l'idea del Progresso non determinava il pensiero estetico dell'epoca per se stessa e immediatamente, bensì in relazione con il culto del genio, cioè con la tesi che l'opera del genio sia sottratta alla storia. Dall'orientarsi sul concetto di « opera classica » – un concetto che nell'estetica musicale si fece valere solo dal 1800 in poi, e dunque con un ritardo di secoli rispetto al suo affermarsi nella poetica – in interazione con un aumento delle difficoltà di interpretazione, si formò a poco a poco un repertorio concertistico fisso di cui erano la spina dorsale le sinfonie di Beethoven. Il consolidarsi del repertorio rappresenta per un verso un'istanza antitetica e un ostacolo al postulato della novità; ma dall'altro lato può esserne anche un sostegno – che è quanto negano decisamente gli spregiatori del « museo musicale ». La novità qualitativa che si esigeva nell'Ottocento, non va confusa con quella novità semplicemente cronologica che era ovvia e naturale nel Settecento. Finché, come nel Settecento, non avendo quasi nessuna probabilità di essere ripetuta, doveva persuadere al primo ascolto, un'opera musicale non poteva essere radicalmente nuova in senso qualitativo, se non al prezzo di un insuccesso premeditato. Osare qualcosa di profondamente nuovo e provocante è sensatamente possibile in generale, solo quando esista l'eventualità che l'opera venga ripresa – poiché solo in tal caso non si potrebbe escludere che quanto non è

stato inteso di primo acchito, si dimostrasse testimonianza di un genio, e dunque componente del repertorio del futuro. Una progressività radicale si intreccia dialetticamente con l'attesa di una classicità futura – con la massima chiarezza nel caso di Wagner.

Dal formarsi di un repertorio sulla base dell'idea dell'opera classica che emerge dalla storia, conseguiva che al compositore ottocentesco il passato musicale, anche un passato alquanto remoto, si faceva incontro primariamente nella forma di opere individuali, e non di norme generali – norme che egli apprendeva ancora, ben si intende, ma non riteneva più di importanza decisiva. (Naturalmente anche nel Seicento un iniziato alla composizione studiava pezzi più antichi, ma, per dirla in forma accentuata, allora egli li intendeva come testimonianze esemplari di una norma, non come individui irripetibili; i frammenti di offertori di Palestrina che Christoph Bernhard [1627-1692] accolse nel suo trattato di composizione, come *exempla classica* adempivano una funzione per principio diversa da quella della *Nona sinfonia* di Beethoven che Wagner copiava di sua mano per fare di sé un compositore). L'Arte, come la intendeva l'età del romanticismo, era meno mestiere artigianale fondato su regole di cui si trovassero esempi in capolavori, e più una sfera a cui il compositore partecipava (o dalla quale restava escluso): quella sfera del « poetico-poietico » di cui i capolavori che componevano il repertorio, per lo meno quello ideale, fornivano un concetto senza che fosse lecito imitarli.

Alla perdita di prestigio delle regole del mestiere era strettamente connesso un virare di significato dei generi musicali tradizionali. Nella musica precedente, per dirla con una formula, un genere si costituiva come nesso tra una funzione sociale e una norma compositiva: tra uno scopo extramusicale che andava soddisfatto, e i mezzi musicali che erano disponibili e apparivano adeguati. (Ciò che era ammissibile nel madrigale, poteva essere spregevole e vietato nel mottetto). E il complesso risultante dalla funzione sociale, esterna, e dalla tecnica musicale, interna, formava la tradizione, il patrimonio tradizionale che offriva al futuro compositore l'insieme operativo del proprio mestiere. Di contro a tutto ciò, nell'Ottocento, da

un lato la funzionalità della musica venne tolta o relegata nello scantinato dal principio estetico dell'autonomia, e dall'altro l'obbligatorietà di norme compositive generali fu respinta dalla presenza estetica di opere individuali. Non che il genere a cui una composizione apparteneva, fosse divenuto indifferente (questo accadde solo nel Novecento); ma era ormai un connotato distintivo secondario dell'opera d'arte concepita primariamente come individuo, e non come esemplare).

L'estetica del genio come istanza contraria alla poetica musicale normativa; il principio dell'autonomia che respingeva o svalutava la funzionalità della musica; l'idea della *Bildung* come correlato filosofico-pedagogico dell'autonomia estetica; la categoria dell'intendere la musica da un lato come post-esecuzione di una logica musicale e dall'altro come immedesimazione nell'individualità e nell'originalità del compositore; la concertistica borghese come istituzionalizzazione dell'idea dell'autonomia e insieme – in stridente contrasto con questo – come conseguenza risultante dal carattere commerciale della musica; l'emancipazione della musica strumentale; la presenza di opere classiche, rapite alla storia e al divenire storico, che formano un repertorio fisso in precario rapporto col postulato della novità e con l'idea del progresso; il culto di una originalità che si deve cercare di eguagliare senza imitarla; il pericolare dei generi musicali tradizionali, e infine l'accentuazione del « poetico » e il disprezzo verso quanto era « meccanico » (che si dava per ovvio, o di cui non si teneva più conto), appaiono nell'Ottocento elementi parziali diversi – integratisi a vicenda e derivabili gli uni dagli altri – di una medesima condizione storica: sono connotati di una cultura musicale suscettibile di essere descritta come struttura di strutture – con qualche licenza nel riguardo cronologico, quale è permessa in costruzioni di tipi ideali.

X.

Problemi relativi alla storia della ricezione

La vistosa svolta – talora anche programmatico-polemica – dell'interesse storiografico verso la storia dell'efficacia ovvero verso la storia della ricezione (l'un termine accentua l'oggetto da cui muove il processo, l'altro il pubblico a cui esso mira) si può intendere come espressione e conseguenza della crisi in cui è caduto negli ultimi decenni il concetto dell'opera in sé chiusa, autonoma, sulle prime nell'arte stessa e più oltre anche nella sua teoria. Nel linguaggio di quella moda da cui è portata anche la faccenda a cui ci riferiamo, si potrebbe parlare di una perdita di autorità dell'opera d'arte in un'epoca improntata dal modo di pensare della critica dell'ideologia.

Finché si concepì il costrutto musicale come « oggetto ideale » con un suo « vero » senso immutabile, quand'anche colto solo in parte o non colto affatto, descrivere la storia della ricezione doveva apparire impresa forse non superflua, ma comunque secondaria. L'importante infatti era il fine, l'unica versione adeguata, non le ragioni per cui la più parte delle interpretazioni restassero inadeguate. Riflettere sulle condizioni storiche da cui dipendevano le varie interpretazioni, non aveva significato quanto a dischiudere il contenuto materiale di verità presente nell'opera, o pensato come presente in essa. Non ci si dava pensiero delle cause in cui si radicassero le diverse interpretazioni, ma solo dei gradi di validità e di plausibilità che esse raggiungevano. Il nesso cognitivo, il contesto di scoperta in cui si raccogliessero le componenti di un'intelligenza perfettamente adeguata, passava in seconda linea rispetto a quello del fondamento estetico in cui il senso dell'opera si presentava in tutta la non diminuita ricchezza e coesione degli

elementi componenti – come un contenuto dato a priori, ma non sempre colto fin dall'inizio. (Criterio dell'interpretazione era se essa raggiungesse o non raggiungesse una misura sufficiente di differenziazione e, insieme, di integrazione in accordo coi documenti di quello che poteva essere stato l'intento dell'autore).

Il rimprovero, assolutamente stereotipato, che la storiografia musicale precedente abbia soppresso o negletto la storia dell'efficacia o della ricezione dell'opera, è errato e potrebbe essere nato dal desiderio di costruire per il proprio programma scientifico uno sfondo su cui farlo risaltare drasticamente. Anzitutto uno dei temi della storia dell'efficacia – l'influsso esercitato da opere musicali precedenti su opere posteriori – figurava già sempre fra gli oggetti centrali della storiografia musicale. In alcune esposizioni la « ricezione praticata sul piano compositivo », come potremmo chiamarla, è addirittura l'unico filo con cui si colleghino opere musicali – le quali, come Opere d'Arte, nel senso enfatico dell'espressione, cioè come oggetti di una considerazione estetica che le isola, sono piuttosto restie ad avere rapporti fra loro. In secondo luogo non si tratta tanto di cecità o di attenzione nei confronti di dati di fatto, quanto piuttosto di mutamenti nella loro interpretazione. Che delle opere musicali siano state interpretate in modi sempre diversi in tempi diversi e in condizioni sempre mutanti, non lo ha mai disconosciuto né negato nessuno. Tuttavia i mutamenti venivano riferiti all'« oggetto ideale », quale ci si rappresentava l'opera musicale, e concepiti come approssimazioni a quel « vero senso » che forse non si sarebbe mai rivelato per intero, ma che comunque era il fine a cui si tendeva con mezzi mutanti. Finché la scepsi non aveva ancora infirmato l'idea dell'unica interpretazione adeguata per cui adoperarsi su vie diverse, studiare i presupposti storici su cui si fondavano i diversi gradi di approssimazione, appariva un compito poco proficuo che non valeva la pena di affrontare. Le condizioni storiche che portano a mutamenti nella modalità di ricezione, divengono un elemento essenziale, sostanziale, solo quando si abbandona l'idea di un contenuto materiale di verità già dato, oggettivo, certo a priori, cioè quando si afferma un cambiamento nel senso [*Sinn*] delle opere stesse e non solo nei modi

e nei gradi di approssimazione: al posto dell'idea dell'opera – idea che lo storiografo della ricezione nega – ora è il momento storico che ha improntato una determinata ricezione, ad apparire istanza decisiva a cui risalire per comprendere come si costituisca in generale il senso di un'opera – un senso che non è dato nel testo astratto, ma che si viene formando solo in una ricezione concreta che concretizzi il testo.

Che la teoria dell'« oggetto ideale » – quella che attribuiva all'opera d'arte un contenuto in sé, indipendentemente dall'intelligenza adeguata o inadeguata da parte di un pubblico reale – abbia potuto essere ampiamente screditata dall'estetica della ricezione [*Rezeptionsästhetik*], non fa grande meraviglia in un'epoca in cui la parola stessa « metafisica » è divenuta quasi un'ingiuria filosofica. L'estetica tradizionale dell'opera [*Werkästhetik*] oggi si può ancora giustificare, se mai, soltanto sul piano euristico – non su quello metafisico –, ossia argomentando che l'interprete che si sente storiografo, dovrebbe cercare di farsi primariamente *medium* dell'opera altrui e di ciò che essa avanzava come sua propria esigenza, non della propria situazione storica d'interprete, né dei pregiudizi che le sono caratteristici. Il rischio dell'estetica dell'opera può essere tutto ciò che di illusorio vi era in una metafisica in cui non si crede più; ma il rischio dell'estetica della ricezione è la stupidità, l'ottusità, la limitatezza; ossia, dal dato di fatto indubitabile che una completa indipendenza dai presupposti portanti e limitanti della propria epoca non sia mai raggiungibile, tendere a tirare la discutibile conclusione, per metà rassegnata e per metà arrogante, mezza dimissionaria e mezza presuntuosa, che allo storiografo sia permesso di arroccarsi coscientemente e deliberatamente in pregiudizi – visto che tanto i pregiudizi non li si può neutralizzare per intero – e che dunque sia lecito in certo qual modo coltivare gli *studia humanitatis* nella prospettiva dell'incultura e dell'ineducazione (per parlare in termini arcaicizzanti di una faccenda per la quale il presente non ha più parole).

Il relativismo estremo, l'asserto provocatorio che l'*Eroica* di Beethoven esista tante volte quante sono negli auditori le teste dalle quali viene recepita, per la più parte dei cultori di

estetica della ricezione e degli storiografi della ricezione non è tanto un riconoscimento a cui si sentano spinti quanto piuttosto una fatale conseguenza che essi cercano di evitare.

Felix V. Vodička respingeva sia il « dogmatismo » – l'assunto di un'esistenza ideale del contenuto dell'opera – sia il « soggettivismo » – la dissoluzione dell'identità dell'opera in innumerevoli reazioni individuali – e postulava una via di mezzo. Da un lato egli vorrebbe « far valere in estensione generale una pluralità di interpretazioni estetiche e semantiche dell'opera considerata, ciascuna delle quali in linea di principio ha la stessa validità e la stessa persuasività, ma è peraltro limitata nel tempo, socialmente e – in una certa misura – anche individualmente »⁶⁰. Dall'altro lato egli non vede l'oggetto della storia della ricezione in reazioni individuali, bensì in norme e in sistemi di norme che stabiliscono il modo in cui si interpretano testi tramandati, in un gruppo o in un ceto storicamente, socialmente ed etnicamente determinabile. È vero che il problema del come possano sussistere l'una accanto all'altra con pari diritti interpretazioni diverse ed escludentisi a vicenda, senza che si dissolva l'identità dell'opera, in Vodička resta senza risposta (e nella sua discussione con Roman Ingarden egli dimentica che quello da cui partiva Ingarden era per l'appunto questo problema dell'identità). Ma il suo progetto metodologico – al contrario delle tesi del soggettivismo estremo, le quali più che essere una concezione scientifica sembrano dettate dalla voglia di distruggere la metafisica – è comunque un programma realizzabile.

Secondo Hans Robert Jauss la concretizzazione in cui un testo letterario – e analogamente un testo musicale – si costituisce come oggetto estetico, non si può intendere unilateralmente né come effetto o azione che provenga dall'opera, né come ricezione della cui forma categoriale sia l'osservatore o il fruitore a decidere. Si tratterebbe piuttosto di una struttura « dialogica intersoggettiva ». « Il processo che media azione e ricezione di un'opera d'arte, è un dialogo fra un soggetto presente e un soggetto passato, in cui il secondo può "dire qualcosa" al primo [secondo Gadamer: dire qualcosa come se fosse detto appositamente a lui], solo se il soggetto presente

scorge e pone la risposta implicita nel discorso passato come risposta a una domanda da trovare qui e ora da parte sua »⁶¹. A prescindere dal fatto che non sempre dalle opere d'arte del passato parla un soggetto, nel concetto della « domanda che il soggetto presente riesca a trovare qui e ora » vi è una difficoltà che rimane irrisolta. O – conformemente alla massima di Collingwood che intendere un testo significa rendersi conto della domanda di cui esso è una risposta – si tratta di una domanda contenuta nel senso originario del testo, la quale si dimostra ancora attuale o ritorna ora ad esserlo; oppure l'interpretazione muove dalla premessa che una problematica imponente si partì dalla situazione presente, sul piano estetico sia sempre giustificata anche indipendentemente da una legittimazione storiografica quando il testo, inteso come risposta a tale problematica, conservi una sufficiente conclusività della connessione semantica e non si disgreghi in pezzi contraddittori o irrelati (nel che peraltro i criteri di « connessione semantica » differiscono a seconda dei presupposti dello stile – classico o manieristico – che un'opera esprime).

Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis. Tuttavia essere oppressi da domande che si immettono nel testo, non è sufficiente per farlo parlare piuttosto che ridurlo al silenzio.

La tesi dello storiografo della ricezione che il testo non parli da sé, provoca la tesi opposta che a domande sgangherate e strambe il testo risponda confusamente o non risponda affatto. E la vera difficoltà sta nei singoli casi: nel decidere volta per volta in quale misura le interpretazioni debbano essere portate e determinate per un verso da ciò che l'opera avanza come sua esigenza, e per l'altro dallo spirito del recipientis, per essere insieme legittime e vive.

Da una parte gli storiografi della ricezione diffidano – quasi per natura – della distinzione fra interpretazioni adeguate e interpretazioni inadeguate di opere musicali, ma dall'altra, per non finire nelle sabbie mobili di un relativismo totale, non vorrebbero rinunciare per intero a criteri che permettano una selezione e una gerarchia di modalità di ricezione. Inoltre non è affatto ovvio che una storia della ricezione sia in generale un processo effettivamente narrabile, e non un semplice ammasso

di dati che non si combinano a formare alcun modello. E il problema della fondazione di giudizi selettivi e classificanti è strettamente congiunto con quello dell'esposizione di mutamenti di ricezione come una storia in sé connessa.

Una prima premessa da cui può muovere lo storiografo della ricezione, consiste nell'asserire che il criterio storico-ricettivo di una interpretazione dell'opera non sia la sua vicinanza o lontananza rispetto al « vero senso » del costruito musicale, ma la misura, la differenziatezza e l'intensità con cui l'interpretazione è rappresentativa dell'epoca, della nazione e della classe o del gruppo sociale che l'hanno improntata. In altre parole, non deve valere come decisiva la sostanza di una ricostruzione del passato, bensì quella di una ricostruzione a partire dallo spirito del presente. Che poi una siffatta esposizione di storia della ricezione si orienti primariamente sulla storia delle idee oppure sulla storia sociale, nonostante il peso filosofico e politico della differenza, importa poco rispetto a ciò che i due casi hanno in comune, ossia che il punto di riferimento storiografico non è l'opera musicale, ma la struttura spiritual-culturale oppure sociale nelle cui condizioni l'opera fu recepita: il sistema di norme, come direbbe Vodička. La storia musicale della ricezione appare pertanto un pezzo di storia dello spirito oppure di storia sociale, il cui materiale proviene da documenti sulla ricezione di opere musicali, ma la cui struttura, rispetto alla storia della musica, è eteronoma: essa deve la propria connessione interna di storia narrabile ad una continuità che – come continuità storico-culturale oppure storico-sociale – non riguarda fatti musicali in se stessi.

Il criterio della rappresentatività storica si dimostra così norma di selezione e principio portante di una esposizione di mutamenti di ricezione che meriti il nome di storiografia; comunque presuppone si abbandoni l'idea di un'interpretazione corrispondente al vero senso dell'opera, e si cerchi adeguatezza unicamente nell'affinità allo spirito dell'epoca da cui l'interpretazione proviene, o in cui essa si è fatta valere come versione dominante. Si potrebbe parlare di un'adeguatezza storica – fondata nella situazione storica – contro un'adeguatezza materiale – riferita all'opera. Ciò che va necessariamente sacrifi-

cato quando si erge a criterio determinante la rappresentatività storica, non è comunque poca cosa: è l'identità stessa delle opere. A questo punto il costruito tramandato è unicamente un sostrato acustico, la cui struttura categoriale – che sola permette al fenomeno sonoro di costituirsi in generale come musica – si dimostra variabile e permutabile in tratti decisivi (se infatti si assumesse che i mutamenti storici in questione fossero elementi inessenziali, la storiografia della ricezione sarebbe *eo ipso* condannata all'irrelevanza).

Se al contrario ci si attiene alla distinzione fra interpretazioni adeguate e interpretazioni inadeguate o strambe – e cioè a quell'idea (consueta ed estremamente tetragona a sofismi di teoria della storia), per cui l'opera musicale ha un senso se non proprio completamente delineato, tuttavia tracciato a grandi linee essenziali, un senso che l'interprete coglie o non coglie –, allora l'idea dell'identità dell'opera è salva; ma, dall'altra parte, si cade anche nella difficoltà di dover stabilire un punto fermo a partire dal quale poter emettere senza arbitrio giudizi sulla vicinanza o lontananza di interpretazioni rispetto al vero contenuto materiale e all'autentico contenuto di verità di opere musicali. Ed è chiaro che in ciascuna delle posizioni possibili fra le quali si può scegliere, allignano implicazioni di filosofia della storia che alla concezione dello storiografo della ricezione frammischiano un pizzico di speculazione – contro il proponimento stesso di tale storiografo, di procedere per via rigorosamente empirica.

Quel « vero senso » di un'opera – nell'assumere il quale si dichiara elemento secondario la rappresentatività storica delle varie interpretazioni al fine di salvare l'identità dell'opera – non occorre peraltro sia dato, o sia stato riconoscibile, fin dall'inizio. E alcuni storiografi della ricezione, senza abbandonare con ciò il principio dell'identità, partono dall'idea che il presente costituisca il traguardo (provvisorio) di una storia dell'efficacia in cui le opere musicali vengono ad essere se stesse in generale, cioè dispiegano quanto in esse è contenuto, solo attraverso interpretazioni (verbali e sonore) mutanti, che si integrano e si correggono a vicenda e che nelle opere scoprono o creano sempre nuovi tratti. La « vita postuma » o « sopravvivenza » [*Nachleben*] delle opere, come la chiamava

Walter Benjamin⁶², appare lo sviluppo di un contenuto di verità che, proprio nelle opere più significative, all'inizio resta quasi sempre semilattente ed emerge solo per gradi, o cresce sull'opera, in generale solo in stadi successivi della sua ricezione. (Qui l'identità dell'opera si fonda pertanto sulla continuità della sua efficacia e sul traguardo di una interpretazione perfetta al quale essa tende e si approssima – forse, senza raggiungerlo).

Alla tesi che la storia dell'efficacia di opere musicali sia un dispiegarsi del loro senso (nel caso di opere particolarmente significative, fra il criterio estetico del significato e quello storico-ricettivo nasce comunque un circolo ermeneutico del tutto non illegittimo), si contrappone con pari diritti sul piano della teoria della scienza e con pari valore di consuetudine su quello della prassi scientifica, ma in stridente contrasto, non mediato, la tesi contraria: che – come espressione di uno « spirito dell'epoca » – l'opera sia colta in modo adeguato primariamente nell'epoca da cui proviene. Che l'unica via praticabile verso l'intelligenza adeguata, non contorta, di un'opera musicale consista nel ricostruire categorie e giudizi dei contemporanei del compositore, è una convinzione molto radicata negli storiografi, ma se restasse incontrastata, sarebbe rovinosa per la storia della ricezione. Infatti la ricerca di effetti posteriori, caratteristica di quest'ultima, risulterebbe un darsi da fare con semplici macerie – non diversamente da come essa appare sul metro della tesi dell'Opera d'Arte « oggetto ideale » –, ossia un adoperarsi con rottami che, per giungere alla « cosa stessa », all'opera nel suo significato ideale o originario che sia, invece di essere tematizzati in primo piano, andrebbero propriamente tolti di torno.

Nelle concezioni che abbiamo abbozzato, fondate più su basi metafisiche che non empiriche, non è difficile riconoscere gli schemi secondo i quali a volte si classificano, grosso modo, i progetti di filosofia della storia: lo schema del declino e quello del progresso. La tesi che una intelligenza adeguata di opere musicali si debba attendere unicamente da contemporanei dell'opera – più alcuni storici che riescano a sentirsi dei contemporanei immaginari – implica che la successiva storia dell'efficacia appaia storia di decadenza e rovina, come storia di una

progressiva alienazione in cui sono sí ancor sempre possibili delle restaurazioni, ma non resta aperta alcuna possibilità di superare in meglio la condizione originaria. In questo caso si ha solo la scelta infelice tra irrigidimento ibernante e regresso. Viceversa la convinzione che nel caso di un'opera emergente per lungo tratto dall'epoca di nascita l'interpretazione posteriore sia tendenzialmente o almeno potenzialmente più ricca – poiché il contenuto dell'opera si dispiega in generale solo nella storia – è innegabilmente sostenuta dall'idea del progresso regredita e ritrattasi, per così dire, dalla storia della composizione, in cui è divenuta sempre più discutibile, nella storia della ricezione.

Un terzo schema di filosofia della storia, la concezione per cui né l'inizio della storia dell'efficacia di un'opera né la sua fine (provvisoria) costituiscono una condizione di compimento relativamente perfetto, e l'evoluzione progredisce piuttosto da primordi rudimentali avanzanti alla cieca fino a un *point de la perfection* – come lo si chiamava nella filosofia della storia del Settecento –, a cui poi seguirebbe una decadenza o un irrigidimento nel già raggiunto, non pare aver ancora precisato le proprie nozioni intorno alla storia della ricezione di opere musicali, quantunque potesse allacciarsi ad alcuni fenomeni [che varrebbero a consigliarla]. Così, per esempio, nella storia dell'efficacia della *Nona sinfonia* di Beethoven sembra punto culminante la metà dell'Ottocento, un'epoca in cui quest'opera, da quintessenza del sinfonico *tout court*, non solo esercitò influssi profondi su Wagner, Bruckner, Brahms, ma divenne persino il tema di romanzi come *Die Beethovener* di Wolfgang Gripenkerl. Analogamente per le sinfonie di Bruckner si potrebbe parlare di un *kairòs* coincidente col decennio 1920-30, e non è escluso che gli anni intorno al 1970 possano risultare l'acme nella storia dell'efficacia di Gustav Mahler.

Il tentativo di derivare un principio di storiografia musicale da una storia dell'efficacia orientata sull'idea del *kairòs* storico – cioè non soggetta ad alcuno schema rettilineo né di progresso né di declino – avrebbe conseguenze di ampio raggio che, a quanto sembra, ancora non si sono mai delineate, sebbene a un esame ravvicinato suonino assai più plausibili che non paradossali. In una storia della musica la cui impalcatura cronologica

più che da date di composizione fosse fissata da date relative alla ricezione (che peraltro restano vaghe come le date della storia di strutture), le opere di Bach – differenziate per generi – verrebbero spostate in periodi diversi dell'Ottocento, le ultime sinfonie di Schubert nella metà del secolo, il *Ring* di Wagner nell'epoca di Bayreuth e le opere di Charles Ives nei nostri anni Sessanta. Quanto avvenne nel 1829, a rigore non fu una « riscoperta » della *Matthäus-Passion*, ma la sua scoperta. L'opera di Bach, quale la intese originariamente il compositore, era rimasta limitata a un'esistenza storicamente periferica; solo nell'Ottocento, nel venire reinterpretata come musica autonoma, si dispiegò a una grandezza storica che nel Settecento, all'ombra di Telemann, le era stata negata – e ciò che più sorprende, e dovrebbe sempre sorprendere, è che l'opera resse alla reinterpretazione, e solo mediante questa parve divenire finalmente se stessa nel proprio carattere artistico, assumere una sua vera identità. (Che l'opera di Bach sia divenuta il paradigma di una concezione dell'arte che non era la sua originaria, a pensarci bene, nella prospettiva della filosofia della storia è un evento alquanto sconvolgente, addirittura mostruoso). Come affermò Jacques Handschin, la storia della musica del Settecento si può scrivere anche senza Johann Sebastian Bach o anche solo sfiorandolo di sfuggita – nonostante il suo influsso su Philipp Emanuel [Bach] – ma quella dell'Ottocento no.

L'idea di un *kairòs* o di un *point de la perfection* nella storia dell'efficacia di opere musicali può aver l'aria di una speculazione metafisica e indisporre per questo certi storiografi la cui fine coscienza si sente turbata quando si cerchi di indurla ad abbandonare per un momento il terreno dell'empiria. E tuttavia un asserto come quello per cui gli anni Venti appaiono un'acme nella storia della ricezione delle sinfonie di Bruckner – vuoi nella storia della ricezione interna, esprimendosi in commenti e analisi, vuoi in quella esterna che si può cogliere statisticamente – non è interpretabile solo in un senso normativo, ma anche euristico. E in tal caso esso non va inteso come tentativo di dogmatizzare un singolo stadio particolare dell'interpretazione di Bruckner e di farlo emergere dalla storia, diciamo, come istanza da cui emani un giudizio su altre epoche, ma significa unicamente che la sensibi-

lità musicale e le idee degli anni Venti (più oltre ancor sempre comprensibili e conoscibili nel loro significato anche quando poi, in una situazione storica mutata, non si potessero più condividere) rappresentano un punto di partenza favorevole da cui dominare con lo sguardo e arguire concettualmente lo sviluppo complessivo. Insomma la pretesa normativa che riesce sospetta a un empirismo rigoroso, si può anche tenere in sospeso, mettere in parentesi (almeno per il momento) senza dover rinunciare per questo alle categorie e alle prospettive acquisite dall'analisi dello stadio di ricezione sentito come acme, quali strumenti di orientamento: esse costituiscono piuttosto il presupposto e il saldo sostegno di un esame comparativo degli altri stadi di ricezione che solo così divengono descrivibili in generale come stadi di una evoluzione storica in sé coerente della ricezione – e non come semplici funzioni di condizioni storiche culturali e sociali mutanti.

L'asserto che alcune ricezioni di opere musicali siano più plausibili di altre, si espone al sospetto e alla diffidenza di certi scettici che si sentono tanto empiristi quando ad ogni interpretazione storicamente documentata assegnano « in linea di principio la medesima validità e la stessa forza di persuasione » (Felix V. Vodička), quasi che l'eguaglianza dei diritti non si fondasse anch'essa su una decisione valutativa esattamente allo stesso modo dell'ineguaglianza. Su un piano strettamente empirico [se non vogliamo far dire all'esperienza ciò che meglio ci piaccia] non si può accertare altro se non che delle opinioni si differenziano in primo luogo per il contenuto materiale che danno a conoscere, in secondo luogo per il ceto da cui vengono sostenute, e in terzo luogo per la loro capacità o incapacità di farsi valere. (Dal momento che la capacità è manifestamente diseguale, la tesi che ciononostante sia eguale il diritto di ciascuna, è inequivocabilmente dettata da motivi moralistico-metafisici).

Nei diversi principi, in concorrenza fra loro, con cui si può fondare la distinzione e la classificazione gerarchica di modalità di ricezione adeguate e inadeguate, si possono riconoscere alcune delle massime morali che hanno agito nella storia politica degli ultimi secoli (senza tuttavia intendere il legame come una riduzione degli uni alle altre: nel contesto interno della stori-

grafia come scienza scoprire nessi o correlazioni è piú essenziale che stare a litigare su rapporti di fondazione, su quali siano gli elementi fondanti e quali i fondati che è un discutere motivato quasi sempre dall'esterno). Alle istanze che possono legittimare un giudizio estetico-storiografico sull'adeguatezza o discordanza di ricezioni, appartengono – per riassumere con una formula – anzitutto la provenienza dell'interpretazione, in secondo luogo la ricchezza di quanto essa rende visibile nel fenomeno, in terzo luogo la superiorità numerica di quanti condividono una convinzione e in quarto luogo il principio già ricordato della parità dei diritti di tutte le interpretazioni. (Il fatto che Vodička pensasse a interpretazioni da parte di gruppi, e non da parte di individui, attenua il relativismo a cui la sua tesi conduce, ma non lo annulla: in fin dei conti è la semplice esistenza di una modalità di ricezione a decidere del suo diritto di esistere).

Senza essere necessariamente consapevole delle affinità politico-morali della propria decisione valutativa, chi si appella all'intento del compositore o alla versione che predominò nel pubblico originario di un'opera, evidentemente accetta come sigillo dell'autenticità di una interpretazione la sua provenienza. Per misera e insufficiente che possa apparire allo storiografo l'interpretazione di un'opera musicale da parte del compositore stesso o dei suoi contemporanei, egli non osa e non se la sente di sostituire l'interpretazione tramandata con la propria, e preferisce far violenza alla propria coscienza estetica piuttosto che non ascoltare la propria coscienza di storico: l'arrogante anacronismo che pare allignare nel dispregio di giudizi « autentici » [cioè dati dal compositore e dal suo primo pubblico] da parte di storici venuti dopo, è temuto come fosse un peccato contro lo spirito del mestiere e della coscienza dello storico. (Le obiezioni a cui si espone nella discussione ermeneutica il principio dell'*auctoritas*, come potremmo chiamare quello testé delineato, sono così note che basta ricordarle senza commenti: anzitutto la plausibilità di testimonianze esterne su una opera musicale, quand'anche vi si documenti immediatamente o indirettamente l'intento del compositore, non è indiscutibile: un autore, a dirla brutalmente, può anche non sapere che cosa sta facendo; in secondo luogo mancano criteri per distinguere

fondatamente l'intento del compositore, in quanto realizzato nell'opera – e in generale esso conta unicamente come intento realizzato – da un'interpretazione compatibile col testo proposta da uno storico; e in terzo luogo l'asserto per cui la concordanza con lo spirito comune dell'epoca basterebbe a privilegiare sul piano storico-filosofico l'interpretazione data a una opera musicale dal pubblico originario, è ipotesi metafisica discutibilissima: considerate con occhio disincantato, vuoi le testimonianze su reazioni di contemporanei vuoi le dichiarazioni o le spiegazioni del compositore sui propri intenti, per lo storiografo sono semplicemente del materiale da interpretare, non un'ultima istanza dell'interpretazione).

Tesi contraria – che in certo qual modo, per dirla in termini politico-morali, sostituisce il principio della tradizione o dell'autorità con quello dell'efficienza e del rendimento – appare l'asserto per cui un'interpretazione che nell'opera scopra e renda visibile un piú alto grado di differenziatezza e insieme di integrazione e di concordanza – senza forzature del testo – si dimostra con ciò interpretazione piú adeguata, indipendentemente da donde provenga e in quali condizioni storiche – non necessariamente coincidenti con quelle dell'epoca di nascita dell'opera – sia divenuta possibile. In altri termini, sul « vero » senso di un'opera musicale non decide il giudizio del compositore o dello strato sociale portatore a cui era destinata in origine, bensí piuttosto l'interpretazione piú plausibile che l'opera ammetta, la piú valida secondo i criteri estetici della ricchezza e della coesione interna. Cosí al posto di una legittimazione storico-tradizionalistica ne subentra una estetico-strutturalistica.

La diffusione esteriore di un'interpretazione o di un modo di recepire è criterio la cui banalità e grossolanità il cultore di estetica può disprezzare quanto vuole, ma sul vasto influsso del quale allo storiografo non è lecito ingannarsi o restare indifferente. (Persino gli esoterici tendono a diffondere se non proprio la cosa stessa a cui sono affezionati, per lo meno la sua fama). Sulle conseguenze che certi successi ottenuti nella prassi musicale abbiano per la storiografia della musica, si può comunque giudicare sensatamente solo quando si distingua tra successi di esecuzione, che sono misurabili, ed effetti di pre-

stigio che misurabili non sono. Senza stare a ricostruire nei particolari l'intricata interazione di queste due categorie – il prestigio può essere l'ombra di un successo d'esecuzione ormai defunto (*Paulus* di Mendelssohn), si afferma indipendentemente da questi successi (*Kunst der Fuge* di Bach), li segue e li oltrepassa (*Parsifal* di Wagner) o li precede (*Les Troyens* di Berlioz) –, in estensione generale si può affermare che, anzitutto, la storiografia musicale muove primariamente dal prestigio delle opere e, viceversa, contribuisce a consolidarlo; che in secondo luogo la prassi musicale deve al tramandarsi di un prestigio apparentemente astratto, poi realizzato di quando in quando da esecuzioni, una continuità che non avrebbe nella semplice dipendenza da successi d'esecuzione (che dunque l'astratto finisce con l'essere molto concreto nelle sue conseguenze); e che, in terzo luogo, il prestigio di pezzi esoterici presuppone un successo di esecuzione di altre opere dello stesso compositore (che le opere atonali di Schönberg sul piano della storia siano state prese sul serio, anche da quanti le spregiavano dal punto di vista estetico, costituì una base presumibilmente insostituibile per il trionfo dei *Gurrelieder*).

I metodi che sono stati proposti per la ricostruzione della storia dell'efficacia di opere o gruppi di opere musicali, non si distinguono tanto per il materiale a cui si riferiscono – è sempre presso che inevitabile ricorrere alla pubblicistica dell'Ottocento e del Novecento –, quanto per i fini conoscitivi che si prefiggono, e per gli accenti che pongono. (Che cosa sia in generale per sua natura la storia della ricezione, per il momento non è affatto chiaro; sembra tuttavia diffondersi la convinzione che descrizioni e giudizi raccogliibili all'infinito si possano spiegare e suddividere in documenti essenziali e documenti inessenziali col riferirli a norme predominanti la cui validità è definita e delimitata nel tempo, socialmente, e regionalmente o etnicamente – ossia nelle « tre dimensioni » della storiografia).

Fin qui, a quanto sembra, la possibilità di osservare in fonti pubblicistiche il sorgere, il consolidarsi e il diffondersi di giudizi e di modi di ricezione poi canonizzati dalla storiografia – dalla « critica superiore », come si diceva nell'Ottocento – non è stata molto sfruttata. (Evidentemente gli storici della musica

non vedono di buon occhio che si ricordi la preistoria pubblicistica del loro lavoro, e perciò si guardano bene dal toccare il pregiudizio dell'immediatezza della storiografia rispetto agli eventi musicali del passato, un pregiudizio che la tematizzazione di tale preistoria potrebbe dissolvere). Premesso che, senza riflettere su criteri di scelta, la storia della ricezione è condannata ad affogare nei rottami della tradizione in misura anche maggiore di altre discipline storiche parziali, volendo accentuare il formarsi di un canone, il metro per una selezione fra i documenti sarebbe la funzione del testimoniare le origini di ciò che in seguito venne accettato e sempre di nuovo ripetuto come verdetto « della Storia ». E a questo scopo il problema centrale che lo storiografo della ricezione dovrebbe risolvere, sarebbe quello di ricostruire le cause per cui, fra diverse opinioni in concorrenza fra loro, alcune abbiano finito col farsi valere e altre no – per esempio a proposito degli ultimi quartetti d'archi di Beethoven, nei poemi sinfonici di Liszt o dei pezzi atonali per pianoforte di Schönberg.

Se invece del formarsi di un canone – cioè invece del passaggio dalla pubblicistica alla storiografia – si cercasse di descrivere il panorama delle opinioni caratteristiche di un periodo, il criterio di selezione starebbe nel peso che un giudizio ebbe attraverso il giornale o la rivista in cui apparve pubblicato, e grazie al prestigio del critico che lo formulò. (Per la storia della ricezione i giudizi di Hugo Wolf sarebbero di scarso significato). E lo storiografo della ricezione che abbozzi una visione panoramica contemporanea, cercherebbe spiegazioni dei documenti su cui si appoggia, primariamente nelle tendenze storico-culturali e storico-sociali, parallele o intersecantisi, il cui groviglio costituisce ciò che prima si fregiava col nome di spirito di un'epoca (uno spirito la cui « unità interna » è pura finzione di filosofi della storia tendenti a ipersemplicificare).

La storia della ricezione di opere musicali è determinata in non piccola parte dal formarsi di *tòpoi* fissi, sempre ricorrenti, che si possono spiccare dal contesto storico-culturale e storico-sociale, grazie al relativo emanciparsi della loro esistenza e della loro azione, per renderli oggetto di ricerca storica isolatamente⁶³. Già la riflessione più superficiale mostra peraltro che i *tòpoi* che si incrostano su compositori, opere o gruppi di

opere importanti, differiscono profondamente non solo nei contenuti che tramandano, ma anche nel modo in cui in generale svolgono la loro funzione di *tòpoi*, ossia di giudizi stereotipati. Nella ricezione di Beethoven, come ha indicato Eggebrecht, determinate formule – « per aspera ad astra », l'annunciazione di contenuti utopici e le figure ideali di una cristologia secolarizzata – sono state ripetute incessantemente con modificazioni minime, senza rovesciamento di giudizi positivi in negativi. Invece nella critica di Wagner dell'Ottocento e del primo Novecento rimasero fissi i *tòpoi* essenziali – Wagner distruttore della forma dell'opera in musica, Wagner eroica figura di fondatore e creatore di una religione artistica – ma non i giudizi che vi si connettevano. Senza che nessun critico abbia mai seriamente negato l'effetto imponente delle conquiste wagneriane, tuttavia – come risultò da ricerche di Susanne Grossmann-Vendrey – la fondazione di Bayreuth e la sua pretesa di rappresentare la nazione è sentita e condannata come presunzione, il mitico coinvolgimento della persona nel *Ring* come provocazione politico-morale del liberalismo, la religione artistica del *Parsifal* come offesa a un cristianesimo autentico, e l'intellettualismo della tecnica del *Leitmotiv* come violazione dell'estetica classica, fra le cui massime figura che, per essere ciò che è, l'arte debba celare se stessa. I *tòpoi* restarono sostanzialmente immutati, ma – al contrario di quanto avvenne nella ricezione di Beethoven – si mostrarono in colorazioni estremamente cangianti. E la ricezione di Mahler presenta l'ulteriore peculiarità per cui i giudizi contrastanti che si aganciano a *tòpoi* ricorrenti, non si limitano ad accentuare positivamente o negativamente il significato morale, religioso o estetico delle sinfonie, ma anche ne ledono il rango storico – di cui nel caso dei drammi musicali di Wagner neppure oppositori come Hanslick o Kalbeck osarono mai dubitare. Quella combinazione di « stile elevato » e « banalità popolaristica » che figura tra i *tòpoi* inestirpabili della critica di Mahler, non solo fu intesa diversamente – con mire polemiche come dissidio fra intento e realizzazione, in senso apologetico come indifferenza della sostanza tematica rispetto alla funzione formale a cui essa risponde, o come « salvataggio » sinfonico della musica « inferiore » e « prima comparsa estetica » di una redenzione

sociale –, ma le interpretazioni avevano da decidere se le sinfonie di Mahler stiano accanto o addirittura al di sopra di quelle di Bruckner, oppure siano « musica da maestro di cappella » che cerca violentemente di uscire da se stessa, dalla propria vera natura.

Mentre nella indagine su *tòpoi*, la cui origine è innegabilmente lo studio della sopravvivenza dell'antichità classica e del medioevo latino nella letteratura europea, l'accento cade su patrimoni tradizionali resistenti al mutare dello « spirito dell'epoca », tentativi di esporre la storia dell'efficacia della musica dal punto di vista del mutamento di funzione mettono in risalto, proprio al contrario, i cambiamenti, le rotture e le reinterpretazioni a cui andarono soggette opere musicali in una storia della ricezione estendentesi a volte per secoli. Il mutamento di funzione è sostanzialmente il rovescio del tramandarsi di *tòpoi*.

Un raggruppamento dei fenomeni che apra la via a una analisi, potrebbe prendere le mosse da una distinzione che Umberto Eco propose in uno schizzo di estetica dell'architettura: la distinzione tra funzioni prime e funzioni seconde⁶⁴. Come funzione prima Eco denota il valore d'uso, come funzione seconda il valore di simbolo. (Un trono è tanto un sedile quanto un segno di potere). E mostra che non di rado l'una funzione muta indipendentemente dall'altra; l'utilizzazione si può cambiare senza incidere sul senso [*Sinn*]; e viceversa si può cambiare il senso senza mutare l'utilizzazione. Per fare degli esempi musicali: in un concerto la funzione liturgica di una cantata di chiesa va perduta; ma i significati religioso-allegorici si conservano, sia pure forse non intatti. Analogamente, come parte componente di un concerto tenuto in un luogo di cura, una marcia ci scapita nel suo valore d'uso; ma le connotazioni patriottico-militari che ineriscono alla marcia non vengono lese dal mutamento o dalla perdita di funzione. Il caso inverso, in cui perdura il valore d'uso e defunge il valore simbolico, è un processo di desautorazione: la musica di un inno nazionale che non desta più né idee né sentimenti patriottici, ma è solo ricordato, permane come un guscio vuoto il cui uso rituale è divenuto insignificante. L'inno diviene il *caput mortuum* di se stesso.

A volte vanno perdute sia la funzione prima sia la seconda, e tuttavia il costruito resta trasmissibile perché nel frattempo ha assunto altre funzioni: in un concerto di Musica Antica una sarabanda del Cinquecento non è intesa come musica da ballo, né si sente quel carattere licenzioso che in origine era proprio del genere (al posto di questo, grazie al suo *tempo* lento la danza provocante viene ad avvicinarsi alla musica di chiesa dell'epoca, come è abbastanza paradossale). In questo caso la « musica di relazione », direbbe Heinrich Besseler, è divenuta « *Darbietungsmusik* » [musica di esibizione libera, autonoma], e il nuovo valore simbolico che essa ottiene nel cambiamento di funzione, risiede nel concetto stesso di musica antica, in quell'aura di arcaico che le dà un certo fascino estetico. Se la funzione prima originaria viene sostituita con una altra, la funzione seconda ne resta coinvolta quasi sempre: usare come musica da film un concerto per pianoforte di Rachmaninov non lascia intatte le connotazioni della musica, anzi par quasi che i mutamenti o i rivestimenti semantici aderiscano ancora all'opera anche al di là dell'impiego come musica da film, ossia anche in un ritorno nella sala di concerti.

Accanto alla ricerca sui *tòpoi* che analizza testimonianze letterarie, e ad una descrizione di mutamenti di funzione che ha alla base notizie di cronaca, è pensabile un metodo di storiografia della ricezione che parta da fonti musicali e, per così dire, prenda in senso inverso la via della critica filologica del testo. Mentre il fine della critica testuale musicale è pervenire alla lezione autentica dell'opera per entro le incrostazioni aggiunte dalla tradizione, la storia « filologica » della ricezione utilizza per l'appunto i detriti del non autentico scartati dalla filologia, per farsi un'idea di come generazioni successive — coscientemente o senza volerlo — abbiano aggiustato un testo nella cui forma originaria sentivano dei tratti estranei.

Peraltro una critica testuale che muove dalla massima per cui è del tutto superfluo dare relazione di versioni dimostratisi non autentiche — in quanto ciò non ha importanza per la revisione del testo — offre poco materiale alla storia della ricezione; e si può discutere se — già costretta a studiare per proprio conto l'intero patrimonio tradizionale nel suo complesso — la filologia debba o non debba descrivere nei loro

tratti caratteristici e documentare con esempi anche versioni che restano escluse in una critica della tradizione orientata sul concetto di autenticità, a solo profitto della storia della ricezione, ossia per altruismo metodologico. D'altra parte quando taluni storiografi della ricezione, mossi da zelo missionario per la propria disciplina parziale, vorrebbero non far valere da istanza decisiva l'idea della versione autentica — coincidente con l'intenzione dell'autore — e, invece della giustificazione attraverso l'intento del compositore, postulano una « legittimazione storica » — una priorità della versione storicamente più efficace e non di quella originaria —, questa è senza dubbio una invasione in campo altrui, una usurpazione. È vero che non in tutte le epoche né in tutti i generi musicali ha agito una intenzione dell'autore alla quale appellarsi. (Nei canti popolari e nella stessa musica di consumo, adattata a ogni circostanza senza che la circostanza originaria a cui era destinata sulle prime, abbia una priorità sulle altre successive, il concetto di « versione autentica » finisce nel vuoto). E tuttavia l'eredità musicale di secoli la cui teoria dell'arte moveva dalla idea dell'originalità, resta oggetto legittimo di una filologia

¹ L'espressione ricorda il titolo della seconda delle *Inattuali* di F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), tr. it. di S. Giannetta, Milano 1977².

² Darmstadt 1967⁵, p. 275. [*Grundriss der Historik*, Leipzig 1868, 1883³].

³ L'espressione qui indeterminata *artifizielle Musik*, genericamente interpretabile come « musica artefatta, ossia prodotta, con intenti d'arte da compositori di professione », è un concetto ricorrente in quest'opera, connesso con quello di « autonomia estetica », e come tale si chiarisce nel corso della lettura.

⁴ E. BLOCH, *Geist der Utopie*, vol. III delle opere complete, Suhrkamp, Frankfurt 1964 [1. ed. München 1918, Berlin 1923²].

⁵ Il passo arieggia un noto principio della gnoseologia kantiana.

⁶ *Historik*, Darmstadt 1967⁵, p. 144.

⁷ G. ADLER, *Der Stil in der Musik* [Lo stile nella musica], 1929², p. 13.

⁸ G. ADLER, *Methode der Musikgeschichte* [Metodo della storia della musica], 1919, p. 20 sg.

⁹ « Dare uno sfondo alla storia della musica e mettere il lettore in grado di vedere le singole opere e i singoli compositori in rapporto coi tempi loro » (p. 699).

¹⁰ O.K. WERCKMEISTER, *Ideologie und Kunst bei Marx* [Ideologia e arte in Marx], 1974, p. 33.

¹¹ Aspetti salienti della transizione sono documentati da Diderot (*Le neveu de Rameau*) e da Stendhal.

¹² TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. di E. De Angelis, Torino 1977.

¹³ TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, tr. di G. Manzoni, Torino 1960².

¹⁴ *Philosophie der neuen Musik* 1958, pp. 53-55; tr. it. cit., p. 58 sg.

¹⁵ Tr. it. cit., p. 58.

¹⁶ « Rischia di falsare la storia chi afferma che una melodia, per essere tale, non dovrebbe essere determinata dalle leggi dell'armonia; le successioni di note senza valore melodico, motivate armonicamente, cor-

rispondono alle note senza valore armonico motivate melodicamente; e poiché le *dissonanze* nella condotta delle voci ne risultano possono "consolidarsi" divenendo parte integrante di *accordi dissonanti*, così le successioni di note senza valore melodico possono diventare melodie». Così si legge nel vol. X della Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, a cura di R. Stephan, Milano 1965, alla voce *Contrappunto* scritta dallo stesso Dahlhaus, p. 102.

¹⁷ *Philosophie der neuen Musik*, tr. it. cit., p. 59.

¹⁸ Edizione tedesca a cura di R. Hübner, 1937, p. 96.

¹⁹ DROYSEN, *op. cit.*, p. 98.

²⁰ DROYSEN, *op. cit.*, pp. 133-134.

²¹ DROYSEN, *op. cit.*, p. 138.

²² M. WEBER, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 1958, p. 177 - cfr. M. WEBER, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, 1958, Milano 1974, pp. 143-237 (*Studi critici intorno alla logica delle scienze della cultura*), a cura di P. Rossi.

²³ *Geschichte - Vor den letzten Dingen*, in *Schriften*, vol. IV, 1971, p. 171.

²⁴ *Geschichte der Kunst und Historie*, in *Geschichte - Ereignis und Erzählung, Poetik und Hermeneutik* [Storia - Evento e narrazione, poetica ed emeneutica], vol. V, 1973, p. 192.

²⁵ Tratto dal vol. II, 3: *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts* [La musica del Settecento e dell'Ottocento], 1922², pp. 256-257.

²⁶ *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Introduzione [*Considerazioni sulla storia universale*, tr. di A. Banfi, Milano 1945; *Riflessioni sulla storia universale*, tr. di M. Mandalari, Milano 1966, p. 18].

²⁷ *Musikgeschichte im Überblick*, 1948.

²⁸ K. MARX, *Frühschriften*, a cura di S. Landshut, 1964, p. 252.

²⁹ Allusione polemica al noto aspetto « teologico » della considerazione panlogistica della storia in Hegel.

³⁰ F. CH. BAUR, *Die Epochen der kirchlichen Geschichtsschreibung* [Le epoche della storiografia ecclesiastica], 1852, p. 40.

³¹ Nella tr. it. di P. Chiodi (*Essere e tempo*, Bocca, Milano 1953) lo *Zuhandene* è reso con « utilizzabile », mentre il *Vorhandene* è il semplice presente. Per il loro rapporto cfr. P. CHIODI, *L'esistenzialismo di Heidegger*, Taylor, Torino 1947, pp. 38 sg., 61 sg.

³² R. WEIMANN, *Literaturgeschichte und Mythologie* [Storia letteraria e mitologia], 1971, p. 51.

³³ H. GADAMER, *Wahrheit und Methode* [Verità e metodo], 1972³. Tr. it. di G. Vattimo, Milano 1972.

³⁴ L'A. allude qui ad una delle opere principali di E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* [Il principio speranza], scritta negli anni 1938-1947, rielaborata nel 1953 e nel 1959, pubblicata in tre parti apparse a Berlino Est rispettivamente nel 1954, 1955 e 1959 e in cinque parti su due volumi editi a Francoforte nel '59. Nelle cinque sezioni dell'epoca, Bloch offre un'ampia analisi del concetto di speranza, una enciclopedia

dei contenuti della speranza e un'anticipazione del realizzarsi delle speranze in una situazione mondiale di identità dell'uomo con se stesso e con la natura. Ciò che in particolare sembra alluso dal contesto è peraltro il fatto che, come la *libido* di Freud, così la speranza di cui parla Bloch non è suscettibile di interpretazioni fideistico spiritualistiche: «Noi non abbiamo fiducia, abbiamo solo speranza». Più che E. Bloch, per queste pagine di Dahlhaus sarebbe da ricordare uno dei primi e tuttora più ammirati e studiati sviluppi del pensiero hegeliano giovanile – in termini di religione, arte, intelletto e ragione piuttosto che di musica nella fattispecie – sfociante nello «spirito estraneo a sé» della *Fenomenologia dello spirito*.

³⁵ Cfr. C. Dahlhaus alla voce «Sistema tonale» del volume X dell'Enciclopedia Feltrinelli-Fischer cit., p. 368.

³⁶ Cfr. TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, tr. cit., p. 39 sgg.

³⁷ W. VON HUMBOLDT, *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* [Sul compito dello storiografo], in *Werke*, Darmstadt 1960, vol. I, p. 596 sg. Tr. it. di B. Croce e G. Marcovaldi, *I compiti dello storico*.

³⁸ Di seguito: «Questa storia soggettiva non sarebbe andata perduta, in così lunghi spazi di tempo, solo per opera del caso: è perché di fatto essa non ha potuto sussistere, che noi non ne abbiamo». HEGEL, *Die Vernunft in der Geschichte* [La ragione nella storia] a cura di G. Lasson, Leipzig 1917, pp. 144-146. Tr. it. di G. Calogero e C. Fatta, *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. I (*La razionalità della storia*), Firenze 1947, p. 167.

³⁹ J.G. DROYSEN, *Texte zur Geschichtstheorie* [Testi relativi alla teoria della storia], a cura di G. Birtsch e J. Rüsen, Göttingen 1972, p. 14.

⁴⁰ Per il seguito cfr. W. DILTHEY, *Critica della ragione storica*, a cura di P. Rossi, Torino 1954, segnatamente alle pp. 75 sgg. (*La connessione strutturale del sapere*); W. DILTHEY, *Introduzione alle scienze dello spirito*, a cura di G. A. De Toni, Firenze 1974, alle pp. 14, sgg.; C. VICENTINI, *Studio su Dilthey*, Milano 1974.

⁴¹ W. WINDELBAND, *Geschichte und Naturwissenschaft* [Storia e scienza naturale], in *Präludien*, vol. II, 1924, p. 149. Tr. it. di L. Arrighi, Milano 1948.

⁴² H. RICKERT, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* [Scienza della cultura e scienza della natura], 1926, p. 78.

⁴³ *Sinnbezüge* - ma *Bezug* suona anche «rivestimento», «copertura», e simili, donde una possibile associazione per affinità terminologica fra queste «relazioni semantiche» e i *vested meanings, vested interests* delle *social sciences* anglosassoni.

⁴⁴ J. HABERMAS, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt 1968, tr. it. di G.E. Rusconi, Bari 1970.

⁴⁵ Cfr. M. WEBER, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, tr. it. cit., alle pp. 309 sgg. (*Il significato della «avalutatività» delle scienze socio-logiche e economiche*, 1917).

⁴⁶ L'Autore vuol dire che in questo caso si tratta di una tesi ridicibile a una serie di asseriti puramente teorico-fattuali.

⁴⁷ Cfr. per esempio, C.L. STEVENSON, *Etica e linguaggio*, tr. it. di S. Ceccato, Milano 1962, p. 15 sgg.; R.M. HARE, *The Language of Morals*, Oxford 1961², p. 111 sgg. (*Description and Evaluation*), dove, pur vertendo l'analisi sul discorso valutativo-normativo-imperativo di carattere morale, si fanno distinzioni facilmente applicabili anche ai giudizi estetici.

⁴⁸ E. ROTHACKER, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* [Introduzione alle scienze dello spirito], 1920.

⁴⁹ L'Autore sta invitando a passare da un ordine d'idee storicistico non hegeliano quale era rappresentato dal Dilthey (cfr. *Introduzione alle scienze dello spirito*, tr. it. cit., p. 109, nota 10) a prospettive strutturalistiche come quelle che nella teoria del diritto sono state notoriamente sostenute dal formalismo giuridico, in particolare da H. Kelsen (*Dottrina pura del diritto*, 1934).

⁵⁰ E. BLOCH, *Geist der Utopie* [Lo spirito dell'utopia], opera filosofica di fondamentale importanza nel pensiero contemporaneo, iniziata nel 1915 e pubblicata per la prima volta nel 1918. Nella considerazione dell'arte per Bloch si tratta di distinguere tra «forma pratica, intenzionata da un fine» [*Zweckform*] ed «effusione espressiva», fra principio pratico e principio etico. La commistione di queste due sfere, avutasi in passato nell'arte applicata, va respinta per il presente; al suo posto deve regnare «la grande tecnica: un lusso democratico, ricco di spirito, fresco, alleviante per tutti – la riorganizzazione del pianeta Terra allo scopo di abolire la miseria e assegnare la fatica alle macchine». L'evoluzione storica dell'arte presenta tre grandi momenti: al «voler divenire come pietra» fanaticamente irrigidito dall'arte egizia e all'«equilibrio eudemonistico» classico «fra vita e rigore» proprio dell'arte greca, succede come terza forma il «voler divenire gotico come resurrezione». Nel gotico, segnatamente nell'espressionismo, che è una sorta di «gotico a priori», si tende a una tal quale trascendenza spirituale-organica dell'io e si allude a un mistero «incompiuto, del noi e del fondamento» [*Wir- und Grundgeheimnis*] in cui consiste fondamentalmente lo spirito come io che è un noi e noi che è io. Il mistero che noi siamo, il «divenire se stessi», il «problema del noi» sono i concetti chiave contro i quali l'«esodo», l'emigrare eterno dell'io nell'utopia, avanza verso «la comunità apocalittica dei servi di dio» e l'io ancora occulto a sé vuole conoscersi, possedersi e «scorgere il volto dell'uomo». La storia umana è un sempre nuovo esodo dal mondo esistente verso un'ultima «confederazione spirituale». L'importante sezione centrale intitolata *Filosofia della musica* accentua quella natura peculiare della musica per cui essa tende e trascina a tale esodo. Proprio la mancanza di significato del suono in sé, la sua purezza, la sua povertà di contenuti semantici, fanno sì che «la musica celebri *ab antiquo* fra le arti la nuova filosofia, la fantasia costitutiva, la *pia fraus*; l'altra verità».

⁵¹ K. MARX, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica, 1857-1858*, a cura di E. Grillo, Firenze 1968. «D'altro lato è possibile Achille con la polvere da sparo e il piombo? o, in generale, l'Iliade con il torchio tipografico o addirittura con la macchina tipografica? Con la pressa del tipografo non scompare necessariamente il canto, le saghe, la Musa, e quindi le condizioni necessarie della

poesia epica? Ma la difficoltà non sta nell'intendere che l'arte e l'epos greco sono legati a certe forme dello sviluppo sociale. La difficoltà è rappresentata dal fatto che essi continuano a suscitare in noi un godimento estetico e costituiscono, sotto un certo aspetto, una norma e un modello inarrivabili» [tr. cit., vol. I, p. 40].

⁵² J. BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ed. tedesca citata, p. 60; tr. it. di M. Mandalari, Milano 1966, p. 84.

⁵³ Vedi *Lettere e colloqui di Beethoven*, a cura di M. Hürlimann, Milano 1950, p. 109 sgg. Sulle implicazioni storico-filosofiche e sulla natura dell'esplicitività psicoanalitica cfr. E. KRIS, *Psychoanalytic Propositions* (1947) e G. BERGMANN, *Psychoanalysis and Experimental Psychology* (1943), entrambi ripubblicati nell'antologia *Psychological Theory, Contemporary Readings*, di M. H. Marx, New York 1959⁸, alle pp. 332 sgg. e 352 sgg.; nonché, se è lecito, G. A. De Toni, *Freud e lo storicismo*, in «Aut-Aut», 1955, n. 25, p. 56 sgg.

⁵⁴ Di questo importante saggio estetico pubblicato nel 1854 esistono traduzioni italiane di L. Torchi, Milano 1883, e di M. Donà, Milano 1945.

⁵⁵ *Das Gleichzeitige*, il contemporaneo, significa qui «logicamente sincronico» entro una «logica del concreto» di tipo hegeliano, e dunque «sostanzialmente, culturalmente contemporanea».

⁵⁶ Va ricordato che nel pensiero hegeliano adulto ogni periodo storico è un momento del divenire della Sostanza, Logos, Spirito, ossia di un divenire logico-storico per circuminsessione del logos e del kronos. Pertanto ogni periodo storico è «sostanziale» anzitutto nel senso che esso in qualche modo è e porta la sostanza (divina).

⁵⁷ B. EICHENBAUM, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, 1965, p. 9 [cfr. *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968].

⁵⁸ Citazione desunta da EICHENBAUM, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ TH. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino 1969.

⁶⁰ *Die Konkretisation des literarischen Werks* [Il concretizzarsi dell'opera letteraria] in *Rezeptionsästhetik* [Estetica della ricezione], a cura di R. Warning, 1975, p. 90.

⁶¹ *Racines und Goethes Iphigenie* [L'Ifigenia di Racine e quella di Goethe] in *Rezeptionsästhetik*, 1975, p. 384.

⁶² Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. di E. Filippini, Torino 1966.

⁶³ H.H. EGGBRECHT, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 1972.

⁶⁴ Cfr. U. ECO, *La struttura assente*, Milano 1968, 1977⁹, parte terza, cap. III, *La comunicazione architettonica e la storia*, p. 207 sgg.; *Introduction to a semiotics of iconic signs*, in «vs - Quaderni di studi semiotici», 2, 1972; *Enciclopedia filosofica ISEDI*, vol. *Segno*, Milano 1973, p. 37.

Indice dei nomi

- Adler, G., 16-19.
 Adorno, Th.W., 34, 35, 37, 74, 78, 94, 131, 140, 141, 161.
 Ambros, A.W., 164.
 Aristotele, 48.
 Bach, C.Ph., 41, 196.
 Bach, J.S., 11, 60, 76, 82, 92, 113, 117, 120, 137, 196, 200.
 Baur, F.Chr., 65.
 Bethoven, L. van, 10, 25, 26, 36, 44, 47, 59, 60, 82, 83, 85, 113, 117, 123, 145, 147, 150, 174, 184, 185, 189, 195, 201, 202.
 Bekker, P., 26.
 Benjamin, W., 194.
 Berlioz, H., 59, 60, 200.
 Bernhard, Chr., 24, 185.
 Bernheim, E., VII.
 Bessel, H., 87, 133, 135, 173, 204.
 Bloch, E., 8, 139, 167.
 Brahms, J., 37, 60, 84, 85, 126, 195.
 Braudel, F., 176, 177.
 Bruckner, A., 195, 196, 203.
 Burckhardt, J., VII, 9, 62, 63, 97, 148, 151, 169.
 Burke, E., 76.
 Burney, Ch., 41, 48.
 Busoni, F., 8.
 Čajkovskij, P.J., 139.
 Chopin, Fr., 69.
 Collingwood, R.G., 191.
 Czerny, C., 51.
 Danto, A., 13, 53.
 Debussy, Cl., 122.
 Desprèz, J., 15, 135.
 Dilthey, W., 71, 76, 99, 100.
 Donizetti, G., 22, 176.
 Droysen, J. G., VII, 4, 12, 41, 42, 58, 90, 98, 99.
 Dumas, A., 22.
 Eco, U., 203.
 Eggebrecht, H.H., 202.
 Einstein, A., 10.
 Ellis, A.J., 69.
 Engels, Fr., 133.
 Félis, Fr.-J., 69.
 Fichte, J.G., 183.
 Fischer, J.C.F., 116.
 Forkel, J.N., 48, 182.
 Freyer, H., 68.
 Freytag, G., 173.
 Gadamer, H.G., 71-73, 77, 78, 190.
 Glareanus, H., 15, 135.
 Gluck, Chr.W., 113, 117, 122, 142.
 Grell, E., 83.
 Griepenkerl, W., 195.
 Grossmann-Vendrey, S., 202.
 Groult, D.J., 22.
 Habermas, J., 67, 107, 135.
 Händel, G.Fr., 76, 113, 117.
 Haller, M., 83.
 Handschin, J., 62, 196.
 Hanslick, E., 26, 154, 159, 181, 202.
 Hauer, J.M., 124, 130.
 Hawkins, J., 48.
 Haydn, J., 85, 113, 117, 119, 142.
 Hegel, G.W.Fr., VII, 21.
 Heidegger, M., 71.

- Helmholtz, H. von, 69.
 Herder, J.G., 54, 67.
 Heuss, A., VIII.
 Hoffmann, E.T.A., 48, 182.
 Huizinga, J., 162.
 Humboldt, W. von, 96, 183.

 Ingarden, R., 190.
 Ives, Ch., 196.

 Jauss, H.R., 57, 190.
 Joyce, J., 13, 57.

 Kalbeck, M., 202.
 Kierkegaard, S., 22.
 Kozeluch, L., 19.
 Kracauer, S., 57.
 Kuhn, Th., 161.

 Lasso, O. di, 58, 130.
 Lippman, E.A., 17.
 Liszt, Fr., 60, 61, 85, 126, 176,
 201.
 Ludwig, Fr., 131.

 Mahler, G., 46, 195, 202, 203.
 Marx, A.B., 164.
 Marx, K., VII, 63, 141-143, 148-
 151, 183.
 Mattheson, J., 82.
 Mendelssohn-Bartholdy, F., 51,
 113, 122, 200.
 Meyerbeer, G., 167.
 Monteverdi, Cl., 24, 130.
 Mozart, W.A., 82, 117.
 Musorgskij, M.P., 69.

 Nietzsche, Fr., 67, 70, 106, 124,
 149.
 Novalis, Fr.L. von Hardenberg
detto, 183.

 Offenbach, J., 124, 176.
 Omero, 117.

 Palestrina, G.P., 58, 80, 82-84,
 117, 129, 130, 185.
 Pergolesi, G.B., 84.
 Pinder, W., 177.
 Pleyel, I., 19.
 Proust, M., 13, 57.

 Rachmaninov, S.V., 204.
 Ranke, L. von, 12, 57, 128.
 Rickert, H., 101.
 Riehl, W.H., VIII, 164.
 Riemann, H., 16, 59-62, 138, 157.
 Rossini, G., 114.
 Rothacker, E., 16, 54, 124.

 Sartre, J.-P., 152.
 Schiller, Fr., 82.
 Sk'lovskij, V.B., 158, 159.
 Schleiermacher, Fr., 5, 76, 99.
 Schönberg, A., 9, 36, 37, 83, 113,
 122, 140, 182, 200, 201.
 Schopenhauer, A., 181.
 Schubert, Fr., 50, 196.
 Schütz, H., 122.
 Schumann, R., 61, 113, 126, 137,
 176, 183.
 Scott, W., 57.
 Smetana, B., 69.
 Sofocle, 117.
 Spitta, Ph., 158.
 Spohr, L., 51.
 Spontini, G., 51.
 Stamitz, J., 115.
 Strauss, R., 60, 124.
 Stravinskij, I.F., 25, 83, 84, 113.

 Telemann, G.Ph., 196.
 Tieck, L., 21, 183.
 Troeltsch, E., VIII.

 Uffenbach, J.Fr. von, 115.

 Vicentino, N., 130.
 Vodička, F.V., 190, 192, 197, 198.

 Wagner, R., 22, 25, 26, 37, 59,
 61, 111, 114, 126, 167, 185,
 195, 196, 200, 202.
 Weber, C.M. von, 48, 51, 69, 122.
 Weber, M., 49, 101, 109, 110, 115,
 150, 168, 175.
 Webern, A. von, 83, 124, 140.
 Werckmeister, O.K., 24.
 Wesendonck, M., 26.
 Wilamowitz, V. von, 124.
 Windelband, W., 100, 101.
 Winckelmann, J.J., 54.
 Wölfflin, H., 131.
 Wolf, H., 201.