FRANCO ALBERTO GALLO
Bologna-Ravenna

HISTORIA CIVILIS E *CULTURAL HERITAGE*

Nel 1986, introducendo un testo di storiografia musicale, avevo manifestato la mia sorpresa per il fatto che Giovanni Bontempi utilizzasse il medesimo titolo di *Historia* per libri tra loro assai diversi.[1] L'autore scrive infatti una *Historia* dei Sassoni in forma di narrazione delle vicende di quel popolo, e scrive una *Historia* della musica in forma di esposizione sistematica di nozioni di teoria musicale.[2] Mi ero allora limitato ad osservare che la *Historia* della musica doveva appartenere ad una tradizione intellettuale, ad un genere di trattatistica completamente differente rispetto alla *historia* comune.

In realtà, come solo successive letture mi hanno chiarito, avrei dovuto più correttamente e semplicemente dire che i due citati libri del Bontempi appartenevano a due differenti categorie di *historia*, entrambe all'epoca generalmente riconosciute. L'*Historia* dei Sassoni apparteneva al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia civilis*. L'*Historia* della musica apparteneva al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia naturalis*. Tale bipartizione della *historia* aveva origini antiche, ma si era venuta consolidando nel corso del Seicento. Tra le tante possibili testimonianze riporterò, traducendola, quella di Thomas Hobbes, il quale afferma che «ci sono due tipi» di storia: «una chiamata naturale, che è la storia dei fatti e degli effetti di natura ... L'altra è la storia civile, che è la storia delle azioni volontarie degli uomini nel mondo».[3] La distinzione era generalmente accettata in tutta Europa: per citare una testimonianza italiana, ricorderò la *Istoria civile e naturale delle pinete ravennati*, in due

---

[1] F. A. GALLO, *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 9.

[2] Cfr. G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia dell'origine dei Sassoni*, Perugia, Costantini, 1697, e ID., *Historia musica, ivi*, 1695.

[3] TH. HOBBES, *Leviathan*, London, Crooke, 1651, p. 161.

libri, l'uno dedicato all'opera dell'uomo nell'insediamento delle pinete, l'altro dedicato a una descrizione che oggi chiameremmo botanica.[4]

Ho ricordato tutto questo non solo per correggere pubblicamente l'imprecisione del 1986, ma, soprattutto, per capire in quale regione culturale è sorta e si è inizialmente sviluppata la nostra disciplina. È opportuno a questo punto precisare che per la cultura sei-settecentesca nella espressione *historia naturalis* nessuno dei due termini aveva il significato odierno. *Storia* non implicava un processo temporale, ma designava semplicemente una descrizione, e *natura* non si riferiva a fenomeni osservati empiricamente, bensì a un corpo autorevole di scritti sulla natura. Per tornare in Inghilterra, ad esempio, lo scienziato Robert Boyle pubblicò una *General History* dell'aria,[5] sicché si può ben immaginare come fossero concepite dai loro autori e intese dai loro lettori le *General Histories* della musica di Burney e Hawkins.[6]

Va dunque preso atto che alle sue origini prime la storia (*naturalis*) della musica risulta perfettamente inserita nel sistema culturale del suo tempo. Purtroppo, come è noto, la *historia naturalis* si è estinta alla fine del Settecento con il sorgere delle moderne scienze sperimentali, soprattutto chimiche e biologiche.[7] Sicché la storia della musica è venuta a perdere in tenera età il sistema culturale entro il quale era nata. Poiché non ha mai avvertito l'esigenza di cercarsene un altro, si può veramente dire, come ha fatto acutamente e coraggiosamente Iain Fenlon, che «in un certo senso la musicologia, dal punto di vista intellettuale, non esiste: è una miscellanea di metodi, di idee provenienti dalla storia dell'arte, dalla filologia, dalla storia biografica, e così via».[8]

Quel che è peggio è che se la nostra disciplina ha qualcosa che la caratterizza, è qualcosa che si rifà ancora alle sue ormai lontane origini naturalistiche. È la perdurante concezione che suo compito sia descrivere gli oggetti di ricerca come dati di natura. Concezione ancora vivissima nel pensiero di Guido Adler, che presentava la Musikwissenschaft come procedente secondo il modello della *naturwissenschaftliche Methode*.[9] Donde il

---

[4] Cfr. F. GINANNI, *Istoria civile e naturale delle pinete ravennati*, Roma, Salomoni, 1774.

[5] Cfr. R. BOYLE, *The General History of the Air*, London, Churchill, 1692.

[6] Cfr. CH. BURNEY, *A General History of Music*, London, for the Author, 1776-1789; J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, Paine, 1776.

[7] Cfr. W. LEPENIES, *La fine della storia naturale* (1976), Bologna, Il Mulino, 1991.

[8] I. FENLON, *Antropologia della musica e ricerca storica*, in *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di T. Magrini, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 69-71: 71.

[9] Cfr. G. ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, 1885, pp. 5-20.

sopravvivere di immagini, concetti, termini di tipo, appunto, naturalistico. A chi consideri il fenomeno con il distacco dell'osservatore esterno – com'è il caso dell'etnomusicologo Roberto Leydi –, il lavoro del musicologo sembra tuttora esaurirsi in queste attività: «la riesumazione del fossile, la sua dissezione anatomica, la sua osservazione comparata, la datazione, la collocazione nel periodo evolutivo che gli compete».[10] Quanti articoli di musicologia – specialmente medievale – possiamo riconoscere attraverso queste parole!

Se nel 1986 avessi saputo impostare il problema nei suoi termini corretti – *historia naturalis* e *historia civilis* –, mi sarebbe indubbiamente risultato più facile e convincente anche formulare l'auspicio di un cambiamento di collocazione della storiografia musicale. La *historia civilis* non si è infatti estinta come la *historia naturalis*, ma ha continuato a svilupparsi, divenendo ciò che oggi denominiamo semplicemente 'storia' o 'antropologia' o 'scienze umane'. I richiami agli interessi e ai metodi degli storici, le aperture verso un orientamento antropologico della ricerca, persino l'adozione dell'etnomusicologia come modello per la nostra disciplina, tutto ciò avrebbe trovato più semplice e precisa formulazione nell'auspicare una storia della musica rientrante nell'ambito della *historia civilis*, una storia della musica come storia – secondo la citata definizione di Hobbes – di «azioni volontarie degli uomini nel mondo».[11]

Tuttavia, formulato nel 1986, l'auspicio di una *historia civilis* della musica non avrebbe forse potuto essere adeguatamente sviluppato. Formulato oggi, può invece essere fruttuosamente collegato con un insieme di esperienze nel frattempo attuatesi, sia a livello teorico sia a livello istituzionale, che va oggi, in Italia, sotto l'etichetta di 'beni culturali'. Io non userò peraltro questa espressione per evitare tutti gli equivoci e le difficoltà che sorgono – come ha egregiamente illustrato Lorenzo Bianconi[12] – appena la si applichi all'ambito musicale. Userò la più ampia, sicura e generalmente diffusa espressione *Cultural Heritage*, nella quale, credo, nessuno può dubitare rientri la musica sotto qualunque forma essa si presenti; persino sotto forma di idee sulla musica, che costituiscono un patrimonio rilevante in tutte le culture, non solo europee. *Eredità culturale* ha innanzitutto il pregio di porre in primo piano l'elemento umano. *Eredità* è, giuridicamente, qualcosa che passa nel tempo da una persona ad un'altra, per estensione da una comunità umana ad un'altra. Allora la relazione tra le due etichette enun-

---

[10] R. LEYDI, *L'altra musica*, Milano, Ricordi-Giunti, 1991, p. 20.

[11] F. A. GALLO, *Musica e storia del Medioevo*, «Musica e Storia», I, 1993, pp. 23-28.

[12] Cfr. L. BIANCONI, *Musica come bene culturale*, questa rivista, IV, 1997, pp. 499-509.

ciate nel titolo sarebbe pressappoco questa: se la storia civile della musica è la storia delle azioni (sonore) degli uomini nel mondo, alcune di tali azioni compiute dagli uomini nel passato ci sono, in forme diverse, pervenute in eredità. Questo concetto di *eredità* ha anche il merito di impostare in maniera nuova il nostro rapporto con gli eventi culturali. L'eredità culturale, se accettata, dovrebbe comportare una sorta di "responsabilità", nel senso che non la si dovrebbe accettare solo per usarla personalmente, ma per trasmetterla a nostra volta. In che consista questa responsabilità non saprei illustrarlo meglio che con la narrazione – ancora una volta – di un errore compiuto e della sua correzione.

Nel manuale EDT del 1977 (e nella riedizione del 1991, nonché nelle traduzioni inglese e spagnola) compare una presentazione del *Remede de Fortune* di Guillaume de Machaut che occupa un paio di pagine.[13] Vi definisco l'opera «un trattato didattico in versi sull'amore e la fortuna», ne riassumo le vicende, nomino le composizioni musicali inserite e concludo attribuendo al poema nel suo complesso una «conclusione ambigua». Questa presentazione è stata generalmente ben accolta dalla comunità scientifica (sino a una recente bibliografia critica),[14] e anche dal mondo musicale (l'ho vista ripresa pari pari in programmi di concerto con musiche di Machaut). Così decine, forse centinaia di studenti che leggono l'italiano, l'inglese, lo spagnolo si sono fatti un'idea di quest'opera di Machaut attraverso quella presentazione: tutti coloro che non avranno mai la possibilità, il tempo, la voglia di farsi un'idea propria leggendo direttamente l'opera di Machaut. Per molti anni ho creduto di potermi ritenere soddisfatto del lavoro compiuto; solo in epoca molto recente ho cominciato a sospettare che le cose non stessero affatto così. Per preparare alcuni corsi universitari, avevo cominciato a leggere molti romanzi cortesi dei secoli XIII e XIV, avevo approfondito la conoscenza di repertorii musicali anteriori a Machaut, specialmente quello dei trovieri, ma avevo esteso le mie letture a numerosi altri testi dell'epoca: trattazioni filosofiche, cronache storiche, manuali di comportamento. Man mano che venivo accumulando queste nuove esperienze e ripensavo al *Remede de Fortune*, mi si andava scoprendo il senso di una infinità di particolari sia del testo sia delle musiche, i quali alla prima lettura avevo inteso differentemente o mi erano completamente sfuggiti. Incuriosito, mi misi quindi ad operare sistematicamente in una direzione che mi-

---

13 F. A. GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1977, pp. 47-49.

14 Cfr. L. EARP, *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1995, p. 503.

rava non tanto a ricostruire il cosiddetto e generico "contesto" dell'opera di Machaut, quanto ad individuare con precisione storico-filologica il maggior numero possibile di "con-testi" verbali e musicali: vale a dire tutti quei testi verbali e musicali che stavano nella mente di Machaut e dei suoi ascoltatori insieme con il *Remede de Fortune*. Mi accorsi così che via via che procedevo nella lettura e assimilazione di tali con-testi, veniva raschiata via un po' della mia originaria ingenuità di lettore, della mia lontananza dal testo, insomma, del mio essere un medievista e non un uomo del Medioevo, finché, ad un certo punto, mi parve che la mia recezione del *Remede de Fortune* andasse recuperando la tinta che aveva quella degli ascoltatori diretti di Machaut, che risultasse, per così dire, "restaurata". Si trattava, ovviamente – secondo una terminologia che vado orecchiando –, di una sorta di restauro "virtuale", nel senso che io rimango un lettore d'oggi, ma posso acquisire per la circostanza mentalità e cultura di un'altra epoca. Ho dunque inteso che il *Remede de Fortune* è un manuale di educazione sentimentale nell'amor cortese e allo stesso tempo un manuale di istruzione musicale nelle allora nuove tecniche compositive della polifonia misurata, che in particolare i sette pezzi musicali inseriti nel poema costituiscono la presentazione di un modello delle misure musicali dell'*ars vetus* e dell'*ars nova*, che la conclusione narrativa non è per nulla ambigua, ma perfettamente chiara, coerente, positiva.

In un primo tempo pensai di spiegare tutto ciò che avevo inteso dopo il restauro della recezione nelle pagine di una rivista specialistica. Ma poi – e qui interviene il fattore della responsabilità nella gestione della eredità culturale – mi sono chiesto se davvero il mio compito fosse semplicemente quello di scrivere un saggio allo scopo di informare del mio restauro i membri della comunità scientifica. Ciò soprattutto all'interno di una disciplina come la nostra che non può vantare, a differenza di altre discipline scientifiche o tecnologiche, una forte utilità sociale dei suoi prodotti. Mi sono quindi risposto che avrei invece dovuto cercare di trasmettere l'opera stessa di Machaut – l'eredità culturale che ho ricevuto e restaurato – al numero più vasto possibile di persone. Per questo motivo ho presentato la "trascrizione" dei versi e delle musiche di Machaut in forma immediatamente accessibile almeno a tutti coloro che leggono l'italiano e la notazione moderna.[15] Naturalmente si tratta di una *thick transcription* – parafrasando gli antropologi[16] –, cioè di una trascrizione che include tutti gli elementi neces-

---

[15] Cfr. F. A. GALLO, *Trascrizione di Machaut*, Ravenna, Longo, 1999.

[16] C. GEERTZ, *Interpretazione di culture* (1973), 2ª ed., Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 42-47.

sari alla comprensione del testo. Confido di avere in tal modo spostato l'accento dal "bene" culturale in sé (che rischia di riportarci alla *historia naturalis*) al "benessere" culturale che ne può derivare al lettore (che sarebbe il senso di una *historia civilis*).

In verità, dopo oltre "trent'anni di ricerche musicologiche" mi vado ponendo sempre più frequentemente e pressantemente una domanda, che è anche l'unica cosa che mi sento di trasmettere al secolo XXI: facciamo il nostro lavoro solo per realizzare un piacere individuale o anche per recare qualche reale giovamento alla collettività?