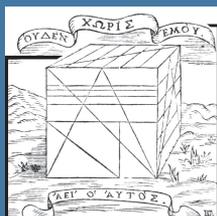


**Il discorso musicale.
La musica e
e i suoi
generi testuali
nella storia**

**a cura di
Francesco Finocchiaro
Paolo Gozza
Stefano Lombardi Vallauri**

aAccademia
university
press



**BIBLIOTECA
DI
ATHENA MUSICA**

BIBLIOTECA DI ATHENA MUSICA

collana diretta da

Francesco Finocchiaro, Paolo Gozza, Nicoletta Guidobaldi

comitato scientifico

**Alessandro Arbo, Federico Celestini,
Andrew Dell'Antonio, Giuseppe Gerbino,
Maurizio Giani, Cecilia Panti, Antonio Serravezza**

aA



**Il discorso
musicale.
La musica
e i suoi generi
testuali
nella storia**

**a cura di
Francesco Finocchiaro
Paolo Gozza
Stefano Lombardi Vallauri**

© 2023
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione dicembre 2023
isbn 979-12-5500-056-3
edizione digitale www.aAccademia.it/athenamusica5

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione. Generi letterari, generi testuali, tipi di discorso	Francesco Finocchiaro, Stefano Lombardi Vallauri	1
Discorso musicale e cosmogonia nell'immaginario greco (e non solo)	Massimo Raffa	9
Il racconto di viaggio	Donatella Restani, Letterio Mauro	20
I libri amicorum come testimoni di una <i>koinè</i> musicale nel XVI e XVII secolo	Paola Dessi	37
Il dialogo nella teoria della musica italiana del XVI secolo	Vania Dal Maso	49
Tra natura e cultura. La <i>laus musicae</i> e i poteri del suono nel Rinascimento	Stefano Lorenzetti	64
La nascita del numero d'opera e il racconto dell'eccellenza	Massimo Privitera	82
«Un allegro capriccio della drammatica fantasia»: dichiarazioni di poetica nei libretti d'opera di secondo Seicento	Nicola Badolato	96
I dizionari di musica	Maria Semi	107
Antichi e Moderni alle origini della storiografia musicale: Martini e Burney	Paolo Gozza	118
Romanzi e novelle a tema musicale del Romanticismo	Giovanni Guanti	128
Gli aforismi sulla musica da Schopenhauer a Cioran: alcuni casi di studio	Pier Francesco Micciché	139
Sorridere di musica. Umoristi inglesi e scene di vita musicale	Chiara Bertoglio	153
La <i>Harmonielehre</i> di Arnold Schönberg: una poetica contro l'estetica	Francesco Finocchiaro	167
Il trattato <i>Die neue Instrumentation</i> (1928-29) di Egon Wellesz	Anna Ficarella	179
Tratti costitutivi del discorso di poetica	Stefano Lombardi Vallauri	191
<i>Suite</i> in otto capitoli. Rileggendo il <i>Mahler</i> di Theodor W. Adorno	Maurizio Giani	205
Dalla recensione al saggio. Note sull'ascolto dal vivo	Francesca Gatta	219
Bibliografia		231
Notizie sugli autori		256

Suoni e musiche, come eventi e azioni, sono presenti nei racconti delle esperienze di viaggio sin dalle origini della civiltà della scrittura.¹ Essi mostrano, da un lato, la presenza imprescindibile della musica nella cultura e nell'*Heritage*

Parti di questo testo, con il titolo *Musica nei racconti di viaggio: conoscenza del mondo e decolonizzazione culturale*, sono state esposte da Donatella Restani nel seminario tenuto insieme a Paola Dessì e Stefano Pittaluga, con l'introduzione di Concetta Cavallini e Lorenzo Mattei, per il Centro Interuniversitario di Ricerca, forme e scritture della Modernità – CIRM, Laboratori permanenti sulla modernità, il 10 dicembre 2022, all'Università degli Studi di Bari. Il testo è stato ideato e organizzato a quattro mani. La redazione dell'introduzione è condivisa tra i due autori; le sezioni 1 e 4 sono a cura di Restani; le sezioni 2 e 3 di Mauro.

1. Il merito di aver individuato l'importanza decisiva di questo genere di fonti va a Franco Alberto Gallo, che da trent'anni circa ha ideato, avviato e condotto il progetto di ricerca riguardante gli eventi sonori nei racconti di viaggio. Un progetto *polytropa*, multiforme, come era Odisseo, il che, tradotto nel linguaggio della ricerca, significa multi- e interdisciplinare, a cui hanno collaborato negli anni diverse decine di ricercatori provenienti da aree disciplinari differenti: letterarie e filologiche, filosofiche e storiche, artistiche, oltre che, ovviamente, musicologica ed etnomusicologica; e da continenti diversi: Europa, Asia, Africa. Le discussioni e i contributi in cui il progetto si è sviluppato dal 1995 al 2016 sono riassunti in Donatella Restani, *A Note*, «Itineraria», XVI, 2017, pp. 7-11; quelli elaborati dal 2017 sono sinora confluiti negli studi di: Paola Dessì, Alessandro Arcangeli, Eliana Cabrera Silvera, Daniela Castaldo, Gabriela Currie, Alessia Zangrando, Eleonora Carosso, Zdravko Blažeković, Letterio Mauro, «Itineraria», XX, 2021, pp. 1-266.

di ogni civiltà e, dall'altro, la sua capacità di manifestare la diversità culturale umana.

Il primo racconto di viaggio di cui resta memoria scritta, probabilmente nel XII sec. a. C. (e di certo anteriore all'VIII sec. a. C.), è contenuto nella saga di Gilgameš, re di Uruk, che intraprende un viaggio nella foresta. Lì, dopo aver tagliato un albero infestato dai dèmoni, costruisce un tamburo, utilizzando le radici dell'albero per la cassa di risonanza e i rami per le bacchette: «E quanto a sé stesso, egli prese le radici e fece | Il suo *pukku*, | Prese i rami e li trasformò in *mekku*». ² Quando Gilgameš ritorna a Ur, dopo aver abbellito lo strumento, tutti iniziano a danzare nella piazza e la città medesima viene descritta come «il luogo dove i tamburi risuonano». Il prosieguo della vicenda, che Franco Alberto Gallo ha finemente analizzato, narra come la danza, accompagnata dalla musica, sia intesa, nella cultura coeva, subito dopo il cibo, come «il piacere maggiore che la vita può dare» e come un rimedio contro la morte. Attraverso la descrizione della musica, si comprende la concezione dell'esistenza, «una concezione della vita priva di prospettive ulteriori. È il modo di vivere proprio dell'uomo comune, che la musica accompagna e sostiene nel suo percorso terreno». ³ Probabilmente questa è la prima descrizione verbale della costruzione di uno strumento musicale in un racconto di viaggio di cui si sia conservato il testo scritto, dopo che molte generazioni lo avevano trasmesso a memoria. Se contestualizzato, esso fornisce un esempio non solo del ruolo della musica nel pensiero e nella società sumerica, ma anche del modo di pensare alla vita e alla morte in quella società.

Il materiale documentario contenuto nei resoconti di viaggio si rivela fecondo anche a motivo della significativa varietà di testi riconducibili a questo tipo di fonti: epopee, storie, cronache, racconti, relazioni di ambascerie, diari, epistolari, itinerari, solo per citare le più ricorrenti. Questo insieme di documenti integra in modo decisivo le fonti a cui usualmente ci si riferisce, allorché si tratti di descri-

2. Il testo della saga si legge in Giovanni Pettinato, *La saga di Gilgameš*, Milano, Mondadori, 2004.

3. Franco Alberto Gallo, *Uomo è musica. Dalle immagini rupestri ai testi sumeri*, Milano, Jaca Book, 2022, pp. 81-84.

vere la musica di un determinato periodo storico. Grazie ad esso si aggiungono concreti riscontri riguardanti sia le musiche effettivamente eseguite e ascoltate, sia gli effetti da esse prodotti sugli ascoltatori. All'ampliamento della nostra conoscenza delle musiche, delle pratiche musicali e, più in generale, della sfera degli eventi sonori connessi a un preciso contesto si affianca un significativo ampliamento delle nostre conoscenze sul piano antropologico, ossia sul piano dell'attenzione prestata alle musiche dagli ascoltatori e delle conseguenti ricadute emotive generate in essi da tali esperienze.

Tali fonti ci consentono di conoscere in modo diretto le sensibilità dei viaggiatori, ascoltatori occasionali ma tutt'altro che superficiali, il cui orizzonte di ascolto non è mai neutro. Le loro reazioni agli eventi sonori legati al far musica dei popoli altri, le loro valutazioni e i loro giudizi sono inevitabilmente dipendenti dalla loro cultura e dalle precedenti esperienze, e quindi anche frutto dell'applicazione delle proprie categorie a eventi sonori (naturali o umani) per lo più per loro inediti, sebbene talora capaci, appunto per questo, di suscitare curiosità, interesse e meraviglia. L'incontro con l'altro, l'ascolto e la descrizione dell'altrui musica provocano vari tipi di reazione nell'ascoltatore: quando questi si imbatte in una realtà sonora percepita come estranea, è sovente condotto a considerarla come incomprensibile, e quindi come negativa, o a fraintenderla e quindi a reagire in maniera inappropriata, sino a mettere in pratica comportamenti oppositivi e oppressivi nei confronti del mondo di cui essa è espressione. Tuttavia, come si dirà, ciò non avviene sempre: in taluni casi, le sonorità dell'altro risultano insolite e interessanti, richiedono fantasia nell'ascoltatore e la capacità di non giudicare negativamente ciò che comunque non appartiene al mondo sonoro a lui familiare. In ogni caso, i suoni e le musiche già ascoltate e a volte memorizzate, e che fanno parte della formazione di base del viaggiatore, sono l'orizzonte di ascolto a cui egli fa riferimento costante per comparare il nuovo. Tutto ciò conduce a ri-creare un mondo di suoni a misura della cultura di appartenenza, e che racconta di più su quella rispetto a quanto il viaggiatore ascolta di bel nuovo, e talora fraintende e falsifica. Tuttavia, in assenza di altri documenti interni alle culture indigene, le immagini e i testi dei viaggiatori sono le uniche fonti che

consentono di accedere, sia pure con forme di pregiudizio, precomprensioni, e quindi incomprensioni, alle musiche altre, conducendo in tal modo e per lo più ad un loro ascolto deformato. D'altronde, è a partire da fenomeni di interferenza, contaminazione e ibridazione delle culture musicali altre che va riletta, almeno in parte, anche nelle culture più antiche, l'esperienza della musica che scaturisce dagli incontri e scontri con le musiche degli altri.⁴

Nel mondo dei viaggiatori di età precedenti, la memoria dell'orecchio, vale a dire la possibilità di riprodurre i suoni ascoltati, si traduce in segno per la memoria della vista, attraverso l'impiego del gesto che disegna e scrive. Ne presentiamo alcuni casi esemplari dall'Antichità, al Medioevo e all'Età moderna. L'Antichità è qui esemplificata dai racconti di viaggio della letteratura greca, relativi a due eroi viaggiatori e ascoltatori tra mito e storia,⁵ Odisseo e Alessandro il Grande, documentati in diversi generi letterari: dal poema epico alla narrazione storica in tutte le sue declinazioni, dall'VIII sec. a. C. al V d. C. Il Medioevo è rappresentato da alcuni scritti di Giraldo Cambrense (1146-1223), intellettuale-viaggiatore, originario del sud-ovest del Galles (in latino *Cambria*) e discendente da una nobile famiglia normanna. L'Età moderna è illustrata da due opere di Michel de Montaigne (1533-1592). L'inizio dell'Età moderna coincide convenzionalmente con la scoperta del Nuovo Continente da parte di Cristoforo Colombo,⁶ i cui diari inaugurano una interpretazione dell'altro e dei relativi eventi sonori che sarà frequente nei resoconti di viaggio successivi alla colonizzazione europea. Paradossalmente, si levano tuttavia anche voci discordanti, tra cui appunto quella di Montaigne.

1. *L'Odissea*, archetipo del racconto di viaggio della letteratura occidentale, presenta la mobilità come caratteristica

4. Per questo tema nei secoli successivi, si rinvia a Paola Dessì, *Musiche in viaggio: ascoltare e vedere gli altri*, «Itineraria», XX, 2021, pp. 3-7.

5. Sul tema nell'epica di Omero, si rinvia a Robin Lane Fox, *Eroi viaggiatori. I Greci e i loro miti nell'epica di Omero* (2008), trad. italiana di Luca Lambertini, revisione di Claudio Franzoni, Torino, Einaudi, 2008.

6. Vedasi Eliana Cabrera Silvera, *Eventos sonoros en los viajes de Cristóbal Colón*, Bologna, Bononia University Press, 2013; Ead., *Los eventos sonoros en musicología*, «Itineraria», XX, 2021, pp. 23-33.

rilevante sia di chi fa musica (gli aedi, dal verbo ἀείδω, ‘canto’), sia di chi la ascolta (come Odisseo, Telemaco, i Proci). Al pari dell’indovino, del medico, del falegname, i cantori sono artigiani (δημιουργοί), e in quanto tali sono richiesti dai mortali in ogni luogo della terra infinita.⁷ Pochissimi di loro sono conosciuti per nome, mentre la maggioranza è anonima e, come noto, quando il nome scompare è facile che scompaia anche il ricordo del canto. Il nome dei cantori più antichi è per lo più esplicativo della loro funzione, un nome parlante: Tamiri, probabilmente collegato alla denominazione delle associazioni di cantori che si esibivano nelle riunioni festive;⁸ Femio, «colui che diffonde la fama, colui che è ricco di racconti»;⁹ Demodoco, che istruisce o che guida il popolo. Essi sono presentati come professionisti-viaggiatori che si esibiscono per lo più nei banchetti, dentro o fuori i palazzi dei re, e sono noti per il loro prestigio sociale:¹⁰ ad alcuni di loro era affidata la custodia della sposa durante l’assenza del re, come a Femio, Penelope;¹¹ oppure, con ben diverso esito, all’aedo anonimo della corte di Agamennone, Clitennestra (*Odissea*, III, 267-271). Sono presentati: gli argomenti del canto che comprendono la narrazione delle sofferenze degli esseri umani e, al tempo stesso, l’elogio delle loro azioni; lo scopo del canto e gli effetti sul pubblico, che viene coinvolto emotivamente e che solitamente modifica il proprio stato d’animo in seguito all’ascolto e, infine, l’orizzonte di attesa di quest’ultimo, capace talora di determinare la scelta dei temi da cantare (*Odissea*, I, 337-344): «gli uomini lodano di più quel canto | che suona più nuovo a chi ascolta» (*Odissea*, I, 351-352). Medesimi sono gli argomenti dei canti eseguiti in luoghi diversi, medesime le circostanze del canto, differenti invece le reazioni degli ascoltatori, che

7. *Iliade*, XVII, 381-386. Cfr. Gregory Nagy, *The “Professional Muse” and Models of Prestige in Ancient Greece*, «Cultural Critique», XIII, 1989, pp. 133-143: 134.

8. Marcello Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte seconda: Risultanze dalla comparazione indoeuropea*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1976, p. 202.

9. Cfr. *Odissea*, XXII, 376: «il famoso cantore» (trad. italiana Gian Aurelio Privitera), «l’aedo glorioso» (trad. italiana Maria Grazia Ciani). Nel prosieguo, i riferimenti ai testi omerici saranno dati nel corpo del testo.

10. Per una visione d’insieme si legga: *Introduzione*, a *Canti e aedi nei poemi omerici*, edizione e commento di Simonetta Grandolini, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1996, pp. 9-11.

11. *Canti e aedi nei poemi omerici cit.*, p. 104.

possono variare dal piacere al pianto: provano piacere Telemaco e i Proci al canto delle vicende belliche che intona Femio a Itaca, mentre Penelope piange.

Odisseo non canta, a differenza di Achille (*Iliade*, IX, 186-191), e non è neppure detto di lui che sappia far musica, a differenza di Paride (*Iliade*, III, 54-55), ma il re di Itaca è descritto in numerose circostanze come un ascoltatore, anzi è l'archetipo dell'ascoltatore che ora è costretto ad ascoltare, ora vuole e sa mettersi in ascolto. I due episodi più importanti riguardano l'ascolto di un canto che può recare piacere o dolore, ma che in ogni caso aumenta la conoscenza di sé e dell'altro. Il primo episodio si svolge alla corte di Alcino, a Scheria e comprende tre canti intonati dall'aedo Demodoco. Come Penelope a Itaca, così Odisseo, in incognito, piange (*Odissea*, VIII, 86, 92, 95) al canto della lite tra Odisseo e Achille, mentre i Feaci si divertono (*Odissea*, VIII, 75-82). Invece, alla seconda esecuzione di Demodoco, che accompagna le gare di danza con il canto degli amori di Ares e Afrodite, Odisseo prova piacere (*Odissea*, VIII, 367). Al terzo canto, il cui tema del progetto del cavallo e della distruzione di Ilio egli stesso suggerisce al cantore (*Odissea*, VIII, 492-521), piange di nuovo. È proprio la reazione al canto da parte dell'ospite, sino a quel momento sconosciuto, a svelare la sua identità alla corte di Alcino: il canto, pertanto, diventa un mezzo di conoscenza per gli astanti ignari, e di svelamento per Odisseo, che ne è il protagonista. Dopo quel canto, Alcino e Odisseo non sono più come prima: l'impatto della *performance* ha modificato i loro rapporti personali e ne condiziona gli atti successivi. Se già dopo il primo canto (primo pianto di Odisseo), Alcino aveva invitato i Feaci a cambiare tipo e persino luogo di esibizione, dopo il terzo canto (e il secondo pianto di Odisseo) egli domanda all'ospite di rivelare la sua identità. Per Odisseo, non vi è alcuna alterità nel canto e nella musica della corte di Alcino; al contrario, la sua immedesimazione in quelle melodie è tale che egli rivela sé a sé stesso e, in fine, a tutto il pubblico. Il rapporto tra canto e identità inaugura qui una storia che unisce donne e uomini, e si radica, in forme diverse, nelle tradizioni popolari della musica del

Mediterraneo come *Heritage*: un patrimonio culturale di durata millenaria.¹²

Analogo è l'argomento del canto delle Sirene: «le pene che della Troade vasta | soffrirono Argivi e Troiani per volontà degli dèi», canto che, nonostante il triplice ammonimento di Circe, Odisseo costringe i compagni a lasciargli ascoltare. Il canto delle Sirene sovrasta gli altri per l'apporto di conoscenza: esse infatti conoscono «quello che accade sulla terra ferace» e Odisseo, dopo averne goduto e aver aumentato la propria conoscenza delle verità negate agli altri compagni, continua il suo viaggio (*Odissea*, XII, 158-200).¹³ Il rapporto tra canto e conoscenza inizia con Odisseo ascoltatore delle Sirene: si tratta dell'episodio che ha avuto probabilmente il maggior numero di riprese nella tradizione letteraria e iconografica europea.

Nei racconti tra mito e storia che narrano le vicende del viaggio (una spedizione militare) di Alessandro il Grande,¹⁴ le Sirene sono citate non a proposito dell'incontro e dello scontro con l'altro, lo straniero, il barbaro, ma nella loro funzione di divinità psicopompe. Quando Efestione, compagno per la vita di Alessandro, morì, durante il viaggio di ritorno a Babilonia, dopo aver indetto tre giorni di lamenti o di assoluto silenzio, in cui egli stesso era rimasto senza mangiare e senza prendersi cura della propria persona,¹⁵ il re riunì gli architetti e fece costruire una pira quadrata, di

12. Basti un riferimento: *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità. Alla memoria di Tullia Magrini*, a cura di Philip V. Bohlman, Marcello Sorce Keller con Loris Azzaroni, Bologna, CLUEB, 2009, qui in particolare Bruno Nettl, *Interpreting the Musical Map: Recalling Some Neglected Classics*, pp. 29-35.

13. Si veda Franco Alberto Gallo, *Travelling for Music – Music for Travelling*, «Itineraria», XVI, 2017, pp. 12-18.

14. I racconti considerati sono quelli compilati e trasmessi nell'Occidente di età antica. Essi comprendono i frammenti degli *etairoi*, i compagni nelle battaglie e nelle spedizioni di conquista, come Callistene di Olinto, Carete di Mitilene, Efippo di Olinto, Policeto di Larissa, Menecmo di Sicione, Nearco di Creta, Oneisicrito di Astypalea, Marsia di Pella o Marsias di Filippi, Clitarco, Tolemeo I di Lago, trasmessi nelle citazioni indirette e rielaborazioni nei testi degli storici greci, Diodoro Siculo (ca. 90 a. C. - 27 a. C.), Arriano (ca. 95-175 d. C.), Plutarco (ca. 50-120 d. C.), e romani, Quinto Curzio Rufo (I d. C.) e Giustino (II sec. d. C.), e raccolti nei *Fragmente der griechischen Historiker* (FGrH), 15 voll., a cura di Felix Jacoby, Berlin-Leiden, Weidmann-Brill, 1923-58; recentemente con traduzione inglese e commento (anche online). Alcuni aneddoti sono confluiti in testi geografici, come nella *Geografia* di Strabone di Amasia (ca. 64 a. C. - ca. 24 a. C.); oppure nei *Deipnosophisti* di Ateneo, o nelle opere di Eliano (entrambi III sec. d. C.).

15. Arriano, *Anabasi di Alessandro*, VII, 8.

larghezza e altezza straordinarie: «Su tutto si innalzavano delle Sirene completamente vuote all'interno, e in grado di accogliere, senza che lo si notasse, quelli che si nascondevano al loro interno, e cantavano un canto epicedio in onore del defunto». ¹⁶ Lo sfarzo della pira per Efestione è opposto alla semplicità del rito funebre per Calano, l'unico dei saggi indiani, i Gimnosofisti, ad aver seguito Alessandro. Mentre era trasportato verso la pira, sdraiato, perché indebolito dalla malattia a cui voleva porre fine, Calano non solo mantenne il comportamento equilibrato e dignitoso che aveva manifestato sino a quel momento, ma espresse sino all'ultimo la sua religiosità «cantando in lingua indiana. Gli Indiani dicono che si trattava di inni e lodi in onore di divinità». ¹⁷ Un testimone oculare, Nearco, comandante della flotta, ricorda che, appena il fuoco fu appiccato alla pira, «risuonarono le trombe, poiché così era stato ordinato da Alessandro, l'intero esercito levò l'urlo consueto dell'entrata in battaglia e gli elefanti emisero acuti barriti di guerra in onore di Calano». Il ruolo degli interpreti è fondamentale in situazioni diverse: sia per spiegare l'argomento dell'ultimo canto rituale del filosofo indiano ai compagni di Alessandro, sia, all'opposto, per spiegare la condanna a morte per ordine di Alessandro di un gruppo di prigionieri nobili della Sogdiana. La loro reazione è inattesa: infatti «cominciarono a levare un canto, come chi è lieto, e, con passi di danza e con un movimento sfrenato del corpo, a manifestare una certa contentezza dell'animo». ¹⁸ Alessandro, che non aveva voluto assistere al rito di autoimmolazione dell'amico Calano, e che invece era presente alle danze dei Sogdiani e ne ascoltava i canti, si meravigliò e li fece richiamare, e chiese loro il motivo del loro comportamento del tutto inatteso

16. Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, XVII, 115 (trad. italiana di Isabella Labriola, Palermo, Sellerio, 1986, p. 156). Per l'uso di introdurre cantori nascosti nelle statue, si veda lo stratagemma di Perseo (179-168 a. C.), figlio di Filippo V e ultimo re dei Macedoni. Per far abituare i cavalli macedoni al suono degli elefanti dell'esercito romano, egli fece costruire degli elefanti di legno e vi fece collocare all'interno un suonatore di strumento a fiato, che imitasse con il suo strumento il barrito dell'animale (Polieno, *Stratagemmi*, IV, 20, 1). A un analogo stratagemma, ad opera dei sacerdoti, pensava anche Strabone per la voce del colosso di Memnon in Egitto (Strabone, *Geografia*, XVII, 1, 46).

17. Arriano, *Anabasi di Alessandro*, VII, 3, 6 (trad. italiana di Delfino Ambaglio, Milano, Rizzoli, 1994, p. 593).

18. Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, VII, 10 (trad. italiana di Tristano Gargiulo, Milano, Valla-Mondadori, 2000, II, pp. 162-163).

e inspiegabile. Essi risposero che se fossero stati sconfitti da un altro, meno valoroso, sarebbero morti tristi; ora, invece, vinti da un re trionfatore su tutte le genti, venivano restituiti con gloria ai loro antenati: celebravano quindi con canti della loro tradizione (*carminibus sui moris*) e con letizia tale morte onorevole. Ammirato dalla loro forza d'animo, Alessandro li ringraziò ed essi lo ricambiarono e non furono da meno in generosità verso di lui.

Arriano, Diodoro e Curzio Rufo descrivono situazioni rituali in cui il canto accompagna gli ultimi istanti di vita (o quelli supposti tali) presso popolazioni diverse, in cui la musica svolge una funzione comune e, se le parole non sono comprensibili agli stranieri, è però chiaro l'effetto emotivo espresso dai canti e dalla danza. In questo senso, nei racconti di Alessandro vi sono momenti di musica come *Heritage*, sia patrimonio comune dell'umanità, sia patrimonio identitario.

Diversamente, si insiste sul fatto che fossero sgraziati e intollerabili per orecchie straniere i canti delle donne fatte prigioniere dopo la battaglia di Gaugamela, costrette a esibirsi e a intonare i canti della loro tradizione (*captivae iubebantur suo ritu canere inconditum et abhorrens peregrinis auribus carmen*).¹⁹ Tale coercizione al canto è solo una delle dinamiche dei rapporti tra musica e potere, a cui si aggiungono gli innumerevoli segnali prodotti in battaglia o nelle gare atletiche, come pure le esecuzioni delle gare musicali per festeggiare le vittorie, che caratterizzano la costruzione di un profilo di Alessandro come autorità sovrumana e indiscutibile, in prospettiva sia politica sia religiosa.²⁰ Tra di esse vanno comprese, talora, anche le sonorità emesse da quegli animali che segnano il confine tra mondo al di sotto e al di sopra della terra. Tra gli eventi più densi di significato simbolico riportati dai compagni di Alessandro,

19. *Ibid.*, VI, 2, 5 (pp. 14-15).

20. Sull'argomento mi permetto di rinviare ad alcune mie pagine: *Il canto di Alessandro*, in *Musica per governare*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 11-29; *Alexander the Great's Travels and Musical Encounters*, «Itineraria», XVI, 2017, pp. 19-36 (riedito in *Crossing Borders: Musical Change and Exchange through Time*, ICTM Study Group on Music Archaeology, II, a cura di Arnd Adje Both, Jon Hughes e Matthias Stöckli, Berlin, Ekho, 2020, pp. 191-210); *Listening between Lines: Alexander's Musical Legacy in Italy (13th-15th Centuries)*, in *The Music Road. Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, a cura di Reinhard Strohm, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 87-100.

si ricordano: il tradimento sventato dall'indovino di corte, che interpreta come segnale di pericolo il garrito ripetuto di una rondine (τρύζουσαν μεγάλα) sul capo di Alessandro;²¹ il comportamento inusuale dei corvi, durante la marcia nel deserto egiziano verso il tempio del dio Ammone: «Quel che era la cosa più straordinaria, come dice Callistene, è che con il loro gracchiare durante la notte richiama i soldati che avevano perso la strada e li indirizzavano sulla traccia del grosso dell'esercito»;²² e quello dei serpenti: «Tolomeo, figlio di Lago, dice che allora due serpenti si misero a precedere la colonna in marcia emettendo dei suoni, che Alessandro ordinò alle guide di andare loro dietro fiduciose nel dio e quelli li guidarono sulla via del tempio e poi nel ritorno».²³ Il bestiario sonoro si arricchisce di voci nelle regioni più remote, dove i *mirabilia* sono associati alle descrizioni dell'altro, i cui suoni sconosciuti, per i quali non si utilizzano normalmente parole come musica, melodia o armonia, ma rumore o stridio, generano panico e sono associati a versi di animali feroci o insidiosi, come ruggiti di leone, fruscii di serpente, o sibili di basilisco, come nelle versioni volgarizzate del *Romanzo di Alessandro*,²⁴ che c'introducono nell'Età medievale.

2. Dotato di buona cultura per avere studiato a Parigi le arti liberali (anche se non è noto il grado della sua formazione musicale), poi la teologia e il diritto canonico, Giraldo Cambrense fu incaricato nel 1185 da Enrico II d'Inghilterra, di cui era divenuto cappellano di corte, di accompagnare il figlio Giovanni (il futuro re Giovanni Senzaterra) in Irlanda (in latino *Hibernia*), recentemente conquistata ma non ancora del tutto pacificata. Nell'isola, già da lui visitata nel 1183, in particolare nella parte meridionale e in quella orientale di essa, egli si trattenne per più di un anno, raccogliendo

21. Arriano, *Anabasi di Alessandro*, I, 25, 6-8.

22. Callistene, FGrH 124 F 14 b = Plutarco, *Vita di Alessandro*, XXVII, 4.

23. Tolomeo, FGrH 138, 8 = Arriano, *Anabasi di Alessandro*, III, 3, 5, sostituisce invece ai corvi due serpenti dotati di parola, interpretati come doppio del serpente Nebek-Kau, araldo degli dèi quando si rivolgono al Faraone. Altre varianti: Quinto Curzio (IV, 7, 15) parla di un volo di corvi, uccelli numerosi nell'oasi.

24. Donatella Restani, *Ascolti comparati tra l'Alexandreis di Quilichino e la Trecentesca Istoria di Alessandro Magno di Domenico Scolari*, in *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*, a cura di Paola Dessì, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 143-168.

un ricco materiale geografico, storico, naturalistico, etnografico e anche musicale, poi confluito nella sua opera più famosa, la *Topographia Hibernica* (d'ora in poi *TH*), completata all'inizio del 1188. In essa Giraldo ripropone una serie di stereotipi sul diverso in quanto barbaro, caratterizzato da costumi rozzi e incivili, ma al tempo stesso dotato di qualità inusuali e sorprendenti.

Posta all'estremo confine occidentale del mondo, l'Irlanda è da lui descritta come ricca di *mirabilia* e abitata appunto da *gens vere barbara*, di cui lo colpisce però la «ineguagliabile perizia» nella pratica musicale, nella quale, scrive, «è incomparabilmente più esperta di tutti i popoli che ho visto». E aggiunge:

Il loro modo di suonare gli strumenti, infatti, non è lento e strascicato come quello degli inglesi, a cui sono abituato, ma precipitosamente veloce e tuttavia la sonorità è dolce e piacevole. È sorprendente che, nonostante la straordinaria velocità delle dita, non vada perduta la proporzione musicale e che con una tecnica che vince ogni difficoltà, attraverso modulazioni “fiorite” (*crispati moduli*) e il molteplice intrecciarsi degli strumenti (*organa multipliciter intricata*), con una velocità così dolce, una regolarità così irregolare, un'armonia così discorde, si produca una melodia perfettamente consonante e armoniosa. Che facciano risuonare le corde ad intervalli di quarta o di quinta, iniziano e terminano sempre col B molle, così che l'insieme risulti pienamente compiuto per la dolcezza di una piacevole sonorità. Iniziano e terminano le loro modulazioni con tale precisione e del pari, con il sottofondo del suono della corda più grave (*grossior*), si divertono con virtuosismo a far tintinnare le corde più sottili (*graciles*), affascinano nascostamente e voluttuosamente accarezzano, che la loro abilità tecnica maggiore sembra consistere nel nasconderla.²⁵

Accostandosi evidentemente alle musiche altre attraverso categorie a lui familiari, Giraldo reagisce tuttavia in modo positivo alla loro novità, in cui trovano espressione qualità esecutive straordinarie, del resto, come si è detto, non di rado riconosciute al diverso. Anzi, quasi a voler evidenziare

25. Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernica et Expugnatio Hibernica*, in *Giraldi Cambrensis opera*, V, a cura di James F. Dimock, London, Longman, 1867, § 11, pp. 153-154 (la traduzione di questo e degli altri testi di Giraldo è mia; nel prosieguo, i riferimenti alla *Topographia* sono dati nel corpo del testo).

la perizia della propria sensibilità musicale, egli sottolinea la qualità positiva della sua reazione a sonorità per lui inedite, che, percepite superficialmente come un rumore confuso e disordinato, potrebbero generare fastidio e noia.

Dell'interesse di Giraldo per l'universo musicale dell'Irlanda sono spia anche le notizie di carattere generale da lui fornite sull'argomento. Egli riferisce, ad esempio, che abati, vescovi e uomini religiosi in genere «sono soliti portare con sé arpe e, suonando su di esse (*in eis modulando*), ricreare piamente il loro animo» (*TH*, § 12, p. 155). Mostrando poi attenzione per gli eventi sonori di carattere naturale tipici di quella terra, egli cita, oltre al fatto che i galli cantino ogni notte una sola volta invece di tre, le caratteristiche strida emesse dalle gru all'approssimarsi di un pericolo e i richiami striduli e chiassosi dei ralli (*TH*, § 14, pp. 46-47).

Con riferimento agli effetti su uomini e animali tradizionalmente attribuiti alla musica, Giraldo menziona l'usanza, comune a irlandesi, spagnoli e ad altri popoli, «di emettere tra le manifestazioni di lutto che accompagnano i funerali lamenti in musica fino al punto o di accrescere il dolore quando è incalzante e recente, o di diminuirlo quando è già mitigato» (*TH*, § 12, p. 157). Narra infine di aver avuto diretta esperienza (*nonnunquam vidimus*), durante la navigazione, di come le foche marine, «seguendo le tracce della nave per un lungo tratto di mare, al suono di strumenti a corde (*citharae*) o anche a fiato (*tubae*) sporgano il corpo al di sopra delle onde e tendano le orecchie per ascoltarlo» (*TH*, § 12, p. 158).

Analogo interesse Giraldo mostra nei confronti del mondo musicale dei gallesi, da lui preso in esame nell'*Itinerarium Cambriae* e nella *Descriptio Cambriae* (nel prosieguo *DK*),²⁶ frutti di un viaggio intrapreso nel marzo del 1188. Nel primo scritto egli riferisce con ricchezza di particolari quanto avviene quasi ogni anno in occasione delle cerimonie, a cui deve avere assistito, che si svolgono il primo giorno di agosto in onore di santa Eluned presso la chiesa a lei dedicata nel Brecknockshire:

26. L'*Itinerarium Cambriae* ci è pervenuto in tre versioni, frutto di successive aggiunte, scritte rispettivamente nel 1191, 1197, 1214; La *Descriptio Cambriae* ci è giunta in due redazioni, del 1194 e 1215.

Vedi [...] uomini e fanciulle, ora in chiesa, ora nel cimitero, ora danzanti attorno alle tombe con cantilene, cadere improvvisamente a terra dapprima come in estasi e quieti, subito dopo levandosi in piedi come in preda a frenesia, mimando davanti al popolo con le mani e coi piedi le opere che erano soliti compiere illecitamente nei giorni festivi. Vedi uno porre mano a un aratro, un altro stimolare i buoi come con un pungolo, entrambi emettere i consueti suoni del loro canto barbarico, quasi a alleviare il lavoro. [...] Finalmente, introdotti in chiesa e condotti all'altare con le loro offerte, proverai stupore vedendoli vigili e come ritornati in sé.²⁷

Nel secondo scritto Giraldo traccia un quadro dei costumi dei gallesi non privo di ombre (dicendoli incostanti, inaffidabili, poco coraggiosi, inclini come gli irlandesi a pratiche sessuali riprovevoli), ma in cui i tratti positivi appaiono comunque decisamente prevalenti. Anzi, se negli irlandesi l'abilità musicale costituisce l'unica manifestazione culturalmente rilevante, nei gallesi si affianca ad altre qualità come la liberalità e l'ospitalità: infatti «quanti giungono nelle prime ore del giorno sono intrattenuti sino a sera conversando con ragazze e eseguendo musica con l'arpa. In ogni loro dimora vi sono infatti fanciulle e arpe (*citharrae*) a ciò deputate» e la perizia nel suonare tale strumento è da essi considerata un'arte da possedere prima di ogni altra (*DK*, § 10, p. 183). Giraldo parla con ammirazione anche delle *performances* musicali dei gallesi, riproponendo a loro riguardo le medesime parole usate nella *Topographia Hibernica* per quelle degli irlandesi e facendole precedere da questa osservazione:

Nel suonare i loro strumenti seducono e dilettono le orecchie con la dolcezza dei suoni, esibiscono velocità e al tempo stesso accuratezza nel modulare, mantengono la consonanza pur nella rapacità precipitosa delle dita (*DK*, § 12, p. 186). [...] [Essi] intonano ed eseguono i loro canti non a una voce (*uniformiter*), come altrove, ma a più voci (*multipliciter*) e con grande varietà (*multisque modis et modulis*), a tal punto che nella schiera dei cantori, come è costume di

27. Giraldus Cambrensis, *Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae*, in *Giraldi Cambrensis opera*, VI, a cura di James F. Dimock, London, Longman, 1868, § 2, pp. 31-33 (i riferimenti alla *Descriptio*, nel prosieguito, sono dati nel corpo del testo).

questa gente, ascolti altrettanti testi di canti e voci quanti sono gli esecutori, così da produrre infine una unica consonanza sotto la lieve dolcezza del B molle, e una organica melodia in modo conveniente. Anche nelle parti settentrionali dell'Inghilterra, cioè al di là dell'Humber, ai confini dello Yorkshire, gli angli, che abitano quelle zone, usano nel cantare una simile armonia a più voci (*simili canendo symphonica utuntur harmonia*) ma con due sole differenze di tono e modulando con varietà di voci, l'una soggiacente come un mormorio, l'altra prevalente e al tempo stesso dolce e dilettevole (DK, § 13, pp. 189-190).

Colpito da queste affinità, egli formula, proprio come aveva fatto nella *Topographia Hibernica*,²⁸ una serie di considerazioni di carattere comparativo, avanzando l'ipotesi che entrambe le popolazioni abbiano acquisito tale abito esecutivo «grazie non a una speciale tecnica ma a un uso consolidato e ormai divenuto quasi naturale per il lungo lasso di tempo [...]. Esso è invalso a tal punto in entrambe e ha posto ormai profonde radici che nulla si è soliti esprimere col canto se non in più parti (*multipliciter*) come presso i gallesi, o almeno in due (*dupliciter*) come presso gli inglesi del Nord; anche i bambini e, cosa che più stupisce, persino i neonati, quando passano per la prima volta dal pianto al canto, sembrano attenersi a questo modo di cantare» (DK, § 13, p. 190). Che poi quest'ultimo sia condiviso solo dagli abitanti del nord dell'Inghilterra è spiegato da Giraldo con l'averlo essi derivato dai danesi e dai norvegesi, che spesso invasero quelle parti dell'isola, dominandole a lungo (*ibid.*).

aA

33

3. Consapevole di quanto forti siano le consuetudini e abitudini alla base di ogni società, Montaigne critica la pretesa di giudicare “barbaro” tutto ciò che si discosta dal nostro costume («ognuno chiama barbarie quello che non è nei

28. Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernica* cit., § 11, pp. 154-155: «Nei modi musicali Scozia e Galles si sforzano di imitare l'Irlanda con emula disciplina, l'una per esserne stata una colonia, l'altro a motivo della vicinanza e dell'affinità con essa». Egli rileva tuttavia tra queste terre anche significative differenze: «L'Irlanda fa uso e si diletta di due soli strumenti, l'arpa (*cithara*) e il *timpan*; la Scozia di tre, l'arpa, il *timpan* e la crotta; il Galles di tre, l'arpa, la cornamusa e la crotta. Si servono inoltre di corde di bronzo e non di budello. A parere di molti, oggi nel virtuosismo musicale la Scozia ha non solo uguagliato l'Irlanda, sua maestra, ma anche la sorpassa e la vince di molto».

suoi usi»,²⁹ scrive negli *Essais*), sottolineando, per contro, la fecondità del contatto con l'altro e il diverso, rappresentati per lui soprattutto dai “selvaggi” d'America, partecipi di una condizione di semplicità naturale ormai preclusa all'uomo europeo.

Non sorprende perciò che nel suo *Journal de voyage en Italie* (da qui in avanti *JvI*), in cui descrive il viaggio da lui compiuto in Italia, passando attraverso la Svizzera e la Germania, tra il 5 settembre 1580 e il 30 novembre 1581, Montaigne si dimostri osservatore attento e curioso degli usi, costumi, tradizioni via via incontrati, pur mantenendo sempre dinanzi a essi piena libertà di giudizio. Ciò vale anche nei riguardi degli eventi sonori di cui parla negli *Essais* e nel *Journal*,³⁰ menzionandone sempre, al pari di Giraldo, circostanze, funzioni, finalità, reazioni che hanno suscitato in lui, e dei quali ha conoscenza, sia per esperienza diretta, sia (nel caso dei nativi delle Americhe) tramite testimonianze figurative e scritte, relazioni di altri viaggiatori³¹ e, come egli stesso dichiara, per aver «avuto presso di me un uomo che aveva vissuto dieci o dodici anni in quell'altro mondo che è stato scoperto nel nostro secolo». ³² Sono appunto queste fonti, ricche di dati sulla importanza della danza e del canto presso tali popolazioni e sulla raffinatezza formale delle loro composizioni canore, a confermarlo nei suoi convincimenti (in netta controtendenza rispetto alle idee del suo tempo) circa le qualità dei popoli cosiddetti “barbari”.³³

In generale, la sfera degli eventi sonori gli si impone, per dir così, con un rilievo che lo porta in molti casi a passare sotto silenzio altri elementi del contesto; narrando, ad esempio, la visita al duomo di Lucca, egli privilegia senz'al-

29. Michel de Montaigne, *Saggi*, I, a cura di Fausta Garavini, Milano, Adelphi, 2007, § 31, p. 272.

30. Alcune delle considerazioni qui proposte sono state da me anticipate nel saggio «*De la musique [...] on ne m'y a jamais sceu rien apprendre*». *La musica in Michel de Montaigne*, in *Per una storia dei popoli senza note*, a cura di Paola Dessi, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 209-227, al quale mi permetto perciò di rinviare.

31. Tra le relazioni di viaggio e i testi di carattere geografico conosciuti da Montaigne, oltre alla *Historia de la conquista de Mexico* di Francisco López de Gómara, alla *Cosmographie universelle* di André Thevet e alla *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* di Jean de Léry, va probabilmente annoverato anche l'*Itinerario* di Ludovico Varthema.

32. Montaigne, *Saggi* cit., p. 268.

33. Si veda al riguardo Gary Tomlinson, *Montaigne's Cannibals' Songs*, «Repercussions», VII-VIII, 1999-2000, pp. 209-235.

tro, rispetto alle valutazioni di natura storico-artistica, quelle relative alla diffusione degli interessi musicali tra la gente comune e allo scarso valore delle *performances* canore di quest'ultima:

Giovedì udii la messa nel coro del detto duomo dove erano tutti gli ufficiali della signoria. Si diletta in Lucca molto di musica: e comunemente cantano tutti. Si vede pure che hanno pochissime bone voci. Fu cantato a questa messa con ogni sforzo: e non ci fu pure gran cose.³⁴

La grande varietà di eventi sonori registrati testimonia l'elevata sensibilità di Montaigne in questo ambito: nel *Journal*, ad esempio, si va dal canto dei salmi in una chiesa luterana di Augusta (*JvI*, § 33, pp. 160-161) alle manifestazioni di religiosità popolare a Roma in occasione della Pasqua (*JvI*, § 74, pp. 271-272); dai canti in strada delle prostitute fiorentine ai molteplici eventi sonori che accompagnano lo svolgimento, sempre a Firenze, della corsa dei carri per il palio di damasco cremisi, alla vigilia di S. Giovanni (*JvI*, § 105, pp. 354-355, 360); dalle *performances* canore delle giovani contadine nelle campagne oltre Sansepolcro (*JvI*, § 93, p. 310) ai suoni di ordinanza che scandiscono la giornata della guarnigione spagnola di Piacenza (*JvI*, § 132, p. 407);³⁵ dai canti eseguiti di sabato nella sinagoga di Roma a quelli che accompagnano il rito della circoncisione di un bambino (*JvI*, § 72, pp. 246-248). Le informazioni di prima mano, di grande interesse e rilevanza, su eventi musicali altrimenti poco o per nulla noti, contenute nel *Journal*, confermano la inesauribile curiosità di Montaigne nei confronti di ogni tipo di esperienza umana, del resto ben testimoniata dagli *Essais*, illustrando in modo efficace le ricadute che gli eventi sonori hanno generato negli ascoltatori-viaggiatori.

4. I testi sopra esaminati rappresentano dei campioni eccellenti di un genere letterario di tradizione millenaria. Le infinite narrazioni di viaggio, dalla sumerica epopea di

34. Michel de Montaigne, *Giornale di viaggio in Italia*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 2003, § 110, p. 384.

35. Si tratta in questo caso della più antica testimonianza sulla tradizione bandistica locale. Si veda Mario Giuseppe Genesi, *Tradizione bandistica a Piacenza e provincia*, «Strenna piacentina», VII, 1987, pp. 128-140.

Gilgameš all'opera di Giovan Battista Ramusio,³⁶ che all'inizio dell'età moderna raccolse ventisei racconti delle principali scoperte geografiche della sua epoca, costituiscono un immenso patrimonio culturale da rileggere ora in prospettiva sonora e musicale. Da essi può avere inizio il racconto di una storia completamente diversa da quella solitamente contenuta nei manuali di storia della musica. Proprio per questo il genere letterario del racconto di viaggio può fornire un contributo non solo arricchente, ma forse unico, alle discipline musicali.

36. Le *Navigazioni e viaggi* di Giovan Battista Ramusio (1485-1557) furono stampate a Venezia da Tommaso Giunti, in tre volumi *in folio*, in varie edizioni succedutesi dal 1550 al 1613. Il secondo volume apparve postumo nel 1559. Cfr. Giovan Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, 6 voll., Torino, Einaudi, 1978-88. I testi ivi presenti sono stati studiati e antologizzati in prospettiva musicale in *Per una storia dei popoli senza note cit.*