

---

# INTERVENTI

---

## CHE SIGNIFICA E A QUAL FINE SI STUDIA LA STORIA DELLA MUSICA?

CARL DAHLHAUS

### I

Da decenni gli storici lamentano un calo d'interesse per la storia. E negli ultimi anni si vanno profilando le conseguenze istituzionali di tale stanchezza. Come materia scolastica e universitaria la storia è insidiata: dal di dentro, per via di un'insicurezza che cerca riparo nelle riflessioni metodologiche; dal di fuori, per via di un'indifferenza che tende ad eroderla burocraticamente o addirittura a sopprimere ciò che appare superfluo. In ogni caso, per i suoi detrattori la storia – la memoria scientificamente organizzata – non rappresenta più l'istanza alla quale richiamarsi quando ci si vuol sincerare di sé stessi e del proprio mondo.

È bensì vero che il giudizio o pregiudizio circa l'utilità e il danno della storia politica non investe in modo diretto la storia della musica, che in linea di principio si basa su presupposti diversi; ma certo anch'essa non può sottrarsi a quello "spirito del tempo" che colloca la storia nel cono d'ombra della sociologia. La funzione della storiografia musicale è sempre stata ambivalente. Il fatto che talvolta le trattazioni storico-musicali non vengano intese come racconto d'un pezzo del nostro passato bensì utilizzate come un commentario storico delle opere d'arte musicali – ossia, per dirla con un pizzico d'esagerazione, come "guide" concerti-

---

Il saggio di Carl Dahlhaus *Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?*, apparso nel 1974 nella «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXV, pp. 79-84, e riprodotto nel vol. I delle sue *Gesammelte Schriften (Allgemeine Theorie der Musik, 1: Historik, Grundlagen der Musik, Ästhetik)*, a cura di H. Danuser, Laaber, Laaber, 2000, pp. 196-208), ricalca il titolo della prolusione tenuta da Friedrich Schiller all'Università di Jena, *Was ist und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789). In quest'articolo il musicologo tedesco (1928-1989) enunciava tesi che avrebbe poi elaborato nel primo capitolo delle sue *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln, Volk-Gerig, 1977), disponibili anche in italiano (*Fondamenti di storiografia musicale*, trad. G. A. De Toni, Fiesole, Discanto, 1980). A trent'anni di distanza il saggio di Dahlhaus conserva un'intatta freschezza intellettuale e non ha perso d'attualità nella prospettiva d'una disciplina – la didattica musicale – che della storia non può certo fare a meno senza ricavarne detrimento. Perciò ci piace riproporlo ai lettori del «Saggiatore musicale».

stiche od operistiche – non si lascia liquidare come mero abuso, anzi rivela la specificità della storiografia musicale. Se infatti l'oggetto primario della storia della musica è dato dalle opere più significative, che perdurano nella cultura musicale del presente, se dunque la componente estetica penetra nell'esposizione storica, la descrizione della genesi e della fortuna di un'opera musicale avrà lo scopo di far comprendere da un lato i presupposti di quella data opera e dall'altro le implicazioni che entrano in gioco nel rapporto fra l'ascoltatore e l'opera stessa. Si comprende meglio una data cosa – nel nostro caso, sia l'opera d'arte musicale sia il nostro rapporto con essa – se si conoscono le condizioni storiche su cui essa si fonda.

«Ciò che fu», si legge nell'*Istorica* di Johann Gustav Droysen († 1884), «non ci interessa perché fu, ma perché in un certo senso è tuttora, agendo ancora».<sup>1</sup> Il genere di descrizione storica dipende quindi dal modo in cui l'oggetto della trattazione storica «in un certo senso è tuttora». Se non vuole risultare inadeguata, la storia della musica non può ignorare che una parte delle opere di cui essa descrive il contesto storico appartiene al nostro presente estetico. Sarebbe un'inutile astrazione, e al limite un'assurdità, parlare del passato musicale come se, alla stregua del passato politico, esso fosse contenuto solo indirettamente, come una "preistoria", negli avvenimenti e nelle situazioni del presente. E il fatto che le opere musicali del passato appartengano al presente – proprio in quanto opere, non già in quanto semplici documenti – significa che a determinare la funzione della storia della musica non sarà soltanto il nostro mutevole giudizio circa il valore da attribuire alla memoria del passato come bussola nella confusione degli eventi e delle condizioni attuali.

Detto in altro modo, la storia della musica si differenzia dalla storiografia politica per il fatto che le principali vestigia del passato – le opere d'arte musicali – in primo luogo sono o possono essere oggetti estetici, che come tali rappresentano un pezzo di presente; e solo in seconda battuta sono fonti mediante le quali interpretare eventi e situazioni del passato. Una storia della musica che seguisse rigorosamente il modello della storiografia politica – una storia, poniamo, in cui la partitura della Nona Sinfonia di Beethoven venisse trattata solo come documento che, insieme ad altre testimonianze, ci consente di ricostruire l'"evento" della prima esecuzione o d'una qualunque esecuzione successiva – sarebbe una caricatura. Certo, gli "eventi" non sono privi di senso; ma sono una funzione della comprensione delle opere, le quali – diversamente dai documenti della storia politica – rappresentano l'obiettivo della ricerca, e non già il suo mero punto di partenza. La storia della musica, in quanto presuppone una selezione delle opere di cui val la pena di narrare la genesi e la fortuna, si fonda sull'estetica, e più esattamente sull'estetica classico-romantica che predica l'autonomia dell'opera d'arte. La sua categoria portante è data dal concetto di 'opera', non da quello di 'evento'.

---

<sup>1</sup> J. G. DROYSEN, *Istorica. Lezioni sulla Enciclopedia e Metodologia della Storia* (1936), Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 288.

Nel mirare – almeno indirettamente e in ultima istanza – all’interpretazione dell’opera, lo storico della musica adotta un metodo che si differenzia in linea di principio dal metodo di uno storico della politica, il quale sulla base di documenti e vestigia cerca di ricostruire un pezzo di passato irrecuperabilmente morto:<sup>2</sup> ciò non significa tuttavia che l’intero patrimonio musicale tradito sia sempre “immediatamente comprensibile”. Prendere le mosse dalla presenza estetica delle opere non significa dimenticarne o sottacerne la distanza storica.<sup>3</sup> Semmai, a partire da Schleiermacher, l’assioma fondamentale dell’ermeneutica storica è che i testi traditi – quelli musicali non meno di quelli verbali – rimangono dapprima incompresi, o vengono parzialmente fraintesi, e devono perciò essere chiariti mediante un’interpretazione che ne rintracci i presupposti e le implicazioni storiche. L’ermeneutica storica, che si appropria di ciò che è remoto nel tempo ed estraneo, non nega dunque la distanza esteriore ed interiore, ma la trasforma in un momento della comprensione nel contesto del presente: in altre parole, una presenza estetica entro la quale alberghi la conoscenza storica non spegne il sentimento della distanza storica bensì lo contiene. Alla coscienza del presente appartiene la coscienza del passato in quanto passato. I risultati delle interpretazioni storiche non si lasciano mai risolvere appieno in concezioni estetiche, è vero; e tuttavia una mediazione è in parte possibile, comunque meno ardua di quanto non sembri ai sostenitori d’una netta separazione tra un’estetica che punti all’“immediatezza” e una storiografia che proceda per percorsi tortuosi e intrecciati. (Costoro dimenticano che l’“immediatezza” estetica su cui tanto insistono è spesso un’“immediatezza di secondo grado”; anzi, al cospetto di opere complesse o storicamente remote, non può non esserlo.) Il sentimento dei due secoli e mezzo che ci separano dall’epoca in cui fu creata la Passione secondo Matteo di J. S. Bach non disturba la contemplazione estetica, ne fa anzi parte integrante.

L’ermeneutica storica non è tuttavia il solo metodo che tenta di rendere giustizia all’intricata relazione tra l’origine storica delle opere musicali e la loro presenza estetica. Philipp Spitta, con la tesi che l’Estetica andasse rigorosamente distinta dalla Storia, l’«essenza estetica» delle opere dal loro «divenire storico», perorò la coesistenza del platonismo estetico e del positivismo storico.<sup>4</sup> Nella contemplazione estetica, che Schopenhauer aveva dotato di dignità metafisica, le opere musicali dovevano essere sottratte alla storia. Dal canto suo la ricerca storica, che non poneva mano alle opere in sé ma si limitava ad indagarne le origini e l’incidenza mediante lo strumento della biografia e della storia dei generi e degli

<sup>2</sup> Cfr. D. J. GROUT, *Principles and Practice in the Writing of Music History*, «Medelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België», Klasse der Schone Kunsten, XXXIV, 1972, n. 5, pp. 1-20: 9.

<sup>3</sup> O. K. WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a.M., Fischer, 1971, p. 71 sg., postula un’opposizione esclusiva tra presenza estetica e interpretazione storica.

<sup>4</sup> PH. SPITTA, *Kunstwissenschaften und Kunst*, nel suo *Zur Musik*, Berlin, Paetel, 1892, pp. 1-14: 4 sg.; dietro questa dicotomia si cela il detto di Schopenhauer: «Mentre la scienza ... non mai può trovare un termine vero, né un pieno appagamento, ... l’arte all’opposto è sempre alla sua mèta» (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, libro III, § 36).

stili, cadde in preda ad un positivismo che venne equiparato alla scientificità. Ora, la coesistenza tra opposti irriducibili, la falsa concordia di metafisica e positivismo, è invero caratteristica del tardo Ottocento; essa è però inficiata alla radice dal fatto ch'essa smarrisce il senso stesso della ricostruzione storica e il significato della massima su cui essa si fonda: essere cioè il giudizio su una data cosa mediato dalla conoscenza del suo divenire. Se il «divenire storico» non attinge all'«essenza estetica», a che pro – per dirla in soldoni – sobbarcarsi allo sforzo di ricostruirne la storia? Che senso ha scrivere la biografia d'un compositore, se si è convinti che i fatti ricostruiti siano irrilevanti ai fini della «cosa in sé», ossia dell'opera come oggetto estetico? Oppure, all'opposto di quanto sostiene Droysen, «ciò che fu» ci deve interessare per il solo fatto che fu?

L'infelice dicotomia tra Estetica e Storia è stata rimossa o quantomeno mitigata dal metodo della storia della recezione, che s'è gradualmente affermato negli ultimi anni ed è anzi assurto a moda scientifica. Si cerca di mediare tra origine storica e presenza estetica mediante la tesi che la storia dell'incidenza di un'opera – la sua «vita postuma», per dirla con Walter Benjamin – va intesa come dispiegamento di un contenuto di verità che dapprima rimane latente e solo a poco a poco si manifesta, o che addirittura si sedimenta sull'opera solo negli stadi seriori della sua fortuna.

L'ipotesi del “dispiegamento”, secondo cui la storia dell'incidenza di un'opera d'arte musicale (perlomeno di un'opera che sia significativa) rappresenta un progresso, è tuttavia – in linea di principio se non in casi singoli – un costrutto filosofico-storico speculativo, non fondato sull'esperienza storica. Ad essa si contrappone, con pari legittimità epistemologica e con pari dignità operativa ma in netto e diretto contrasto, la contropesi che l'opera, in quanto espressione dello “spirito del tempo”, si può intendere in maniera pertinente solo nel quadro dell'epoca da cui proviene: la tesi, cioè, che la comprensione storica si esaurisce nella ricostruzione delle categorie estetiche e dei giudizi dei contemporanei. L'immagine di un progresso della recezione che (almeno provvisoriamente) culmina nel presente, e l'immagine opposta di una graduale decadenza, ossia di un crescente straniamento dell'opera dai suoi ascoltatori, si negano a vicenda e non lasciano spiragli ad alcun compromesso.

Al dilemma ci si può tuttavia sottrarre se a una storia dell'incidenza affatto speculativa, che muova da una pregiudiziale preminenza dell'inizio oppure della fine, si sostituisce una ricerca empirica sulla recezione che, rinunciando a predezioni metafisiche, lasci aperte entrambe le possibilità e ne contempli anche una terza: ad esempio, la possibilità che la Nona Sinfonia di Beethoven sia stata recepita nei termini più adeguati – sotto il segno dell'entusiasmo ma anche di un giudizio critico differenziato – non tanto nel 1824 e neppure nel 1974, quanto nei decenni di mezzo dell'Ottocento, da parte del pubblico come da parte di quei compositori sui quali essa ha lasciato un'impronta riconoscibile.<sup>5</sup> Certo, nessuno

---

<sup>5</sup> Cfr. C. DAHLHAUS, *Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke*, «Neue Zeitschrift für Musik», CXXXIV, 1973, p. 215 sg.

può venir costretto ad accettare i presupposti estetici impliciti in un giudizio storico sulla storia dell'incidenza dell'opera, per esempio l'idea che nel 1850 la ricezione della Nona sia stata "più adeguata" che non nel 1824, e non semplicemente "diversa"; se però si accettano tali presupposti – e nessuna storiografia della musica può fare a meno di giudizi e implicazioni estetiche palesi o latenti –, ecco che il tentativo di "strutturare" la storia della ricezione, cioè di trasformare in una storia narrabile un insieme generale di fatti altrimenti incoerenti, può fondarsi su un giudizio motivabile (seppur non rigorosamente "obiettivo") anziché su un pregiudizio storico-filosofico metafisico.

## II

La differenza radicale tra storia della musica e storia politica – tra l'interpretazione storica di un oggetto dotato di presenza estetica e la ricostruzione di un passato defunto – non ha impedito che anche nella musicologia si manifestasse un certo qual fastidio nei confronti della storia, una sospettosa irritazione nei confronti di quella tradizione che concepisce la Musicologia *in primis* come Storia della musica. (Se sia sensato o insensato continuare a porre l'accento sulla storia della musica non è cosa da decidere in base a criteri di psicologia sociale: l'accelerata industrializzazione ha sì alimentato nei confronti della memoria e dell'esperienza un dispregio che ha finito per investire il prestigio della storiografia, ma se per un verso questo fatto senz'altro influisce sulla *Stimmung* che circonda le scienze umane, per l'altro verso non ne intacca certo i fondamenti epistemologici.)

1. La perdita d'interesse per la storia non significa – o non significa sempre – che la "coscienza storica" affermatasi nel secolo XIX come forma universale di pensiero sia stata messa fuori gioco. Al contrario, la convinzione che i fenomeni spirituali e sociali siano "essenzialmente storici" permane immutata anche fra i detrattori della storia intesa come scienza del passato. Potremmo addirittura parlare di uno 'storicismo senza storia'; nel concetto di 'storicità' si tende a enfatizzare unilateralmente il momento della mutevolezza. Viene invece abbandonata la tesi portante della storiografia tradizionale, secondo la quale la comprensione di ciò che è scaturirebbe dalla conoscenza di come ciò ha avuto origine: anziché il momento affermativo contenuto nella categoria della 'storicità' – nella concezione del passato come fondamento e punto d'appoggio – si enfatizza il momento critico, l'idea cioè che i dati di fatto, in quanto storicamente determinati e non dati in natura, possono venir modificati.

Lo sguardo rivolto al passato, la determinazione di "ciò che è" attraverso l'"essere divenuto", viene così sostituito – sempre in nome della "coscienza storica" (intesa come coscienza della mutevolezza) – dall'orientamento verso un futuro utopico (Ernst Bloch direbbe: «realmente utopico»). La massima su cui si regge la storiografia tradizionale viene sfidata dalla contropesi secondo la quale non è tanto l'origine di una data cosa – un'origine ch'essa potrebbe lasciarsi alle

spalle – a decidere su ciò che essa “è”, ma piuttosto l’essenza di ciò che in essa è insito in potenza.

La storia, sempre che non la si bandisca come del tutto antiquata e superflua, si muta dunque in una ricerca di anticipazioni di un futuro ottativo. Si rovista nell’arsenale dei fatti storici alla ricerca di pezzi adatti ad illustrare mediante prefigurazioni storiche un determinato progetto di futuro.

2. All’enfasi posta sul futuro anziché sul passato come categoria della “coscienza storica” – un’enfasi rivelatrice di come la storia si assoggetti alla politica – si riallaccia la diffidenza nei confronti di fenomeni che, per dirla alla maniera degli storici d’un tempo, “appartengono alla storia”. L’irritazione verso i “grandi uomini” di cui si dice che “fanno storia” è il rovescio della medaglia d’una simpatia per le masse che invece restano nell’ombra e sono costrette a sopportare il peso della storia.

Nella storia della musica, il mutato punto di vista comporta che a formare la “vera storia” non siano più le “grandi opere” che spiccano rispetto alla gran massa della produzione musicale, bensì la pletora della “musica di consumo” che permea la realtà musicale quotidiana. Nel contempo si stabilisce che un brano di “musica di consumo” (*Trivialmusik*) non vada inteso alla stregua di un’“opera” – la sua analisi in termini estetici e tecnico-compositivi sarebbe *ipso facto* erronea rispetto alle sue modalità d’esistenza – ma vada concepito come un fatto sociale, come momento parziale di un processo o di una situazione sociale. In altri termini: la storia basata sulle opere d’arte musicali, che si rifà al concetto enfatico di ‘arte’ tipico del classicismo e del romanticismo, deve essere sostituita da una storia strutturale che spieghi un prodotto musicale a partire dalla sua funzione sociale.

Ma non è per nulla scontato che in musica l’idea di ‘grandezza’ sia compromettente e ambigua come in politica,<sup>6</sup> nella quale a pagarne il prezzo sono gli oggetti e le vittime della storia. Trapiantato dalla storia politica alla storia della musica l’argomento si distorce.

L’opzione metodologica tra una storia delle opere e una storia delle strutture non dipende soltanto da un diverso “interesse conoscitivo”, comunque influenzato da motivi extrascientifici, ma è parzialmente prefigurata nella “cosa in sé”. In che misura per un dato segmento della realtà musicale sia più pertinente una storia delle opere oppure una storia delle strutture, è cosa che muta a seconda delle epoche e degli ambiti sociali. Sarà anche vero che in linea di principio nulla può sottrarsi alla presa dell’uno o dell’altro metodo – con un briciolo d’insensibilità estetica si può sia discutere una canzonetta secondo criteri analitici immanenti, sia viceversa ridurre una cantata di Bach alla sua mera funzionalità liturgica –, ma l’esperienza ci dice che si può comunque sempre decidere se i risultati conseguiti siano interessanti e azzeccati oppure precari e scombiccherati. La disputa sul metodo si può dunque mitigare mettendo alla prova sia l’una sia l’altra procedura su fatti storici diversi, anziché rinfacciarsi a vicenda un presuntuoso “elitarismo” o

<sup>6</sup> Cfr. A. EINSTEIN, *Größe in der Musik*, Zürich, Pan, 1951.

un'ostentata "antiestetività". Non che la discussione vada zittita: ma essa avrà un senso solo se si baserà su esempi ed esperienze scientifiche specifiche, senza le quali ogni progetto epistemologico rimane vuoto. Per il momento, i sostenitori della rappresentazione storico-strutturale del passato musicale godono dell'indebito vantaggio di chi può permettersi di criticare i difetti della storiografia tradizionale – quella che si basa sulle "grandi opere" – senza avere ancora risultati propri da sottoporre a verifica.

3. Il concetto di 'continuità', categoria portante della storiografia come narrazione storica, è caduto in un cono d'ombra che ne offusca i contorni. Non intendo dire con ciò che la problematicità della rappresentazione storiografica come contesto narrabile di fatti non sia stata colta dagli storici, almeno da quelli che hanno ponderato il proprio mestiere. Nessuno nega che nei singoli casi, nella realtà tangibile, la concatenazione dei processi non si lascia ricostruire senza falle. Droysen addirittura rimproverava alla narrazione storica così come la concepiva Ranke di risvegliare «l'illusione che delle cose storiche noi si abbia davanti agli occhi il corso completo, una catena in sé conchiusa di avvenimenti, di motivi e di scopi».<sup>7</sup> La finzione estetica della completezza, esemplata sul romanzo (e procurata mediante tecniche narrative pur nella consapevolezza dell'effettiva lacunosità dei fatti tramandati), non è però il fattore decisivo. Gli storici dell'Ottocento, Droysen non meno di Ranke, distinguono da un lato la "realtà", che ad onta degli sforzi ricostruttivi più strenui presenta sempre qualche incoerenza, e dall'altro una "verità" della storia che sola può conferire alla congerie dei fatti un senso e una struttura. Se si riconosce un principio propulsore della storia nell'idea di 'umanità', o di 'spirito del popolo', allora i fatti si raggrupperanno quasi da sé nell'immagine di uno sviluppo che deve la sua coerenza non tanto all'imbricarsi dei singoli fatti particolari quanto al contesto dei significati che albergano dietro i fatti. Come storia narrabile,<sup>8</sup> un pezzo di passato si manifesterà allora vuoi mediante la finzione estetica di una concatenazione illusoriamente perfetta dei processi, vuoi – e questo secondo fattore è decisivo – in base ad un'idea preliminarmente assunta dallo storico, un'idea che distingue l'essenziale dall'inessenziale ed illumina il caos della realtà empirica dandole una forma. Se invece – ed è questa, pare, la pretesa oggi dominante – ci sbarazziamo delle idee che resero comprensibile la storia intesa come loro realizzazione, ecco che la continuità degli eventi e la loro intima connessione si sgretolano, e alla decisione su che cosa appartenga alla storia e che cosa non le appartenga viene a mancare fondamento.

In quanto storia di opere – storia che si regge su un'impalcatura costituita da opere d'arte musicali – la storia della musica si basa sull'idea dell'autonomia dell'arte. Nell'orientarsi secondo il principio della novità e dell'originalità, che essi

<sup>7</sup> DROYSEN, *Istorica* cit., p. 150 sg.

<sup>8</sup> Sulle modalità narrative nella storiografia, cfr. la miscellanea *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, a cura di R. Koselleck e W.-D. Stempel, München, Fink, 1973 («Poetik und Hermeneutik», 5).

danno pressoché per scontato, gli storici della musica descrivono lo sviluppo della musica come progressiva emancipazione dalle norme di genere e dalla dottrina della composizione, dunque come storia delle scaturigini dell'opera d'arte autonoma ed individuale, fondata in sé stessa ed esistente per sé stessa. In quanto storia della "logica musicale" – dell'elaborazione motivico-tematica, della variazione elaborativa, della costruzione di contesti armonico-tonali differenziati e però ampi e distesi – la storia della musica è poi anche descrizione di come si siano formati gli strumenti mediante i quali essa musica legittima la propria autonomia, cioè il diritto d'essere ascoltata per quel che essa è.

Lo storico della musica che prende le mosse dall'idea dell'autonomia estetica dell'opera d'arte musicale non si lascerà fuorviare né dalla diffidenza dei positivisti per le idee che sembrano promanare da un metafisico "iperuranio", né dall'obiezione dei marxisti che nell'autonomia estetica vedono un dato tutt'al più relativo, sussunto nei processi economici che «in ultima istanza» determinano la legge del divenire storico.<sup>9</sup> Da un lato, a fini storiografici, basterà infatti interpretare le idee come 'assiomi metodologici', di cui poco importa la fondazione metafisica, purché diano buona prova come principii euristici; dall'altro, il pregiudizio epistemologico secondo cui «in ultima istanza» decide sempre l'economia non suscita soverchia preoccupazione, fintanto che la prassi scientifica sia in grado di produrre risultati differenziati, plausibili e per nulla irrilevanti anche senza ricorrere alle «ultime istanze». (Sempre che non si stabilisca *a priori* che solo la percezione di funzioni, processi e strutture sociali sia "rilevante".)

### III

René Wellek, uno che non potremo certo considerare un detrattore della ricerca storica, rimproverava alla storiografia letteraria – e l'addebito investe anche la storiografia musicale – d'essere sospesa tra la storia della cultura e la raccolta di saggi critici: «La prima non è una storia *dell'arte*, e la seconda non è una *storia dell'arte*».<sup>10</sup> Si potrebbe aggiungere che il procedimento di chi inframmezza la serie degli approfondimenti critici su singole opere con degli *excursus* di storia della cultura – trattati a mo' di sfondo rispetto agli eventi inscenati in primo piano – rappresenta più una scappatoia che una soluzione del problema. (Chi parlasse di 'sintesi' abuserebbe d'un termine peraltro irrimediabilmente consunto.)

Il metodo storico-stilistico, predominante nella storia dell'arte all'incirca tra il 1910 e il 1950, può essere visto come un tentativo di sottrarsi al dilemma enuncia-

<sup>9</sup> Cfr. la lettera di Friedrich Engels a W. Bogius, 25 gennaio 1894 (K. MARX - FR. ENGELS, *Opere*, L: *Lettere*, VII, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 226-229: 227).

<sup>10</sup> R. WELLEK, *Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte*, in *Geschichte – Ereignis und Erzählung* cit., pp. 515-517: 515 (cfr. anche R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989, cap. XIX: *La storia letteraria*, pp. 343-366: 345).

to da Welck, se è vero che esso mediava fra i postulati della teoria dell'arte e quelli della storiografia. (Il fatto che oggi tale metodo ci appaia obsoleto non vuole dire che il problema cui esso tentava di dare una risposta sia stato superato.) Gli studiosi di arti visive, desiderosi di conciliare la coscienza estetica con la coscienza storica, hanno concepito lo 'stile' – inteso come impronta "dal di dentro" e non come maniera fungibile – per un verso come quintessenza del carattere artistico d'un'opera, per l'altro come un'essenza storicamente mutevole. Alla prova dei fatti la mediazione, plausibile nel progetto teoretico, si è però rivelata precaria.

In primo luogo, i tentativi tanto di comprendere "dal di dentro" uno stile musicale o un complesso di caratteristiche unitario quanto di distinguerlo percepibilmente dagli stili limitrofi sfociano involontariamente e quasi compulsivamente in costrutti concettuali antitetici, che si alimentano di stereotipi ideologici: basti richiamare alla mente le interminabili discussioni su 'classico' *vs* 'romantico'. Descrivere una transizione o una muta dello stile che si produca non per repentine peripezie ma gradualmente e costantemente – i "salti di qualità" intaccano, è vero, la continuità storica, ma non la interrompono, anzi la presuppongono – appare allora un problema quasi insolubile.<sup>11</sup> Non che gli storici dello stile neghino la continuità evolutiva: ma certo essa non si lascerà descrivere se con concetti come 'barocco', 'classico' o 'romantico' vorremo intendere degli insiemi di caratteristiche la cui coerenza interna riposi su di un'idea centrale (o una configurazione d'idee) che permanga identica, senza venir scalfita dalle trasformazioni storiche che si verificano nel corso di una data epoca. La giustapposizione di blocchi non è storiografia.

In secondo luogo, nell'adottare la prospettiva storico-stilistica si rischia inavvertitamente di perdere di vista proprio l'intento che ci si prefiggeva in partenza, ossia mediare tra Estetica e Storia senza violentare né questa né quella. Man mano infatti che dallo stile della singola opera (descritto per definirne il carattere artistico) e dallo stile del singolo compositore (descritto per ricostruire la "poetica musicale" di quell'autore) l'indagine si estende allo stile dell'epoca o della nazione corrispondenti, man mano cioè che essa si accosta alla Storia, l'oggetto musicale si trasforma da opera d'arte (che come tale rappresenta «un mondo isolato in sé stesso»)<sup>12</sup> in mero *specimen* di dati, idee, processi e strutture il cui baricentro si colloca fuori dall'arte: si trasforma in documento dello spirito d'un'epoca o d'una nazione. La frattura tra Estetica e Storia si ripresenta dunque all'interno dello stesso concetto di 'stile'. L'individualità del compositore è essenziale ai fini del carattere artistico, che tra i suoi criteri ha il fattore 'originalità'. Ma affermare che è lo spirito d'un'epoca o d'un popolo a determinare il carattere dell'arte in quanto arte

---

<sup>11</sup> Cfr. E. STAIGER, *Das Problem des Stilwandels*, nel suo *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich, Atlantis, 1963, pp. 7-24.

<sup>12</sup> L. TIECK, *Die Töne* (1799), in W. H. WACKENRODER, *Sämtliche Werke und Briefe*, I, a cura di S. Vietta, Heidelberg, Winter, 1991, pp. 233-239: 236 («eine abgesonderte Welt für sich selbst»); trad. it. parziale in *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, a cura di G. Guanti, Torino, EDT, 1981, pp. 114-119: 117.

(e non in quanto semplice documento) è possibile solo se, fermandosi a Hegel, si considera il contenuto dell'arte come il fattore propriamente sostanziale e se, irretiti in tale dottrina, si ignora l'intendimento della nuova estetica, secondo la quale non è tanto il contenuto ad imprimersi sulla forma quanto la forma ad imprimersi sul contenuto.

La ricerca stilistica, nel procedere per successive astrazioni, si allontana dunque dalla rappresentazione del carattere artistico dell'arte (come se per l'arte fosse secondario il fatto d'essere arte) senza per questo tradursi in una descrizione storica che onori il postulato della continuità. L'accomodamento che il concetto di 'stile' dovrebbe garantire si rivela fragile. Viceversa, il problema di partenza resta immutato e attuale: in una scienza dell'arte degna di tal nome – una scienza che non si riduca, abbandonando il concetto enfatico di 'arte', a fornitrice d'illustrazioni per la storia sociale<sup>13</sup> – l'incastro di Estetica e Storia rimane infatti inestricabile, senza che peraltro si sia finora riusciti a decifrarne l'interdipendenza come una costante mediazione vicendevole e a tradurla in concetti.

È un'ovvietà dire che la decisione su quali opere musicali "appartengano alla storia" e quali no si fonda su giudizi estetici (che non cessano d'essere giudizi per il fatto di sedimentarsi silenziosamente nel corso dei decenni o addirittura dei secoli, anziché esser formulati esplicitamente). Né v'è chi contesti che i giudizi estetici sono a loro volta storicamente motivati e mutevoli, che cioè possono e debbono considerarsi oggetti della storia e di una sociologia storicamente orientata. (È morto e sepolto quel platonismo o pseudoplatonismo estetico che nella contemplazione estetica voleva sottratte alla storia le opere d'arte del passato, quasi fossero pure idee; o tutt'al più ne resta qualche oscura traccia nei modi di dire dell'estetica "popolare".) La Storia e l'Estetica si lasciano quindi vicendevolmente ridurre l'una all'altra.

Ma si potrebbe obiettare che il concetto classico-romantico di 'arte', ossia la categoria portante di una storiografia musicale che si ponga come storia di un'arte e non come illustrazione della storia culturale o della storia sociale, è inadatto a fungere da principio generale, dato che la sua validità è limitata in senso temporale, regionale e sociale. Difficile confutare tale riduzionismo sociostorico e socio-culturale; anche se rimane incerto che cosa esso significhi davvero.

Potremmo ergere la struttura sociale o la storia sociale, della quale il concetto enfatico di 'arte' sarebbe una funzione, ad istanza unica e a sistema di riferimento della ricerca musicologica. Ne conseguirebbe però che non sapremmo più come giustificare una selezione estetica su cui fondare una storiografia della musica, giacché qualsiasi processo sonoro vanterebbe un egual diritto ad essere compreso entro il proprio contesto sociale. Oppure si dovrebbe decidere la differenza tra l'essenziale e l'inessenziale – tra ciò che "appartiene alla storia" e ciò che non le appartiene – in base a criteri sociologici anziché estetici. (Georg Knepler nella sua *Storia della musica dell'Ottocento* colloca Rouget de Lisle, l'autore della Mar-

<sup>13</sup> Cfr. WERCKMEISTER, *Ende der Ästhetik* cit.

sigliese, accanto a Grétry Gossec Cherubini Méhul: ma l'accentuazione dell'elemento biografico non è proprio un tratto tipico di quella "storia eroica della musica" cui il principio "storico-strutturale" vuole contrapporsi?<sup>14</sup>)

La riduzione della storia della musica ad appendice o a veicolo della storia sociale non è tuttavia l'unica conseguenza possibile dell'argomento sociologico. Nulla impedisce di vedere in quest'obiezione una semplice traduzione dei presupposti sotto cui è nata ed esiste tuttora la storiografia musicale come scienza dell'arte musicale: la storia della musica sarebbe allora l'espressione scientifica di una relazione col passato musicale che si è formata in seno alla borghesia europea a partire dal tardo Settecento. Si possono far proprie o invece rigettare le categorie e i principii che la sottendono, ossia il concetto enfatico di 'arte' e la massima secondo cui si penetra l'essenza d'una cosa se se ne coglie l'origine. Ma si dovrà comunque riconoscere il prezzo da pagare se al posto della storia della musica intesa come scienza dell'arte porremo degli *excursus* storico-musicali disseminati entro una vasta e articolata storia sociale.

Una *storia* dell'arte che voglia essere una storia dell'*arte* dovrebbe mediare tra la discontinuità delle opere, che nella loro esistenza estetica si "chiudono" per così dire l'una all'altra, e la continuità della storia, una continuità che, per quanto lacunosa e screpolata, non potremo mai negare in linea di principio, pena l'impossibilità di qualsiasi descrizione storica e l'obbligo di tramutarla in forme completamente diverse di rappresentazione cosciente del passato.

Pare di poter ravvisare il senso della storia della recezione – una disciplina nella quale si ripongono grandi aspettative – nella facoltà di rendere comprensibile l'arte come Arte e nel contempo come Storia. Da un lato, secondo i principii della ricerca sulla recezione, un'opera è musicalmente "reale" solo in quanto è percepita (in una recezione che si pone come dialettica fra soggetto e oggetto); dall'altro, le forme della recezione – è innegabile – mutano storicamente. Il termine 'recezione' viene tuttavia adoperato in modo equivoco nei programmi di ricerca che si fregiano di quest'etichetta. In primo luogo ci si riferisce alla percezione estetica da parte dell'"ascoltatore implicito", un soggetto ideale dotato di tutti i prerequisiti per una comprensione adeguata;<sup>15</sup> in secondo luogo all'esperienza musicale accumulata da un certo compositore, la quale esercita un influsso sulle sue opere, vuoi nel senso dell'appropriazione, vuoi come deliberata negazione; in terzo luogo all'effetto sul pubblico, che, al di là della semplice presa d'atto, si lascia interpretare in senso socioculturale.

Ma è chiaro che l'apparente mediazione tra Estetica e Storia, illusoria, scaturisce dalla sovraimpressione di punti di vista diversi tenuti assieme solo dall'uso ambiva-

---

<sup>14</sup> Cfr. G. KNEPLER, *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, I: *Frankreich, England*, Berlin, Henschel, 1961, pp. 118-122.

<sup>15</sup> Il concetto si rifà al "lettore implicito" teorizzato in W. ISER, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink, 1972.

lente d'una stessa parola. Il primo approccio si esaurisce nell'integrare dentro l'analisi "immanente" d'una data opera il costruito mentale di un 'ascoltatore ideale' che nulla cambia quanto al contenuto dell'interpretazione (e che nelle analisi precedenti era comunque sempre presupposto, sebbene in maniera inespressa). Il secondo approccio altro non è che una riformulazione della (vecchia) ipotesi positivista dell'influenza, almeno fintanto che dalla ricerca sugli elementi traditi e acquisiti – una ricerca che non va sottovalutata, ma che da sola è insufficiente – non si passi a ricostruire gli effetti esercitati dalle opere d'arte in quanto opere d'arte (la differenza, a tutta prima esigua, è in realtà decisiva). A sua volta il terzo approccio è, per dirla con una battuta, o marginale o irrimediabilmente relativistico: marginale se (in conformità al primo approccio) si ammetta che, al di là delle mutevoli modalità di recezione sociologicamente verificate, le opere posseggono un contenuto proprio di fatti e di verità tale da consentire, almeno in linea di principio, la distinzione tra comprensioni adeguate e inadeguate; o relativistico se lo scompiglio delle mille recezioni contingenti – un caos la cui impercorribilità non appare angosciata sol perché finora scarseggia la documentazione – viene considerato l'"autentica realtà" musicale, se non addirittura l'unica, se cioè si nega l'identità di un'opera come «oggetto intenzionale»<sup>16</sup> e ci si abbandona ad uno scetticismo che avrebbe per conseguenza l'abolizione della storia della musica come scienza dell'arte.

Il primo e il terzo approccio – costruirsi un ascoltatore "implicito" perfettamente adeguato, ovvero assumere come ultima istanza le recezioni contingenti – sono procedure irriducibilmente contrapposte o giustapposte: il contrasto fra le discipline, che si vorrebbe in tal modo conciliare, riemerge come frattura logica in seno alla stessa ricerca sulla recezione. Soltanto a partire dal secondo approccio, ossia dal tentativo di rintracciare in una data opera musicale l'impronta della recezione di opere anteriori (intese però come opere nella loro integrità, non come semplici sommatorie di tecniche musicali), s'intravede lo spunto d'una possibile mediazione tra Estetica e Storia che non si basi sul "raggiro" logico d'un sofisma.

La continuità storica che importa descrivere, se si vuole affermare la storia della musica come scienza dell'arte e viceversa la scienza dell'arte come storia, non si esaurisce dunque nella trasmissione e nell'evoluzione della dottrina compositiva o dei generi musicali e della loro morfologia. Essa chiede piuttosto d'essere intesa e ricostruita come nesso di tradizioni tra le varie configurazioni estetiche e tecnico-compositive che hanno consentito all'arte di costituirsi in quanto arte; e potrà essere intesa così se i singoli fattori instaureranno tra loro relazioni tali da esprimere un senso che oltrepassi il significato dei dettagli (o che magari lo contraddica addirittura): un senso che non si lascerebbe cogliere con altri mezzi.

(Traduzione di Benedetto Passannanti)

---

<sup>16</sup> R. INGARDEN, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen, Niemeyer, 1962, p. 101 sgg. (trad. it. *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Palermo, Flaccovio, 1989, p. 204).