



HAL
open science

François-Joseph Fétis. Musicologia e nazionalismo in Belgio nel secolo XIX

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. François-Joseph Fétis. Musicologia e nazionalismo in Belgio nel secolo XIX. Musica e storia, 2008. halshs-03171207

HAL Id: halshs-03171207

<https://shs.hal.science/halshs-03171207v1>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philippe Vendrix
FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS
MUSICOLOGIA E NAZIONALISMO
IN BELGIO NEL SECOLO XIX

Prego Philippe di controllare attentamente il suo studio: ho ripulito l'italiano - peraltro ottimo. I passi in grassetto segnalano i miei interventi più sostanziali. Paolo Russo

*La Belgique n'a pas d'instinct national et,
vu la nature de ses habitants, elle n'en
n'aura jamais.*
(Léopold 1^{er})

Nel rivolgersi alle pratiche musicologiche di una piccola nazione s'incorre sempre nel rischio dell'aneddotica, dei localismi. Se per di più tale nazione si rifiuta, o per lo meno ne dà l'impressione, d'essere una nazione, allora si rasenta il disastro, l'assurdità, l'insignificanza. Eppure il caso del Belgio non segue la sorte riservata a numerose tradizioni musicologiche, e non solo grazie alla lunga carriera e immensa produzione di un accanito lavoratore quale François-Joseph Fétis (1784-1871), ma anche perché a Fétis sono succeduti numerosi storici e teorici, da François-Auguste Gevaert a Paul Collaer, da Edmond van der Straeten a Charles van den Borren. A dispetto delle sonorità nederlandesi di questi nomi, tutti gli autori menzionati scrissero in francese, ma non promossero la medesima nozione di musicologia nazionale.

L'argomento è dunque vasto per lo storico della storiografia. In questa occasione mi accontenterò del solo caso di Fétis; e ciò per più motivi. Innanzitutto perché egli è il testimone della formazione del Regno Belga, di cui sarà in seguito attore nella funzione di direttore del *Conservatoire Royal de Musique* di Bruxelles, ufficio che conserverà per molti decenni col medesimo ardore di sempre. In secondo luogo, e soprattutto, perché Fétis ha in mente una visione universalistica quando immagina la musica e la sua storia. Mettere a fuoco il modo in cui egli concilia una prospettiva nazionale e gli universali in musica si rivela una ricerca preziosa per tracciare i contorni complessi di una disciplina in via di costituzione¹.

¹ R. Wangermée, *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIX^e siècle*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1951. Si veda anche il recente numero della «Revue belge de musicologie», LXII, 2008, dedicato a Fétis.

Il concorso del 1826

Iniziamo da una data: il 1826. Il Belgio ancora non esiste. Fétis ha compiuto il quarantaduesimo anno d'età e **ha già svolto** una ricca e produttiva carriera. Da lungo tempo aveva infatti lasciato Mons, sua **città natale, per studiare al Conservatorio di Parigi. Aveva ottenuto ottimi risultati e divenne supplente d'armonia e pianoforte sotto l'Impero.** Dopo alcuni anni trascorsi nel Nord della Francia, a Douai, e dopo numerosi, nonché rovinosi, viaggi, in cui già si manifestava la dispendiosa frenesia del bibliofilo, Fétis fece ritorno al Conservatorio di Parigi nel 1821, come professore d'armonia e composizione. Nel 1826 divenne bibliotecario di tale istituzione. Nel frattempo, il belga immigrato nella capitale, si era già lanciato in tre delle sue passioni: il collezionismo, il mestiere dello storico e la composizione di una teoria della musica.

Nel leggere il percorso di Fétis si potrebbe pensare che egli avesse beneficiato di un insegnamento capace d'orientarlo nella ricerca storica. **Eppure di ciò non v'è nessuna o poche traccie.** Il Conservatorio di Parigi s'interessava solo alle pratiche musicali contemporanee, anche se la lettura di qualche **testo** 'antico' era un passaggio obbligato in alcune classi di composizione. L'obiettivo rimaneva però sempre l'apprendimento di un mestiere che lo studente avrebbe esercitato in qualità d'interprete, compositore o insegnante.

Quando Alexandre Choron fondò la propria *École Royale et Spéciale de Chant*, non propose un progetto davvero innovativo: sperava in sostanza di formare dei giovani destinati ad entrare poi in conservatorio. Avendo ottenuto dal governo un riconoscimento e il mantenimento dei ventiquattro allievi nei quattro anni di studi, egli orientò in modo deciso l'insegnamento verso la musica sacra: proprio questo genere gli fornirà l'occasione d'introdurre dei mutamenti negli usi **musicali**. Nel 1830 il prospetto dell'*École* poté annunciare come obiettivo «la conservazione dei classici e la diffusione del canto come mezzi di civilizzazione». Per raggiungere i suoi obiettivi, Choron acquistò numerose partiture. Non solo al fine di studiarle: due volte al mese un'esecuzione permetteva di ascoltare queste opere, sconosciute alla maggior parte degli uditori dell'epoca. Choron fa continuo riferimento alle proprie scelte e ai propri successi quando si rivolge alle autorità che lo sovvenzionano: in una missiva indirizzata al ministero sostiene che la sua scuola costituisce «un vero e proprio *museum* d'antichità musicali».

La breccia creata da Choron non avrà futuro. Le sovvenzioni istituzionali vengono a mancare con i mutamenti politici. Alla

morte di Choron la biblioteca che egli aveva costituito venne venduta a basso prezzo al Conservatorio, che non le attribuisce alcuna utilità reale. Nel Conservatorio, durante il secondo Impero, lo studio della storia è affidata solo a contributi personali. Bisognerà attendere il 1871 e la riforma suggerita dal direttore Ambroise Thomas perché, finalmente, s'inscriva nella, ormai quasi centenaria, istituzione un corso consacrato alla storia della musica². Quell'anno vedrà però la morte di François-Joseph Fétis. Ciò significa che fino al 1871 la storia della musica si costruiva al di fuori dell'insegnamento. Era appannaggio degli autori dagli interessi e dalle preoccupazioni più diverse: dalla musica nell'Egitto dei faraoni ai compositori classici francesi, dal caso singolo alle curiosità³. In tale ottica va letto l'evento che ora narreremo.

Correva l'anno 1826, e il 29 novembre la classe quarta dell'Istituto di Scienze, Letteratura e Belle Arti del Regno dei Paesi Bassi [d'ora in poi: *Institut*] decide di bandire un concorso per l'anno 1828 su una questione che già nel 1824 era rimasta senza risposta (figg. 1-3):

Welke verdienste hebben zich de Nederlanders, vooral in de 14^e, 15^e en 16^e Eeuw in het vak der Toonkunst verworven, en in hoe verre kunnen de Nerderlandische Kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italiën begeven hebben, invloed gehad hebben op de Muzijscholen, die zich kort daarna in Italiën hebben gevornd?

«Quali sono stati i meriti dei Nederlandesi in musica, in particolare nei secoli XIV, XV e XVI; e che influenza hanno esercitato gli artisti di questi paesi che hanno soggiornato in Italia sulle scuole musicali che si sono formate poco dopo quest'epoca in Italia?».

La questione fu posta in olandese, ma due compiti, l'uno in «Hoogduitsch», l'altro in francese furono sottoposti al giudizio dei membri dell'Istituto: il primo è opera di Raphael Kiesewetter, viennese, il secondo di François-Joseph Fétis, professore d'armonia e contrappunto al Conservatorio Regio di Parigi. Se Kiesewetter ricevette la medaglia d'oro, Fétis ottenne quella d'argento, e i due temi vennero pubblicati l'anno successivo in un medesimo volume ad Amsterdam⁴.

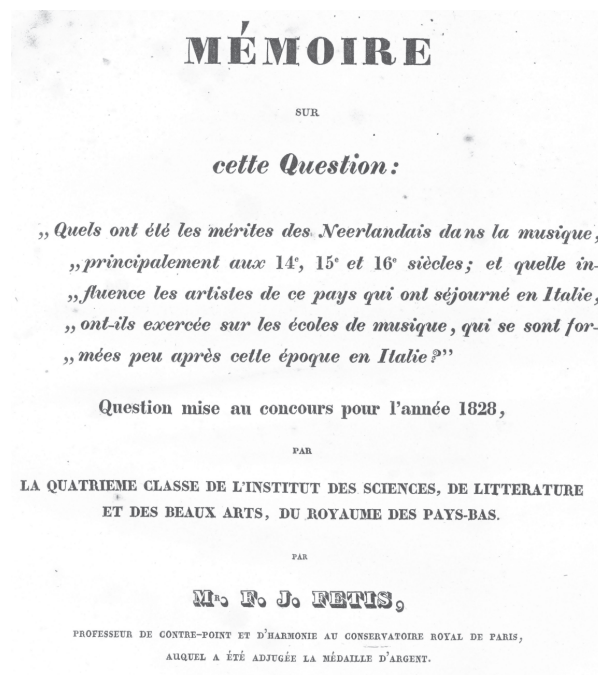
² *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire*, a cura di E. Hondré, Paris, CNSMDP, 1995.

³ Ch. Corre, *Ecritures de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

⁴ R. G. Kiesewetter e F.-J. Fétis, *Verhandelingen over de vraag: Welke verdienste hebben zich de Nederlanders voraal in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien tijd die zich naar Italiën begeven hebben, invloed gehad hebben op de*

PHILIPPE VENDRIX

Fig. 1. ????????????????



Tra i due concorrenti non correva propriamente buon sangue, e non giungeranno mai ad apprezzarsi. Nella seconda edizione della *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Paris, Firmin Didot, 1860-1865) – pubblicata più di trent'anni dopo il concorso – Fétis rimprovera a Kiesewetter

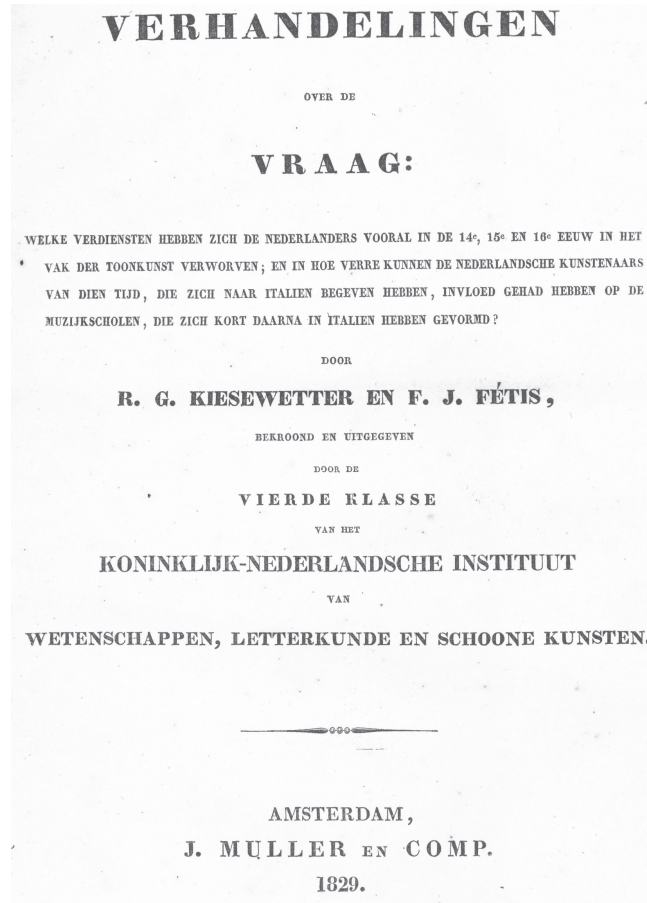
[...] un sentiment de vanité dont il ne pouvait se défendre et une susceptibilité de caractère qui s'irritait à la moindre opposition à son opinion.

Fétis non mancò di criticare la dissertazione del suo rivale. La sua critica non si è però conservata. In cambio, la risposta di Kiesewetter⁵ getta luce sul modo di procedere del musicologo belga e mostra anche come l'Europa degli storici della musica potesse già rivelarsi perfida se paragoniamo il tono della lettera dell'austriaco e l'osservazione del belga nella sua *Biographie universelle*.

muzikscholen, die zich dort daarna in Italiën hebben gevormd, Amsterdam, J. Muller, 1829.

⁵ F.-J. Fétis, *Correspondance*, a cura di R. Wangermée, Sprimont, Mardaga, 2006. Tutte le citazioni della corrispondenza provengono da questa edizione.

Fig. 2. ????????????????



Aux bains de Baden, ce 27 juillet 1830

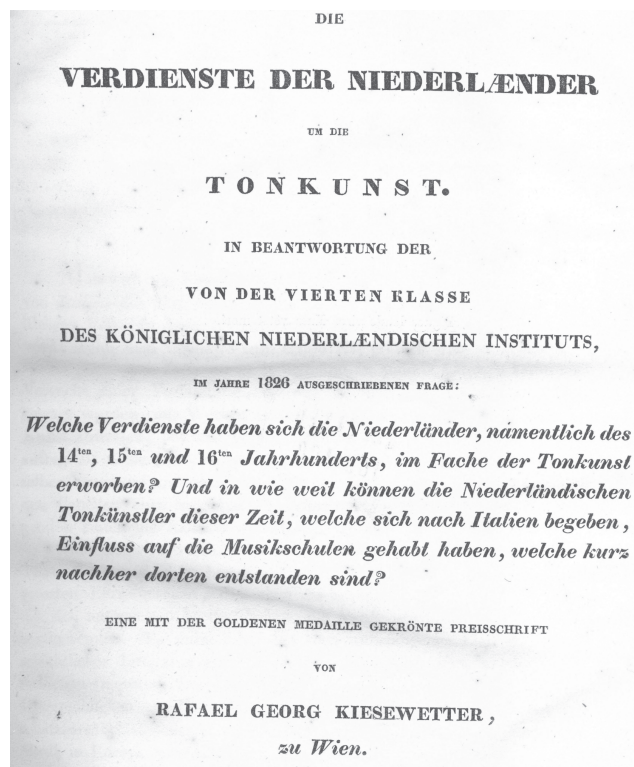
Monsieur!

M. Kandler m'a communiqué ce que vous avez bien voulu lui écrire par rapport à mon mémoire sur les musiciens néerlandais des siècles 14, 15 & 16. Je ne puis attribuer qu'à votre civilité comme français, à votre discrétion comme savant et à la modestie de l'auteur d'un mémoire sur le même sujet, tout ce que vous avez dit d'avantageux sur le mien. J'en suis néanmoins d'autant plus flatté parce qu'à mon avis, dans ce moment-ci, ce n'est que vous Monsieur [...] qui sachiez apprécier un travail de cette espèce; et en en connaissiez les difficultés et par là le mérite relatif d'un essai en cette nature quelque faible qu'il soit.

Je vous suis redevable d'une observation très ingénieuse, digne du professeur de contrepoint comme du savant en fait d'histoire de l'art musical, observation, laquelle en la vérité ne s'était jamais offerte si claire

PHILIPPE VENDRIX

Fig. 3. ????????????????



à moi; c'est celle que les vieux maîtres n'avaient pas encore eu la connaissance de cette espèce de contrepoint que l'école de nos jours a appelé le contrepoint double, et dont on ne trouve la première trace que vers la fin du XV^e siècle. Je vous assure que tout aussitôt j'ai parcouru une centaine de partitions de ma collection, et je me suis convaincu de la justesse de votre assertion [...].

Cependant je vous prie, Monsieur, d'observer que voyant moi-même que les artifices des vieux maîtres étaient d'une multiplicité dont les écoles postérieures, se bornant à l'art de l'inversion, dès longtemps se sont défaites, je me suis bien gardé de me servir du terme de contrepoint double pour désigner le style propre de ces maîtres [...] (voyez mon mémoire p. 15 item ibid, la note+) [...]⁶.

Questa lettera, di cui fornisco qui solo un estratto, costituisce per molti motivi un documento affascinante. Essa testimonia con

⁶ Fétis, *Correspondance* cit., lettre 30-5.

tutta evidenza la relazione tesa intessuta nel corso degli anni tra il musicologo austriaco e il suo omologo belga-francese. E parla anche della virulenza che potevano assumere gli scambi eruditi. Coperto da una cordialità formale, Kiesewetter regola i conti con Fétis, il quale aveva per parte sua un potere d'azione innegabile, grazie ad una rete di corrispondenti tra i più vari e, in seguito, grazie alla «Revue musicale». Se Fétis è brutale e Kiesewetter cortese in apparenza, nondimeno quest'ultimo è nemico feroce e pericoloso. In una lettera datata 21 giugno 1846, Joseph Fischhof inserisce un'osservazione quantomeno intrigante:

Cette réflexion nous fait passer à M. Le Duc. Il existe encore. C'est un pseudonyme, fonctionnaire bien élevé, de la haute aristocratie. Il profitait de son séjour en Italie dans sa position heureuse, d'acquérir une bibliothèque bien remarquable en théorie musicale, qu'il comprend parfaitement. Il a même écrit des fugues à 4 voix d'un travail éminent. Il aime le mystère dans son débat qu'il avait avec vous (1830) et je suis lié par la parole de ne le dévoiler. Il y a peut-être 4 personnes à Vienne qui connaissent le secret de ce nom adopté⁷.

In effetti, una serie di articoli che criticavano le posizioni di Fétis era comparsa a Vienna, con la firma di M. Le Duc... Che altri non era se non Kiesewetter!

La domanda che oggi torna sullo sfondo degli interrogativi epistemologici – ? – porta la firma di Kiesewetter. Questa lettera, insomma, dimostra che la musicologia non ha veramente bisogno di organizzarsi in società colte o di istituzionalizzarsi all'interno di corsi universitari, come avverrà tra il XIX e il XX secolo, per costituirsi come comunità. Le informazioni circolano, e anche molto in fretta. Lo scambio, cortese o perfido, è moneta corrente.

Ma torniamo alla dissertazione di Fétis. Quando la scrive, il Belgio non esiste. L'ultimo episodio dell'epopea napoleonica ha luogo nel marzo 1815, quando le province del Belgio e l'antico principato di Liegi vengono arbitrariamente unite ai Paesi Bassi del Nord sotto lo scettro di Guglielmo I d'Orange. Egli farà il suo ingresso a Liegi il 4 giugno 1815 – due settimane prima di Waterloo – e il suo incoronamento a Re del Belgio e Gran Duca del Lussemburgo avverrà a Parigi il 22 settembre. La situazione è dunque tesa per gli uni come per gli altri. Perché l'*Institut* non ha coronato il testo di Fétis? Rispondere a tale quesito obbliga a prestare attenzione ad un episodio interessante della storiografia musicale, che vede la Francia impegnata nel tentativo d'affermare

non capisco
questo inci-
so

⁷ *Ivi*, lettere 46-14.

PHILIPPE VENDRIX

Fig. 4 ?????????????????



il proprio posto nella musica del Rinascimento⁸. Oggi il musicologo può interrogarsi legittimamente sulla natura della domanda posta dall'*Istitut* dei Paesi Bassi, a maggior ragione dato che c'erano già tutte le condizioni perché l'impresa olandese fallisse su quei territori che in breve tempo sarebbero diventati il Regno del Belgio. La risposta a tale ragionamento è articolabile a più livelli e coinvolge più tradizioni storiografiche nazionali (figg. 4-5).

⁸ *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, a cura di Ph. Vendrix, Paris, Klincksieck, 2000.

Fig. 5. ?????????????



L'appetito francese

La frontiera del nord della Francia costituisce dalla Rivoluzione del 1789 **una questione** sociale, politica, culturale ed economica. **A differenza di altre frontiere francesi, quella col Belgio, non presenta una demarcazione naturale. Il caso è vero anche per la frontiera ad est con l'area germanica, e oggi siamo ancora più consci del ruolo che questa frontiera ha giocato nella costruzione di un'identità musicale francese all'epoca dei conflitti del 1870. La**

parte più meridionale dei Paesi Bassi del Sud e lo Hainaut (a volte anche con il Principato di Liegi) furono integrati nella Francia napoleonica (1794-1813) e poi occupati dalle forze alleate (1814-1815). Come dicevo, nel 1815 questa zona entra nel Regno dei Paesi Bassi prima di rivivere, in una parte del territorio, una nuova parentesi francese in seguito al Trattato di Courtaî del 1820. Nel 1830 si traccia una nuova frontiera che delimita il confine tra Francia e Belgio. Non senza generare incertezza negli storici della musica: se è accettabile considerare i compositori originari delle Fiandre Orientali e dello Hainaut nella galleria dei musicisti francesi, quelli del Brabante, pure attivi sotto i duchi di Borgogna, si trovano invece in una zona d'identità fluttuante.

Se, dunque, un musicista è fiammingo o borgognone, può essere annoverato nel *pantheon* francese.

Mais voici arrivé à l'époque brillante, où les musiciens Néerlandais, non seulement lutent de gloire avec ceux du reste de l'Europe, mais deviennent leurs maîtres, les instruisent, et fondent des écoles en Italie, en France et en Allemagne. Les arts sont enfants de la civilisation; il n'est donc pas étonnant, que la musique ait été cultivée avec plus de succès, au quinzième et au seizième siècles, dans les Provinces des Pays-Bas, que dans le reste du monde [...]⁹.

Poco prima della comparsa di questa dissertazione, Choron si era cimentato in un identico esercizio in alcuni saggi rimasti inediti (Bibliothèque Nationale de France, n.a.fr. 263, *De l'école française de musique et de son influence sur les autres écoles de ce même art en Europe*). Il musicografo francese afferma:

La France était alors ce qu'est devenu depuis l'Italie. Le Dépôt général de la Musique d'Europe (f° 276).

Questa visione non ha certo conosciuto larga diffusione, ma le idee di Choron dovevano circolare nella capitale francese e devono essere giunte sino al vigile orecchio di Fétis. Egli dissemina nella sua dissertazione dettagli che spostano il centro del mondo musicale dalla Francia al Belgio¹⁰. E non si tratta di dettagli peregrini:

In primo luogo Fétis afferma che Dufay è originario di Chimay (pp. 12-13), come indicato in un

⁹ F.-J. Fétis, *Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14^e, 15^e et 16^e siècles; et quelle influence les artistes des ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercés sur les écoles de musique, qui se sont formés peu après cette époque en Italie*, Amsterdam, Müller, 1829, p. 14.

¹⁰ Si veda K. Ellis, *Interpreting the musical past. Early music in nineteenth-century France*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 147-177.

manuscrit anonyme du seizième siècle». Fonte difficile da controllare, come precisa subito Fétis: «Il fut exposé dans une vente à l'encan, 1824, et acheté par un libraire anglais, qui ne voulut point en donner communication dès qu'il en fut possesseur; mais en le parcourant avant qu'il fut adjugé, j'avais eu le temps d'y lire cette phrase: *secundum doctrinam WILHELMI DUFAYS Cimacensis Hann.* (Selon la doctrine de GUILLAUME DUFAY, de Chimay en Hainaut).

Questo luogo di nascita trasporterebbe Dufay dalla zona di frontiera al cuore dello Hainaut, che la Francia non può certo rivendicare.

Josquin è certo un pezzo da novanta in un dossier 'nazionalista'. Fétis ignora il luogo di nascita del compositore, ma accetta l'idea che sia nato nella diocesi di Cambrai, modificando così l'**articolazione politica** del territorio dalle province alle diocesi. **La cattiva fede i dimostra in modo flagrante:**

Quand il serait vrai que Josquin Desprès naquit à Cambrai, on ne serait pas moins en droit de le considérer comme appartenant à la Gaule Belgique, car il ne faut pas oublier que la partie des Pays-Bas, qu'on nomme aujourd'hui la Flandre française, fut long-temps indépendante, comme le Pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des Ducs avec les Comptes de Flandre, et qu'elle ne devint province Française que lorsque Louis XIV en fit la conquête. Cette conquête ne peut donner le droit de considérer comme Français ceux qui étaient nés avant qu'elle se fit.

E, aggiunge Fétis, se il lettore non è convinto, che si rifaccia – principio d'autorità – a Glareano che dice di Josquin «quem vulgus Belgica lingua, in qua natus erat».

Da ultimo, per seppellire definitivamente ogni velleità francese, Fétis evoca verso la fine della dissertazione il caso di Goudimel.

Beaucoup d'écrivains français ont écrit que Goudimel, leur compatriote, lui [Palestrina] enseigna la composition; mais il ne paraît pas que Goudimel ait été en Italie, et Palestrina ne vint jamais en France. L'origine de l'erreur est que les Italiens ont confondu Renaut de Mile, compositeur Liégeois, qu'ils appellent Rinaldo del Mele, avec Goudimel, qu'ils nomment Gaudio del Mele»¹¹.

La lettura di questi tre argomenti spiega cosa spinse l'*Institut* a coronare il lavoro di Kiesewetter. Fétis prende in considerazio-

¹¹ Sull'interpretazione, nella Francia del XIX secolo, dei rapporti fra Palestrina e Goudimel, si vedano Ellis, *Interpreting the musical past* cit., pp. 179-207 e R. Campos, *La Renaissance introuvable? Entre curiosité et militantisme: la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)*, Paris, Klincksieck, 2000.

ne i compositori dei Paesi Bassi solo per toglierne la gloria alla Francia e affermare così nuovamente una sorta di autonomia culturale per una regione che stava mettendo in discussione il dominio olandese. Arma a doppio taglio che Fétis manipola senza preoccuparsi delle irritazioni che poteva suscitare! Ve ne furono, e anche di durature.

Ad esempio, a fine secolo, quando Weckerlin pubblica il suo studio sulla *Canzone popolare* certo non manca, nell'affrontare i compositori della fine del secolo XV, di criticare il tono di Fétis:

Ces noms sont d'autant plus utiles à citer, que les trois quarts d'entre eux sont français et omis par Fétis, quoique nous possédons plusieurs de leurs œuvres; ils témoignent surabondamment de l'existence d'une école française à côté de l'école belge, que généralement on mentionne seule pour le seizième siècle¹².

Kiesewetter adotta un taglio radicalmente differente. Non si difende dagli appetiti francesi. Al medesimo tempo non può figurarsi un'identità culturale per il paese da cui proviene Fétis. Esattamente come uno storico dell'arte come Max Jacob Friedländer che all'inizio del secolo XX qualificherà la pittura fiamminga «niederlandisch», Kiesewetter si avvede della possibilità d'annessione alla cultura germanica di ciò che si pratica in un'area geografica le cui relazioni con il Sacro Impero sono particolarmente strette proprio tra i secoli XV e XVI, sia a livello politico sia culturale. Nulla di fastidioso per un regno, come quello dei d'**Orange**, che cercava alleati meno avidi dei francesi. Kiesewetter non poteva che vincere il concorso dell'*Institut*, mentre Fétis, accecato dal rovello di riabilitare una certa verità storica affrontava brutalmente una realtà politica della quale non misurava l'ampiezza.

Svolta verso la rappresentazione e l'immaginario collettivo

Questa strana zona geografica, dalle frontiere fluttuanti, che riunisce le Fiandre Occidentali e lo Hainaut non ha suscitato solo dibattiti di genere nazionalista, ma anche una difesa regionalista. Identità linguistica al nord e similitudine dei paesaggi a sud. Non è semplice scegliere un termine appropriato. L'aggettivo 'fiammingo' sorge così, senza essere davvero connesso ad una dimensione etnologica (ossia basata sulla lingua). Occorre qui indulgere

¹² J.-B. Weckerlin, *La chanson populaire*, Paris, Didot, 1886, p. 81.

in un inciso puramente fonetico. Il francese è la lingua ufficiale del Belgio fino alla fine del secolo XIX. Storici e critici si esprimono tutti in francese, e l'aggettivo 'nederlandese' suona male nella lingua di Maurice Maeterlinck. Malgrado ciò, esso fu adottato sia dagli storici della musica sia dagli storici dell'arte. È stato solo con la celebre esposizione di Bruges del 1902 che l'espressione «*primitifs flamands*» si è imposta a detrimento di espressioni più difficili da cogliere, eppure usate per lungo tempo, come «scuola di Bruges» o ancora «antica scuola nederlandese»¹³.

Prima di procedere col caso Fétis, **desidero trattare alcuni aspetti dell'immaginario collettivo**. Questa divagazione non ci allontana né dalle preoccupazioni della storia della storiografia, né da quelle di un'analisi dei vettori del nazionalismo. Per un paese come il Belgio, la necessità di affrontare l'immaginario collettivo mi pare quasi indispensabile, poiché, lo ribadisco, il Belgio è un paese recente che come passato identitario non ha altro che la celebre affermazione di Giulio Cesare all'inizio del *De bello Gallico*: «*Horum omnium fortissimi sunt Belgae*» («Di tutti [i popoli della Gallia], i Belgi sono i più coraggiosi»). D'altro canto un paese che non possiede un'unica identità linguistica ha difficoltà a qualificare i propri artisti. L'azione sarà dunque duplice: mediante il testo e mediante l'immagine. La nuova nazione necessita di creare e conservare un sentimento patriottico e una fierezza nazionale. Lo sfruttamento di un passato rivisitato avrà un ruolo essenziale: le epoche, gli avvenimenti, i monumenti e le figure che dimostravano che la soluzione del 1830 era conseguenza logica di una serie di fatti e accadimenti storici erano naturalmente privilegiati. In questa fase lo Stato sostenne le imprese più diverse, dalla pubblicazione d'archivi al restauro dei monumenti. L'accento venne posto sulla presenza del passato: la pittura storica fu così una pedina fondamentale dello scacchiere¹⁴. Un'eloquente testimonianza di questa preoccupazione è il discorso pronunciato dal barone Liedts nel 1836 davanti alla Camera dei Rappresentanti:

Si vous voulez que la nationalité que nous avons fondée prenne racine chez nous, faites que le nom belge, à l'intérieur et à l'étranger, ne se prononce qu'avec admiration et avec respect. La grandeur d'une na-

¹³ L. Deam, *Flemish versus Netherlandish: a discourse of nationalism*, in «*Renaissance Quarterly*», LI, 1998, pp. 1-33.

¹⁴ J. Ogonovszky-Steffens, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1930-1914)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997. Si veda anche, J. Koll, «*Die belgische Nation*». *Patriotismus und Nationsbildung in den Südliche Niederlanden im späten 18. Jahrhundert*, Münster-New York, Waxmann, 2003.

tion ne dépend pas de l'étendue de son terrain ni du nombre de ses habitants, elle tient à ses institutions, elle tient aussi au règne des beaux-arts et de la littérature. C'est ainsi que la république d'Athènes occupe dans les annales du monde et dans nos souvenirs plus de place que de vastes empires. Encouragez la littérature, les beaux-arts et vous inspirerez à tous les Belges ce sentiment de l'honneur national qui doit être la sauvegarde de notre nationalité¹⁵.

I soggetti affrontati dagli artisti incaricati di glorificare il passato 'belga' sono raramente posteriori al secolo XVI e appartengono di norma a quel secolo. Tale restrizione e predilezione cronologica rivela la concezione di storia nazionale veicolata nel corso del secolo XIX. I fondatori del Belgio privilegiano il secolo XVI con un fine apologetico, cosa di cui i membri dell'*Institut* nederlandese avevano già avuto un presentimento nel 1826, senza tuttavia misurarne tutti i rischi. Segnato da una lunga lotta contro la dominazione spagnola, tale periodo della storia belga non è meno scandito da momenti propizi alla glorificazione nazionale. Talvolta il XVI si può espandere: *La Belgique couronnant ses enfants illustres* (1839) di Henri de Caisne, di cui non si conserva che uno schizzo preparatorio, termina una panoramica con quattro belgi illustri: un militare, Jean-André van der Meersch (1734-1792), un illuminista, il principe Charles-Joseph de Ligne (1735-1814) e due compositori, François-Joseph Gossec e André-Modeste Grétry (**Illustrazione x??? manca???**).

Il solo musicista anteriore al secolo XVIII di cui ho riscontrato la presenza è ovviamente Orlando di Lasso, il cui profilo è noto a chiunque. Grétry e Lasso si trovano accomunati anche per un'altra via, quella della scultura. Grétry desiderava che il suo cuore venisse rimpatriato nella propria città natale, Liegi. Il che avvenne dopo molte traversie: il cuore rinchiuso in uno scrigno riposa in pace nel basamento della statua che si erge di fronte al Teatro Reale di Liegi. **Ma la memoria Grétry era ben viva dopo appena qualche anno dalla sua morte, e le sue opere continuavano ad essere eseguite, integralmente o meno, sulle scene di tutta Europa. Tutt'altro discorso vale per Lasso, anche se la sua città natale era teatro di festività di rara ampiezza per un compositore del secolo XVI¹⁶. Non si trattava di recuperare le migliori pagine del musicista, comodamente insediato in Baviera al coronamento della sua carriera. Si trattava, significativamente, di mostrarne**

¹⁵ Citato in Ogonovszky-Steffens, *La peinture monumentale* cit., p. 57.

¹⁶ M. Leclercq-Friche, *Les Montois et Roland de Lasso*, in «Revue belge de musicologie», XXXIX, 1985-1986, pp. 175-184.

Fig. 6. ?????????????



un'immagine su un piedistallo. Lo testimonia un articolo della «Gazette de Mons» del gennaio 1841 (fig. 6):

M. Hoyois possède encore d'autres raretés, entr'autres des œuvres musicales de notre célèbre compatriote Orlande de Lassus, parfaitement conservées et qui forment deux volumes reliés en maroquin rouge, dorés sur tranche. Ce qu'il y a de plus précieux dans cet ouvrage, c'est le portrait de Lassus, gravé de son temps et dans lequel on peut très bien distinguer son véritable costume qui, jusqu'à ce jour, avait été un doute pour nos artistes¹⁷.

La decisione di onorare la memoria di Lasso prende una piega ancora più radicale dopo l'inaugurazione del monumento a Monaco nel 1849:

La plume nous tombe des mains et le rouge de la honte nous monte à la figure. La Belgique devancée par la Bavière dans cet acte d'éclatante rémunération! La ville de Mons cédant à Munich quand il s'agit de revendiquer la gloire d'un de ses enfants¹⁸!

La Ville de Mons restera-t-elle en arrière dans ce mouvement, elle qui compte parmi ses enfants une véritable célébrité? et laisserait-elle un prince étranger se montrer qu'elle-même jaloux de la gloire de notre grand musicien¹⁹?

La città e i suoi abitanti si mobilitano allora per erigere un monumento in onore del compositore. Detto, fatto. E pure preceduto da celebrazioni a volte pittoresche: ad esempio, la locomotiva che inaugurò la stazione di Mons nel dicembre 1841 era stata battezzata «Roland de Lattre». Per l'occasione, Adolphe Mathieu

¹⁷ In «Gazette de Mons», 10 gennaio 1841.

¹⁸ In «Modérateur», settembre 1849.

¹⁹ In «Gazette de Mons», 7 ottobre 1849.

offrì ai sovrani un testo poetico e un ritratto di Lasso, più che l'immagine di una stazione:

Au milieu des transports de la foule idolâtre
Qui s'empresse vers vous au sein de nos remparts,
C'était – Sire – à Roland de Lattre
D'apporter à vos pieds l'humble tribut des arts.
Pour chanter vos bienfaits son luth qui nous seconde
Dominera le bruit du bronze et de l'airain²⁰.

L'idolatria non si ferma qui, ma è ovviamente legata alla personalità di Adolphe Mathieu. Alla sua partenza, l'infatuazione scema. Si manifestò nuovamente solo nel 1894, data dell'anniversario, per l'erezione di una vetrata che rappresentava Lasso inginocchiato davanti a Santa Cecilia e l'esecuzione di una cantata con 700 musicisti, intitolata *Roland de Lassus*, su musiche di Jean van den Eeden. L'atteggiamento degli abitanti della cittadina è alle volte eccessivo e rivelatore di uno spostamento d'interesse. La verità storica, ricercata con ardore da Fétis, è stata relegata in soffitta. Il senso stesso del 'nazionale' viene minimizzato per privilegiare solo la difesa e messa in mostra della gloria locale a detrimento di qualsivoglia sentimento di appartenenza nazionale.

Se la scultura colpisce il visitatore, la litografia diventa un mezzo efficace di diffusione dei programmi iconografici lanciati dal governo. Ne è testimone, nel giovane Belgio, la proposta del re Leopoldo I a cui Édouard Hamman fece in qualche modo eco. A partire dal 1835, Leopoldo I invitò tutti gli artisti della novella nazione a ritrarre le personalità che rappresentano il Belgio. Così si costituì progressivamente un *pantheon* belga dove si trovano accostate alla rinfusa glorie scientifiche, artistiche, politiche di tutte le epoche. Édouard Hamman²¹, pittore storico e di genere, si appassionò al Rinascimento. Si interessò tanto ai governanti (*Le Jeune Charles Quint et Érasme*, *Le Jeune François I^{er} partant pour la chasse*, *Marie Stuart quittant la France*), quanto ai grandi ingegni del secolo XVI (*Le Réveil de Montaigne*, *Andreas Vesalius*). Anche la musica lo interessò, ed egli realizzò un interessante quadro intitolato *La Messe d'Adrian Willaert* (1854, Bruxelles,

²⁰ A. Mathieu scriverà anche un saggio in omaggio a Lassus.

²¹ Édouard Hamman nasce a Ostenda il 24 settembre 1819. Studia pittura all'Accademia di Belle Arti di Anversa con Nicaise de Keyser. Ottiene in suo primo successo all'Esposizione nazionale di Bruxelles nel 1842 presentando *Les Derniers Moments d'Andréa Zurbaran*, pittore spagnolo. Nel 1846 si stabilisce a Parigi dove lavora al fianco di Théodore Couture e Robert Fleury. Muore a Parigi il 30 marzo 1888.

Fig. 7. ????????????????



Musée des Beaux-Arts). La maniera accademica e illusionista usata dal pittore evoca la pittura del XVII secolo e non l'arte pittorica rinascimentale. La scelta della composizione si rivela molto differente da quella privilegiata nel *Parnasse musical*. Distante dall'arte equilibrata di Raffaello, la composizione della *Messa* è asimmetrica, la luce ricca di contrasti, i drappaggi accentuati e la prospettiva ha due punti di fuga. Willaert occupa una posizione centrale, il suo atteggiamento è concentrato, il volto valorizzato dalla luce. Come indica il titolo dell'opera, davanti agli occhi degli spettatori si esegue una messa. Willaert, seduto di fronte ad un organo, è circondato da cantori, mentre in secondo piano, a sinistra, alcuni degli ascoltatori sono raggruppati attorno ad un personaggio centrale, troneggiante (fig. 7).

Il compositore rinascimentale è di rado rappresentato in termini iconografici: non mancano però le metafore museali. È bene comportarsi con i musicisti come lo storico dell'arte tratta gli artisti: allinearli in una galleria. In questi termini viene infatti annunciata una nuova rubrica nella «Revue et Gazette musicale» del 1836:

La Revue rétrospective que le directeur de la *Gazette musicale* se propose de commencer cette année, tendra donc à suppléer, autant que possible, à cette institution tant de fois rêvée et si inutilement réclamée par les amis de l'art, dans laquelle les belles productions de toutes les époques devraient être exécutées chaque année, de manière à ce que les grands musiciens des siècles passés fussent reproduits avec la fidélité la plus scrupuleuse, ou, pour mieux dire, exposés comme le sont au Louvre Raphaël, Corrège, Titien, Rubens et Rembrandt²².

Collezionare e trascrivere

Edouard, figlio di François-Joseph, ha sostenuto che suo padre era «occupé à transcrire un passage du *Benedictus* de la Messe *Ad omnem tonum* [*sic* = senza dubbio *Cuiusvis tonis*] d'Ockeghem, quand il sentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter». I documenti autografi ne danno conferma: Fétis fu un instancabile trascrittore. I motivi di tale attività frenetica furono in primo luogo il suo gusto per il 'documento', ma anche la necessità di utilizzare fonti altrimenti illeggibili per conferire validità a ipotesi teoriche o storiche e la necessità di partiture per rifornire di brani inediti gli interpreti dei suoi concerti storici.

Fétis fu un collezionista frenetico, come testimonia l'immenso catalogo della sua biblioteca, oltre che la sua corrispondenza in cui abbondano richieste d'informazioni e negoziazioni con una vasta serie di bibliotecari, librai e altri collezionisti. In modo regolare, Fétis comunicava le sue letture e le sue scoperte in innumerevoli resoconti. Questa preoccupazione quasi frenetica compare anche nel titolo della sua grande opera, la *Biographie universelle des musiciens*, titolo di cui non si deve dimenticare la seconda sezione: *Bibliographie générale de la musique*. In un annuncio di questa pubblicazione, Fétis informa deliberatamente «que depuis trente ans, [il a] examiné avec soin plus de vingt-cinq mille ouvrages imprimés ou manuscrits, soit de théorie, soit de pratique, et qu'[il en a] tiré des renseignements plus exacts que tout ce qu'on pourrait trouver dans les dictionnaires et les histoires littéraires»²³. Cosciente del fatto che l'accumulazione dei documenti – lavoro essenziale dello storico – rischia di sfociare in un

²² Cfr. «Revue et Gazette musicale», 1836.

²³ F.-J. Fétis, *Littérature musicale. Dictionnaire biographique des musiciens de tous les temps et de toutes les nations [...] par F.-J. Fétis. Professeur de composition à l'École royale de Musique, Bibliothécaire du même établissement, et Rédacteur de la Revue Musicale*. Quatre forts volumes in-8°, divisés en douze livraisons qui paraîtront de mois en mois, et dont la première sera publiée le 1^{er} juillet 1830», in «Revue musicale», 15 maggio 1830, p. 46.

disordine incontrollabile, ugualmente cosciente della diversità dei mezzi d'informazione, Fétis consacra un articolo all'organizzazione di una biblioteca ideale, riflesso delle mire enciclopediche che ogni storico deve difendere²⁴.

Un savant, par exemple, qui voudra se limiter à des recherches sur quelque partie de l'acoustique, pourra ne s'entourer que des ouvrages de la section physique et mathématique de la littérature musicale; un professeur d'harmonie ou de contrepoint, que de la partie théorique de son art; un organiste, que des livres qui traitent de son instrument et des compositions des meilleurs organistes, et ainsi des autres. L'historien de la musique et le biographe des musiciens et des écrivains sur la musique ont seuls besoin de tout connaître²⁵.

Le centinaio di volumi non furono, dunque, riunite da Fétis nella prospettiva del bibliofilo²⁶. Se Fétis non è il primo storico della musica in Francia, non è nemmeno il primo trascrittore di musiche antiche: è stato infatti preceduto da illustri eruditi che si erano rivolti al repertorio di Guillaume de Machaut e della lirica medievale, alla polifonia rinascimentale, da Ockeghem e Josquin sino a Lasso. Ma il primato non ha importanza in questa sede. Ciò che caratterizza Fétis è infatti l'ampiezza del lavoro realizzato, nonché la sua costanza. Le prime trascrizioni pubblicate sono della fine degli anni venti dell'Ottocento. La dissertazione che scrive per l'*Institut* olandese sul ruolo dei compositori dei Paesi Bassi dei secoli XV e XVI lo costringe ad una prima panoramica. Poi verranno i concerti storici e la scelta di pubblicare dei supplementi musicali alla «Revue musicale». Il culmine sarà raggiunto verso il 1860: Fétis difende un vasto progetto all'Académie Royale de Belgique de Monuments consacrati ai maestri belgi dei secoli XV e XVI. L'illustre erudito dà vita ad una piccola squadra di paleografi reclutati tra i suoi allievi del Conservatorio. La Bibliothèque Royale de Belgique possiede ancora un numero non trascurabile di questi schizzi di 'monumenti'.

La sete di trascrizione può assumere forme bizzarre, come rivela questo scambio epistolare con Gaetano Gaspari.

Fétis à Gaetano Gaspari.
Bruxelles, le 12 octobre 1863

²⁴ F.-J. Fétis, *Sur la formation d'une bibliothèque de musique*, in «Revue musicale», 10 aprile 1830, pp. 298-307. Un testo manoscritto sullo stesso soggetto è pubblicato in: A. Vander Linden, *Le classement d'une bibliothèque musicale par F.-J. Fétis*, in «Revue belge de musicologie», XIV, 1960, pp. 81-86.

²⁵ Cfr. F.-J. Fétis, *Sur la formation d'une bibliothèque de musique*, in «Revue musicale», 10 aprile 1830, p. 306.

Monsieur et digne maître,

[...] L'objet naturel de ma lettre, Monsieur, est relatif à la publication d'un choix d'œuvres des maîtres belges anciens en partition, décrétée par le gouvernement de ma patrie, sur ma proposition. Ce travail s'exécute en ce moment par mes élèves sous ma direction. J'ai recueilli un certain nombre d'œuvres de ces anciens maîtres des XV^e et XVI^e siècles; mais il m'en manque un très grand nombre [...]. Un certain M. Sarti, qui était alors bibliothécaire du Lycée musical m'engageait alors à offrir une somme suffisante pour les doubles du catalogue, m'assurant que mon offre, si elle était convenable, serait acceptée mais ma situation financière ne me permettait pas alors de suivre son conseil. Aujourd'hui cette position s'est améliorée et je pourrais faire des sacrifices d'argent pour acquérir les anciennes [éditions] d'œuvres de musique belge, et même italiennes qu'on serait disposé à me céder. Les bibliothèques royales de Berlin et de Munich se sont décidées depuis quelques années à vendre ainsi des *doppie* musicales qu'elles possédaient, et j'ai pu ainsi acquérir quelques ouvrages précieux. Si donc, Monsieur, il vous était possible de me procurer, soit par ce moyen, soit par tout autre, les ouvrages que je vais indiquer, ou même d'autres dont je n'ai pas connaissance, et si l'ensemble avait une certaine importance, je ferais volontiers, au printemps prochain un voyage à Bologne avec l'argent nécessaire. [...] voici le répertoire des ouvrages que j'ai incomplètes et dont je désire trouver les voix qui me manquent²⁷.

Segue un elenco di opere di Willaert, Rore, Monteverdi, Monte, Marenzio, Arcadelt, Gabrieli, Lasso, etc. (più di una cinquantina). Per la cronaca: Gaspari risponde in un baleno. Innanzitutto per dirgli che le 'doppie' sono di certo preziose, e soprattutto che le promesse del suo predecessore, Stefano Antonio Sarti, vincolavano solo lui. Fornisce qualche dritta a Fétis, ma si rammarica di non poterlo aiutare oltre, soprattutto per ciò che concerne le trascrizioni:

Bologna, 28 ottobre 1863

[...] Riguardo al *Tenore* delle messe d'Agricola, con mio dispiacere debbo dirle che in Bologna non avvi copista a cui affidare la trascrizione di quelle parte con sicurezza che il lavoro riesca esatto²⁸.

L'allusione più interessante nella domanda che Fétis rivolge a Gaspari è ovviamente quella di una commissione da parte dello

²⁶ Circa il «méthode de travail» di Fétis, si veda R. Campos, *L'écriture de l'histoire par François-Joseph Fétis*, in «Revue belge de musicologie», LXII, 2008, pp. 15-29. Nello stesso volume, M. Sablonnière, *Aux sources de la Biographie universelle des musiciens: les catalogues de la Bibliothèque nationale et de la bibliothèque du Conservatoire de Paris*, pp. 31-46.

²⁷ Fétis, *Correspondance* cit., lettre 63-15.

²⁸ *Ivi*, lettre 63-18.

Stato Belga di riunire i monumenti musicali. Il progetto non è mai davvero decollato: si trattava più di un desiderio di Fétis che di una reale preoccupazione di politica culturale. Ancora una volta però, Fétis si fa in quattro.

Comprendere la natura dell'atteggiamento di Fétis resta difficile. In un articolo della «Revue musicale» del luglio 1830 il teorico rivolge uno sguardo critico alla musica dei compositori di cui aveva vantato i meriti con sconfinato entusiasmo nella dissertazione inviata all'*Institut* dei Paesi Bassi:

Les choses en vinrent à ce point ridicule que, tandis que trois ou quatre voix faisaient un contre-point fugué, rempli d'imitations, de canons et de recherches de tout genre sur les paroles latines du Kyrie ou du Gloria, une autre voix de soprano, de contralto ou de tenor chantait continuellement *baysez-moi ma belle*, ou *or mi son giovinetta*, en faisant des gammes rapides, des trilles, des sauts en tout genre, embrassant toute l'étendue des voix depuis la basse jusqu'au dessus, et faisant entendre à chaque instant des quintes ou des octaves consecutives, choses inévitables dans une telle multitude de notes. Le ridicule d'un pareil usage est tel qu'on peut à peine concevoir aujourd'hui qu'il a existé, et cependant il fallût beaucoup de temps pour le détruire²⁹.

Stupisce il contrasto tra tale affermazione e la volontà di Fétis, di trascrivere e collezionare il maggior numero d'opere e di farle ascoltare nei concerti. Nel corso del tempo, il giudizio di Fétis ha preso una piega differente: meno esclusiva e attenta ai dettagli che solo fini conoscitori del contrappunto potevano cogliere.

Il teorico e lo storico

Se Fétis ha dimostrato un'infaticabile attività come storico e biografo, egli ha anche rivolto la propria attenzione all'ambito tecnico. Ha insegnato armonia e contrappunto per numerosi anni e tale insegnamento l'ha condotto a 'rivisitare' opere del passato. Fétis è intervenuto in ambito tecnico anche cercando di elaborare una teoria dell'armonia e una teoria del ritmo alla quale ora si rivolgono storici della teoria, non senza sottolinearne la grande originalità³⁰. Ovviamente, nel secolo XIX, Fétis non era il solo a praticare i due aspetti della scrittura musicale, quello teorico e

²⁹ In «Revue musicale», 10 luglio 1830, p. 309.

³⁰ Cfr. B. Hyer, *Tonality*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 726-752 e R. Schellhaus, *Fétis's Tonality as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, in «Music Theory Spectrum», XIII, 1991, pp. 219-240.

quello storico. Si può però affermare che nessuno è pervenuto a risultati altrettanto brillanti in entrambi gl'ambiti. August Wilhelm Ambros non ha contribuito più di tanto ai dibattiti teorici, così come Kiesewetter o altri storici, mentre il ruolo di Marx è stato determinante in ambito teorico, ma molto meno in ambito storico. Questa ripartizione dei ruoli meriterebbe uno studio ampio e approfondito, per mostrare che la specializzazione disciplinare che caratterizza l'esplosione attuale della musicologia risale alla proto-istituzionalizzazione della disciplina.

L'aspetto più interessante va dunque ravvisato nel legame che Fétis intesse tra le due pratiche. La prefazione all'edizione del 1868 della *Biographie universelle des musiciens* è un manifesto senza eguali della musicologia.

Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers [...]. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences; et celles-ci sont découvertes périodiquement, par des hommes de génie, dans un ordre logique que rien ne peut intervertir, et qui, lorsqu'il est bien observé, inspire autant d'étonnement que d'admiration. [...] L'autre point de vue de l'histoire générale de la musique est celui qui nous fait connaître la valeur des travaux des artistes, et de la part de chacun d'eux dans les développements et dans les transformations de l'art. Cette autre partie de l'histoire, non moins digne d'intérêt que la première, est l'objet de la *Biographie universelle des musiciens* (p. iii).

Se la *Biographie universelle des musiciens* rappresenta l'esempio più riuscito del secondo genere – ossia quello che si articola attorno alla vita e all'opera dei compositori, considerate in modo sistematico, sia da un punto di vista geografico che cronologico – la voluminosa e incompleta *Histoire de la musique* che occupò Fétis fino alla morte è l'esempio del primo genere di storia, che si articola sul linguaggio musicale propriamente detto, e cerca di mostrarne le ricchezze e le diversità senza una visione *a priori* dello sviluppo storico, come la nozione di progresso. Per prima cosa mi rivolgerò al *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art* (1844) e vi aggiungerò qualche altro testo sul ritmo, scritto tra gli anni trenta e quaranta. Questi due gruppi di testi ovviamente incidono sul modo col quale Fétis affronterà la storia generale della musica verso la fine della propria vita. Alle pagine 249-250 del *Traité de l'harmonie*, troviamo questa l'annotazione:

[...] ce principe est purement métaphysique [...]. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étran-

gère à nous [...] principe à la fois objectif et subjectif, résultat nécessaire de la sensibilité qui perçoit les rapports des sons, et de l'intelligence qui en mesure et en déduit les conséquences.

Si può facilmente comprendere che un tale passo abbia potuto suscitare vive reazioni da parte dei teorici a metà dell'Ottocento: come era possibile che un principio metafisico trovasse collocazione in una ricerca empirica? Si può capire ancor più facilmente come una tale affermazione sia stata radicalmente rifiutata a cavallo tra Ottocento e Novecento, nel momento del pieno trionfo della scienza positivista della musica, sia in ambito storico che teorico. Tali critiche furono tanto più aspre, in quanto Fétis non trovò mai il tempo di sviluppare la propria interpretazione metafisica all'interno di una filosofia della musica, il cui progetto sta tra le sue note manoscritte. Il principio metafisico di Fétis è, tuttavia, più di una teoria estetica: è il paradigma che gli permette di organizzare il sapere musicale per dargli l'apparenza di una scienza, dunque di una disciplina sistematica **sul genere** che Friedrich Chrysander definirà nella prefazione dei «Jahrbücher für musikalische Wissenschaft» (1863). La tonalità è una 'ipotesi' che unisce ogni ricerca sulla musica e ogni punto di vista: la creazione, l'interpretazione, la teoria, la storia, l'etnologia. Come principio metafisico, la tonalità rappresenta il processo mentale che genera un pensiero musicale, dall'invenzione all'analisi. Questa psicologia delle facoltà, eredità di Descartes, Leibniz e pure Kant, stava vivendo nell'Ottocento le proprie ultime ore (prima di venire attualizzata come scienza cognitiva nella seconda metà del Novecento). In queste affermazioni di Fétis – e in generale nelle sue opere – si trova l'eco del lavoro di un filosofo di centrale importanza nella Francia dell'epoca: Victor Cousin (1792-1867). Difensore di un metodo eclettico, Cousin sosteneva la possibilità di far emergere dal passato una filosofia del futuro. Cousin scelse di esaminare in modo sistematico i testi antichi e contemporanei. Un tale metodo, descritto qui in modo semplice, trova eco in Fétis. Ogni argomento è affrontato in modo esaustivo, esaminando scrupolosamente ciò che già è stato scritto in proposito. Cousin e Fétis condividono anche una visione universalista del sapere, che doveva oltrepassare i nazionalismi che invasero l'Europa all'indomani dell'Impero. Una tale visione non è affatto in contrasto con il desiderio di realizzare studi locali e quindi nazionali.

Ritorniamo alla storia. Questi andirivieni non sono frutto dei miei capricci, ma di quelli di Fétis. La sua ultima opera, quella che abbandonò morendo e che Edouard impiegò ancora qualche anno a pubblicare, una *Histoire générale de la musique* in cinque volumi

termina con un tredicesimo libro su «La musique aux quatorzième et quinzième siècles». Lo scopo di Fétis non è chiaramente quello di rifare **la** dissertazione: egli è animato **piuttosto** dall'idea di un vasto progetto, *pendant* storico del suo lavoro teorico, illustrazione della sua 'metafisica' e anche, paradossalmente, dell'impossibilità di ammettere la musica dei suoi contemporanei. Malgrado l'altezza delle sue vedute, Fétis cosparge il proprio discorso di strali contro la dissertazione di Kiesewetter, stravolgendo il proposito del musicologo austriaco, al quale attribuisce una difesa e illustrazione della musica belga. Improvvisamente Fétis, che non aveva mancato, come abbiamo visto anche con argomenti a volte singolari, di spostare i centri di creazione della Francia al territorio belga moderno, rende ora alla Francia i suoi onori. Purtroppo morirà prima d'aver redatto la fine del capitolo sul ruolo dei compositori belgi nel secolo XV. Edouard, nella sua postfazione, descrive in modo commovente gli ultimi giorni dell'instancabile teorico. Egli non era tanto, dichiara, spossato dalla fatica e dalla malattia, quanto dal pericolo per la civiltà che rappresentavano le azioni bellicose della Prussia nei confronti della Francia:

En voyant la force brutale prédominer et les choses de l'intelligence délaissées, pour longtemps peut-être, il fut pris d'un grand découragement. Il s'inquiétait pour l'humanité et pour lui-même d'un état de choses qui pouvait influer fatalement sur les destinées de l'Europe conduite par la guerre à la perte de tous les bienfaits de la civilisation (p. 373).

Fétis morì senza rispondere alla domanda posta dall'*Institut* olandese. Lasciò **svaporare** la storia della musica nazionale in testi che non riproducono che pallidamente un modello che aveva abbozzato nel 1828, ma che aveva arricchito di sfumature nel corso del tempo, forte della maggior esperienza e di un'avidità curiosa.

L'ultima eco della questione del 1828 è comparsa di recente e sotto una forma caratteristica. Una forma che ha attirato lo sguardo e lasciato da parte le sonorità: nel 2004 le poste belghe hanno emesso una serie di timbri *I polifonisti del Rinascimento*. Sette musicisti, **tutti assimilati ai nederlandes** (fig. 8).

questo non lo capisco

SUMMARY

Whilst the work of the musicologist François-Joseph Fétis can not easily be described as straightforwardly nationalist, there are traces in his own writings – and in events organised by others – that reveal nationalist leanings and a certain tendency to national

Fig. 8. ?????????????



commemoration in the writing of musical history within the Kingdom of Belgium from the first fifty years of its existence onwards. This study follows the course taken by Fétis, from his famous 1826 dissertation to his last (uncompleted) *Histoire de la Musique*. Examination of the Lassus celebrations at Mons and of historical paintings casts a new and different light on the work of the musicologist.

Questa immagine è estratta dal PDF, ed è quindi di cattiva qualità. Il file originale inviato da Vendrix è corrotto e illeggibile: Possibile richiederli un'altra copia della medesima immagine?

pr