

FABRIZIO DELLA SETA
Pavia-Cremona

LA MANUALISTICA PER LA STORIA DELLA MUSICA

Tutti i partecipanti italiani a questa tavola rotonda hanno in anni diversi scritto, progettato, diretto o collaborato a un manuale di storia della musica, o hanno in corso d'opera una di queste attività. Tutti hanno dovuto porsi il problema del pubblico al quale si rivolgevano (studenti universitari di corsi musicologici di vario livello, dei corsi umanistici, degli istituti di formazione musicale, senza dimenticare gli appassionati di buona cultura e, auspicabilmente anche se per ora rimangono nel libro dei sogni, studenti delle scuole superiori non musicali); un pubblico le cui caratteristiche sono molto cambiate in tempi recenti, assecondando tendenze ben visibili nell'ambito della cultura generale. Tanto per dire, nello studente del primo anno di un corso musicologico non si può più dare per scontata una conoscenza almeno sommaria del repertorio cosiddetto classico. Tutti i partecipanti sono studiosi che hanno prodotto ricerche originali su diversi momenti della storia della musica e si tengono costantemente informati sulle ricerche che si producono in ambiti diversi da quelli di cui sono specialisti; essi si sono dunque dovuti porre anche il problema di come modulare, rifondere, adattare le conoscenze più aggiornate in una forma adatta ad essere recepita dagli utenti previsti, necessariamente selezionando i dati ma senza derogare al rigore dell'informazione e della metodologia. A loro chiediamo oggi di presentarci ad alta voce parte delle riflessioni che hanno dovuto compiere quando si sono accinti alle loro imprese manualistiche, e anche quelle che suscitano la rilettura a posteriori nonché le esperienze d'uso e di ricezione di tali prodotti (per dirla in breve: come li rifarebbero adesso?). Alle loro voci abbiamo pensato di aggiungere il punto di vista esterno di un musicologo statunitense specialista di problemi di didattica disciplinare, Matthew Balensuela, proveniente da una cultura che ha una ricca tradizione di manualistica (ricordo, oltre alle storie della musica in senso stretto, i manuali di *music appreciation*, da noi praticamente sconosciuti); e quello di un collega spagnolo, Juan José Carreras, che in più occasioni – anche promosse dal «Saggiatore musicale» – ha proposto importanti riflessioni sulla storiografia della musica (in particolar modo nell'età moderna).

Una domanda da porsi preliminarmente riguarda la natura stessa dell'oggetto di cui discutiamo. Il titolo della tavola rotonda parla di 'manualistica', ma qual è il confine tra i manuali e le 'storie della musica', vale a dire quelle opere di ampio respiro che dovrebbero presentare lo stato più aggiornato delle conoscenze e la cui finalità non è direttamente didattica; quelle insomma che noi studiosi consultiamo quotidianamente, per impostare le nostre ricerche ma anche per preparare le nostre lezioni? Si tratta di oggetti diversi? O piuttosto fra

le une e gli altri c'è un continuum, per cui una specifica destinazione può essere più o meno prevalente, ma mai esclusiva?

In secondo luogo, chi scrive una storia della musica, anche di livello manualistico – non parlo evidentemente delle mere compilazioni –, deve per forza porsi problemi di ordine storiografico, riflettere su cosa sta facendo e su come lo fa in relazione alle riflessioni che si sviluppano in ambiti affini (soprattutto la storia generale, ma anche le storie di altre arti, della filosofia e della scienza). Non è da tutti imitare Carl Dahlhaus, i cui classici *Fondamenti di storiografia musicale* (1977; ed. it. 1980) sono nati come riflessione sul lavoro svolto come responsabile del grande *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (1980-1995) e in particolare come estensore del volume sull'Ottocento (*La musica dell'Ottocento*, 1980; ed. it. 1990). Ma, a mio avviso, è valido l'avvertimento di un grande psicanalista, Ignacio Matte Blanco, secondo cui chi ostenta di non seguire nessuna teoria di solito ne segue una altrui senza saperlo. È proprio dalla necessità di riflettere sulla natura stessa del lavoro storiografico – a qualunque livello – che prendo le mosse per la mia proposta di discussione.

In Italia, 'Storia della musica' è stata – in parte è tuttora – la denominazione prevalente, o addirittura unica, della disciplina insegnata nell'università (nonché nei conservatorii, mentre è del tutto assente nell'insegnamento secondario generale). Tuttavia, fin dal primo tentativo di sistemazione organica del sapere musicologico da parte di Guido Adler (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, 1885), alla 'musicologia storica' si affiancava una 'musicologia sistematica' (che con denominazioni più aggiornate si può chiamare 'teorica' o 'sincronica'). Infine, accanto a queste due branche principali, si lasciava intravedere una diramazione ulteriore, che si sarebbe poi affermata coi nomi di 'musicologia comparata', 'etnomusicologia' o 'antropologia della musica', avente per oggetto lo studio delle culture musicali "altre" rispetto a quella – allora sentita come indiscutibilmente centrale – della musica d'arte europea.

A distanza di più di un secolo, ma in particolare negli ultimi trent'anni, la concezione dominante negli studi musicologici è radicalmente cambiata, non tanto in ambito centro-europeo e italiano, dove la tradizione storicistica gode ancora di una certa considerazione, quanto nel mondo anglo-americano, ormai dominante per prestigio e numero di studiosi, e negli studi che si affermano in zone del mondo un tempo culturalmente periferiche, soprattutto nei paesi usciti dal dominio coloniale. Nei prestigiosi dipartimenti di musica nordamericani la musicologia storica non gode di particolari privilegi, e anzi deve contendere spazi e risorse alla *music theory* e all'etnomusicologia. La tradizione della musica d'arte occidentale non è più sentita come centrale, e le correnti intellettuali dominanti – postmodernismo, studi culturali, studi post-coloniali – hanno sottoposto a violenta critica concetti quali autore, opera, canone, autonomia dell'arte, valore estetico. Il generale clima antistoricistico ha diffuso diffidenza nei confronti delle "grandi narrazioni" fondate su concetti di evoluzione e progresso. Insomma, si sono messi in discussione i fondamenti stessi sui quali da sempre

si sono scritte storie della musica. Ciononostante, se ne continuano a pubblicare di taglio vario – dal manuale universitario alla trattazione in molti volumi affidati ad autori diversi, fino al recente caso editoriale di una storia della musica occidentale di ca. 4000 pagine dovuta a un solo autore (Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 2005).¹

Sullo sfondo di questo quadro intellettuale, la domanda centrale che qui si propone è la seguente: come si possa scrivere e insegnare oggi la storia della musica nello spirito della grande tradizione storiografica, tenendo conto dei più aggiornati sviluppi di questa ed evitando di ricadere nelle mitologie dell'idealismo e dello storicismo. Per lasciare la maggior libertà possibile agli intervenuti, nonché per lasciar loro il maggior tempo possibile, ho pensato di sintetizzare i problemi a mio giudizio più importanti in una serie di 'parole chiave' – quasi l'indice di un libro non scritto –, che spero siano sufficientemente chiare senza bisogno di ulteriori spiegazioni da parte mia.

1. *I confini della storia della musica*
 - 1.1. Storia della musica e musicologia
 - 1.2. Storia della musica e teoria musicale
 - 1.3. Storia della musica, etnomusicologia, antropologia musicale
 - 1.4. Musica d'arte
 - 1.5. Musica, cultura e culture
 - 1.6. Colto e 'popolare'
 - 1.7. Scrittura musicale e musica non scritta
 - 1.8. Musica occidentale e musiche del mondo
2. *Storia di cosa?*
 - 2.1. Generi, stili
 - 2.2. Linguaggi
 - 2.3. Testo, esecuzione
 - 2.4. Opere e canoni
 - 2.5. Istituzioni
 - 2.6. Scuole, nazioni
 - 2.7. Identità
 - 2.8. Affetti, passioni
 - 2.9. Ascolto
 - 2.10. Concetti

¹ Segnaliamo al lettore di «Musica Docta» l'ampio intervento di Mario Carrozzo sul lavoro di Taruskin nella rivista sorella, «Il Saggiatore musicale» (XXI, 2014, pp. 247-312): «*Music Only Became Autonomous when It Stopped Being Useful*»: Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna [N.d.R.].

3. *Storia di chi?*
 - 3.1. Storia e biografia
 - 3.2. Compositori
 - 3.3. Esecutori
 - 3.4. Operatori
 - 3.5. Committenti e pubblico
 - 3.6. Nuovi soggetti (donne, gay, neri, emarginati)
4. *Come scrivere la storia della musica*
 - 4.1. Storie generali, storie parziali, saggi storici, monografie
 - 4.2. Periodizzare
 - 4.3. Descrivere e narrare
 - 4.4. Interpretare e valutare
 - 4.5. Grandi narrazioni e piccole storie
 - 4.6. Musica e società
 - 4.7. Storia culturale
 - 4.8. Geografia e storia, centri e periferie
 - 4.9. Incroci, contaminazioni, transfer
 - 4.10. Lunghe durate
 - 4.11. Eventi e strutture
 - 4.12. Continuità, cambiamento, innovazione, progresso
5. *Per chi scrivere la storia della musica*
 - 5.1. Storie della musica e manuali
 - 5.2. I destinatari

Li invito a scegliere e sviluppare liberamente quelli che a loro sembrano degni di approfondimento (non tutti, ovviamente). Il punto conclusivo, “per chi scrivere la storia della musica”, che raccomando di non dimenticare, riporta l’attenzione sulla dimensione didattica che è il punto di partenza e, in un certo senso, il presupposto dell’intera discussione.