



Gli archivi di Morgana
Atti e testi

3



Le cadeau du village
Musiche e Studi per Amalia Collisani

a cura di

Maria Antonella Balsano, Paolo Emilio Carapezza,
Giuseppe Collisani, Pietro Misuraca,
Massimo Privitera, Anna Tedesco

Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ
CULTURALI E DEL TURISMO
Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali



REGIONE SICILIA
Assessorato dei Beni Culturali e dell'identità siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità siciliana



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Scuola delle Scienze Umane e del patrimonio culturale
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Le Cadeau du village : musiques e studi per Amalia Collisani / a cura di Maria Antonella Balsano ... [et al.]. - Palermo : Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2016.

ISBN 978-88-97035-17-6

I. Musica – Scritti in onore. I. Collisani, Amalia <1946->.

II. Balsano, Maria Antonella <1948->.

780.72092 CDD-23

SBN Pal0293510

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2016 ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino

Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 · 90133 Palermo · tel. (+39.91) 328060 · fax 328276

www.museodellemarionette.it - mimap@museomarionettepalermo.it

In copertina: Hippolyte Lecomte, Tre figurini per l'opera *Pygmalion* di Jacques-Fromental Halévy (1826), Paris, Bibliothèque nationale de France, D216-4 (1, FOL19-21).

INDICE

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Prefazione9

PRELUDIO

DANIELE CAIBIS

Frammento e fiore, per pianoforte.....17

I. IDEE, AFFETTI, PERCEZIONI

BRENNO BOCCADORO

«La Tierce majeure qui nous excite naturellement à la joye [...] nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte».

Rameau e gli affetti21

PIERO VIOLANTE

Il suono delle nostre passioni37

MICHAŁ BRISTIGER

Leggendo la Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini45

DARIO OLIVERI

Due volti della Notte. Su Arthur Schopenhauer e Richard Wagner56

CARMELO CALÌ

Fenomeni, pratiche e teorie musicali73

ILARIA GRIPPAUDO

Tempo congelato e musica in Sussurri e grida di Ingmar Bergman89

ANNA TEDESCO

«È dell'opera il fin la meraviglia». Il 'meraviglioso' e l'opera del Seicento oggi.....107

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Sul logoramento dell'esperienza musicale (e parzialissimo riscatto)133

ALESSANDRO ARBO

L'opera musicale nello spazio cibernetico: implicazioni ontologiche ed estetiche.....149

II. TRADIZIONI, STRUMENTI, ORALITA'

SERGIO BONANZINGA

Declinazioni del femminile nella musica siciliana di tradizione orale.....177

GIOVANNI GIURIATI

'Mbrusino, Liszt, la tarantella montemaranesa e il clarinetto. Alcune riflessioni sul ruolo individuale nel processo creativo delle musiche di tradizione orale.....225

IGNAZIO MACCHIARELLA

Estetiche negoziate243

GIOVANNI PAOLO DI STEFANO

I costruttori di pianoforti in Sicilia259

III. MUSICHE, STORIE, FONTI

GIUSEPPE COLLISANI

L'Amor volubile e tiranno di Alessandro Scarlatti e Giovanni Domenico Pioli...291

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Iridescenti alberi sonori: la foresta incantata di Domenico Scarlatti.....315

CONSUELO GIGLIO

Il dramma per musica di Metastasio a Palermo339

MARIA ANTONELLA BALSANO

Pisani in Babilonia, ovvero duetto a voce sola tra un Antirossiniano irriducibile e un correligionario fedifrago.....357

ANGELA FODALE

'Il canto dell'esilio': lacrime, temporali e arpe (I Puritani, III, 1 e Nabucco, III, 4)383

IVANO CAVALLINI

Paradigma culturale e canone popolare: musica e nazione nei paesi slavi della Mitteleuropa nel diciannovesimo secolo393

PIETRO MISURACA

La fontana, il mare, la sirena, la neve, lo stagno. Metafore acquatiche e simbolismo della liquidità nel Pelléas et Mélisande.....417

MASSIMO PRIVITERA

'Guilbert juge de Jean-Jacques' ovvero Yvette interpreta Rousseau439

CARLO SERRA

Oedipus: la dissonanza ritmica come motore del Sublime.....473

MARCO CRESCIMANNO

Federico Incardona tra Mitteleuropa e Mediterraneo.....491

GABRIELE GARILLI

La presenza dei suoni. Verso una comprensione estetica di "..."zwei Gefühle...". Musik mit Leonardo di Helmut Lachenmann.....509

POSTLUDIO

MARCO SPAGNOLO

Hommage, per violino e pianoforte.....533

SCRITTI DI AMALIA COLLISANI.....547

IVANO CAVALLINI *

Musica e nazione nei paesi slavi della Mitteleuropa nel diciannovesimo secolo: paradigmi e canone popolare

1. Europa centrale e Mitteleuropa: lo spazio geografico, lo spazio culturale

Parlare di musica come uno dei fattori di sviluppo nei processi identitari dei paesi slavi dell'Europa centrale, e al contempo di Mitteleuropa come luogo di convivenza delle civiltà e di reciproca tolleranza, può sembrare una contraddizione. In realtà non lo è, a patto che siano tracciati con precisione i limiti entro i quali contenere i concetti di identità nazionale, di Europa centrale e di Mitteleuropa: tre questioni preliminari sulle quali occorre fare chiarezza prima di entrare nel merito di quanto concerne la musica.

La prima. I paesi dei quali vorrei brevemente occuparmi sono la Polonia, la Boemia, la Slovenia e la Croazia. Nel diciannovesimo secolo questi erano stretti tra l'influenza politica di Prussia, Russia e Austria (poi Austria-Ungheria dal 1867). Da un lato, per difendersi essi opposero a quel predominio il panslavismo ceco-polacco, alternativo a quello russo per le sue connotazioni imperialistiche, conseguenti alla creazione del nazionalismo di stato da parte degli zar Aleksandr I e Nikolaj I Romanov – un *official nationalism* come lo chiamò Hugh Seton-Watson.¹ Dall'altro, il movimento illirista croato e i suoi successori prepararono il disegno di una patria degli slavi del sud, al quale gli sloveni aderirono dopo la fase dell'illirismo (1830 -1848ca.) per mantenere la loro indipendenza, giacché per lingua e cultura essi non potevano dirsi simili alle genti di Bosnia, Serbia e Montenegro.

La seconda. I termini Europa centrale e Mitteleuropa devono essere usati con cautela. Riguardato nei soli aspetti geografici, il centro del continente corrisponde a un ambito territoriale che racchiude i paesi situati tra le Alpi e i mari del Nord e Baltico, con una importante appendice nel Mediterraneo da Trieste a Fiume (Rijeka), nonché le regioni comprese tra l'Alsazia e la Polonia

(ometto l'intricata questione dell'anello baltico e dell'Ucraina). Il concetto di Mitteleuropa, invece, fiorì da un insieme di intenti politici che, tra Otto e Novecento, si riferivano all'unione dei popoli in una federazione dualista amministrata da Austria e Germania. A questa si aggiunse la soluzione trialista, propugnata dalla corrente dell'austroslavismo, allo scopo di mitigare il potere delle corone di Austria e Ungheria con una partecipazione attiva dei popoli slavi.² Si tratta di proposte mai realizzate, le quali tuttavia hanno avuto un effetto secondario non trascurabile, stante il fatto che la cultura politica ad esse collegata provocò il tramonto dell'universalismo dinastico degli Absburgo, restii a concedere una maggiore autonomia. Il passo successivo fu lo scontro dei gruppi nazionali con l'Austria, e poi il fatale disaccordo tra i nuovi stati al momento della spartizione dell'impero nel 1919.³

La terza. In un clima dominato dalla paura verso gli irredentismi e le mire espansionistiche della Germania unita, non stupisce che gli appelli più accorati da parte degli intellettuali siano emersi a ridosso della Grande guerra. A causa dei fascismi il fenomeno si acuì dopo il 1920, e aumentò la sua potenza attrattiva con la separazione dell'Europa in due blocchi nel 1945. Negli anni della cortina di ferro, oltre a evocare il defunto K.u.K., giudicato migliore al cospetto delle dittature, alcuni scrittori riconobbero con una punta di nostalgia i tratti comuni delle genti distribuite sul suolo della media Europa, qualsiasi fosse la loro lingua.⁴

Per le ragioni qui esposte, l'idea di Mitteleuropa è impensabile senza l'apporto di quanti perseguivano il principio della libertà degli stati entro la cornice di un governo federale. In caso contrario, negando cioè la lotta per le autonomie nazionali nel quadro di un'Europa unita, si incorre in una colpevole falsificazione della storia.⁵ La revisione in chiave antinazionalista, sviluppata intorno agli anni Sessanta del Novecento, si spiega con la grave situazione scaturita dagli accordi di Versailles, fattasi anche più depressiva dalla fine della seconda guerra mondiale sino alla caduta del muro di Berlino. Un episodio dimostrativo a tale riguardo è contenuto nell'autobiografia di Dragotin Cvetko, il padre della musicologia slovena, ed è confortato dalle confidenze che egli mi fece durante i nostri incontri a Trieste e a Lubiana tra il 1985 e il 1991.

Nel 1937, dopo avere ottenuto una borsa di studio dalla Cecoslovacchia grazie all'intervento del ministro Kamil Krofta, il giovane Cvetko, studente specializzando in composizione a Praga, venne a trovarsi nella condizione

di osservatore privilegiato della incombente minaccia nazista.⁶ Per capire le recriminazioni tedesche e slovacche che minavano l'unità della giovane repubblica, Cvetko, in qualità di corrispondente del giornale «Jutro», si recò in Moravia, nei Sudeti e poi a Bratislava; di lì proseguì il suo viaggio di ricognizione nella zona subcarpatica. E fu allora che egli, cosmopolita e democratico avverso al regime autoritario della prima Jugoslavia, comprese che il revanscismo ancora non conosceva la ferocia del nazismo hitleriano, per cui i cittadini di lingua tedesca acclamavano il Führer per la difesa della loro nazionalità. In questo senso, l'incontro con Mihajlo Rostohar, eminente psicologo dell'università di Brno, gli fu di grande giovamento. Rostohar gli spiegò che nel nazionalismo esasperato vi sono le radici del fascismo, quale negazione di tutte le alterità etniche. Una teoria di carattere innatista che Cvetko aveva solo intuito e di cui conobbe in seguito le tragiche conseguenze, passando prima per Vienna, ove gli ebrei erano ridotti a schiavi, e poi con la violenta occupazione italiana e tedesca del suo paese (1941-1945).⁷ Dalle affermazioni dello sloveno Rostohar si deduce che era impossibile aprire un dibattito pacato sui nazionalismi. E sarebbe stato anche più arduo schizzare una classificazione obiettiva, fondata sugli intrecci di nazionalità democratica, linguistica, biologica, politica, culturale e generale (i.e. evolutivo-annessionista nei confronti delle minoranze).⁸

Per altri versi, sulla catastrofe centroeuropea dopo il 1945, è ancora attuale l'articolo di Milan Kundera *La tragédie de l'Europe centrale*.⁹ Diffuso in inglese dalla «New York Review of Books»,¹⁰ il saggio denuncia la brutale cancellazione di un'entità geografica che era stata per secoli una vivida espressione dell'identità occidentale, anche se a tutt'oggi sono molti i musicologi che si ostinano a chiamarla Europa dell'est, considerando questa parte del continente un'area periferica. Il confine, scrive Kundera, si spostò a ovest di centinaia di chilometri, per cui gli stati che geograficamente erano al centro si ritrovarono a oriente, e i popoli la cui civiltà apparteneva all'occidente divennero ad un tratto cittadini dell'est:

L'Europe géographique (celle qui va de l'Atlantique à l'Oural) fut toujours divisée en deux moitiés qui évoluaient séparément : l'une liée à l'ancienne Rome et à l'Église catholique (signe particulier : alphabet latin); l'autre ancrée dans Byzance et dans l'Église orthodoxe (signe particulier : alphabet cyrillique). Après 1945, la frontière entre ces deux Europes se déplaça de

quelques centaines de kilomètres vers l'Ouest, et quelques nations qui s'étaient toujours considérées comme occidentales se réveillèrent un beau jour et constatèrent qu'elles se trouvaient à l'Est.

Par suite, se sont formées après la guerre trois situations fondamentales en Europe : celle de l'Europe occidentale, celle de l'Europe orientale et celle, la plus compliquée, de cette partie de l'Europe située géographiquement au Centre, culturellement à l'Ouest et politiquement à l'Est.¹¹

A dare questa immagine distorta contribuirono gli errori commessi dai cechi, i quali sbandierarono la loro 'slavicità' in fratellanza con i russi, quando in realtà non vi è stata una storia, o una religione, né tantomeno una cultura condivisa tra Russia e Boemia. L'appartenenza alla stessa famiglia linguistica fu addotta come argomento di reazione all'avanzare di un pangermanesimo aggressivo, ma fu pure la fonte di una mistificazione che consentì all'Unione Sovietica di incorporare gli stati slavofoni, più la Romania e l'Ungheria, dopo il 1945. Un'aspirazione già coltivata dagli zar, le cui radici si trovano nella teoria di Aleksandr Šiškov. Promotore di un anacronistico albero delle lingue, nel quale il russo vanta una stretta parentela con il veteroslavo inteso come *langue souche*, Šiškov conferì il primato al suo «dialetto slavonico», avviando l'epurazione dei forestierismi. Viceversa, il «carniolano» degli sloveni era per lui scaduto a livello di dialetto, dacché imbastardito con il tedesco degli austriaci.¹² Kundera, dunque, riprende un'accusa già pronunciata con altre parole da Karel Havlíček Borovský e da personalità di rilievo come Mickiewicz, Michelet e Mazzini, che si può riassumere con un semplice slogan: «slaviser pour russianiser»:

[...] je vois enfin la faute de l'Europe centrale dans ce que j'appellerai l'«idéologie du monde slave». Je dis bien «idéologie», car ce n'est qu'une mystification politique fabriquée au XIX siècle. Les Tchèques (malgré l'avertissement sévère de leurs personnalités les plus représentatives) aimaient la brandir en se défendant naïvement contre l'agressivité allemande; les Russes, en revanche, s'en servirent volontiers pour justifier leurs visées impériales. «Les Russes aiment appeler slave tout ce qui est russe pour pouvoir plus tard nommer russe tout ce qui est slave», proclama déjà en 1844 le grand écrivain tchèque Karel Havlíček, qui mettait ses compatriotes en garde contre leur russophilie bête et irréaliste. Irréaliste, car pendant leur histoire millénaire les Tchèques n'eurent jamais aucun contact direct avec la Russie. Malgré la parenté linguistique, ils ne faisaient aucun *monde* commun avec eux, aucune

histoire commune, aucune culture commune, tandis que les rapports des Polonais avec les Russes n'étaient qu'une lutte à la vie et à la mort.¹³

Se la rinascita dell'idea di Mitteleuropa fu soprattutto un mito letterario fomentato dopo la disfatta dell'impero, ora essa è surclassata dalla creazione dell'Unione Europea. Ciononostante, lo spirito dell' 'austicità' non è affatto tramontato, poiché le genti della media Europa convivono in base all' accettazione di valori simili, sorti nel passato e radicati nel presente. Rimane aperta, invece, la questione di come affrontare ciò che accomuna e divide i percorsi identitari dei popoli slavi in relazione alla musica, nonché la tormentata acquisizione della grande cultura tedesca.

Anche se l'apporto di ciascuna civiltà riguarda l'uso dei canoni popolari, e in questo senso emergono delle divergenze profonde, si deve ricordare che dalla fine del diciottesimo secolo due furono le sorgenti a cui attingono i musicisti della Mitteleuropa. La prima è la corrente classico-romantica e la seconda è la didattica altamente professionale dei cechi, i quali ebbero un' influenza notevole sulla musica d'arte e di consumo in Polonia, Slovenia e Croazia. Dalla fine del Settecento, un numero considerevole di patrioti e musicisti provenienti dalla Boemia si sparse in tutto l'impero asburgico, ma anche in Italia e in Germania. Oltre ai *Mannheimer*, le prime avvisaglie di questa migrazione compatta si colgono nella imponente presenza di cechi presso l'orchestra di corte di Varsavia all'epoca di Stanisław August Poniatowski.¹⁴ Poco prima delle rivoluzioni del 1848 essi esportarono le *besedy*, ossia le riunioni nelle quali i patrioti si esibivano in inni, *Lieder*, poesie e studi. Indetti poi con cadenza regolare, gli incontri furono accolti in sale di lettura note con i nomi di *čitalnice* e *čitaonice*, secondo le dizioni slovena e croata. Nel cinquantennio successivo furono i cechi a occupare posti di responsabilità nelle cappelle dei centri costieri adriatici: sia che fossero a maggioranza italiana, come a Capodistria (Koper), o croata come a Spalato (Split). A Lubiana la scuola violinistica fu rifondata da professionisti venuti dalla Boemia;¹⁵ il fautore dell'opera nazionale croata, il fiumano Ivan von Zajc, era di origine ceca; la borghesia ceca e slovacca, attiva a Trieste per via del porto franco, era associata alle istituzioni slovene, e il primo a diffondere la moderna didattica del pianoforte a Trieste fu Adolf Skolek, anch'egli boemo di scuola viennese.¹⁶ Emblematica, nel 1868, la riunione a Praga dei rappresentanti di tutti i popoli slavi per la posa della prima pietra del Teatro Nazionale (Národní Divadlo). Nonostante

la scarsa partecipazione di polacchi e russi, per ovvi contrasti politici, molti furono gli ospiti invitati dai posti più lontani a tenere allocuzioni nella loro lingua. Il *národní obrození*, il progetto di risorgimento dei cechi, divenne un modello conclamato nel periodo in cui Bedřich Smetana impose di tradurre le opere straniere per il Teatro Provvisorio (Prozatímní Divadlo), in attesa della erezione del Teatro Nazionale. A Zagabria, per l'apertura del Teatro Nazionale Croato (Narodno Hrvatsko Kazalište), la direzione chiese la consulenza dei praghensi e per la messa in scena di *Lohengrin* i materiali furono acquistati a Praga e non a Bayreuth! Lo stesso dicasi di Lubiana. In nome di una invocata affinità linguistica, nonostante la vicinanza di Trieste, Venezia e Vienna, le opere italiane, francesi e tedesche subirono lo stesso trattamento. *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La muta di Portici*, *Carmen* e *Der fliegende Holländer* si cantarono in versione ritmica slovena, con costumi e libretti presi a prestito dal Národní Divadlo.¹⁷ Tuttavia, la volontà di marcare i confini non poté cancellare l'aggregazione spontanea tra le culture musicali tedesca e slava: crebbero insieme e si influenzarono a vicenda, anche se spiccano in gran numero le pagine volte a esibire le identità particolari.

2. Paradigma e canone

Per tornare all'assunto principale, ossia verificare quali furono le cause che portarono alla scoperta delle tradizioni e alla musica popolare, è utile affrontare il concetto di paradigma, cui si richiama il titolo di questo intervento.

Nel campo delle scienze esatte la definizione di paradigma si condensa nel semplice enunciato di teoria alla quale si rapportano le prove empiriche. Posto che nella cultura non vi sono accadimenti che ammettono leggi universali, qualsiasi atto può diventare un paradigma, anche quando si parla di appartenenza alla nazione. In tale contesto il paradigma è un dato acquisito dalla storiografia quale termine di paragone, poiché stimola il cambiamento nelle dinamiche sociali e conferisce loro una mappatura diversa. Nelle arti, musica compresa, può identificarsi con un elemento del passato pertinente alla storia di un paese. Esso viene sottoposto agli artifici della revisione per scopi diversi da quelli riconoscibili nella sua posizione all'interno del racconto di tipo evenemenziale, in quanto caricato di valori non previsti. In breve, il paradigma è un agente conflittuale che provoca il riassetto di un ordine

costituito. La sua importanza, quale elemento scatenante la costruzione dei concetti di popolo e nazione, è ormai acclarata a fronte dei saggi di Ernest Gellner, Benedict Anderson ed Eric Hobsbawm, per citare solo alcuni dei tanti studiosi che si sono occupati della formazione degli stati nazionali e delle connesse mitografie.¹⁸ A prescindere dai casi esemplari che hanno portato a elaborare l'idea di *invented nations*, o quella più appropriata di *imagined communities*, il paradigma è un processo di ipostatizzazione che ambisce a diventare categoria, in quanto inamovibile dietro il fluire fenomenico. Ciò non esclude le stratificazioni con altri fatti nel corso del tempo, ma il paradigma mantiene una posizione di privilegio quando è riconosciuto il suo primato nell'imprimere il moto iniziale, sia pure in modo impreveduto (e qui non guasterebbe un po' di ironia alla Jean Cocteau: «La source désapprouve presque toujours l'itinéraire du fleuve»¹⁹).

Il canone, invece, è un principio regolante ambiguo. Si tratta di uno strumento identitario che prende la forma di un topos accentratore di ampie dimensioni come il canto del popolo. Un genere nel quale, opportunamente enfatizzati, convergono i riferimenti etici alla lingua, alla fede e alla cultura. Queste assumono la fisionomia di un patrimonio esclusivo, irriproducibile altrove, confinato a forza nello specifico della nazione.

Nei casi presi in esame, l'accezione di paradigma collima con gli eventi che hanno sconvolto un regime preesistente e spinto i gruppi subalterni a individuare in un'immagine del popolo il canone, ossia una forma non negoziabile di autorappresentazione. Nel diciannovesimo secolo, per la conquista di uno stato indipendente, il popolo fu eletto a simbolo etnico e culturale della nazione. Tuttavia, il nodo da sciogliere non riguarda la descrizione minuta dei repertori demotici, bensì la fissazione dei paradigmi dai quali si diparte il canone popolare.

Il paradigma scientifico è considerato da Thomas Kuhn un elemento che provoca la risistemazione di un ordine pregresso. Ad esso si riconduce il paziente lavoro attuato da Michel Foucault in *Les mots et les choses* del 1966, volume edito in inglese con il più coerente titolo di *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*.²⁰ Nell'altrettanto celebre *L'archéologie du savoir* del 1969, il filosofo mette in evidenza i passaggi che determinano le «soglie di epistemologizzazione», corrispondenti a pratiche discorsive prima di farsi scienza o visione del mondo.²¹ Si tratta di grumi di esperienze

dalle quali escono significati alternativi, talché si può parlare di un *prima* e di un *dopo*.²² Ne deriva che la ricerca storica, declinata in senso antropologico, dovrebbe incaricarsi di svelare il *turn* laddove quei valori sono oppressi da un lessico pertinente al vecchio sistema, quando ancora non affiorano i vocaboli atti a definire compiutamente i nuovi concetti. Meglio ancora, il paradigma aderisce all'idea di un fattore collocato al grado zero come argomenta Giorgio Agamben.

Ispirato da Foucault, il filosofo riparte dalla *Entwicklungsfähigkeit* di Feuerbach e in *Signatura rerum* afferma che «l'elemento genuinamente filosofico in ogni opera, sia essa opera d'arte, di scienza o di pensiero, è la capacità di essere sviluppata». ²³ Anche Agamben si occupa di soglie critiche, o segnature che rivelano l'avvento del paradigma. Ma come si pone l'uso del termine paradigma nella storiografia, al di là di quanto asserisce il filosofo? Colto nell'attimo in cui si palesa, il paradigma è simile alle figure bistabili che si possono guardare in due modi diversi (come la coppa bianca o i due volti neri nell'immagine ideata da Rubin).²⁴ Poiché non si possono ibridare, esse sono una metafora proficua del paradigma, prima che questi assuma un aspetto preciso con il procedere in una direzione piuttosto che in un'altra. Se nella fase aurorale può ammantarsi di duplicità, il suo significato diverrà unico, pena la perdita della sua funzione di termine di confronto. Un rimando pratico a popolo e nazione.

È risaputo che questi concetti epocali sono assai mutevoli nel corso del tempo. Il lemma *Volk*, cui si collega il *Volkslied* coniato da Herder, fu sottoposto a un'immediata quanto inverosimile doppia significazione, potendo aderire in alcuni momenti all'idea di popolo e in altri all'idea di nazione. Per Herder il *Volk* si identificava con il popolo custode del vero sentimento nazionale (*Volkstum*), in quanto depositario di una memoria storica ignorata dalle élites. Ma a guardare un po' oltre il discorso si complica. Dopo le guerre napoleoniche, infatti, furono molti gli intellettuali tedeschi a utilizzare la nozione di popolo per i contadini e la borghesia, escludendo la nobiltà e il clero per motivi morali.²⁵ Al suo esordio, dunque, il paradigma viene espresso con parole che servono a designare tanto la nuova come la precedente situazione. È questa una condizione ineludibile nei processi culturali. Le parole del passato sono portatrici di una *alterità*, la cui decrittazione diverrà soddisfacente con l'adozione di un lessico confacente al panorama ridipinto *ex post* – fuor

di retorica è sempre attuale l'asserto di Aristotele: «Limitato è il numero di nomi, come limitata è la quantità dei discorsi, mentre gli oggetti sono numericamente infiniti. È dunque necessario che un medesimo discorso esprima parecchie cose e che un unico nome indichi più oggetti».²⁶

A mio avviso il paradigma nella storia ha più analogie con l'opera d'arte. Agamben, memore delle parole di Kant, scrive che il giudizio estetico fondato sul senso comune, e non sulla logica, si esplicita in casi per i quali non si può dare la regola. Nel paradigma non può esservi *archè*; ambisce all'archetipicità, compie un itinerario ove si incrociano sincronia e diacronia, per rimanere riconoscibile nonostante il lavoro di riassetamento cui dovrà sottostare.²⁷

La storia, ovviamente, è materia che non può vantare come la scienza leggi di lunga durata, ed è affranta dalle discontinuità. Da un punto di vista cronologico i paradigmi sono spesso contemporanei, ma anche estranei l'uno all'altro. Nonostante la distanza geografica o temporale possono provocare reazioni accomunabili, come quelle situate entro la cornice ideologica dell'andata al popolo. E in effetti il canone che discende dai paradigmi è il medesimo. Ciò che cambia è la sua morfologia, a quanto si intuisce dalle musiche che con molta fantasia furono chiamate popolari. In qualsiasi caso il rapporto tra paradigma e canone è causale, mai dialettico, per cui dal primo può nascere il secondo, mentre il secondo non può influire sul primo, essendo questo un a priori che genera il fenomeno. Si potrebbe affermare con Agamben che il paradigma non opera per metonimia; è un presupposto per un insieme di regole, ma allo stesso tempo non è una regola.

Vi sarebbe poi un passaggio logico su cui ponderare a lungo circa la connessione che si instaura tra paradigma e canone. Posto il caso di un avvenimento esterno alle arti, ad esempio le campagne napoleoniche che fornirono alla Russia un valido motivo per elaborare un'idea di popolo prima inesistente, il paradigma deve inverarsi in qualche episodio afferente alla musica? O così facendo si creerebbe una sovrapposizione paradossale? Io ritengo che paradigma e canone coesistano in un unico plesso, sino a tanto che il canone non perviene alla qualifica di *pattern* autosufficiente. In origine la loro posizione è solo virtualmente separabile, poiché il paradigma non può astringersi alla causalità esterna, ossia senza legami patenti con ciò a cui dà il primo impulso. Al contrario, per esibire la sua forza motrice deve contemplare un effetto immediato, altrimenti decade dal suo status di epifania. Il paradigma

non è un *a quo* normativo o prescrittivo, ma è recuperabile sul piano storico se innesca effetti duraturi in grado di dargli trasparenza. Il canone, viceversa, è un artefatto normativo soggetto alla variabilità, pena la cessazione del suo valore di riferimento. È in potenza un *quid* in continuo progresso, purché in esso si riconosca una forza cogente, anche quando il paradigma sbiadisce nella scialba retorica.

3. *Enfasi: tradizioni autentiche o inventate?*

A questo punto è giocoforza affrontare il problema dei paradigmi nel quadro delle svolte civili compiute dai popoli slavi della Mitteleuropa, con il fine precipuo di illustrare le soglie di accesso che hanno condotto al canto di popolo, quale segno distintivo della nazione. Mi limito quindi agli avvenimenti che hanno permesso la costituzione del canone, aggiungendo qualche annotazione sulle musiche ad esso pertinenti.

La molteplicità dei paradigmi vanifica lo sforzo di tracciare un affresco uniforme sulla trama di labili somiglianze, poiché la loro identificazione è suggerita da situazioni concrete. I paradigmi, va ribadito, sono manifestazioni concettuali relate a singoli eventi, anche in presenza di analogie capziose. Per esempio, al caso della Polonia si attaglia il paradigma politico; viceversa, per la Boemia il paradigma confessionale forma un viluppo con quello filologico, il quale a sua volta ingenera una catena metabolica sino ad arrivare al canto in lingua materna. Alla Slovenia si addicono il paradigma politico e confessionale. In Croazia predomina l'oralità che si sviluppa in due fasi: quella più debole dell'omerismo, e quella della lingua comune, foriera di un impatto politico su gran parte degli slavi meridionali.

Anche il canone merita una riflessione ulteriore. Oltre a un costante ricorso alle musiche giudicate popolari in nome della semplicità (sic!), le collezioni folkloriche di questi paesi adunano brani che nel diciannovesimo secolo erano reputati originali. Anche se si tratta di eccezioni, i *contrafacta* e le riscritture dimostrano invece il contrario. D'altra parte, il patriottismo individua la propria *raison d'être* nella tradizione autoctona, vera o presunta che sia, la quale fa capo alla lingua e all'etnia, sebbene, come hanno puntualizzato Renan e Hobsbawm, né l'una né l'altra garantiscono l'unità di un paese. Seguendo il pensiero di Herder sulla poesia, il canone doveva basarsi su dettati melici corrispondenti all'indole dei popoli. A distanza di due

secoli è stupefacente apprendere che alcune antologie fossero trattate come espressioni domestiche, anche quando di folklorico avevano poco o nulla. Il canto devozionale sloveno o gli inni dei cechi, ai quali mancava un'epica paragonabile a quella degli slavi del sud, furono incaricati di questa funzione oggi inspiegabile, a meno di sostituire il termine popolare con la più consona etichetta di canto ad alta divulgazione e trasversale alle classi. Qualsiasi brano, fosse anche di matrice allogena, poteva entrare nel novero del folklore, giacché erano la lingua e la sua propagazione ad assicurare il giusto quoziente di popolarità.

Il paradigma, si è detto, utilizza un lessico destinato a soccombere, mentre gli esiti che da esso scaturiscono devono inficiare il quadro normativo, come accertano le opere andate in scena durante i fatti di Polonia tra il 1793 e il 1795. L'assegnazione del paese alla Prussia, alla Russia e all'Austria fece sì che nel Singspiel *Cud mniemany, czili Krakowiaci i Górale* (*Il miracolo presunto, ovvero i cracoviani e i montanari*, 1794), scritto dal compositore ceco Jan Stefani su libretto di Wojciech Bogusławski, sia i polacchi, sia gli occupatori russi, riconoscessero il seme della rivolta.²⁸ Nonostante la struttura nient'affatto innovativa della musica, il suono del *krakowiak* e della *polonaise* furono sufficienti ad accendere gli animi degli astanti. In un altro momento quegli inserti sarebbero apparsi una divagazione in forma di *couleur locale*. Invece, la dissoluzione del Commonwealth polacco-lituano indusse la nobiltà, ma soprattutto la borghesia, a trasferirvi i simboli dell'amore di patria. In tale frangente è lecito addurre la costituzione di un paradigma politico, poiché si tratta di un punto di partenza dal quale non poterono derogare i compositori delle generazioni successive.

Per una esatta comprensione della crisi polacca è doveroso risalire ad alcuni decenni precedenti la devoluzione. Il sarmatismo che cementò l'unità dei nobili polacchi, lituani e ruteni, in virtù di una comune discendenza dagli antichi sarmati, fu sottoposto a critiche severe. I suoi valori elementari erano infatti antitetici rispetto all'universalismo dei lumi. Ricomparve però nell'Ottocento con il disfacimento della nazione, e fu preparato dalle idee herderiane di Franciszek Salezy Jezierski, il quale sostenne la singolarità di ogni popolo di fronte alla nobiltà eguale in qualsiasi paese. L'individualità di una nazione, quale che fosse la sua forma di governo, per Jezierski derivava dalle attitudini particolari del popolo. Nondimeno, nel periodo compreso

tra il 1778 e il 1794, apparvero sulle scene trentacinque opere di soggetto paesano, da cui la denominazione di *opera wiejska* (opera rustica). Con l'avvento al potere di Stanisław August Poniatowski fu intensificata la commistione tra la lingua del popolo e la scrittura aulica del poeta rinascimentale Jan Kochanowski. Per cui, molto prima di *Cud mniemany* il repertorio si arricchì di arie e danze ispirate ai costumi delle singole regioni. Fu tuttavia con il trauma dell'indipendenza perduta che il «canto naturale» di Bogusławski diede ai polacchi una consapevolezza nuova, circa il ruolo del folklore quale espressione del sentimento nazionale. A questo proposito è indispensabile una precisazione sui dogmi dell'illuminismo in Polonia.

Diversamente dai colleghi francesi, i polacchi erano conservatori e badavano a salvaguardare le tradizioni locali. Lituani, ruteni e mazoviani parlavano lingue e professavano religioni tra loro distinte, per cui il fondamento comune poteva trovarsi nell'uso di una lingua *super partes* e fu imposta alla letteratura un'azione censoria al fine di elevare il polacco al rango di lingua nazionale. L'opzione aveva dei risvolti sociali fortemente connotati, che si rispecchiano nel romanzo. Il protagonista del tempo si esprime a nome di tutti; vive in campagna; è un piccolo possidente impegnato a rinnovare l'agricoltura, sulla quale grava una secolare miseria. Detesta la nobiltà che si esprime in francese e non fraternizza con il contado. Lo stile di vita delle classi inferiori sono per lui un motivo di orgoglio, ma anche uno sprone nel perseguire il riscatto dei villici dal feudalesimo. In questa visione sociale, ove stato e nazione sono la medesima cosa, non hanno spazio i temi borghesi alla *Pamela* e, per ragioni facili da intuire, l'ebreo è talvolta una figura negativa.²⁹

Se il paradigma politico si innesta con rara precisione nel *Singspiel* di Stefani-Bogusławski, la situazione in Boemia, invece, è assai complicata e conta la stratificazione di tre paradigmi. In concomitanza con l'affermazione di una borghesia antitedesca, per cui il ceco divenne la lingua più parlata intorno al 1870, nacque la revisione secolarizzata dell'hussitismo. Grazie all'uso della lingua dei nativi un secolo prima di Lutero, Jan Hus fu presentato come il fautore della libertà del popolo ceco. Naturalmente, una rilettura di questo tipo non poteva accordarsi con il cattolicesimo imposto dopo la guerra dei Trent'anni. Per rimuovere l'ostacolo, considerato che anche i protestanti slovacchi si avvalevano del ceco quale lingua franca (si pensi a Jan Kollár), i patrioti trovarono un buon compromesso nella valorizzazione di un mano-

scritto del tredicesimo secolo, scoperto a Dvůr Králové nel 1817, nonché del frammento di Zelená Hora dell'ottavo secolo, scoperto nel 1822, quindi precedente la cristianizzazione della Boemia. A nulla valsero le contestazioni sulla loro autenticità, mosse dall'autorevole slavista Josef Dobrovský. Sulla scorta di quei testi paleoslavi Jan Palacký ingaggiò una personale battaglia per diffondere l'icona di una antica *natio* ceca improntata alla democrazia. Per la musica, all'assenza dell'epos supplirono la tradizione del corale protestante, dell'innografia gesuitica e il ricupero dei mitici cantori Lumir e Zábój. Il risultato di queste referenze disomogenee fu il racconto di un medioevo vero e immaginario, al quale contribuì Smetana con l'opera *Libuše* che servì a inaugurare il Teatro Nazionale nel 1882.³⁰

Se i cechi riscoprono l'hussitismo per scopi tutt'altro che confessionali, anche i cattolici sloveni approntarono una rivisitazione dell'opera evangelica di Primož Trubar. Nel sedicesimo secolo l'intraprendente luterano riuscì a imporre la lingua del popolo, sia mediante la stampa di libri sacri e abbecedari, sia mediante un lavoro di capillare alfabetizzazione. Tuttavia, la prima collezione di canti popolari preparata dalla Philharmonische Gesellschaft di Lubiana nel 1819 non sortì alcun effetto. A fungere da collante era piuttosto il canto chiesastico delle aree rurali, nel quale si erano inseriti i sintagmi del folklore. Il panorama mutò con la rivoluzione del 1848. Non solo a Lubiana, ma anche a Graz e a Trieste, gli sloveni diedero un impulso decisivo alla vita nazionale con l'istituzione delle *béside*, mutate dalle omonime *beseđy* dei cechi.³¹ Dopo il 1861, nel litorale maturò l'esperienza dei cori a quattro parti e degli inni accessibili ai dilettanti, iniziata con la lubianese *Slovenska gerlica* (*La tortorella slovena*) del 1848. L'opera nazionale, invece, apparve alla fine del secolo con Viktor Parma senza suscitare grande scalpore.

I paradigmi nascono e si sviluppano per autogenesi. Sin dai tempi di Herder i poemi di Ossian furono oggetto di annose polemiche, che non menomarono la loro fama, tanto da essere prestamente tradotti in italiano, tedesco, ceco e polacco. A nulla valsero le accuse di falsificazione o, come ha sostenuto Hugh Trevor-Roper, di rivisitazione di un patrimonio trasportato in Scozia dai bardi irlandesi e cantato dai «remnants». ³² I testi gaelici ebbero una ricaduta solo nell'alveo della cultura elitaria. Le numerose versioni nelle varie lingue d'Europa, tra le prime quelle di Michael Denis e di Melchiorre Cesarotti, non produssero effetti tangibili se si escludono gli *Ossians Gesänge* di Franz

Schubert, o le opere *Comala* di Thomas Busby (1800), *Ossian* di Jean-François Lesueur (1804), *Fingallo e Comala* di Stefano Pavesi (1805), *Colmal* di Peter von Winter (1809), e i pezzi sinfonici più tardi come *Die Hebriden* (1829) di Felix Mendelssohn-Bartholdy.³³ Né questo è avvenuto presso i popoli slavi, nonostante la versione in ceco dovuta alla penna di František Palacký (1817). Tuttavia i «canti earsici» contribuirono a mediare un nuovo interesse verso le fonti orali e la sola conseguenza degna di attenzione fu la riproposizione dell'epos classico alla luce di Ossian, ribattezzato «Omero nordico».

Omero fu lo spunto da cui partire per Giulio Bajamonti, allo scopo di equiparare l'*Iliade* alle *pjesme* dei guslari morlacchi, i cantastorie ritenuti i superstiti della secolare civiltà degli slavi balcanici.³⁴ L'illirismo successivo non usò simili argomenti e proliferò nella musica con l'integrazione di qualsiasi brano di matrice demotica, purché scritto in *neoštokavjan*, la lingua potenzialmente transnazionale parlata in alcune aree della Croazia, in Bosnia, Serbia e Montenegro.

Nella prospettiva di Foucault, la letteratura di viaggio, o le ricerche di Andrija Kačić-Miošić sulla lirica popolare, non sono i motivi scatenanti il culto della nazione. Bisogna attendere l'interposizione del fattore critico, vale a dire la caduta della Repubblica di Venezia (1797) e la conseguente riflessione di Bajamonti. Il quale, nel *Morlacchismo di Omero* (1793), abbozza un ritratto monogenetico degli slavi del sud, appellandosi alle convergenze narrative tra l'epica classica e la morlacca, rivisitate in chiave antropologica.³⁵ L'illirismo croato, indifferente ai richiami pseudostorici del morlacchismo, alimenta con prospettive meno pretenziose un fenomeno che ha per discriminare la lingua.³⁶ Per la composizione del puzzle balcanico il paradigma dell'oralità si sposa sia con il ricupero dei decasillabi improvvisati dai guslari, sia con lo studio della feconda letteratura di Dubrovnik appartenente al medesimo ceppo linguistico.

I primi frutti della corrente illirica si colgono in *Ljubav i zloba* (*Amore e malizia*) del 1846, dramma per musica di Vatroslav Lisinski (alias Ignaz Fuchs), che in parte risente della lezione di Gaetano Donizetti. Ma non si possono trascurare le premesse di questo traguardo, rintracciabili nel repertorio teatrale delle compagnie tedesche e in misura minore di quelle italiane.³⁷ Del pari determinante fu la produzione corale di Lisinski. I brani di questo compositore, più *amateur* che professionista, riscosero un notevole successo tra il 1841 e il 1845, ossia nel periodo in cui il partito filomagiaro avversò la

riforma della lingua voluta dal croato Ljudevit Gaj, che implicitamente prefigurava la nascita di una federazione di stati a detrimento dell'Ungheria.³⁸ La componente jugoslava del programma di Gaj si coglie nella ouverture *Jugoslavenska*, composta da Lisinski nel 1848 a Praga, come si è detto il centro di irradiazione del panslavismo mitteleuropeo.

4. Nazionalismo vs. Cosmopolitismo?

Nell'ambito dei rapporti tra culture dominanti e culture subalterne, le definizioni di subordinazione, adattamento e autonomia potrebbero adempiere all'obbligo di dare una sistemazione formale alle musiche circolanti nella Mitteleuropa. In verità, la mescolanza di stili impedisce il ricorso schematico a queste categorie, che comportano un alto rischio di semplificazione.

In merito all'affrancamento dai modelli stranieri sono preziose le indicazioni per conferire una fisionomia nazionale all'opera, genere nel quale l'ambientazione patria era comprensibile a qualsiasi tipo di pubblico. Quelle fornite dal ceco Otakar Ostinský e dal croato Franjo Kuhač, per rigettare o accogliere con qualche riserva il *Musikdrama* di Wagner, sono una prova inconfutabile di questa tendenza. Da un'altra prospettiva qualsiasi classificazione perde di consistenza con le musiche a larga divulgazione, ritenute autoctone solo per via della lingua, anche quando risentono della lezione altrui. Parecchie raccolte popolari rifuggono poi dalla cifra estetica, in quanto mirate a consolidare le rivendicazioni politiche. Ma anche a un *niveau* superiore, ove la valutazione tecnica svuotata da implicazioni ideologiche è consentita, non è facile costringere le partiture entro i bordi segnati dal grado di imitazione o di libertà creativa.

Del pari improponibile, infine, si configura l'opposizione nazionale *vs.* cosmopolita, poiché si tratta di due componenti destinate a convivere a lungo, come caratteristiche della stessa cultura musicale. Per divenire accettabile a livello di scuola, la musica colta in Polonia, Boemia, Slovenia e Croazia, paesi impegnati nelle lotte nazionali, avrebbe dovuto rifiutare i patterns 'esogeni'. In realtà questo è un pregiudizio facilmente smontabile, anche se duro a morire nella musicologia, ammalata dalla modernità di un manipolo di compositori attivi nel panorama semif feudale della Russia. Il catalogo dei lavori di Smetana, Dvořák, Zajc e Parma (due cechi, un croato e uno sloveno) attesta che costoro erano in grado di scrivere seguendo rispettivamente gli insegnamenti di Liszt, Brahms, Verdi e Mascagni, ma al contempo sapevano trasfigurare con pari abilità formu-

le inusuali rivolgendosi alle sorgenti nazional-popolari. Per cui bisogna accettare il fatto che la loro cultura, equamente spartita tra influssi tedeschi, italiani e patri, si fondava su una sorta di trilinguismo difficile da capire dopo la formazione delle storiografie particolari, ma che all'epoca non creava gravi conflitti. Se il localismo o il nazionalismo servono a etichettare le manifestazioni artistiche di comunità scontente, ma in buona sostanza fedeli all'amministrazione imperial-regia sino al 1918, e se il cosmopolitismo si riferisce alla esecuzione di musiche provenienti da centri propulsori di culture consolidate, ciò non significa che vi sia stata un'automatica frattura. Un esempio chiarificatore.

Per le borghesie slavofone e germanofone, sino ai primi del Novecento, era ovvio considerare l'opera italiana alla stregua di prodotto sovranazionale, anche quando si pose la condizione di tradurre i testi di autori stranieri e di comporre su libretti in lingua madre. Secondo una convenzione inveterata il melodramma era un genere italiano, e in parte francese, apprezzato in eguale misura dai pubblici di Varsavia, Vienna, Praga, Lubiana e Zagabria. Più che di antitesi tra nazionalismo e cosmopolitismo sarebbe opportuno parlare di simbiosi o di vite parallele. L'espansione di musiche nate altrove, fatte proprie sia a livello di recezione sia a livello compositivo, era una prassi paragonabile all'uso del tedesco quale *Umgangssprache*. A mio avviso il cosmopolitismo è concepibile in relazione pari, e non solo contraria, al patriottismo e alle sue devianze nazionalistiche. Di fatto, l'opera italiana e francese, come la musica da camera e sinfonica dei maestri tedeschi, erano accolte da tutti i popoli slavi che si riconoscevano in quei repertori, sebbene fossero consapevoli della propria diversità etnica e linguistica. Una delle colpe della musicologia del Novecento, anch'essa divisa tra oriente e occidente, fu il tratteggiare in modo conflittuale e non dialettico il rapporto tra le correnti domestiche e l'arte cosmopolita. Nel 1978, quando la barriera si fece più fragile e divenne evidente l'inconsistenza di appellativi come Europa dell'est, Dragotin Cvetko stigmatizzò tale incongruenza: «Even from what we already know it is obvious that despite some crucial differences the two kinds of music have so much in common and are so closely related to each other that they cannot be treated separately».³⁹

A fronte di queste delucidazioni, si impone la necessità di applicare una corretta metodologia in merito alle ricorrenze dell'aggettivo popolare. Per certi versi torna utile quella avanzata da Matthew Gelbart.⁴⁰ Per il musicologo americano la musica d'arte e il folklore sono concezioni pensate come

categorie senza tempo, e in quanto tali simili alle «invented traditions» di Hobsbawm.⁴¹ A dispetto della loro contiguità, esse sono state indagate sulla base della reciproca esclusione. Ciò è potuto accadere con il superamento di un habitus assai vetusto, regolato sulle funzioni della musica, a vantaggio del concetto di creatività e della ricerca ossessiva delle origini.⁴² Per cui la presenza di tratti carpiți al folklore e reimmessi nella musica colta, o al contrario la fortuna di melodie rilevate dall'opera, hanno complicato la decifrazione del compito svolto dai vari tipi di musica d'uso etichettata come popolare (musica di tradizione, musica composta per il popolo, canto devozionale, inni e cori scritti da compositori, arie d'opera). L'evoluzione della musica d'arte nella Slavia mitteleuropea si realizza all'interno di interferenze continue tra utilità e autonomia, che comportano un esame attento sia delle modalità recettive, sia della qualità tecnica delle partiture. Diversamente, non si spiegherebbe la fortuna di qualsiasi genere compositivo, brani sinfonici compresi, purché riferito alla storia patria.⁴³ E quando molti compositori tentarono di forgiare uno stile alternativo a quello delle culture dominanti, nonostante i risultati non sempre felici, il responso del pubblico fu sempre positivo, giacché la sua percezione era guidata da sentimenti identitari e non dal giudizio critico. Taluni pervennero a quell'obbiettivo con decenni di ritardo rispetto alla Russia o alla Boemia. I risultati non furono meno straordinari, in specie quando furono introdotte con studiata finezza le combinazioni tra regimi modalı e politonali provenienti dalla vera grammatica etnica.⁴⁴

5. Conclusioni

Il paradigma nazionale, quando si radica nella coscienza dei gruppi, è un contratto del consenso che vincola e produce i riti dell'autorappresentazione. Negli ultimi due secoli le musiche associate al canone popolare hanno proceduto in bilico tra i concetti di lingua, razza e tradizione, dati come punti fermi di un universo immobile. Anche se si ravvisa in essi un adattamento alle dinamiche della storia, il paradigma da cui sono scaturiti esiste a prescindere; si pone come un punto di rottura entro il sistema e non lascia prevedere la forma degli esiti futuri. L'identità, invece, non è mai il parto di teorie neutrali, ma un riposizionamento del paradigma pensato per incidere sulla prassi. Il canone, spacciato per naturale, pretende di veicolare una concordia unanime, mentre il connubio arbitrario dell'ideologia con la realtà è sempre dissimulatorio.

* Università di Palermo (ivano.cavallini@unipa.it)

¹ Seton-Watson 1977: 148 e Anderson 1991: 83-113.

² Vodopivec 2004: 29-42.

³ Bibó 1993: 133-139. Il saggio risale al 1946 e contiene ottime intuizioni, nonostante i limiti teorici dettati dal periodo in cui venne concepito.

⁴ Magris 1966 e Le Rider 1995: 85-96.

⁵ Agnelli 1971: 59: «l'idea di Mitteleuropa ha un senso solo in rapporto al principio di nazionalità, non se questo viene ignorato, non se gli viene opposto un universalismo di derivazione imperiale o dinastico».

⁶ Cvetko 1995: 38-39.

⁷ Cvetko 1995: 45-52.

⁸ Symaniec 2012: 51-56.

⁹ Kundera 1983: 3-4.

¹⁰ Kundera 1984.

¹¹ Kundera 1983: 3-4.

¹² Symaniec 2012: 86-90.

¹³ Kundera 1983: 6.

¹⁴ Żórawska-Witkowska 2010.

¹⁵ Zupančič 2008 e Weiss 2013.

¹⁶ Radole 1992: 106-107.

¹⁷ Ther 2011.

¹⁸ Gellner 1983, Anderson 1991 e Hobsbawm 1992.

¹⁹ Juvarra 1984: 47.

²⁰ Foucault 1966.

²¹ Foucault 1969: 248-249: «Troisième type d'analyse historique : celle qui prend pour point d'attaque le seuil d'épistémologisation - le point de clivage entre les formations discursives définies par leur positivité et des figures épistémologiques qui ne sont pas toutes forcément des sciences (et qui au demeurant ne parviendront jamais peut-être à le devenir). A ce niveau, la scientificité ne sert pas de norme : ce qu'on essaie de mettre à nu, dans cette *histoire archéologique*, ce sont les pratiques discursives dans la mesure où elles donne lieu à un savoir, et où ce savoir prend le statut et le rôle de science. Entreprendre à ce niveau une histoire de sciences, c'est pas décrire des formations discursives sans tenir compte des structures épistémologiques; c'est montrer comment l'instauration d'une science, et éventuellement son passage à la formalisation peut avoir trouvé sa possibilité et son incidence dans une formation discursive, et dans les modifications de sa positivité».

²² Foucault 1966: 64: «Discontinu – le fait qu'en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l'avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement – ouvre sans doute sur une érosion du dehors, sur cet espace qui est, pour la pensée, de l'autre côté, mais où pourtant elle n'a cessé de penser dès l'origine, et qu'elle ne cesse, ici et là, de commencer toujours à nouveau?»; 377: «L'archéologie a donc à leur égard deux tâches : déterminer la manière dont elles se disposent dans l'*épistémè* où elles s'enracinent; montrer aussi en quoi leur configuration est radicalement différente de celle des sciences au sens strict»; 380: «Et les valeurs imaginaires qu'a pris alors le passé, tout le halo lyrique qui a entouré, à cette époque, la conscience de l'histoire, la vive curiosité pour les documents ou les traces que le temps a pu laisser derrière lui, – tout ceci manifeste en sur-

face le fait nu que l'homme s'est trouvé vide d'histoire, mais qu'il était déjà à la tâche pour retrouver au fond de lui-même, et parmi toutes les choses qui pouvaient encore lui renvoyer son image (les autres s'étant tues et repliées sur elles-mêmes), une historicité qui lui fût liée essentiellement».

²³ Agamben 2008: 8.

²⁴ Fortuna 2005.

²⁵ Cesa 1987: 150-151; Kindl 2004: 321.

²⁶ Aristotele 1955: 648.

²⁷ Agamben 2008: 62: «la storicità del paradigma non sta nella diacronia né nella sincronia, ma in un incrocio fra esse».

²⁸ Żórawska-Witkowska 2012.

²⁹ Rejman 2011.

³⁰ Ortlová – Pospíšil 2007.

³¹ Cigoj Krstulović 1996; Klemenčič 2004. Riguardo al litorale e a Trieste: Rojc 1978.

³² Trevor-Roper 1983: 16: «In the eighteenth century, the Western Islands were still essentially an Irish overflow, and the Gaelic language spoken there was regularly described, in the eighteenth century, as Irish».

³³ Dahlhaus 1990: 38-46.

³⁴ Cavallini 2010.

³⁵ Bajamonti 1797.

³⁶ Tuksar 2012.

³⁷ Katalinić 2010.

³⁸ Palić-Jelavić 2010.

³⁹ Cvetko 1978: 159.

⁴⁰ Gelbart 2007.

⁴¹ Gelbart 2007: 6: «Folk music and art music, being recent constructions that have portrayed themselves as timeless categories, share much with the idea of invented traditions»; 7: «To understand fully the persistence and influence of these categories, we must [...] recognize [...] the specific historical interdependence of “folk” and “art” as a binary, dialectical pairing. These signifiers have gained their referents through contrast and opposition to each other: throughout their history, the fact that “folk music” and “art music” have functioned in dialogue with each other has rendered their force exclusive rather than inclusive».

⁴² Gelbart 2007, cover: «Whereas earlier ways of classifying music were based on its different functions, for the past two hundred years we have been obsessed with creativity and musical origins, and classify music along these lines».

⁴³ Bergamo 2006. L'autrice si intrattiene sui tre diversi modi in cui, nell'età moderna, si è attuata la polarizzazione conflittuale tra *musica pura* (strumentale) e *musica vocale* (operistica e non), poi nell'ambito della sola musica strumentale, tra *musica assoluta* e *musica a programma*, e dagli anni Venti del Novecento tra *musica autonoma* e *musica funzionale*. Le sue riflessioni partono dagli studi di Carl Dahlhaus e dalle voci *Absolute Musik*, *Autonome Musik*, *Funktionale Musik*, stese da Albert von Massow per lo *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Auslieferung 22, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, Franz Steiner, 1994. Cfr. anche Cigoj Krstulović 2007, che analizza il diverso ruolo dei repertori cosiddetti «utilitari», dalla nascita della coscienza nazionale nel 1848 sino alla fine del secolo, quando essi gradualmente hanno perduto la funzionalità iniziale divenendo musica per «uso domestico».

⁴⁴ L'incontestata modernità di Béla Bartók, che ha esplorato la tradizione ungherese, è interpretabile per David Cooper come una reazione nazionalista all'«esotismo nazionale» della musica tzigana: cfr. Cooper 2001.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben, Giorgio

2008 *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Agnelli, Arduino

1971 *La genesi dell'idea di Mitteleuropa*, Milano, Giuffrè.

Anderson, Benedict

1991 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York, Verso.

Aristotele

1955 *Organon*. Introduzione, traduzione e note di G. Colli, Torino, Einaudi.

Bergamo, Marija

2006 *Umetniški značaj proti smotru: med polariziranjem in harmoniziranjem* [Significato artistico vs. intenzionale: tra autonomia musicale e armonizzazione], "De Musica Disserenda", II/2, pp. 211-228.

Bajamonti, Giulio

1797 *Il morlacchismo di Omero*, in "Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia", X, Venezia, Storti, pp. 77-98.

Bibó, István

1993 *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, trad. it. par György Kassai, Paris, Albin Michel, pp. 33-139.

Cavallini, Ivano

2010 *Ossian, Omero e il bardo morlacco. Su Giulio Bajamonti e la scoperta degli antichi slavi*, in Cavallini e White edd. 2010, pp. 259-288.

Cavallini, Ivano e White, Harry edd.

2010 *Musicologie sans frontières. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara. Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, Zagreb, HMD.

Cavallini, Ivano ed.

2012 *Nation and/or Homeland. Identity in 19th-Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, Milano, Mimesis.

Cesa, Claudio

1987 *Popolo, nazione e stato nel romanticismo tedesco*, in Margherita Cottone ed., *Figure del romanticismo*, Venezia, Marsilio, pp. 145-166.

Cigoj Krstulović, Nataša

1996 *Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene Matice (1848-1872)*

- [Introduzione alle attività musicali nelle čitalnice in Slovenia sino alla fondazione del Centro Musicale (1848-1872)], in "Musikološki Zbornik", XXXII/ 61-74.
- 2007 «*Glasba za rabo*» kot družbenozgodovinski pojav v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem [La musica d'uso quale fenomeno storico-sociale in Slovenia durante la seconda metà del diciannovesimo secolo], in "De Musica Disserenda", III/1, pp. 65-76.

Cooper, David

- 2001 *Béla Bartók and the Question of Race Purity in Music*, in *Musical Constructions of Nationalism: Essays in the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, ed. by Harry White and Michael Murphy, Cork, Cork University Press, pp. 16-32.

Cvetko, Dragotin

- 1978 *The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe*, "The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", 9/2, pp. 151-160.
- 1995 *V prostoru in času. Spomini* [Nello spazio e nel tempo: ricordi], Ljubljana, Slovenska Matica.

Dahlhaus, Carl

- 1990 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6), trad. it. *La musica dell'Ottocento*, a c. di Laura Dallapiccola, Firenze, Nuova Italia.

Fortuna, Sara

- 2005 *Note su oblio, paradigma e discipline linguistiche a partire da* Signatura rerum. Sul metodo di Giorgio Agamben, in "Studi Linguistici e Filologici Online", 8.2, pp. 205-222.

Foucault, Michel

- 1966 *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- 1969 *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Gelbart, Matthew

- 2007 *The Invention of Folk Music and Art Music: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, New York, Cambridge University Press.

Gellner, Ernest

- 1983 *Nations and Nationalism*, Ithaca, New York Cornell University Press.

Hobsbawm, Eric

- 1992 *Nations and Nationalism since 1780. Program, Myth, Reality*, New York, Cambridge University Press.

Juvarra, Filippo ed.

- 1984 *Le coq et l'arlequin : Cocteau, Satie, Les six*, Padova, CLEUP.

Katalinić, Vjera

- 2010 *Paralelni svjetovi ili dvostruki identitet? Strane operne družine i nacionalna glazbena*

nastojanja u Zagrebu u prvoj polovici 19. stoljeća [Mondi paralleli o duplice identità? Le compagnie d'opera straniere e i tentativi di opera nazionale a Zagabria nella prima metà del diciannovesimo secolo], in Cavallini e White edd. 2010, pp. 323-340.

Kindl, Ulrike

2004 *"Im namen des deutschen Volkes: in nome del popolo tedesco". Uso e accezione storica dei concetti di "Volk" e "Nation" nella lingua tedesca*, in Antonio Trampus e Ulrike Kindl edd., *I linguaggi e la storia*, Bologna, il Mulino, pp. 299-333.

Klemenčič, Ivan

2004 *The Contribution of Music to Slovenian National Awakening. The Role of Reading Rooms between Trieste, Ljubljana and Maribor (1848-1872)*, in "Musica e Storia", XII/1, pp. 513-530.

Kundera, Milan

1983 *Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, in "Le Débat", 5/27, pp. 3-23. Online: www.cairn.info/revue-le-debat-1983-5-page-3.htm.

1984 *The Tragedy of Central Europe*, in "The New York Review of Books", 31/7, April 26, pp. 33-38.

Le Rider, Jacques

1995 *La Mitteleuropa*, Paris, PUF, 1994, trad. it. *La Mitteleuropa*, ed. Maria Cristina Marinelli, Bologna, il Mulino, pp. 85-96.

Magris, Claudio

1966 *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.

Ottlová, Marta e Pospíšil, Milan

2007 *Zum Rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper*, in "De Musica Disserenda", III/1, pp. 23-35.

Palić-Jelavić, Rozina

2010 *Zborsko stvaralaštvo Vatroslava Lisinskog u označju povijesnik, društvenopolitičkih, ideologijskih i kulturnih krajolika* [I lavori corali di Vatroslav Lisinski nel contesto dei panorami storico, sociopolitico, ideologico e culturale], in Cavallini e White edd. 2010, pp. 289-306.

Radole, Giuseppe

1992 *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio "Giuseppe Tartini"*, Trieste, Svevo.

Rejman, Zofia

2011 *Les héros du canon littéraire des Lumières politiquement incorrect*, in *Culture et identité en Europe centrale : canons littéraires et visions de l'histoire*, ed. par Michel Masłowski, Didier Francfort, Paul Gradwohl en collaboration avec Anne Nercessian et Clara Royer, Paris, Institut d'Études Slaves, Brno, Mazarykova Univerzita, pp. 112-119.

Rojc, Aleksander

1978 *Cultura musicale degli sloveni a Trieste: dal 1848 all'avvento del fascismo*, Trieste, Editoriale Stampa Triestina.

Seton-Watson, Hugh

1977 *Nations and States: An Enquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism*, Boulder, Cole Westview Press.

Symaniec, Virginie

2012 *La construction idéologique slave orientale. Langues, races et nations dans la Russie du XIXe siècle*, Paris, Pétra.

Ther, Philipp

2011 *The Czechs as Cultural Role Models: Cultural Transfer from Bohemia to South-eastern Europe in the Late Habsburg Empire*, in Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar, Harry White edd., *Musical Theatre as High Culture? The Cultural Discourse on Opera and Operetta in the 19th Century*, Zagreb, HMD, pp. 49-61.

Trevor-Roper, Hugh

1983 *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*, in Eric Hobsbawm and Terence Ranger edd., *The Invention of Tradition*, New York, Cambridge University Press.

Tuksar, Stanislav

2012 *On Some Concepts of Pan Slavism and Illyrism in South Slavic Peoples, and the Idea of National Music in Croatia during the 19th Century*, in Cavallini ed. 2012, pp. 79-102.

Vodopivec, Peter

2004 *Mitteleuropa – Mythos oder Wirklichkeit?*, in “Muzikološki Zbornik”, XL, pp. 29-42.

Weiss, Jernej

2013 *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* [I musicisti cechi in Slovenia nel diciannovesimo secolo e all’ inizio del ventesimo], Maribor, Litera.

Żórawska-Witkowska, Alina

2010 *Bömischer Musiker in Warschau unter der Regierung von Stanislaus August Poniatowski (1764-1795)*, in Cavallini e White edd. 2010, pp. 242-257.

2012 *People, Nation and Fatherland in Three Polish Operas: Cud Mniemy, czili Krakowiaczy i Górale (1794), Jadwiga Królowa Polska (1814), Król Łokietek, albo Wisliczanki (1818)*, in Cavallini 2012, pp. 41-58.

Zupančič, Maruša

2008 *V iskanju lastne identitete: češki violinisti kot glavni tvorci violinizma na Slovenskem* [Alla ricerca della vera identità: i violinisti cechi quali principali creatori del violinismo in Slovenia], “De Musica Disserenda”, IV/2, pp. 105-132.

FINITO DI STAMPARE NELL'OTTOBRE 2016
DA FOTOGRAF PALERMO