

MARIA SEMI*
Università di Bologna

DARE AGLI EVENTI UNA «ISTORICA FORMA»: PADRE MARTINI E I PRIMORDI DELLA STORIOGRAFIA MUSICALE

RIASSUNTO – Che aspetto avrebbero i *Fondamenti di storiografia musicale* se fossero stati scritti da autori dell'età moderna? Prendendo padre Giambattista Martini come perno centrale della discussione, la prima parte dell'articolo mette in luce come alcuni degli elementi identificati da Carl Dahlhaus come costitutivi dell'essenza della storiografia della musica siano concetti tardi: non solo essi sono assenti dalle prime storie della musica, ma – soprattutto – la loro assenza non implica alcuna minorità circa la natura storica di queste opere. Nella seconda parte si mette in luce la necessità di un esame più approfondito delle modalità in cui autori come Printz, Bontempi o i Bonnet-Bourdelot diedero una forma, dal loro punto di vista, storica all'immensa mole di conoscenze sulla scienza della musica. L'articolo cerca di porre in evidenza il motivo per il quale i vari autori considerati scelsero di chiamare le proprie opere 'storie', nel desiderio di rispettare il loro senso della storicità.

PAROLE-CHIAVE: storiografia musicale; Carl Dahlhaus; Giambattista Martini; *ars historica*; prime storie europee della musica

ABSTRACT – What would the *Foundations of Music History* look like had they been written by Modern-era authors? Taking Padre Giambattista Martini's view of music history as a lynchpin of the discussion, the first part of the article argues that some elements Carl Dahlhaus identified as defining the essence of musical historiography are actually latecomers: not only did they not play any part in the writing of the first music-historical works, but also and above all their absence does not grant these earlier works any lesser degree of 'historicity'. The second part of the article argues for the necessity of engaging more deeply with the multifarious ways authors such as Printz, Bontempi or the Bonnet-Bourdelots gave what they viewed as historical shape to the enormous amount of knowledge about the science of music extant at their time. The article takes seriously these works' claim to historicity with the aim of explaining what it is about them that made their authors call them 'histories'.

KEYWORDS: music's historiography; Carl Dahlhaus; Giambattista Martini; *ars historica*; first European music histories

* ✉ maria.semi2@unibo.it;  <https://orcid.org/0000-0003-3587-2143>

Les concepts sont des chemins mobiles tracés sur des cartes de relations mouvantes.
Jacques Rancière¹

La citazione di Jacques Rancière posta in esergo riassume bene l'essenza del compito che spetta a coloro i quali intendono occuparsi di ritracciare il cammino percorso dalla storiografia musicale. Sebbene questo articolo si occupi solo di un minimo segmento di tale storia, al termine della lettura mi auguro che lettori e lettrici potranno aver sperimentato lo stesso senso di spaesamento che prova chi scrive nel constatare che, nel seguire le vicende collegate alla nascita del genere 'storia della musica', non possiamo pensare di riuscire a comporre un filo narrativo coerente che procede in linea retta. Costretti a confrontarci con la mobilità dell'idea di cosa sia una storia della musica, che poggia a sua volta su due termini culturalmente instabili come 'storia' e come 'musica', dovremo accettare anche il fatto che i tanti percorsi mobili tracciati da diversi esemplari di storie della musica siano stati essi stessi intessuti su trame di relazioni cangianti che ricordano un po' le famose scale erranti del castello di Hogwarts.

La distanza, cronologica e intellettuale, che ci separa dalla riflessione storica dei secoli XVII e XVIII è siderale. Per aiutarci a misurarla, propongo una terapia d'urto, ponendo fianco a fianco due testimoni, entrambi fondamentali per la storiografia musicale. Da un lato i tre tomi della *Storia della musica* di Giambattista Martini,² primo testo italiano a recare questo titolo e primo tentativo nel suo genere di storia 'totale' della musica, dall'altro i *Fondamenti di storiografia musicale*, cruciale riflessione metodologica di uno dei musicologi più importanti del secolo XX, Carl Dahlhaus. L'eterodossa domanda che intendo porre è la seguente: che aspetto avrebbero i *Fondamenti di storiografia musicale* se, invece che avere come autore Carl Dahlhaus, avessero avuto come autore Giambattista Martini, vissuto due secoli prima di lui? E poi, più in generale, quali sembrano essere state le criticità del discorso storico sulla musica per gli autori dei secoli XVII e XVIII? La domanda potrà sembrare peregrina, tuttavia ritengo utile riflettere sulla profonda diversità dei problemi affrontati dai due autori nel pensare la scrittura della storia della musica e credo che – da un certo punto di vista – si possa tranquillamente pensare al lungo lavoro preparatorio alla scrittura della *Storia della musica* di Martini come a un fondamento, *de facto*, della storiografia musicale.

Questo articolo intende dar voce al e cercare di comprendere il profondo senso di smarrimento che non può che cogliere chiunque oggi si appresti a leggere le prime opere che si siano auto-definite 'storia', al singolare, della musica. Per noi, che tutto sommato muoviamo da un orizzonte storico-estetico vicino a quello disegnato da Dahlhaus quasi cinquant'anni fa (nel 1977), le prime storie della musica profumano di profonda alterità. Un sapore alieno le rende al contempo affascinanti e a tratti francamente indigeste.³

¹ N. POIRIER, *Entretien avec Jacques Rancière*, «Le philosophe», XIII, n. 3, 2000, pp. 29-42: 33.

² Cfr. G. B. MARTINI, *Storia della musica*, 3 t., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1757-81 (rist. anast. a cura di O. Wessely, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967). Sebbene il frontespizio del tomo I rechi come data di pubblicazione il 1757, la reale data di pubblicazione – come dimostrato, fonti alla mano, da Elisabetta Pasquini – va posticipata al 1760 (cfr. E. PASQUINI, «Respinto da un impensato vento contrario in alto mare»: Anton Raaff, il Farinelli e la "Storia della musica" di Giambattista Martini, «Recercare», XXIX, 2017, pp. 181-252).

³ In tema di indigestione (senza fascino), segnalo ai revisori UniBo delle procedure VRA del futuro in questa nota – di cui raccomando la non-lettura a tutti gli altri lettori e alle altre lettrici – che l'originalità del

Comincerò con l'esaminare brevemente gli elementi e le questioni che Dahlhaus riteneva caratterizzassero la storiografia musicale, per poi metterli a confronto con la riflessione meta-storica di Martini. Una volta operato questo confronto, esaminerò le concezioni della storia da cui sembra provenire la *Storia della musica* del padre francescano e la accosterò ad altre opere che l'hanno preceduta. L'atto di nascita delle storie della musica (e dei dizionari di musica) sembra essere un argomento relativamente poco frequentato dalla musicologia, più interessata alle proprie origini disciplinari ottocentesche che alla propria pre-istoria. Per quanto le storie della musica abbiano in passato suscitato l'interesse di alcuni musicologi (anche se oggetto di interesse è stata per lo più la figura di Charles Burney, percepita – secondo il desiderio stesso dell'autore inglese – come più *cool* di quella di Martini), l'unica monografia che abbia cercato di gettare uno sguardo d'insieme al genere, abbracciandone i tre secoli di attività e considerando l'intero panorama europeo, è stata quella di Allen del 1962.⁴ Un secondo importante lavoro è stata la monografia di Philippe Vendrix dedicata alla storiografia musicale francese dei primordi.⁵ Il resto delle informazioni sulla storiografia e lessicografia musicale dei secoli XVII e XVIII va ricercato in articoli, saggi e contributi sparsi dedicati o a testi/autori o a contesti cronologici/geografici specifici.⁶

Chi scrive è perfettamente consapevole del fatto che i temi che si vogliono affrontare necessiterebbero di una riflessione ben più ampia e articolata di quella fornita in questo articolo; i pensieri che seguiranno sono dunque da considerarsi come contributo all'impostazione di una discussione che si spera possa essere sviluppata in futuro (anche da/con altri).

saggio in questione risiede nel tentativo di re-interpretare la tradizione storiografica musicale sei-settecentesca tenendo conto di una pluralità di relazioni all'interno della quale inserirla e di non ricondurre a unità la storiografia musicale dei primordi, ma nel mettere in luce una pluralità di percorsi irriducibilmente differenti gli uni dagli altri. Da un punto di vista metodologico, l'innovazione – termine che suscita ilarità in chi scrive – risiede nel cercare di leggere il discorso storico sulla musica articolandolo in più piani di confronto cronologici e disciplinari.

⁴ Cfr. W. D. ALLEN, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York, Dover, 1962.

⁵ Cfr. PH. VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993 (dal 2019 disponibile anche in libero accesso su OpenEdition Books: <https://books.openedition.org/pulg/4046>; ultima consultazione: 5 settembre 2024).

⁶ Difficile qui riassumere in pochi riferimenti i molti contributi pubblicati (pur riferendomi al solo ambito cronologico del Sei-Settecento). Si segnalano comunque, per utilità dei lettori e delle lettrici, i seguenti classici in ordine cronologico: E. HEGAR, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Strasburg, Heitz, 1932; V. DUCKLES, *Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography*, «Eighteenth-Century Studies», I, 1968, pp. 277-290; H. BROFSKY, *Doctor Burney and Padre Martini: Writing a "General History of Music"*, «Musical Quarterly», LXV, 1979, pp. 313-345; D. YANNOU, *Die "Geschichte der Musik" (1715) von Bonnet und Bourdelot*, Regensburg, Bosse, 1980; K. S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983; I. CAVALLINI, *L'idée d'histoire et d'harmonie du padre Martini et d'autres penseurs de son temps*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXI, 1990, pp. 141-159. Riferimenti alla letteratura su autori menzionati in seguito si troveranno nelle note relative.

Fondamenti di storiografia musicale: Dahlhaus e Martini

I *Fondamenti di storiografia musicale* vengono pubblicati per la prima volta in tedesco nel 1977 in un clima di acceso dibattito sulla storiografia generale. Riferimenti ancora cruciali come *Metahistory* di Hayden White (1973) e *Vergangene Zukunft* di Reinhart Koselleck (1979) si collocano nel medesimo periodo storico. Sul terreno della storiografia musicale, il piano di contrapposizione principale era quello tra la prospettiva storicista e l'approccio marxista (anch'esso storicista) alla storia, tra ontologia e contestualismo, storia delle opere e storia della ricezione.⁷ Figlio di questo clima è il filo rosso che percorre il testo di Dahlhaus e ne condiziona la struttura argomentativa, ossia la dicotomia fra storicità e carattere artistico delle opere, che il musicologo tedesco pone in evidenza con la frase, diventata celebre: «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».⁸ Alla base di questa dicotomia troviamo il concetto normativo di 'opera musicale', che nella sua duplice – e difficilmente conciliabile – natura di oggetto storico e oggetto estetico sembra richiedere tipologie di analisi differenti, spesso ricondotte all'ulteriore dicotomia 'estrinseco/intrinseco' rispetto a un'idea di musica pensata come entità autonoma e come prodotto più che come processo.

Ora, quel che è interessante constatare è come l'aporia sopra delineata, per la quale – a essere onesti – Dahlhaus cerca di proporre dei superamenti dialettici (delle *Aufhebungen*), sia un'aporia creata di fatto dalla nascita stessa del raggruppamento delle arti belle e dell'estetica, prima, e poi dalla nascita del formalismo e dal normativizzarsi del concetto di *opus*.⁹ Se questa tensione, riconosciuta nel Novecento come peculiare della storiografia musicale, si viene però a creare solo a partire dall'Ottocento, da cosa è caratterizzata la storiografia musicale precedente? E in che misura l'assenza di questa tensione può costituire un elemento straniante e contribuire al senso di alterità delle storie di fine Seicento e inizio Settecento?

⁷ Sui due principali orientamenti storiografici dell'epoca si veda l'articolo di A. C. SCHREFFLER, *Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History*, «Journal of Musicology», XX, 2003, pp. 498-525. Una utile e importante rilettura del testo dahlhausiano, con discussioni mirate, capitolo per capitolo, a cura di più studiosi di area germanica, si trova nel testo *Carl Dahlhaus' "Grundlagen der Musikgeschichte". Eine Re-Lektüre*, a cura di Fr. Geiger e T. Janz, Paderborn, Fink, 2016.

⁸ C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, trad. it. a cura di G. A. De Toni, Fiesole, Discanto, 1980, p. 23. A sua volta Dahlhaus ha preso a prestito questa celebre formulazione dal dibattito sulla storiografia letteraria che infuriava in quegli anni. Sulle fonti extra-musicologiche di Dahlhaus si vedano J. HEPOKOSKI, *The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources*, «19th-Century music», XIV, 1991, pp. 221-246; Ž. CVEJIĆ, *Music History and the Historicist Imagination: Revisiting Carl Dahlhaus and Leo Treitler*, «Muzikologija», XXVI, 2019, pp. 15-26; T. KLEIN, *On the Foundations of Dahlhaus's "Foundations"*, «Journal of Musicology», XXXVIII, 2021, pp. 209-229.

⁹ Si rinvia al classico saggio di L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1992. Impossibile riassumere qui, nemmeno in breve, l'enorme dibattito suscitato dal libro di Goehr, la cui lettura – tuttavia – si rivela ancor'oggi utile. Sottolineiamo comunque la differenza tra il riferirsi in generale all'esistenza di un concetto di *opus* in epoca anteriore alla seconda metà del Settecento, come per esempio fa Laurenz Lütteken, che rinviene la nascita del concetto in epoca rinascimentale (cfr. L. LÜTTEKEN, *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel, Bärenreiter, 2011) e il discorso, portato avanti da Goehr, sulla versione normativa di questo concetto.

L'impossibilità teorica della storia della musica non è un'invenzione dahlhausiana. Curiosamente anche Martini considera la storia della musica un'impresa impossibile, ma basta leggere l'introduzione alla *Storia della musica* e scorrere l'indice della sua opera per capire che, con tutta evidenza, i problemi che si poneva il nostro Francesco erano di natura profondamente differente da quelli degli uomini del Novecento. Un primo problema che si pone Martini – e che, lo vedremo, lo conduce a elaborare una singolare architettura dei suoi volumi – riguarda la forma dell'esposizione storica. In particolar modo Martini, e non sarà l'unico, si trova in difficoltà nell'accomodare l'ordine sistematico, che era l'ordine tipico del trattato di musica e delle trattazioni di teoria musicale, alle necessità della cronologia e della narrazione. Seguire la cronologia non può che obbligare lo storico alla difficile scelta tra dare poco spazio, per non intralciare la narrazione, a temi tipici della tradizione musicografica (come la divisione del tono), oppure rischiare di spaesare il lettore con lunghe divagazioni (come, per esempio, farà Sir John Hawkins nell'impresa storica rivale a quella di Burney).¹⁰ Quanto alla cronologia, inoltre, l'autore della *Storia della musica* spiega come il fatto che gli avvenimenti musicali traditi non si presentino omogenei per densità lungo l'arco temporale renda impossibile seguire da vicino la cronologia musicale.

Nell'interrogarsi sul motivo per cui la musica, a differenza di altre arti e scienze, non avesse ancora la propria storia, Martini pone in evidenza due problemi: il primo, articolato in due sezioni, riguarda i 'monumenti'. Il primo ostacolo nel lavoro dello storico alle prese con lo studio delle «prime età del mondo» è che la scarsità di testimonianze fa sì che esse «altra forma aver non possono, se non d'una come casuale raccolta»,¹¹ sfuggendo dunque a quel tessuto narrativo causale su cui si fonda la storia. Il secondo ostacolo riguarda la credibilità delle fonti, poiché – a dire del Francesco – il testo sacro è affidabile ma oscuro, le testimonianze degli scrittori ebraici sono degne di poca fede e i greci hanno avvolto i propri racconti in favole mirabolanti, cosa che ci rende «sospettose ed incerte le loro narrazioni»:¹²

onde dal principio del mondo, fino circa l'età in cui fiorì Pitagora, o convien esser contento d'una serie assai difettosa, o non ricercare una storia. Ecco la prima difficoltà affatto insuperabile a chi, nel lungo tratto dei primi trentacinque secoli, brami un corso non interrotto di fatti sicuri e di venture non favolose.

Per ciò che concerne questo primo insieme di problemi, paucità e inaffidabilità dei monumenti, Martini sostiene che in fondo esso non debba atterrire lo storico della musica più del dovuto, dato che si tratta di un problema condiviso con altre arti e scienze di cui pur la storia si scrive.¹³ La seconda ragione della mancanza di storie della musica è, secondo il Francesco, da ravvisare nell'enormità di competenze richieste per scriverne una: bisogna essere esperti di storia sacra e profana, di scienze naturali e matematiche, «vi voleva copia d'autori teorici e pratici; tempo per

¹⁰ Sir J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, Payne, 1776.

¹¹ MARTINI, *Storia cit.*, I, p. 3.

¹² *Ibid.* Per ciò che concerne l'importantissimo dibattito seicentesco sulla credibilità della storia, che ha portato a dibattiti feroci come quello della disputa su Omero, rinvio al sempre brillante C. BORGHERO, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Milano, FrancoAngeli, 1983.

¹³ Si noti che qui Martini non si riferisce tanto a questioni di cronologia "calda" o "fredda", per dirla con Lévy-Strauss, ossia con periodi che appaiono intrinsecamente più densi di eventi rispetto ad altri, ma semplicemente registra il fatto che la scarsità di documentazione obbliga lo storico a procedere per salti.

leggerli; valore per intenderli, e discernimento per giudicarne. Era necessario penetrare in ciò che volgarmente dicesi gusto musicale d'ogni età, d'ogni paese, d'ogni nazione»,¹⁴ bisogna conoscere la poesia, la dialettica, la morale, molte lingue straniere. Chi mai, a parte Athanasius Kircher, poteva presumere di giungere a tanto? La soluzione a questo problema è duplice: da un lato Martini afferma la natura in qualche modo “collaborativa” dell’impresa dello storico della musica, che cerca di avvalersi dell’aiuto di altri uomini – dell’antichità, mediante la lettura critica delle fonti, o contemporanei, mediante l’indomita attività epistolare del nostro frate – per compensare le proprie manchevolezze; dall’altro vi è l’umiltà di non arretrare di fronte alla possibilità dello scacco e dell’imperfezione, nella speranza di stimolare altri a far di meglio in futuro.

Dopo un lunghissimo lavoro preparatorio fatto di ricerca e acquisizione delle fonti (manoscritti ed edizioni a stampa di musiche e scritti musicali, quadri di musicisti pratici e teorici, strumenti musicali, ecc.) in tipico stile antiquario e di indagini a tutto capo nel terreno della dossografia, della storia civile e naturale, dell’onomastica, della corografia e della poliistoria, Martini si trova dunque a confrontarsi col problema della forma da dare al proprio variegato materiale, ciò che egli chiama i «monumenti»:¹⁵

L’ordine della serie propostami m’obbliga certamente a tener dietro al corso degli anni, ma lontano però dallo scrupoloso rigore di quell’incerta cronologia, che potrebbe involupparlo tra quistioni lontanissime dal nostro istituto. Tanto più che i fatti storici appartenenti alla musica non sono né sì frequenti, né sì tra loro connessi, onde io possa puntualmente seguirlo.

La successione dunque dei tempi in cui essi sono accaduti, e non la serie degli anni, sarà a mio parere più comoda ed acconcia all’uopo nostro.

La «successione dei tempi» di Martini, come quella di molti suoi predecessori, corrisponde a una sorta di successione per tipologie di popolazioni, statica e stabile nella trattazione dell’antichità: si parte con la cronologia biblica (dalla creazione al diluvio, dagli ebrei a Gesù) per poi passare a caldei, egizi, greci e poi – nelle intenzioni, purtroppo irrealizzate – tirreni, romani, latini e avanti fino al secolo XVIII. Una particolarità però dei tomi pubblicati da Martini, e che tradisce la difficoltà dell’autore nell’accomodare forma a contenuto, risiede nel rapporto fra la sezione dei volumi chiamata «storia» e le «dissertazioni» che seguono. L’inserzione di dissertazioni, come spero si chiarirà più avanti, non è qualcosa di inusuale nella fase iniziale del genere e anche Charles Burney utilizzerà lo stesso stratagemma nella sua opera storica. Ciò che è inusuale è la proporzione che queste due componenti hanno nel testo martiniano. La struttura del primo tomo prevede la parte di storia della musica che va da Adamo agli egizi, che occupa le pp. 1-80, seguita da ben tre dissertazioni (“Quale sia il canto agli uomini naturale”, pp. 83-164; “Qual canto in consonanza usassero gli antichi”, pp. 165-334; “Del canto e degli strumenti musicali degli ebrei nel Tempio”, pp. 335-446). La sezione storica ordinata in senso cronologico e non sistematico occupa dunque un 20% scarso del tomo. Il secondo tomo, interamente dedicato alla grecità, come il successivo, presenta un equilibrio pressoché paritario fra le due sezioni, con le pp. 1-184 dedicate alla storia e le pp. 187-326 articolate nuovamente in tre dissertazioni (“Dell’universalità della musica appresso de’ greci”; “Qualità singolari della musica de’ greci”; “Pregi della musica de’ greci, e maravigliosi effetti da essa prodotti”). Infine, l’ultimo tomo a conoscere il torchio ribalta la proporzione del primo con le

¹⁴ MARTINI, *Storia* cit., I, p. 4.

¹⁵ *Ivi*, p. 7.

pp. 1-415 dedicate alla sezione definita «storia» e una sola dissertazione finale (“Degli effetti prodigiosi prodotti dalla musica degli antichi greci”) che occupa le ultime 22 pagine.

Il posto che il termine ‘opera’ occupa nel pensiero di Dahlhaus, come fulcro della narrazione, possiamo dire che venga in un qualche modo preso in Martini dal termine ‘monumento’, che tuttavia presenta un’accezione ben più ampia del primo. ‘Monumento’ rimanda infatti alla memoria e quindi a tutta quella serie di elementi che permettono di testimoniare e tramandare il ricordo di qualcosa, che lasciano – letteralmente – il segno. Nel dizionario Tommaseo-Bellini, certo un po’ tardo rispetto all’epoca di cui ci stiamo occupando, una declinazione del termine ‘monumento’ – in riferimento all’ambito delle scienze – risulta particolarmente evocativa se si pensa all’*ars musica*: «*Monumenti della scienza*, e gli strumenti adoprati alle grandi scoperte, e i minimi arnesi di cui si servirono illustri scienziati, e le grandi opere scientifiche nel mondo de’ corpi, e i fecondi trattati di scienza, e gl’insegnamenti della scienza stessa tramandati d’una in altra generazione».¹⁶ Proprio questi sono i monumenti cui Martini si occupa di dare un ordine: opere, trattati, insegnamenti, strumenti (e circa questi ultimi sarebbe certo interessante ritracciare la storia di come essi siano andati progressivamente scomparendo dalle storie della musica intesa come arte bella, quasi stessero troppo a ricordare la materialità di un’arte che si voleva dipingere interamente spirituale nella sua ineffabilità; anche in *Fondamenti di storiografia musicale* gli strumenti non sembrano essere considerati un “fatto” nella storia della musica). Se quindi volessimo riformulare il celebre passo dahlhausiano, forzando un po’ la mano, per adattarlo ai problemi teorizzati da Martini nella scrittura delle storie della musica potremmo dire che «la storia della musica appare impresa impossibile perché o – come raccolta di monumenti disconnessi – non è una *storia* dell’*ars musica*, oppure – nella pluralità di competenze richieste (retoriche, matematiche ecc.) – difficilmente potrà rappresentare l’interezza dell’*ars musica*».

Nel capitolo finale della sua riflessione metodologica, Dahlhaus caratterizza così il genere:¹⁷

[...] 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 [...] che in primo luogo siano i compositori eminenti a «fare la storia della musica» [...], che in secondo luogo l’evoluzione di un genere musicale somigli alla vita di un organismo [...], e che in terzo luogo nella storia musicale di una nazione si imprima e si realizzi il suo «spirito popolare».

Se possiamo di certo riconoscere in queste tendenze larghissima parte della storiografia da Forkel in poi, ancora una volta vogliamo rimarcare la distanza della storiografia del Seicento e di metà Settecento rispetto al quadro a noi familiare, e l’assenza di ogni riferimento all’importanza dell’organologia per la storiografia musicale. Il testo di Martini molto difficilmente potrebbe essere descritto come una storia di compositori, forme o generi musicali. Non che tutti questi elementi non siano presenti, ma non sono i tratti dominanti o i principii ordinatori della narrazione. Forse sarebbero emersi in modo più chiaro nella parte del lavoro dedicato ai secoli più recenti, ma non pos-

¹⁶ Il *Dizionario della lingua italiana* di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini del 1861 è liberamente accessibile *online* alla pagina <https://www.tommaseobellini.it/#/> (ultima consultazione: 5 settembre 2024).

¹⁷ DAHLHAUS, *Fondamenti* cit., pp. 163-164.

siamo saperlo con certezza. Infine, per ciò che concerne le considerazioni di Dahlhaus sul *Volksgesist*, bisogna dire che – nel contesto che ci riguarda e senza meravigliarci di ciò – sono ovviamente assenti e anche la questione del conflitto tra nazionalità si pone in modo molto diverso, caratterizzandosi sul piano dello stile e non dell'appartenenza.¹⁸

Misurata, per quanto fuggacemente, la distanza che ci separa da un modo familiare (anche se forse non più attuale) di concepire la storiografia musicale, cerchiamo adesso di compiere un'operazione speculare. Teniamo l'opera martiniana come punto fermo e ribaltiamo l'asse di 180°. Rispetto alle opere che l'hanno preceduta, come si colloca la ricerca storica del nostro Francescano?

Pre-istoria: spazi della scrittura storico-musicale

Come sottolineato in apertura di articolo, ritracciare l'insieme di percorsi che hanno condotto alla formazione delle prime storie della musica è particolarmente disagiata, poiché questi percorsi sfuggono alla comodità di una narrazione lineare. La trattazione del passato musicale pre-esiste alle storie della musica e se ne trova traccia in molti teorici del Quattro e del Cinquecento, tuttavia – come già rimarcato da Jessie Ann Owens molti anni fa¹⁹ – la conoscenza della musica del passato era in quel periodo molto circoscritta e si limitava spesso alla sola generazione precedente la propria. Com'è noto, le fonti greche giungono nella Penisola nel corso del Quattrocento, principalmente a Venezia, Roma e Firenze. Un ruolo molto importante per l'acquisizione di profondità storica, se non altro per ciò che concerne la teoria musicale, fu ricoperto dalle traduzioni latine della trattatistica greca, iniziate con la traduzione di testi non specificamente musicali, come i *Problemata* pseudo-aristotelici a metà degli anni Settanta del Quattrocento, o la versione latina dei dialoghi platonici di Marsilio Ficino. Sarà però il Seicento il secolo che vedrà un massiccio sforzo di traduzione della trattatistica musicale, con le edizioni di Aristosseno, Nicomaco e Alipio a cura di Meursius, e culminata con la pubblicazione degli *Antiquae musicae auctores septem* (Amsterdam, 1652) di Marcus Meibom, di cui sarebbe impossibile sottostimare l'importanza.²⁰ L'accesso diretto alle fonti greche è un elemento cruciale per l'elaborazione di un pensiero storico sulla musica e la traccia lasciata dalla trattatistica musicale greca nei testi di cui ci occuperemo è evidente.

Le prime storie di Printz, Bonnet-Bourdelot e Bontempi stanno a dimostrare, non diversamente dalle storie pubblicate nella seconda metà del Settecento, l'incredibile ventaglio di possibilità a disposizione dei primi storici della musica nel pensare l'organizzazione del materiale e nello scegliere i monumenti atti a costituire una storia della musica. Tale ricchezza ha molte possibili cause, in parte connesse all'immensa varietà di discorsi sulla musica ereditata dai secoli precedenti e in parte connesse all'estrema vivacità e differenziazione della scrittura storica in sé e per sé.

¹⁸ Illuminante, da questo punto di vista, è per esempio un passo della *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1704) di Jean-Louis Lecerf de la Viéville in cui si riflette sull'apparente paradosso che lo stile della tragedia in musica francese sia stato creato da un compositore italiano e in cui il personaggio del Conte, che esprime la posizione dell'autore, conclude sostenendo che Lully può anche essere un uomo proveniente dall'Italia, ma è indubbiamente un musicista francese.

¹⁹ Cfr. J. A. OWENS, *Music Historiography and the Definition of 'Renaissance'*, «Notes», XLVII, 1990, pp. 305-330.

²⁰ Per una rapidissima, ma puntuale, ricostruzione della ricezione dei testi antichi durante il Rinascimento rinvio a E. PÖHLMANN, *The Tradition of Ancient Greek Music in the Middle Ages and the Renaissance*, «Rivista di cultura classica e medioevale», LVIII, 2016, pp. 337-354.

Per ciò che concerne il polo storico della riflessione, sappiamo che il secolo XVI rappresenta una chiave di volta nella rinnovata concezione dell'*ars historica*. Come ben messo in luce da Antony Grafton,

the genre of the *Artes historicae* grew from deep roots in ancient and fifteenth-century thought, took a clear shape in the middle of the sixteenth century, and assumed canonical form in the years from 1576 to 1579, when the jurist Johannes Wolf published his influential anthology, the *Artis historicae penus*. It would flourish more or less until the late eighteenth century.²¹

Una caratteristica della nuova *ars*, codificata nei lavori di Milieu (*De scribenda universitatis rerum historia*, 1551), Bodin (*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, 1566) e Baudouin (*De institutione historiae universae*, 1561), fu quella di non porsi più come uno strumento utile alla scrittura della storia, quanto piuttosto alla sua lettura. Un ulteriore aspetto degno di nota per il nostro studio è la dimensione universalistica di questo genere storico: sebbene formalmente gli storici distinguessero tra una *historia humana*, una *naturalis* e una *divina*, Grafton spiega come gli autori tendessero poi a enfatizzare le somiglianze tra la storia civile e altre forme di conoscenza empirica. Tra gli autori sopra citati, particolarmente importante nell'intreccio di sentieri che stiamo cercando di seguire è Christophe Milieu, che fu il primo a teorizzare quella *historia literaturae*²² che si ritroverà cinquant'anni più tardi nella più celebre sistematizzazione del sapere di Francis Bacon. Come ho già scritto molti anni fa,²³ proprio l'albero del sapere di Bacon – pubblicato in *Of the Proficiency and Advancement of Learning* (1605) – ci fa toccare con mano l'estrema varietà di collocazione riconosciuta dai letterati alla scrittura circa argomenti musicali. Sotto l'egida della memoria, la musica poteva essere discussa all'interno della *Literary history* (sottobranca della *Civil history*) soprattutto per ciò che concerne il *topos de inventoribus*, mentre la si ritrova all'interno della *History of the Arts* (sottobranca della *Natural history*) per ciò che concerne l'indagine sul suono. Sotto l'egida della ragione, la musica poteva essere discussa sia all'interno della filosofia naturale, per la sua appartenenza alle arti del quadrivio, sia all'interno della filosofia umana, poiché nella sottobranca *Doctrine of the Human Body* la troviamo assieme a medicina, atletica e le arti dell'eleganza. Ciò che è importante tenere a mente è che tra i secoli XVI e XVII il genere della *historia*, come ha scritto lo storico Donald Kelley,

has invaded many areas of knowledge, memory, and imagination, serving to indicate facts, acts, examples, cases, anecdotes, and conglomerates of information on particular [...] subjects. It has often accommodated, though it has not required attention to, the dimension of time. In any case it should be kept in mind that the term is largely a phenomenon of print culture and so of the nearly modern period, for only in books has 'history' left significant traces for posterity.²⁴

²¹ A. GRAFTON, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 21.

²² Su questo argomento rinvio a D. R. KELLEY, *Writing Cultural History in Early Modern Europe: Christophe Milieu and His Project*, «Renaissance Quarterly», LII, 1999, pp. 342-365.

²³ Cfr. M. SEMI, *Music as a Science of Mankind in Eighteenth Century Britain*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 151-156.

²⁴ D. R. KELLEY, *Between History and System*, in *Historia: Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, a cura di G. Pomata e N. G. Siraisi, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, pp. 211-237: 212.

Ora, per ciò che concerne i volumi a stampa di argomento musicale, alcune particolari forme testuali erano riuscite a mantenere unita la discussione della maggior parte degli aspetti disciplinari enucleati nella sistematizzazione del sapere di Bacon, assieme a quelli più tecnico-musicali, con particolare forza e autorevolezza: tra questi il trattato di musica, capace di dare spazio e forma al proprio interno a una molteplicità di argomenti, ciascuno dei quali potenzialmente autonomo. Altro genere è quello dell'*encomium* o *laus musicae*, tradizionale elemento della musicografia medioevale,²⁵ che va segnalato come potenziale nucleo di cui la successiva tradizione storico-musicale si è avidamente cibata. In questa chiave è impossibile sottostimare l'importanza, nel processo di traduzione latina delle antiche fonti greche, di un testo come il *De musica* pseudo-plutarco, reso disponibile nel 1507 da Carlo Valgulio.²⁶ Come ben messo in luce da Giacomo Pirani,

il *De musica* [...] negava, dalla prospettiva del tardo Quattrocento, la compattezza e l'immobilità storica dell'armonica pitagorica e boeziana, e introduceva le forme del discorso storico ed estetico sulla musica, favorendo la nascita di una musicografia di indirizzo storiografico o perlomeno antiquario-erudito, che si poteva configurare come un quarto polo rispetto alla teoria, alla prassi e alla *musica poetica*.²⁷

L'appartenenza della musica al novero delle arti liberali aveva anche fatto sì che la trattazione di aspetti musicali potesse assumere l'aspetto di trattati di natura matematica, retorica o enciclopedica, come possiamo osservare dalla struttura delle imponenti opere kircheriane, articolate in sezioni chiamate *problema*, *propositio*, *experimentum*, *corollarium* (termine, quest'ultimo, che ritroveremo in Bontempi). Se, quindi, all'ampiezza di temi pertinenti alla *musica disciplina* sommiamo l'ampiezza e varietà di modi di intendere il termine *historia*, l'estrema disomogeneità delle opere storico-musicali moderne non può certo stupire, né possiamo presumere di connettere la scrittura della storia della musica a uno solo dei generi citati. Semmai si potrà rimarcare la prevalenza ora di una tradizione, ora di un'altra.

Prendiamo ora brevemente in esame i tre canonici testi cui è stata affidata dalla tradizione musicologica l'ingrata etichetta di "predecessori" delle storie della musica del Settecento, per poi chiudere con una riflessione circa l'inutilità e il danno della categoria di 'predecessore' per la storiografia musicale.

Partiamo dalla *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* di Wolfgang Caspar Printz (Dresden, 1690). All'interno del volume non troviamo una narrazione continua, ma una sequenza di capitoli articolati in sezioni cronologicamente disposte che includono – periodo per periodo – informazioni biografiche concernenti autori (compreso sé stesso!) che si sono occupati, a vario titolo, di musica. Si parte dal tradizionale *topos de inventoribus*, per poi parlare degli strumenti musicali

²⁵ Da notare comunque che l'*encomium musicae* a sua volta non è che la versione musicale di un genere tradizionale nei volumi dedicati alle arti liberali che – per l'appunto – cominciavano con una lode della disciplina da illustrare, che serviva da giustificazione alla dignità dell'impresa.

²⁶ Cfr. A. MERIANI, *Appunti sul "De musica" di Plutarco tradotto in latino da Carlo Valgulio*, in *Ecce de Plutarco in Europa. "De fortuna" Plutarco*, a cura di R. M. Aguilar e I. R. Alfagemene, Madrid, Sociedad Española de Plutarquistas - Universidad Complutense, 2006, pp. 147-168.

²⁷ G. PIRANI, *Musica e quadrivio nelle "laudes musicae" del Quattrocento*, «Philomusica on-line», XXI, n. 2, 2022, pp. 53-128: 103. Sul tema dell'*encomium* si veda anche PH. VENDRIX, *To Write Historically about Music During the 16th Century: Pietro Gaetano*, in *Music's Intellectual History*, a cura di Z. Blažeković e B. Dobbs Mackenzie, New York, RILM, 2009, pp. 33-41.

degli ebrei e della loro musica, di musicisti famosi da Salomone a Pitagora, da Pitagora a Cristo, da Cristo a Gregorio Magno e così via fino a Printz stesso. Un'apparente stranezza del testo, per chi lo legge avendo in mente storie più tarde, è che la sequenza cronologica si trova a un certo punto a essere messa in *stand-by* dall'irruzione di tre capitoli (XIV-XVI) dedicati ai seguenti temi: fine e uso della musica, musiche inusuali e *mirabilia*, e nemici della musica. In realtà, leggendo il testo tenendo conto della letteratura che lo precede, lo stupore degli storici dovrebbe applicarsi proprio a quelle sezioni ben ordinate dedicate alle biografie cronologicamente disposte e all'assenza di sezioni dedicate alla descrizione della teoria musicale antica e moderna, più che ai capitoli XIV-XVI. Sul senso di questi tre capitoli si sono soffermati in particolare due studiosi: Bernhard Jahn, che li ha messi in connessione con la tradizione dell'*encomium*, e Jan Wessel, che li ha messi in connessione con la tradizione dell'*historia naturalis*.²⁸ Quel che viene scarsamente posto in evidenza, però, è che di fatto questi generi di scrittura rimandino entrambi a una tradizione unitaria, che possiamo far risalire alle *Etymologiae* (636) di Isidoro di Siviglia, e poi a imponenti *summae* tardomedioevali come lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais, composto a metà del tredicesimo secolo.²⁹ Il tema della lode della disciplina è un tratto caratteristico delle opere dedicate alle arti liberali, che in apertura devono fornire una sorta di giustificazione – basata sulla dignità dell'argomento – del proprio essere. Nel tempo queste lodi hanno assunto una struttura sempre più stabile,³⁰ presentando una sequenza di topoi ben definiti. Le enciclopedie medioevali latine rappresentano un perfetto connubio fra la tradizione pliniana e quella varroniana³¹ e mettono in luce un sistema della conoscenza e di relazione fra discipline coeso, anche se non per forza sempre coerente, che ha fortemente influenzato imprese enciclopediche successive come quelle di Mersenne o Kircher. All'interno di questi sistemi la musica si trova quasi sempre discussa tra le discipline matematiche quadriviali e di conseguenza ne condivide alcune forme del discorso, anche se nel corso del Medioevo l'attenzione al rapporto tra musica e arti sermocinali tende a rafforzarsi. Il motivo per cui trovo utile ribadire tutto ciò è che nell'interpretazione data dagli studiosi di alcuni dei testi qui in discussione, come vedremo anche nel caso di Bontempi, pare sempre che – in qualche modo – il modello della *historia naturalis*, additato come modello delle prime storie seicentesche, fosse un modello esterno alla musica, non una sua tipica forma del discorso. Come se le prime storie della musica avessero “preso a prestito” una veste da altri e non avessero esse stesse invece contribuito alla costituzione del genere.

²⁸ Cfr. B. JAHN, “*Encomium musicae*” und “*musica historica*”. Zur Konzeption von Musikgeschichte im 17. Jahrhundert an Beispielen aus dem schlesisch-sächsischen Raum (Scherffer, Kleinwechter und Printz), «Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur», XXX, 2001, pp. 491-511; J. A. WESSEL, Towards “*The Nature and Secrets of Music*”: W. C. Printz and the Natural History Tradition, «Interdisciplinary Studies in Musicology», XXI, 2021, pp. 93-105.

²⁹ Circa l'importanza di questo testo dal punto di vista della sistematizzazione del sapere musicale si veda A. MORELLI, *Suono e musica in un enciclopedista del XIII secolo: Vincenzo di Beauvais*, in *La musica nel pensiero medievale*, a cura di L. Mauro, Ravenna, Longo, 2001, pp. 81-102.

³⁰ Questi topoi si trovano ben discussi e identificati in J. HUTTON, *Some English Poems in Praise of Music*, in *Essays on Renaissance Poetry*, a cura di R. Guerlac, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980, pp. 17-73.

³¹ Rinvio qui al contributo di E. ALBRECHT, *The Organization of Vincent de Beauvais' “Speculum Maius” and of Some Other Latin Encyclopaedias*, in *The Medieval Hebrew Encyclopedias of Science and Philosophy*, a cura di St. Harvey, Dordrecht, Kluwer, 2000, pp. 46-74.

Il testo di Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *l'Historia musica* (Perugia, 1695), presenta forma e contenuti diversissimi da quelli di Printz: è divisa in una sezione pratica e una speculativa, organizzate in proposizioni e corollari. Bontempi descrive la sua *Historia* come un esercizio di “estrazione” di informazioni dagli scritti dell’antica Grecia e dalla pubblicazione di Meibom, in cui i corollari hanno lo scopo di «raccontare, non d’instruire»,³² tanto che egli ritiene che l’opera possa essere letta anche saltando a piè pari i corollari.³³ Possiamo dunque immaginare che, nell’ottica dell’autore, ciò che rende storia *l'Historia musica* siano proprio i corollari, che rivestono una funzione narrativa. Un altro riferimento al senso che il concetto di storia poteva avere per l’autore lo troviamo nel seguente passo, in cui Bontempi si scaglia contro coloro i quali ritenevano che i greci avessero conosciuto la musica a più parti: «Il persuadersi che il contrappunto sia stato in uso appresso agli antichi greci altro non è che il confessare apertamente di non aver letto giammai le *historie*,³⁴ e il rinvio è allo ps.-Plutarco e alla trattatistica antica, che narrandoci le vicende e le caratteristiche della musica greca è “storia”. Com’è noto, tra Cinque e Seicento il senso del termine ‘storia’ comincia a mutare. Una descrizione, ancora affascinante a distanza di anni, dell’antico senso di questo termine si trova in una sezione del saggio di Foucault *Le parole e le cose* in cui il filosofo francese riflette sull’opera di Ulisse Aldrovandi, mettendola a confronto con testimoni successivi di una cinquantina d’anni. In un celebre passo Foucault scrive:³⁵

Fino ad Aldrovandi, la Storia era un tessuto inestricabile, e del tutto unitario, di ciò che delle cose è veduto e di tutti i segni che in esse sono stati scoperti o su esse deposti: fare la storia di una pianta o di un animale era allo stesso titolo dire quali ne sono gli elementi o gli organi, quali somiglianze possono venire ad essi attribuite, le virtù di cui li si dota, le leggende e le storie cui sono stati mescolati, i blasoni in cui figurano, i farmaci che vengono fabbricati con la loro sostanza, gli alimenti che forniscono, ciò che gli antichi ne riferiscono, ciò che possono dirne i viaggiatori. La storia d’un essere vivente era quell’essere stesso all’interno di tutto il reticolo semantico che lo collegava al mondo. La divisione, per noi evidente, tra ciò che vediamo, ciò che gli altri hanno osservato e trasmesso e ciò che altri ancora infine immaginano o credono ingenuamente, insomma, la grande tripartizione, tanto semplice in apparenza, e così immediata, dell’*osservazione*, del *documento* e della *favola*, non esisteva. E non perché la scienza esitasse tra una vocazione razionale e tutto un peso di tradizione ingenua, ma per una ragione assai più precisa e vincolante: e cioè che i segni facevano parte delle cose, mentre nel secolo XVII i segni divengono modi della rappresentazione.

Il senso classificatorio e descrittivo del termine *historia* si coglie molto bene, per esempio, nella sezione musicale del *Methodus admirandorum mathematicorum* di Alsted (1613), il quale divide la musica strumentale in due tronconi, *historica* e *poetica*. Trovo molto utile citare la sua definizione di musica

³² G. ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695, “Al benigno lettore”, senza paginazione. Una moderna edizione di una sezione del lavoro di Angelini Bontempi è stata edita a cura di B. Brumana, *“Historia musica”. Prima e seconda parte della teorica*, Bologna, Ut Orpheus, 2010; circa le fonti di Bontempi si rinvia a G. CILIBERTI, *Le fonti dell’“Historia musica”*, in «*Ruscelletto cui rigido cielo*». *Studi in occasione del III centenario del musicista Giovanni Andrea Angelini Bontempi (1625-1705)*, a cura di B. Brumana, Perugia, Morlacchi, 2005, pp. 285-300.

³³ Personalmente ci ho provato, ma non mi è sembrata un’operazione realmente fattibile.

³⁴ ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica* cit., p. 169.

³⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 145.

organica historica per calarci nella mentalità adeguata: «historica est, qua enumerat classes instrumentorum musicorum, quae ita habent [...] Poetica dicitur musurgia».³⁶ In questo caso vediamo che a guidare la classificazione della musica strumentale è la distinzione tra teoria e prassi, con la parte storica che rappresenta il polo enumerativo, descrittivo, idiografico, e la parte poetica che rappresenta il polo della pratica. Ora, a mio parere il testo di Bontempi è un testimone molto utile di un periodo in cui il senso antico e quello moderno del termine *historia* convivono. Da un lato il testo di Bontempi somiglia moltissimo a un classico trattato musicale, dall'altro non possiamo ignorare il motivo per cui l'autore ha scelto di chiamarlo 'storia'. Uno degli elementi che, a mio modo di vedere, Bontempi sembra enucleare come elemento narrativo, contrapposto alla semplice trasmissione di norme, è ciò che viene racchiuso nei corollari, in cui l'autore fa percepire le proprie opinioni sugli argomenti via via presentati. Il tema della distinzione tra favole e verità, che abbiamo trovato anche in Martini, è chiaramente articolato in Bontempi, e nel rivendicare il titolo di *Historia* può darsi che Bontempi voglia rimarcare questo aspetto. Nel posizionarsi rispetto ad alcuni suoi predecessori, l'autore – per esempio – scrive:³⁷

Che non abbiano gli antichi greci considerato nella fabbrica del monocordo se non sedici corde senza tentar di passar più oltre; che Guido abbia ritrovato le lettere latine [...]; e che a ciascun tetracordo abbia aggiunto due altre corde nel grave, come vuole il Zarlino, e con esso lui molti altri, sono favole e idiotaggini de' moderni scrittori, che caminano unitamente con le altre che sono state scritte sopra questa scientia.

Esaminare criticamente la tradizione, usare i monumenti dell'antichità per smascherare le «idiotaggini», è fare storia. Personalmente non credo che la diversità di scrittura che si riscontra tra la *Historia* dei sassoni e la *Historia* della musica di Bontempi si possa rapidamente incasellare in una totalizzante distinzione tra *historia civilis* e *historia naturalis*,³⁸ come se queste due tipologie potessero da sole assorbire ogni genere di scrittura storica del Seicento e come se non condividessero – nell'*ars historica* – tutto un patrimonio di riflessioni e metodologie. E la metodologia dell'*Historia della ribellione d'Ungheria* non è forse così dissimile da quella della storia della musica. Bontempi nella prefazione "A chi legge" all'*Historia della ribellione d'Ungheria* specifica come egli abbia tratto le sue informazioni da una serie di altre fonti e come «di mio non v'ha altro che l'ordine, e la spiegatura».³⁹ Collazionare informazioni, dare loro un ordine. Da questo punto di vista, strettamente metodologico, non vi è differenza fra le due storie. Poi, certo, la veste narrativa differisce, ma questo perché – tradizionalmente – la musica si "narra" in un altro modo, un modo che deve tenere conto della teoria di un'arte con tradizione millenaria, e che si fatica a capire come accomodare a forme nascenti come storie e dizionari.

³⁶ J. H. ALSTED, *Methodus admirandorum mathematicorum*, Herborn, s.n., 1613, p. 460 (l'opera è digitalizzata e consultabile all'indirizzo <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11111279?page=1>; ultima consultazione: 5 settembre 2024).

³⁷ ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica* cit., p. 183.

³⁸ Mi riferisco, qui, al noto articolo di F. A. GALLO, *Historia civilis e cultural heritage*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 15-20, in cui nello spazio di due pagine e mezza si fornisce un'apparentemente semplicissima risposta a questioni molto spinose.

³⁹ G. ANGELINI BONTEMPI, *Historia della ribellione d'Ungheria*, Dresden, Seyffert, 1672, pp. 9-10.

L'ultimo testimone che vorrei qui menzionare è l'*Histoire de la musique et de ses effets*, pubblicata da Jacques Bonnet-Bourdelot nel 1715 e frutto del lavoro di collazione di scritti lasciati dallo zio Pierre Bourdelot e dal fratello Pierre Bonnet-Bourdelot. L'opera presenta una somiglianza con quella di Printz nel forte atto di espungere dalla trattazione la parte più strettamente matematica e teorica della disciplina e condivide con opere successive, come quella di Martini, il fatto di discutere della musica dei greci, degli ebrei o di altri popoli in modo sostanzialmente indipendente. Si segue la cronologia biblica (*anno mundi*) finché si può, ci si riferisce in seguito alla separazione delle epoche in prima e dopo Cristo, si contemplan diverse possibili origini della musica collocate in epoche e latitudini differenti, senza però ricondurre il tutto a una narrazione lineare né tantomeno teleologica. Esattamente come nel caso della storia di Martini, anche se in modo meno pronunciato, anche i Bonnet-Bourdelot danno spazio a una dissertazione all'interno dei 14 capitoli di cui si compone l'opera, dedicata all'attualissimo tema del buon gusto in musica. Assieme a questa dissertazione, l'altro capitolo che dovrebbe destare meraviglia in uno storico che proceda in senso cronologico, e non anti-cronologico, è il decimo, dedicato a "De l'établissement de la musique et des spectacles en France, depuis les premiers Gaulois, jusqu'à présent",⁴⁰ primo vero tentativo di una storia della musica in Francia. Anche i Bonnet-Bourdelot, come sarà poi in Martini, rendono manifesto il fatto che parlare storicamente di musica voglia in massima parte dire raccontarne funzioni, usi e strumenti nel corso del tempo, e per questo motivo troviamo enfatizzate tutte le occasioni celebrative, sacre e profane, in cui la musica era parte integrante della cerimonia. Questo forte richiamo all'uso celebrativo non deve d'altronde sorprendere, dato che i Bonnet-Bourdelot avevano cercato informazioni in testi antiquari come il *Recueil des antiquités gauloises et françoises* (1579) di Claude Fauchet, in cui i riferimenti all'uso della musica verosimilmente dovevano imporsi solo nel racconto di particolari celebrazioni. Assieme a tutto ciò troviamo anche i consueti capitoli dedicati alla musica nella grecità e alle opinioni dei filosofi antichi sull'uso della musica e un capitolo, l'ultimo prima delle conclusioni, dedicato alla sensibilità degli animali per la musica, che rinvia sia al genere sopra citato dell'encomio – in cui l'effetto della musica sugli animali era uno dei principali topoi – sia alla tradizione degli studi medici cui la famiglia Bonnet apparteneva.

Quando Martini cominciò a lavorare alla propria storia della musica, questi testi erano già in qualche modo antichi. L'orizzonte storico della seconda metà del Settecento è profondamente diverso da quello del secolo precedente, potendosi giovare di un'eredità seicentesca oramai consolidata: la filologia delle fonti dei padri maurini, che tanto influenzò Muratori (modello per la storiografia italiana del Settecento), l'armamentario concettuale approntato durante la disputa degli antichi e dei moderni. A tutto ciò nella seconda metà del Settecento va ad aggiungersi una concezione di storia in cui sempre più il passato viene utilizzato per permettere di spiegare la società del presente, ivi compresa la storia della musica.⁴¹ Il lavoro martiniano sembra collocarsi proprio in mezzo a questa cesura, equamente distante dalle storie seicentesche di cui abbiamo appena parlato e dalle successive storie della musica scritte nel Settecento da autori come Burney e Forkel. Se infatti la *Storia della musica* si differenzia nella sua struttura dalle storie precedenti, smarcandosi in modo evi-

⁴⁰ J. BONNET-BOURDELOT, *L'histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715, pp. 255-342. Preceduto da un capitolo sulla musica presso i romani e l'origine delle feste pubbliche e seguito da un capitolo dedicato a feste e giochi in uso presso le corti europee, ma anche presso i persiani (antichi).

⁴¹ Basti pensare a ciò che riesce a costruire Rousseau seguendo le (immaginarie) origini e gli sviluppi della melodia nel *Saggio sull'origine delle lingue*, pubblicato postumo nel 1781.

dente da questioni di natura teorico-compositiva e dal genere dell'encomio, dall'altro essa è chiaramente un'opera di erudizione e non un prodotto destinato al più frivolo mondo della repubblica delle lettere. L'erudizione nell'Italia di metà Settecento non aveva ancora quella pessima nomea (che giungerà nella Penisola attraverso i francofilo Verri all'epoca del «Caffè») di cui già godeva in Francia e in Gran Bretagna, e che tanto faceva paura a Charles Burney, né si coglie in Martini la necessità di scandagliare il passato alla ricerca delle origini del moderno. Il passato è oggetto di interesse antiquario, in sé e per sé, non come testimonianza o rinvio ad altro. Da questo punto di vista si ritiene che l'opera storica di Martini rappresenti davvero un *unicum*, in un processo in cui la storia della musica sembra essersi costituita dopo molti tentativi che non hanno dato vita presto a una tradizione consolidata e stabile.

Conclusioni

Come dichiarato fin dall'apertura dell'articolo, uno degli scopi di queste pagine è di disallineare il più possibile la narrazione relativa alla storiografia musicale delle origini. Prendendo Martini come perno attorno al quale far ruotare altre fonti, si è scelto da un lato di utilizzare il testo del padre francescano per saggiare la distanza tra una visione novecentesca dei fondamenti della storia della musica e la visione settecentesca. Dall'altro lato si è cercato di mettere in luce la pluralità di modi in cui vari interpreti tardoseicenteschi si sono confrontati sul senso da attribuire all'impresa storiografico-musicale, e sulle difficoltà manifeste nel compiere una complessa operazione di riorganizzazione del sapere musicale. Di tutti i generi del discorso e di tutti gli argomenti che per tradizione appartenevano al novero dell'*ars musica*, che cosa doveva entrare a far parte di una storia e cosa no?

Se si dovesse indicare una fonte di tensione all'interno di opere che cominciano a riflettere sulla forma della narrazione storico-musicale, credo sarebbe opportuno porre in evidenza la tensione tra musica teorica e musica pratica, o – che è poi dir lo stesso – anche tra musica come scienza (ossia arte liberale) e musica come arte (ossia come prassi). E si noti che già nei termini di questa bipartizione si ritrova tutta la distanza tra la nostra idea di musica e la musica di cui parlano gli autori fino a metà del Settecento, secoli in cui la scienza è 'arte' e in cui l'arte rinvia all'artigianato. Se c'è un'evidenza che lo storico non può ignorare nel leggere le opere storico-musicali sei e settecentesche è che le 'opere' non esistono nell'orizzonte degli storici (semmai, esistono gli *exempla*): Martini si interroga tanto quanto Dahlhaus su cosa sia 'un fatto' nella storia della musica, ma la sua risposta ignora completamente le opere. I 'fatti' delle prime storie della musica sono i figli di quell'enorme massa di informazioni sulle origini della musica, sulle sue funzioni, sull'invenzione degli strumenti musicali, sul legame con la matematica, l'astronomia e la medicina e sulle specificità della teoria musicale. E uno dei maggiori problemi che si pongono agli storici di quel periodo, siano essi storici della musica o meno, è relativo alla questione della credibilità della storia e delle fonti. La possibilità o meno di scindere la favola dal vero.

Questo contributo non è che un abbozzo mirato a dipanare la densa matassa di cui si compone la narrazione del discorso storico sulla musica. Mancano qui considerazioni sull'influenza di specifiche tradizioni religiose nella modalità di narrazione, così come considerazioni – di fondamentale importanza – sul mutare del pubblico cui questi scritti sono destinati o sulla tensione negli studi

storici tra la prospettiva filosofica, antiquaria e storica di cui così mirabilmente ha trattato Arnaldo Momigliano:⁴² elementi centrali che modificano in profondità il racconto.

Tenere assieme tutto ciò, senza fornire una narrazione continua, ma cercando di evidenziare percorsi mobili tracciati su carte di relazioni in mutamento è un compito che richiederà la stessa applicazione e sforzo dimostrato dagli autori che abbiamo menzionato nella costruzione di un sapere storico-musicale.

⁴² Cfr. A. MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1950, pp. 285-315, e ID., *The Classical Foundations of Modern Historiography*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1990, pp. 54-79. Per seguire la medesima contrapposizione nel contesto francese settecentesco si veda anche CH. GRELL, *L'histoire entre érudition et philosophie. Étude sur la connaissance historique à l'âge des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.