

Variazioni in sviluppo

I pensieri
di Giovanni Morelli
verso il futuro

A cura di
Giada Viviani



ISTITUTO
PER LA MUSICA



fondazione onlus
GIORGIO CINI

ASSOCIAZIONE
ARCHIVIO

Giovanni Morelli



Prima edizione: settembre 2017
© 2017 by Fondazione Giorgio Cini Onlus

www.cini.it

ISBN 9788896445150

Variazioni in sviluppo

I pensieri
di Giovanni Morelli
verso il futuro

A cura di
Giada Viviani

IX

Gianmario Borio Prefazione

XIII

Giada Viviani Inseguendo l'«incontro imprevedibile con la verità»: il magistero di Giovanni Morelli attraverso gli scritti

2

Maurizio Corbella «Il catalogo è questo»: Giovanni Morelli, la storiografia musicale e un dialogo (immaginario?) con l'etnomusicologia e i *popular music studies*

28

Noemi Ancona *La musique malgré elle*: riflessioni sulla ricezione “patografica” della musica a partire da uno scritto di Giovanni Morelli

44

Emanuele d'Angelo L'osso trasparente: il Metastasio *simplex*, ma non troppo

60

Federico Fornoni Paura, orrore, follia: ricollocare *Lucia di Lammermoor*, sulle tracce di Giovanni Morelli

94

Francesco Fontanelli «*In aenigmatate ma con figure*»: rifrazioni critiche morelliane attorno a un nuovo “ritratto” di Casella (con Nono in controluce)

130

Matteo Giuggioli L'opera in musica come forma del «pre-cinema»: sulla praticabilità di un'idea di Giovanni Morelli

154

Giacomo Baroni *The Rocky Horror Picture Show*: un percorso di degustazione del *cult*

170

Michele Chiappini *Après Expressions e costruzioni di antitesi*: appunti per un'estetica dell'alterità difettiva nella musica del XX e XXI secolo

Maurizio Corbella

«Il catalogo è questo»:
Giovanni Morelli, la
storiografia musicale e
un dialogo (immaginario?)
con l'etnomusicologia e
i *popular music studies*

Giovanni Morelli, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo - prima guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444.

Scrivendo Carl Dahlhaus, in un passaggio dei *Fondamenti di storiografia musicale*, che «è divenuto difficile scrivere storia senza essere travagliati da scrupoloso sospetto che il Passato, quale esso fu effettivamente, non è affatto una storia narrabile». ¹ Tale sospetto deve essere stato uno dei motivi conduttori nella ricerca storiografica di Giovanni Morelli, del suo meditare sulla forma e lo stile – anche letterari – delle proprie indagini, del suo interrogare le fonti secondo un procedere “sintomatologico”, più volte evidenziato

1 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G., Köln, 1977 [trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole, 1980, p. 53].

dai suoi esegeti quale possibile retaggio degli studi in medicina. La produzione di Morelli si inserisce come una scheggia impazzita nel dibattito (vivacissimo negli anni Settanta e Ottanta anche in campo musicologico) sulla storiografia come narrazione, ragione per cui non può essere ricondotta agevolmente ad alcuna delle posizioni prevalenti anche per il fatto che lo studioso di Faenza non era solito esplicitare le coordinate metodologiche del proprio procedere.

Il piccolo (per dimensioni) intervento di Morelli che prendo qui in esame presenta caratteristiche singolari da questo punto di vista. La sua funzione di introduzione ai lavori di una tavola rotonda – curata da Morelli stesso e intitolata *Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale* nell’ambito del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia tenutosi all’Università di Bologna nel 1987 – ne fa un testo più astratto di altri nella sua produzione, in cui la riflessione sul senso e i modi della storiografia musicale emerge con relativa forza “programmatica”. Ciò è ancor più evidente se accostato al tema generale del congresso, intitolato *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* e volto, nelle premesse degli organizzatori, a intercettare un cambio di paradigma negli interessi della musicologia internazionale dal momento della produzione al momento della fruizione.²

In quanto prolusione a una sessione convegnistica, l’intervento ha, a tutta prima, le sembianze di una schematizzazione costruita per punti, atta a preparare il terreno per le relazioni seguenti. Eppure bastano poche righe per intuire che quello dello schema è un palinsesto che si dà per essere eroso dall’interno e sostanzialmente negato. Più che proporre un’intelaiatura metodologica a suo modo rassicurante, l’intervento usa la struttura dello schema quasi a mostrarne l’impossibilità esplicativa, culminante non a caso nei puntini di sospensione tra parentesi quadre che chiudono l’intervento

2 Lorenzo Bianconi, Pier Carlo Brunelli, F. Alberto Gallo, *Premessa*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. V-VI.

in modo tutt'altro che ortodosso. Poche pagine prima Morelli era arrivato a evocare il catalogo dongiovannesco come orizzonte fantasmagorico che si spalanca di fronte a un serio tentativo di «casistica descrittiva» dei fenomeni di volgarizzazione musicale del XIX secolo. Scegliendo di fermarsi «ben prima di quel mille e tre che faticamente si potrebbe permettere» ma non senza aver elencato cinque casi fuori schema – «quelle prime cinque “grassotte” che restano a far da promemoria e da invito alla ricostruzione critica»³ – Morelli ironicamente decreta la sconfitta della sintesi sistematica nei confronti della complessità della Storia.

È nell'esercizio compiaciuto di accumulazione di casi esemplificativi, che si inserisce nel ricco filone letterario della “lista”,⁴ che il problema della narrazione storiografica emerge non tanto e non solo come orizzonte concettuale, quanto come dimensione legata a doppio filo a ragioni stilistico-formali di una vera e propria *poetica* morelliana. In quest'ottica, due problemi tipici della ricerca storica⁵ ricevono in Morelli soluzioni non convenzionali: (1) in che misura le strategie retorico-discorsive influenzano l'esposizione dei contenuti? (2) qual è l'oggetto e chi il soggetto della narrazione storiografica? Se entrambe le questioni informano in profondità la struttura dialettica dei *Fondamenti di storiografia musicale*,⁶

3 Giovanni Morelli, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo - prima guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, 3 voll., EDT, Torino, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444: 439.

4 Cfr. Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009.

5 Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

6 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit. Se il capitolo IV (*Chi sia il soggetto della storia della musica*, pp. 53-64) è chiaramente incentrato sulla seconda questione, il capitolo III (*Che cosa è un fatto nella storia della musica*, pp. 39-52) può essere riportato alla prima questione a partire dalla nozione stessa di “fatto storico” che si costituisce nel momento della narrazione storiografica. Per Dahlhaus (*ibid.*, p. 57) i modelli narrativi della storiografia attuale non possono non fare i conti con la lezione di Joyce e Proust. Da questo punto di vista, per interpretare la prospettiva storiografica di Morelli può avere senso tenere in considerazione il modello narrativo di Carlo Emilio Gadda, come già notato da Gianfranco Vinay, *Vingt ans après. Genèse, développements*

la prima era (e continua essere) tutto sommato poco tematizzata negli studi musicali.⁷

Tra le qualità del complesso soggettivismo della scrittura di Morelli vi è quella di mettere il lettore in contatto con un *io* agente (*agency*) il quale, oltre a risolvere l'equazione tra autore e narratore in modo mai banale, si rende portatore di una dimensione letteraria prima ancora che di una presunzione di scientificità. La presenza di un «soggetto lirico» che incorpora vari agenti, dalla prima alla «quarta persona» – per parafrasare un noto saggio di Morelli su Nino Rota – vale anche nell'analisi del Morelli autore (d'altronde è sensato ipotizzare un livello di immedesimazione dello studioso nei confronti del compositore milanese, ricercato nel segno di una “candidezza” volteriana).⁸ Allo stesso tempo, la poetica morelliana non tratta la “scientificità” come un totem da smantellare, nel segno di un radicalismo spinto che poteva essere rintracciato in certe letture soggettiviste dei “padri” del pensiero postmoderno.⁹ Pare di scorgere al contrario – e tenterò di farlo emergere tramite la mia analisi del saggio – un nucleo in fin dei conti anti-relativistico che conduce Morelli ad ancorarsi al *fatto* storico musicale come portatore di istanze veritative sul piano estetico, etico ed esistenziale. Il catalogo mozartiano come discorso sulla storia è in altre parole il “fine”, non il “mezzo”, dell'analisi morelliana; esso non serve a

et enchevêtrements de la musicologie satirique, in Giovanni Morelli, *la musicologie hors d'elle*, a cura di Gianfranco Vinay e Antony Desvaux, L'Harmattan, Paris, 2015, pp. 43-51: 46-47 (ripreso da Id., *Vingt ans après. Genesi, sviluppi e sviluppi della musicologia satirica*, «VeneziaMusica e dintorni», VIII, 42, settembre-ottobre 2011, pp. 11-14).

- 7 Ma si veda Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1989; cfr. in particolare la critica a Dahlhaus contenuta in *What Kind of Story Is History?* (*ibid.*, pp. 157-175).
- 8 Giovanni Morelli, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *L'undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, RAI-ERI, Roma, 2001, pp. 3-74.
- 9 Cfr. Lars Lovlie, *Postmodernism and Subjectivity*, «The Humanistic Psychologist», XVIII, 1, Spring 1990, pp. 105-119.

spiegare la storia della musica nel XIX secolo ma a *specchiarsi* nel suo carattere cangevole suggerendo percorsi possibili di narrazione.

La riflessione sui «tempi della volgarizzazione» musicale nel *long nineteenth century*¹⁰ appare nello specifico come una meditazione non solo sui «ritmi della storia» ma anche sui «ritmi della narrazione storica», per usare un'espressione che Carlo Ginzburg impiegò proprio nel contesto di una reazione contro la svolta relativistica impressa dalla critica postmoderna al modello storiografico negli stessi anni (siamo nel 1984) in cui la riflessione di Morelli si andava definendo:

Oggi l'insistenza sulla dimensione narrativa della storiografia (di qualunque storiografia, anche se in misura diversa) si accompagna [...] ad atteggiamenti relativistici che tendono ad annullare *di fatto* ogni distinzione tra *fiction* e *history*, tra narrazioni fantastiche e narrazioni con pretese di verità. Contro queste tendenze va sottolineato invece che una maggiore consapevolezza della dimensione narrativa non implica un'attenuazione delle possibilità conoscitive della storiografia ma, al contrario, una loro intensificazione.¹¹

Dal punto di vista musicologico, il tema della tavola rotonda incentrato sulla nozione di volgarizzazione sembra costituire una presa di posizione (nemmeno troppo sommessamente polemica) nei confronti dell'esortazione dahlhausiana a superare il conflitto metodologico tra una storiografia incentrata sull'opera, sulla *poiesis*, e una incentrata sulla *praxis* e conseguentemente sulle dinamiche sociali della pratica musicale. Che Dahlhaus, presente allo stesso congresso

10 Il terzo volume della "trilogia" di Hobsbawn dedicata al secolo *lungo* vide le stampe proprio nel 1987 (mentre *Il secolo breve* sarà pubblicato solo nel 1994 all'indomani della dissoluzione del blocco sovietico). Eric J. Hobsbawn, *The Age of Empire: 1875-1914*, Weidenfeld & Nicholson, London, 1987 [trad. it. *L'Età degli imperi: 1875-1914*, Laterza, Bari-Roma, 1987].

11 Carlo Ginzburg, *Postfazione a Natalie Zemon Davis, Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* (1984), ora in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006 (ed. consultata 2015), pp. 295-315: 304, 310.

e scomparso l'anno precedente alla pubblicazione degli atti (1989), fosse in realtà poco ottimista sull'eventualità che impostazioni di natura storico-sociologica potessero offrire un valido contributo alla storiografia musicale, emerge anche in uno dei passaggi apparentemente più concilianti dei *Fondamenti di storiografia musicale*:

Per il momento i sostenitori di una storiografia musicale d'impronta storico-sociale vivono ancora in larga misura dell'ingiusto vantaggio di poter criticare i difetti della storia tradizionale delle opere invece di dover giustificare risultati propri che continuano a mancare. È peraltro abbastanza raro che i trionfi degli storici programmatici sugli storici praticanti [i trionfi di chi dice come scrivere la storia su chi la storia la scrive] durino molto.¹²

Il nome di Dahlhaus non compare nel breve scritto di Morelli. Tuttavia non credo sia inverosimile identificarlo tra i bersagli che il musicologo romagnolo addita (sintomaticamente *in extremis*, nell'ultima nota della sua introduzione) quali portatori del «velo pesante del moralismo storiografico»:

Le otto relazioni che sono state presentate a questa tavola hanno tutte svelato un volto caratteristico e diverso della relazione produzione/ricezione di musica nell'universo della "popolarizzazione" ottocentesca: otto volti che il velo pesante del moralismo storiografico (anch'esso, a suo modo, un protagonista ideale della volgarizzazione culturale ottocentesca) aveva escluso dal proprio campo d'osservazione in ossequio ai principii attuativi di quella legge estetica che aveva decretato l'illegittimità della origine "culturale" della musica bella e l'obbligo della sua ricerca indefettibile di avvicinamenti e riavvicinamenti, possibilmente tutti indefiniti, infiniti e diversi, alla Natura (in tutte le declinazioni possibili del rousseauvismo tradotto in sensibilità e pensiero "alla tedesca").¹³

12 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 11-12.

13 Morelli, *Premessa alla volgarizzazione*, cit., p. 444, n. 34.

All'apertura di principio concessa da Dahlhaus allo studio della *Trivialmusik* come fatto socioculturale ma non estetico e della *artifizielle europäische Musik*, come fatto estetico solo in seconda istanza analizzabile in chiave socioculturale,¹⁴ Morelli risponde con una teorizzazione dei processi di volgarizzazione come fenomeni altamente imbricati nel *continuum* socioculturale di tutte le pratiche musicali, indipendentemente dal grado della funzionalità di queste ultime, e portatori essi stessi di fondamentali valori *estetici*, che non possono pertanto essere oggetto di interesse esclusivo della sociologia della musica.

Questa linea d'azione – certo non limitata al manipolo di autori raccolto intorno a sé nell'occasione da Morelli¹⁵ – sembrerebbe essere filtrata negli studi sulla musica dell'Ottocento a partire dagli anni Novanta del secolo scorso: per esempio la nozione di «ipersistema espressivo»¹⁶ discussa da Fabrizio Della Seta nel nono volume redatto *ex novo* per la seconda edizione della *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, sembra procedere da un paradigma storiografico affine a quello morelliano, così come certamente imparentati sono gli affondi più decisamente nel segno di un'analisi storico-estetica anche della “*popular music*” del XIX

14 Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 9-11.

15 Questo l'elenco degli interventi della tavola rotonda: Herbert Schneider, *Die Popularisierung musikdramatischer Gattungen in der Tanzmusik. Zu den Tanzzyklen Philippe Musards*; David Bryant, *Un sistema di consumo dell'opera italiana nel primo Ottocento: il caso della farsa*; Emilio Sala, «*Que ses gestes parlants on t de grâce et de charmes*»: motivi 'mélò' nella «*Muette de Portici*»; Elizabeth Roche, *The Repertory of the English Choral Society and the Dissemination of New Music, 1875-1914*; Peter A. Bloom, *Fétis's "La musique mise à la portée de tout le monde": Impetus and Impact*; Irena Poniatowska, *Quelques remarques sur le fonctionnalisme de la musique et sur l'idée de correspondance des arts dans la popularisation de la musique au XIX^e siècle*; Mariane Stoezel, *Ferdinand Hillers "Operette ohne Text"*; Susanne M. Filler, *Popular Arrangements of the Music of Gustav Mahler*.

16 «V'è un tessuto continuo che travalica le tradizionali classificazioni delle arti e dei generi, e che potremmo chiamare un "ipersistema espressivo": un sistema di linguaggi artistici distinti nei mezzi, nei livelli qualitativi, ma convergenti nelle finalità. Il *grand opéra* parigino, spettacolo complesso in cui si coordinano parola, suono, immagine, gesto, ne è forse il momento di sintesi» (Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino, 1993 [Storia della Musica, 9], p. 11).

secolo condotti da Emilio Sala in anni più recenti.¹⁷ Lo stimolo che tuttavia mi propongo di rilanciare in questa mia chiosa allo scritto di Morelli è di accogliere la sua proposta a mo' di "prescrizione" a una "ginnastica mentale" – rispolverando per l'occasione le credenziali mediche dell'autore – che alleni ad innalzarsi al di sopra delle delimitazioni di campo delle discipline musicologiche per riconoscere loro non solo pari dignità ma soprattutto la necessità di una loro convergenza reciproca finalizzata alla comprensione dei fatti storici musicali rendendo quindi operativa una direzione già auspicata da Marc Bloch nel suo *Mestiere di storico*:

Sarebbe una grande illusione immaginare che a ogni problema storico corrisponda un unico tipo di documenti, specializzato in quest'uso. Invece, più la ricerca si sforza di raggiungere i fatti profondi, meno le è permesso di sperare chiarezza se non dai raggi convergenti di testimonianze molto diverse per natura.¹⁸

Per mettere in pratica tutto ciò ho scelto un metodo dichiaratamente arbitrario, che ha l'unico vantaggio di mettermi al riparo dallo sconforto in cui il tentativo di parafrasi puntuale del "catalogo" morelliano mi aveva inevitabilmente gettato in un primo momento. Ho provato a leggere la *Premessa alla periodizzazione* di Morelli attraverso la filigrana di due saggi a essa pressoché contemporanei nella loro genesi, scritti da studiosi di formazione e interessi afferenti rispettivamente all'etnomusicologia e ai nascenti *popular music studies*. I saggi in questione sono *Diffusione e*

17 Cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia, 1995; Id., *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella «Traviata»*, EDT, Torino, 2008; Id., *Réflexions sur une «maquette culturelle» à «l'époque de la vulgarisation». Musique et carnaval à Milan au XIX^e siècle*, in Giovanni Morelli, *la musicologie hors d'elle*, cit., pp. 135-160. A Sala va tra l'altro il mio sentito ringraziamento per avermi incoraggiato a misurarmi con questo scritto di Morelli in occasione del convegno *Variazioni in sviluppo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 15-16 maggio 2015), all'origine di questo volume, e per avere ripetutamente dialogato con me nelle fasi della stesura del presente articolo.

18 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1993 [trad. it. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1998, p. 52].

volgarizzazione di Roberto Leydi, pubblicato nel 1988 all'interno della *Storia dell'opera italiana* curata da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli,¹⁹ e *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, scritto da Richard Middleton e pubblicato inizialmente in italiano nel 1985 all'interno degli atti della seconda conferenza internazionale della International Association for the Study of Popular Music (IASPM) svoltasi a Reggio Emilia nel 1983.²⁰ La contemporaneità dei tre scritti e il fatto che siano usciti in lingua italiana garantisce la messa a fuoco di un numero limitato di snodi concettuali che restituiscono uno spaccato dello *Zeitgeist* nel dibattito musicologico del tempo. La mia scelta è funzionale a rilevare come, da angolature e con obiettivi diversi, le prospettive dei tre studiosi si lambiscano a tal punto da rendere verosimile l'ipotesi di un orizzonte d'azione comune che si spinga al di là della parcellizzazione del sapere e degli oggetti musicali quale è suggerita da termini come “musicologia storica”, “musicologia sistematica”, “etnomusicologia” e “*popular music(ology)*”, rilanciando invece l'urgenza di un «lavoro d'équipe» che «esige altresì la definizione preliminare, di comune accordo, di alcuni grandi problemi dominanti».²¹

19 Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll., EDT, Torino, 1988, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 301-392.

20 Richard Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, in *What is Popular Music? 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno*, a cura di Franco Fabbri, Unicopli, Milano, 1985, pp. 25-49. Il saggio, qui tradotto da Umberto Fiori, fu in seguito incorporato nel primo capitolo del seminale *Studying Popular Music*, considerato tra i testi di riferimento dei *popular music studies*; cfr. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, 1990 [trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994].

21 Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., p. 54.

Volgarizzazione musicale e “non purezza” dei processi culturali

Il termine “volgarizzazione”, diffuso nella musicologia italiana degli anni Ottanta, appare oggi appesantito da connotazioni negative specialmente per chi sceglie un punto di osservazione esterno alla musica “d’arte”. A suo modo significativo è il fatto che Leydi, pur intitolando il suo saggio *Diffusione e volgarizzazione*, non usi mai il termine nelle 90 pagine del suo scritto (al punto da far nascere il sospetto che il titolo fosse frutto di una negoziazione tra l’autore e i curatori del volume di cui fa parte). Va d’altro canto rilevato che Morelli stesso se ne serve in modo obliquo, da un lato evocando il significato tecnico che il termine ha nella storia e teoria della letteratura dove si riallaccia alla nozione di “volgarizzamento” relativa al passaggio dal latino alle lingue volgari in età medievale;²² dall’altro nell’accezione più neutra che esso ha in francese (*vulgarisation*), dove copre anche il campo semantico dell’italiano “divulgazione”. Questo almeno emerge dal suo unico tentativo di definizione, posto in nota:

Il termine, né può essere altrimenti, resterà sospeso o trascorrente, con diverse sfumature, cangiante fra il senso di “creazione di arte *per* il popolo” – nella forma retorica della creazione di occasioni di riuso – e quello dell’addomesticamento popolare (democratico, filantropico) dell’arte “difficile” i cui portati vengono tradotti ed adattati alle risorse recettive dei ceti che via via emergono alla individuazione culturale.²³

L’assenza di una definizione forte del termine è anche lo spunto della richiesta, avanzata da Morelli in apertura della discussione che seguì la tavola rotonda e che è riportata negli atti,

22 Per citare un titolo classico, sintesi di studi pubblicati nei decenni precedenti, cfr. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991.

23 Morelli, *Premessa alla volgarizzazione*, cit., p. 440, n. 3 (corsivo dell’autore).

di ragionare sulla possibilità di distinguere, tra le sottocategorie della volgarizzazione, fenomeni quali la “democratizzazione del linguaggio musicale” e la “trivializzazione”. Tale domanda stimolò un vivace dibattito in cui emersero posizioni sfrangiate, tutte sostanzialmente inclini a riconoscere la sfuggevolezza dei significati di volta in volta associabili a tali termini e concordi nel riflettere sulla loro relatività geo-storica.²⁴

Bisogna aggiungere che Morelli stesso ondeggiava in quegli anni tra vari lemmi identificanti sfumature di dimensioni processuali, di movimento, trasmissione e fruizione di testi e pratiche all'interno di un tessuto sociale (asse sincronico) e temporale (asse diacronico): è il caso del termine *popularization*, usato come traduzione di “volgarizzazione” nella prima versione dell'intervento bolognese che uscì in forma abbreviata in inglese su «Acta Musicologica»,²⁵ dell'italiano “popolarizzazione” – impiegato in più punti da Morelli nel contributo in oggetto – e infine di “folclorizzazione”, un concetto adombrato, probabilmente rifacendosi al Greimas di *Sémiotiques et sciences sociales*,²⁶ nel corposo saggio di poco anteriore a questo intervento, dedicato alla scena di follia nella *Lucia di Lammermoor*, in cui Morelli parla del melodramma come «produzione folclorica per eccellenza» discutendo il seminale testo di Bogatyrev e Jakobson.²⁷

24 *Discussione, in Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, cit., pp. 593-597.

25 Giovanni Morelli, *Round Table VI: Forms of Popularization of Music in the 19th Century and up to World War I*, «Acta Musicologica», LIX, 1, 1987, pp. 19-25.

26 Come suggerito da Sala, *Réflexions sur une «maquette culturelle» à l'époque de la vulgarisation*, cit., p. 144. Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Sémiotiques et sciences sociales*, Seuil, Paris, 1976.

27 Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, pp. 411-432: 420. Cfr. Pëtr Bogatyrev, Roman Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, in *Donum Natalicium Schrijnen*, a cura di Stephan Teeuwen, Dekker & Van de Vegt, Nijmegen, 1929 [trad. it. *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, a cura di Maurizio Del Ninno, Meltemi, Roma, 2007 (Segnature, 38), pp. 59-68].

Il punto di partenza di Morelli è che la volgarizzazione non sia un puro modello di trasmissione della cultura musicale, ma semmai un momento costitutivo dello stesso processo creativo nelle musiche del XIX secolo, un'epoca in cui, proprio a ruota di queste traiettorie "spurie", si situano «creazioni musicali fra le più autonome e primarie di quella cultura».²⁸ Sulla base di tale premessa, Morelli traccia i termini *ante* e *post quem* della sua periodizzazione. Gli elementi differenziali rispetto alle epoche precedenti sono così elencati: (1) «La trasformazione della committenza assoluta [...] in un "tutt'altro"» con parallelo allargamento del pubblico; (2) «La progressiva liberalizzazione dell'"offerta" dell'arte, ossia la pratica, effettiva e autorizzata, della libertà d'invenzione», la quale «costringe gli autori ad un lavoro, preliminare all'opera, di invenzione, scoperta e creazione del destinatario dell'opera stessa»; (3) «La riduzione progressiva del carattere d'"oralità" delle tradizioni popolari [...] per cui si tende a valorizzare come "artistiche" tutte le prove di "scrittura" o d'altro genere di "fissazione" della cultura di tradizione popolare».²⁹ Più sfumato appare invece l'elenco di tratti distintivi che separano i fenomeni di popolarizzazione del XIX secolo da quelli successivi alla Grande Guerra. Forse non a caso Morelli usa un corpo più piccolo per questa seconda schematizzazione, che, anche a parere di chi scrive, risulta essere meno decisiva rispetto alla precedente. Tra i fenomeni elencati vi sono (1) la «integrazione forzata delle masse»³⁰ nei processi culturali, che mette in crisi l'ideologia borghese di popolo affermatasi all'indomani della Rivoluzione Francese proponendone di nuove e non meno contraddittorie, e (2) l'elevazione della «impopolarità»³¹ e della inattualità a valore estetico nelle avanguardie storiche e ancor di più nelle neoavanguardie. Anche se Morelli non lo isola dal resto del ragionamento, ciò che forse costituisce ai suoi occhi il principale

28 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 427.

29 *Ibid.*, pp. 427-428.

30 *Ibid.*, p. 429.

31 *Ibid.*

elemento di discontinuità tra il “secolo lungo” e il “secolo breve” è il fatto che mentre nel primo «gli autori sono fortemente motivati a “operare”, “lavorare” sui destinatari (a plasmarli per servirli dopo averli plasmati)»,³² nel XX secolo questa funzione manipolatoria è svolta da un’industria culturale meccanizzata e mossa da interessi economici sovraperpersonali e, da un certo momento in avanti, anche sovranazionali, che non solo non sono necessariamente in sintonia con la figura dell’“autore” – funzione feticcio quanto mai spogliata di un suo ruolo attivo nella società – ma anzi la surclassano e la sovra-determinano allo stesso modo in cui governano le aspettative e le pulsioni della funzione-pubblico. Morelli illustra il concetto in questo modo:

Se in tal senso, allora la “volgarizzazione” è momento operativo della divisione di classe e delle sue organizzazioni, se la sua ragione prima è quella della funzionalizzazione delle destinazioni empiriche di opere la cui autonomia estetica traballa in misura proporzionale alla trasmutazione della loro fortuna (*e questo è un fatto complesso, ben presto razionalizzato dalla industria culturale*), di fatto però i suoi effetti non sono mai “puri”. Anche in casi di estrema trivializzazione o in casi inequivocabili di fallimento (opere mancate al rendez-vous con la popolarità) del progetto [...] non risulta mai una vera realizzazione schematica di un qualsiasi modello integrale.³³

La seconda parte dell’intervento si articola nell’intersezione di due «prove di schematizzazione», che rispettivamente enumerano «forme originarie» o «pure» (*original* nella versione inglese) e «forme critiche» di popolarizzazione.³⁴ È questo uno dei passaggi concettuali più criptici dell’articolo. Se le forme “pure” (indicizzate con la lettera A) sono quelle che Morelli lega a passaggi contingenti

32 *Ibid.*

33 *Ibid.* (corsivo mio).

34 *Ibid.*, pp. 435 e sgg.

della produzione culturale del XIX secolo, quelle “critiche” (B) sono invece connesse a «motivi più propriamente culturali, ermeneutici, della volgarizzazione».³⁵ Con queste ultime egli pare intendere filoni sotterranei di più ampia gittata storica. Tra le forme pure egli elenca «la scoperta della popolarità *de facto*» (A₁), la «popolarità *ex engineering*» (A₂) e una forma di popolarità che definirei “socio-solidale” (A₃). Tra le forme critiche individua la nascita di una nozione di esperienza musicale legata all’individualismo borghese (B₁), un processo di delegittimazione dell’arte come «bottega», cioè dell’artigianato musicale (B₂), e fenomeni di «volgarizzazione colta» (B₃).

Propongo di punteggiare questa demarcazione tra forme originarie e forme critiche con la coppia situazione/congiuntura di origine gramsciana ma sviluppata in campo storico-musicologico da Middleton. Se il parallelismo funziona, allora le forme pure di Morelli sarebbero legate a momenti congiunturali, mentre quelle critiche a elementi situazionali.

“Situazione” si riferisce alle strutture più profonde, più organiche di una formazione sociale; il movimento è qui fondamentale e relativamente permanente, come risultato di crisi. “Congiuntura” si riferisce invece a caratteristiche più immediate, effimere, connesse alle strutture organiche ma sottoposte a cambiamenti insieme più rapidi e meno significativi, mentre le forze in conflitto nell’ambito di una situazione si battono per risolvere le loro contraddizioni.³⁶

Anche l’elemento della non-purezza, cioè della non corrispondenza causale tra esiti della volgarizzazione e usi di certi gruppi sociali, echeggia pur se con accenti diversi negli scritti sia di Leydi sia di Middleton. Il primo argomenta così:

35 *Ibid.*, p. 435.

36 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 36.

[G]li esiti che i nuovi modi di produzione inducono nell'ambito della comunicazione musicale non sono ormai descrivibili come propri e specifici di un determinato gruppo sociale: essi si distendono oltre le frontiere di classe, ed assumono connotazioni che non sempre si lasciano definire secondo le modalità di fruizione, siano esse legate a situazioni socio-economiche e culturali specifiche oppure al sistema multinazionale della distribuzione musicale.³⁷

Citando Stuart Hall, fondatore della Scuola di Cambridge dei *cultural studies*, Middleton sostiene che «la cultura popolare non è né la tradizione popolare di resistenza, in un senso “puro”, [...] né l'insieme di forme che ad essa vengono imposte o sovrapposte. È piuttosto il terreno nel quale si svolgono tali trasformazioni».³⁸ E aggiunge:

Non è possibile riportare meccanicamente o in modo paradigmatico determinate forme e pratiche culturali a determinate classi; lo stesso vale per particolari interpretazioni, valutazioni e usi di una certa forma o di una certa pratica. Per usare le parole di Stuart Hall, «non esistono “culture” completamente separate, [non esistono allora successi discografici “borghesi”, canzoni politiche “proletarie”, commedie musicali “piccolo-borghesi”, rock'n'roll “operaio”...] legate, in un rapporto di fissità storica, a specifiche classi “intere” – anche se esistono formazioni culturali di classe ben riconoscibili e distinte».³⁹

37 Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, cit., p. 305.

38 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 27. Il passaggio citato si trova in Stuart Hall, *Notes on Deconstructing “the popular”*, in *People's History and Socialist Theory*, a cura di Ralph Samuel, Routledge & Kegan Paul, London, 1981, pp. 227-241: 228.

39 Middleton, *Popular music, conflitto di classe e campo storico-musicale*, cit., p. 29. Hall, *Notes on Deconstructing “the popular”*, cit., p. 235.

Scartando con decisione la premessa rassicurante che “volgarizzazione” sia necessariamente sinonimo di corruzione o impoverimento “verso il basso”, essa può semmai venire intesa come il necessario processo di elaborazione a propria immagine del patrimonio culturale occidentale messo in atto nella dialettica tra la “nuova” classe a traino della rivoluzione industriale, cioè la borghesia urbana, e le altre classi. Volgarizzazione cioè è in ultima istanza un processo di autoanalisi che «un ceto medio sempre più largo»⁴⁰ compie su se stesso e sui propri meccanismi di elaborazione del senso. Ciò però avviene – ed è questo un passaggio importante – in nome di un complesso investimento ideologico sulla nozione di popolo, il *vulgus* appunto. Tale investimento ideologico è dotato di una propria casistica contraddittoria e di interni livelli oppositivi. Un secolo che si interroga in modo ossessivo sulla nozione di popolo e popolarità produce i suoi risultati più significativi proprio nel mettere alla prova o tradire quelle sovrastrutture concettuali che lo informano. È su questa intuizione che Morelli incorpora il modello socio-culturale all’interno di una personale prospettiva estetico-storiografica:

Se non si insistesse, pertanto, dovutamente, sulla vera natura, alla fin fine “mista”, spuria e indescrivibile della popolarizzazione della musica nel secolo XIX (secolo dei Popoli, delle Indipendenze, della Moda e delle Nazioni), natura spuria che crea la musica partendo da continue reinterpretazioni – anche confuse – dell’idea e della necessità della popolarità, si verrebbe a correre il rischio *di scambiare la significatività dei fatti con quella della efficacia (anche artistica) dei modelli più leggibili*.⁴¹

Proprio perché tale investimento ideologico non ha precedenti storici paragonabili se non volendosi riallacciare all’alba della cultura occidentale moderna, in quel medioevo con cui il XIX secolo «ha

40 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 433.

41 *Ibid.*, cit., p. 438 (corsivo mio).

trafficato mimeticamente [...] quanto e come mai nessun altro secolo»,⁴² Morelli rivaluta la nozione di volgarizzamento in quello che è a mio modo di vedere il passaggio cruciale del suo scritto, in cui si condensa una cifra del suo pensiero che lo distingue dagli altri due autori da me considerati e che nel paragrafo precedente ho riferito a una vera e propria “poetica autoriale”:

In effetti, ricordando con attenzione, il senso primordiale del volgarizzamento, “volgarizzamento” medioevale, alle origini contenutistiche e alle radici lessicali della idea stessa – europea – di quella indefinibile combinazione – che definisce le prime traduzioni dei classici in volgare – di un punto di fissazione dei testi e di una sua mobile tramutazione in altra, nuova, o giovine lingua, non è un vero puro modello di “trasmissione culturale”.

Più che sul piano della trasmissione, facilitata, ravvivata, diffusa, il “volgarizzamento” antico cerca un transito ermeneutico per il testo che cattura. Il che vuol dire: bloccare un testo, negargli l’inevitabile destino di corruzione-evoluzione per lezioni di forma e di senso che gli riserverebbe una riproduzione statica e sempre più – nella “distanza” epocale – ermetica, *salvarlo all’attualità* sottoponendolo a emendamenti critici, a letture approfondite e risonanti: *falsandolo* per il suo bene. In questo senso – antico – una volgarizzazione è quasi sempre un atto creativo più rischioso, più sofferto, più esposto, alle colpevoli cadute, di un qualsiasi altro atto di pura invenzione e creazione.⁴³

Morelli enfatizza la dimensione necessaria dei processi di «falsificazione» ribaltandone la sintomatologia in senso positivo e insistendo su una storiografia che parta dal *dato* storico per scavare nel suo rimosso culturale.⁴⁴ Questo atteggiamento

42 *Ibid.*, cit., p. 430.

43 *Ibid.* (corsivo dell’autore).

44 Per la distinzione tra *dati* e *fatti* storici, cfr. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, cit., pp. 39-53, in partic. 40-44; Treitler, *Music and the Historical Imagination*, cit., pp. 171-172.

partecipe segna, io credo, la distanza da Dahlhaus e la prossimità a sollecitazioni di tipo psicanalitico (soprattutto lacaniano). A questo livello il “gioco” letterario di Morelli si salda con la sua impostazione teorica: esso pure è in effetti un atto «rischioso», «sofferto», «esposto alle colpevoli cadute», che si lascia plasmare dalla materia stessa degli oggetti che descrive. In questa chiave il discorso di Morelli assume i toni di un’esortazione (ma velata da un’autoironica coscienza del fatto che si è sempre a rischio di cedere allo spettro del *nonsense*, del “catalogo”) d’indirizzo per una musicologia pericolosamente chiusa nel canone dei grandi autori, un invito per la musicologia “storica” ad aprirsi verso le metodologie dell’etnomusicologia e, chissà, dell’allora giovane campo degli studi sulla *popular music*.⁴⁵

Danza, corpo, suono, testo

Per misurare tale ipotesi su un piano pragmatico, vorrei soffermarmi su un nodo che, forse non casualmente, emerge in tutti e tre gli scritti da me presi in considerazione illuminando la necessità da parte di ciascuno studioso di “sconfinare” oltre i limiti tradizionali della propria disciplina. Tanto Morelli quanto Leydi e Middleton sono attratti dal problema del ballo quale emergenza dell’esperienza musicale borghese ottocentesca, nella misura in cui esso, con termini alla moda nell’accademia anglofona odierna, solleva la questione dell’*embodiment* nell’esperienza musicale. Morelli identifica la “ballabilità” come una categoria trasversale dell’ideologia popolare ottocentesca, che attraversa i ceti e i registri espressivi e che contestualmente produce una pletora di pratiche testuali:

45 Non è casuale che la prima nota del testo di Morelli sia dedicata alla voce *popular music* del *New Grove*, cfr. Andrew Lamb, Charles Hamm, *Popular Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 20 voll., Macmillan, London, 1980, vol. XV, pp. 87-121.

Valga a far da esempio tipico del grado di sofisticazione intellettuale della struttura la trasformazione *folk* delle danze *aristo* dell'*ancien régime* (adattate a forme democratiche d'“aura” popolare, a registrazioni ingegnose e artistiche di espressività indotte nel luogo formalizzato del vuoto divertimento: tutti *inputs* di poetiche che insemineranno la giovane arte romantica).⁴⁶

Ciò che più lo interessa e distingue il suo da altri approcci storiografici finalizzati all'*appreciation* del canone, pare proprio essere il continuo travaso e la ritraduzione di stilemi tra pratiche contigue (tra “livelli” di cultura, per citare un'espressione di Umberto Eco)⁴⁷, dall'Opera alla musica da ballo, alla parafrasi pianistica e ritorno, in tutte le possibili combinazioni:

Vedi allora l'epocale *dansomanie* che presiede alla traduzione in materiale di danza – in varie dimensioni di trascrizione – di ogni cosa sembri suscettibile di *ballabilità* (si consideri ad esempio la frenetica ricerca di “punti di danza” da perfezionare “ballabilmente” ed estrarre dalle opere liriche per esporli ad un sistema secondario di gradimento o di ri-gradimento, in forme popolari di *suites*; ritornerà, poi, questo repertorio ballabile all'Opera, a rinsanguarne una popolarità forse declinante, come un luogo deputato/formalizzato della drammaturgia musicale, recuperato come tratto di “popolarità” trapiantata).⁴⁸

Tale rimpasto combinatorio è dunque considerato fattore sostanziale e non residuale dei processi di creazione e fruizione musicale; qualora sia poi confortato dall'esistenza di fonti e testimoni storici, esso va considerato parte della testualità allargata di quei

46 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 432.

47 Umberto Eco, *Cultura di massa e “livelli” di cultura*, in Id., *Apocalittici e integrati* [1964], Bompiani, Milano, 2005, pp. 29-64.

48 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 432 (corsivo dell'autore).

Werke che catalizzano l'interesse storico-estetico.⁴⁹ Proprio perché si tratta di uno scambio multidirezionale non basato su gerarchie immanenti (che sono semmai iscritte nei processi storici), il risultato non appare diverso se si inverte l'ordine dei fattori e, al posto del fuoco estetico, lo studioso privilegia l'etnografia di pratiche subculturali. È quanto suggerisce Leydi aprendo una parentesi sul fenomeno del ballo liscio nel suo studio sulla disseminazione dei modelli operistici nella società italiana. Come aveva fatto Morelli poco sopra nei confronti della musica "d'arte", Leydi si spinge a forzare i limiti della cultura orale "tradizionale" per rimetterla in gioco come categoria fluida e in continua negoziazione anche all'interno della medesimo contesto rurale.

In questa prospettiva andrebbe allora portata l'attenzione, per esempio, su quel fenomeno grandioso che è stato lo svilupparsi del cosiddetto "ballo liscio", che ha profondamente mutato la rappresentazione dei nostri balli popolari, imponendo anche negli strati contadini e in spazi geografici, economici e sociali marginali le grandi novità "borghesi" del valzer, della polca e della mazurca, e poi via via dello one-step e del tango, a scapito dei vecchi balli "tradizionali"; e le ricerche in corso sul "liscio" stanno già dando esiti rivelatori, non soltanto per capire la realtà del rapporto moderno del mondo popolare con il ballo, ma anche leggere in una luce diversa i vecchi balli che consideriamo "tradizionali".⁵⁰

Da studioso di *popular music*, interessato a fenomeni per loro natura processuali, relazionali e trasformativi, Middleton è tra i tre colui che prende di petto il «ballo popolare» (*popular dancing*) come categoria sfaccettata nelle sue configurazioni particolari ma tendenzialmente di portata globale.

49 È quanto Sala (suo è il termine «testualità allargata») mette in pratica nei riguardi della *Traviata*; cfr. Id., *Il valzer delle camelie*, cit., p. 4.

50 Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, cit., p. 304.

È impossibile ad esempio cogliere esattamente il significato del ballo popolare a metà del XIX secolo – walzer, polka e così via – senza prendere in considerazione non solo le sue forme e le sue pratiche nella cultura delle classi popolari, ma anche fattori come le origini contadine di tale cultura; l'uso che di quelle origini faceva la cultura d'élite; il cambiamento dei rapporti sociali che la crescita del capitalismo industriale comportava; e il fatto che quell'uso era una reazione “romantica” all'industrialismo, almeno in parte; la tendenza di questi sviluppi sociali ad atomizzare schemi sociali collettivi ormai affermati e modi di espressione corporea, che portavano, nell'ambito dei compositori d'avanguardia, a una musica più apertamente fondata su pensiero e sentimenti, contrapposta a una musica fondata sul gesto sociale; il mondo in cui quegli stessi compositori, come sofferta reazione idealistica a quella situazione, incorporarono versioni spiritualizzate di elementi della danza nella loro musica.

Quella forma internamente contraddittoria, che è il valzer, in quanto genere attraversa le classi e, in quanto pratica, è iscritto nei rapporti generali tra culture e classi in quel periodo.⁵¹

In effetti studi recenti come *Sounds of the Metropolis* di Derek B. Scott identificano proprio nella “scoperta” e nell'enfatizzazione dell'elemento corporeo e patemico del *sound* la «rivoluzione» messa in atto da repertori ballabili nei contesti metropolitani dell'occidente ottocentesco e primo-novecentesco.⁵² Come primo punto nella sua lista di forme “critiche” (B₁), Morelli sembra anticipare questa direzione, identificando «certe pratiche di risposta a bisogni culturali [...] che riservano al consumo di musica la soddisfazione di interessi repressi (o interrotti) dall'incalzare delle modernizzazioni della struttura sociale».⁵³ L'idea di un ruolo di protesì messo in atto dalle tecnologie al servizio

51 *Ibid.*, pp. 32-33.

52 Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2008.

53 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 435.

della produzione e della fruizione musicale nei confronti di alcune funzioni psico-sociali dell'esperienza musicale borghese è ovviamente ricompresa entro tali “modernizzazioni”, a patto che intendiamo la nozione di tecnologia anche in senso pre-massmediale, in conformità con gli approcci storico-culturali fioriti in seno ai *media* e *sound studies* e filtrati anche in ambito musicologico nell'ultimo decennio. Non a caso le discipline citate hanno rivalutato il *long nineteenth century* come “culla” della sensibilità mediale del XX e XXI secolo. Per Jonathan Sterne, «[a]s there was an Enlightenment, so too was there an “Ensoniment”», che egli identifica nell'arco di tempo compreso tra il 1750 e il 1925, in cui «sound itself became an object and a domain of thought and practice, where it had previously been conceptualized in terms of particular idealized instances like voice or music». ⁵⁴ Secondo Morelli,

l'evento musicale diviene *sì* (e sempre più) esperienza sociale e di massa *ma* anche esperienza vissuta in stato psicodinamico di simulazione della solitudine (vedi il buio delle sale, il silenzio, le liturgie misticheggianti del Concerto-Messa-Sacrificio; è inevitabile che dalle stesse condizioni ambientali dell'esperienza musicale dei nuovi *amateurs* – come s'è detto tecnicamente incompetenti, nella maggior parte – si determini per l'ascolto una condizione ideale che favorisce una recezione che mistifica la propria realtà di godimento di un bene per escogitare tramestii del Rimosso). ⁵⁵

54 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London, 2003, p. 2. Per una disamina dell'idea di multimedialità *ante-litteram* indagata nel campo della *Bildermusik* ottocentesca e financo nell'estetica wagneriana, cfr. Anno Mungen, “*BilderMusik*” – *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, 2 voll., Gardez! Verlag, Remscheid, 2006; Id., *Entering the Musical Picture – Richard Wagner and 19th Century Multimedia Entertainments*, «Music in Art», XXVI, 2001, pp. 115-121.

55 Morelli, *Premessa alla periodizzazione*, cit., p. 443, n. 25.

È anche in quest'ottica di tensione tra le dimensioni tattili, cinetico-corporee e aurali del suono, che la «scoperta della “fisicità” della musica»⁵⁶ fu confrontata dall'urgenza di ricondurre queste ultime a paradigmi di testualità, a quella “riduzione dell'oralità” che trova riscontro nel perfezionamento della notazione in epoca romantica, tanto più tesa verso il controllo di tutti i parametri sonori quanto più tematizza le potenzialità espressive della materialità del suono «prima attraverso l'emancipazione estetica della orchestrazione ardita e sperimentale susseguente al trattato berlioziano e alla sua fortuna, poi con le progressive conquiste della funzionalità linguistica della dissonanza e del rumore».⁵⁷ L'emergere di un'ideologia scritturale nell'emancipazione delle tecnologie di registrazione e riproduzione è d'altra parte parallela a quella della notazione e prena di conseguenze sul piano epistemologico. Come suggerisce Sterne,

The names for these machines were all hybrids of one sort or another: *phonograph*, *graphophone*, and *gramophone* suggest a mixture between speech and writing; *telephone* suggests the throwing of speech; *radiotelegraphy* and *radiotelephony* suggest the radiation of waves out from a single point. [...] This history of the senses is simultaneously a history of a body [...]. Theorizing sound reproduction as a historical subspecies of writing also suggests a certain disembodiment of sound in the process of sound reproduction.⁵⁸

56 *Ibid.*, p. 443, n. 26.

57 *Ibid.*

58 Sterne, *The Audible Past*, cit., p. 50.

«[...]»: A mo' di conclusione

Come ben aveva intuito Morelli, le costruzioni discorsive della storiografia musicologica non derivano mai da processi interpretativi neutri e semmai plasmano la materia storica, di per sé evanescente, delle pratiche musicali. Nella *scrittura* della storia della musica, la scrittura musicale intesa come *notazione* ha avuto un peso determinante e simile è il peso rivestito dalle tecnologie di registrazione e archiviazione quando esse sono intese nella loro funzione inscrittoria che dà luogo a fenomeni di para-testualità. Naturalmente l'adozione di un paradigma non cancella ciò che tale paradigma lascia fuori. Ma il problema non è ammettere l'ovvietà che sfere culturali esistano in quanto distinte, semmai decidere se accordare loro uno statuto di modelli esplicativi in condizione di reciproca relatività, di costante ridefinizione storica e, aggiungerei, geografica. L'invito di Gary Tomlinson, originariamente ospitato dal convegno *La storia della musica: prospettive del secolo XXI* organizzato dal «Saggiatore musicale» nel 2000, a rileggere le categorie della musicologia e dell'antropologia musicale in relazione alla storia secondo un approccio da lui definito *neocomparativista* mi pare non cadere lontano dalla tensione ideale presente nell'intervento di Morelli da me analizzato:

In such a neocomparativist approach – spiega Tomlinson – ethnomusicology and popular music studies might also find a new footing. Both might cast off their lingering defensiveness in the face of the European canon by coming to regard it as a set of practices comparable to, perhaps subsumed within, and in any case usually standing in complex relation with the musics they customarily examine.⁵⁹

59 Gary Tomlinson, *Musicology, Anthropology, History*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 2001, pp. 21-38. Ripubblicato in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, a cura di Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, Routledge, New York-London, 2012, pp. 31-44. La citazione si riferisce a quest'ultima edizione (*ibid.*, p. 43).

Certo, anche un neocomparativismo che auspichi la convergenza tra musicologia, etnomusicologia e *popular music studies* è un progetto ideologico che, nel momento stesso in cui si traduce in politiche culturali, corre come tale il rischio di cadute paradossali e demagogiche, quali il trionfo di universalismi strumentali, populistici e pericolosi almeno quanto l'elitismo. È in questo senso – di *memento* – che il piglio ironico e a tratti dissacrante di Morelli non cessa di tornare utile. L'inquietudine epistemologica che attraversa la poetica dell'autore e che diffida dalle scorciatoie terminologiche e concettuali anche quando esse paiono necessarie – e quante ne ho usate in queste pagine! – in fondo potrebbe essere essa stessa intesa come un “transito ermeneutico”, una volgarizzazione colta, coltissima, dei paradigmi della musicologia contemporanea.