

PER UNA TEORIA DELLA COMMITTEZZA MUSICALE FRA CINQUE E SETTECENTO

Claudio Annibaldi

Non è la prima volta che mi trovo a parlare in pubblico di teoria della committenza musicale. Soltanto negli ultimi mesi m'è capitato in due diverse occasioni: al convegno monteverdiano di Mantova e al convegno della Fondazione Levi sulla Venezia seicentesca. Però avverto ancora la necessità di prevenire, in chi mi ascolta, una perplessità di fondo. Teorizzare intorno a qualcosa, infatti, presuppone che disponiamo di una visione chiara e distinta di tutti i suoi aspetti, e non ci vuol molto ad accorgersi che questo non è il caso della committenza musicale in età rinascimentale e postrinascimentale. Tant'è vero che, al convegno della Società Internazionale di Musicologia svoltosi a Madrid nel 1992 Howard Mayer Brown, il brillante studioso americano prematuramente scomparso l'anno scorso, ha introdotto una tavola rotonda sulla committenza musicale in Europa tra Cinque e Settecento, limitandosi praticamente ad enumerare le piste di ricerca tuttora agibili ai musicologi.

Per fugare ogni sospetto di avventatezza nei riguardi della teoria che sto per illustrare, terrei dunque a chiarire preliminarmente alcune cose. Primo: essa non è il frutto di mie elucubrazioni personali. Infatti una teoria della committenza musicale in età rinascimentale e postrinascimentale è all'ordine del giorno da almeno quindici anni. Certo, si è trattato sin qui di una teoria mai formulata esplicitamente, di una teoria *in nuce* per così dire. Ma essa è stata tanto attiva da ispirare addirittura una sorta di "seconda pratica" storiografica, legata ai nomi di quegli studiosi (Margaret Murata, Lorenzo Bianconi, Thomas Walker) che da quindici anni a questa parte hanno preso a caratterizzare i rapporti di committenza vigenti nel Seicento italiano diversamente da come si è sempre fatto, e si fa spesso tuttora. Ossia come rapporti interpersonali finalizzati non già alla produzione di partiture scritte da valutarsi *sub specie aeternitatis* (e magari con qualche inconfessata propensione evoluzionistica per quelle più aperte al futuro) ma alla realizzazione di esecuzioni musicali vive, nei cui rispetti la partitura è un mero accessorio.

Seconda precisazione: la teoria che sto per illustrare non è costruzione concettuale fine a se stessa, ma uno strumento di lavoro. Pertanto la sua efficacia va misurata sul terreno della ricostruzione storiografica, non su quello delle questioni di metodo. Del resto, se nella prefazione a un'antologia che ho recentemente pubblicato presso Il Mulino (*La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia fra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-42), mi sono risolto a sviluppare teoricamente l'approccio esperito da Murata, Bianconi e Walker, è stato proprio perché le mie personali esperienze di ricerca mi hanno portato a operare nella stessa direzione. E ciò sin dai miei primi contributi alla storia della committenza musicale romana, come *L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra 16° e 19° secolo*, «Studi musicali», 1982, pp. 91-120 e 277-344; o *The "ritratto" of Frescobaldi: some problems of biographical methodology*, in *Frescobaldi studies*, a cura di Alexander Silbiger, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 30-54.

Terza precisazione: la teoria oggetto di questo mio intervento non concerne tutti i tipi di committenza vigenti fra Cinque e Settecento, ma solo il tipo promanante dai vertici laici ed ecclesiastici della società dell'epoca. Se non definisco tale tipo di committenza come *mecenate* - termine che ho sostituito da tempo con la locuzione *committenza aulica* - è per sgombrare il campo da quelle ambiguità terminologiche che hanno sempre ostacolato la comparazione dei principali tipi di committenza musicale dell'età rinascimentale e postrinascimentale: la committenza aulica, quella editoriale sviluppatasi nel corso del Cinquecento, e quella impresariale-teatrale che prese piede verso la metà del secolo successivo (è su questo problema che sono intervenuto al convegno *Musica, scienza e idee nella Serenissima del Seicento*, tenuto a Venezia tra il 13 e il 15 dicembre 1993).

Ciò chiarito, vediamo il percorso

concettuale che mi ha portato alla teoria in questione, i tratti salienti della teoria stessa e l'utilità che essa può avere per il progetto di ricerca sulla committenza musicale farnesiana che è a monte di queste giornate di studio.

Partirò *ab ovo*. Nella sua accezione scientifica il termine teoria sta per sistema concettuale assiomatico: fondato, cioè, su un enunciato principale atto a generare una serie coerente di enunciati secondari. Il primo passo è consistito dunque nel trasformare in assioma l'ipotesi di lavoro degli studiosi che intendono la committenza musicale fra Cinque e Settecento come finalizzata alla produzione di esecuzioni musicali vive. Perché parlo di trasformazione? Perché in sé l'ipotesi di cui si parla non consente ulteriori articolazioni concettuali. Al contrario: spingendo a identificare l'interesse di chi commissiona un dato evento musicale con le immediate finalità cerimoniali, edificanti o ricreative dell'evento stesso, rischia a ogni passo la petizione di principio.

Per superare questo *impasse* sono ricorso a quegli studi di antropologia musicale che pongono l'accento sulla funzione simbolica esplicita dalla musica nei riguardi degli aspetti formali delle culture umane. E in particolare a un testo americano adottato anche nei corsi di etnomusicologia delle nostre università - Alan Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983 -, per il quale le pratiche e i repertori musicali dei gruppi umani sono un riflesso della loro organizzazione interna e delle loro varie attività sociali. Scrive Merriam alle pagine 247-248 del suo libro: «Se ogni aspetto di una determinata cultura ne riflette altri, anche la musica non si sottrae a questa formula teorica. Per esempio, la distinzione tra adulti e bambini si riflette nella musica, come si vede dall'esistenza di canti che riguardano il mondo infantile. I bambini man mano che crescono lasciano questi canti e si indirizzano verso la musica degli adulti [...]. Si conoscono anche gruppi che possono avere una pratica musicale specifica: in alcune società, per esempio, le associazioni dei cacciatori dispongono di canti propri, le organizzazioni di guerrieri, i vari raggruppamenti politici, le associazioni religiose, i

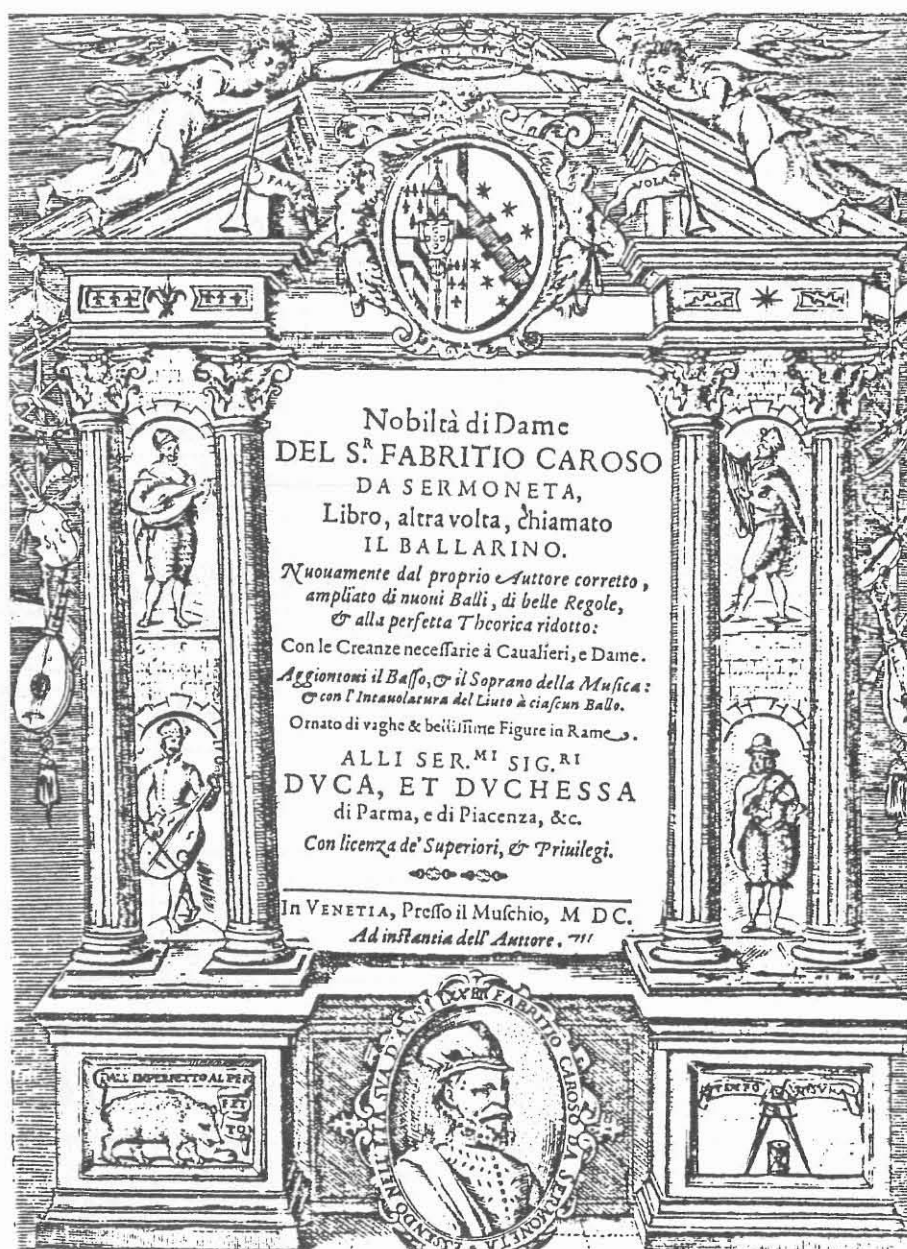
gruppi economici e così via, si distinguono anche sulla base della musica; a un livello più generale la musica può servire a distinguere gli abitanti di un villaggio da quelli di un altro o anche gli europei dagli africani. Tale distinzione viene fatta a partire dalla musica, che, come si vede, riflette l'organizzazione sociale e politica, il comportamento economico, l'attività religiosa e le altre attività sociali. In questo senso, diciamo che la musica simbolizza gli aspetti formali della cultura ».

La teoria della committenza che mi accingo a esporre ha così potuto fondarsi sul seguente assioma: la committenza aulica mira alla produzione di eventi sonori che, al di là delle loro immediate funzioni edificanti, cerimoniali o ricreative, simbolizzano la collocazione sociale del committente. Illustrare concretamente un enunciato siffatto è certamente inutile, visto che tutti conosciamo i fasti musicali a cui le corti italiane rinascimentali e postrinascimentali affidavano l'ostentazione del proprio rango principesco. Non va però dimenticato il primato vantato in tale ambito proprio dai Farnese, a cui si deve l'evento festaiolo forse più studiato del Seicento italiano: gli spettacoli organizzati a Parma nel 1627-1628 in vista delle nozze del duca Odoardo con Margherita de' Medici.

A dimostrare il carattere assiomatico dell'enunciato suddetto sono i tre enunciati secondari che ne scaturiscono immediatamente, fornendoci ulteriori punti di riferimento nella variegata casistica della committenza aulica fra Cinque e Settecento.

Il primo enunciato secondario concerne l'assenza, nella committenza in questione, di finalità di lucro. Esso rappresenta una mera conseguenza negativa del fatto d'averle attribuito il fine precipuo di simbolizzare il rango del committente. Tuttavia basta a differenziarla radicalmente tanto dalla committenza editoriale, quanto dalla committenza impresarial-teatrale citate poc'anzi.

Il secondo enunciato secondario deriva dal fatto, del tutto ovvio, che ogni simbolizzazione implica l'operazione contraria: la decodificazione dei simboli posti in opera. Ne risulta che il referente della committenza aulica è ciò che all'epoca veniva detto, *tout court*, il "mondo": un'entità dai contorni quanto mai evanescenti, che nel nostro caso proporrei di intendere come l'universalità di quanti, essendo in grado di decifrarne la valenza simbolica, avevano la possibilità di fruire (o anche solo di sentir parlare) degli eventi musicali a cui il



committente di turno affidava l'ostentazione del proprio rango. Ciò pone l'affascinante problema delle modalità di tale ostentazione. Nell'introduzione alla mia antologia ho ritenuto di poter distinguere al riguardo due orientamenti principali. Pertanto ho definito *istituzionale* la committenza aulica esplicitamente in repertori musicali dalle funzioni simboliche standardizzate (e dunque di leggibilità pressoché immediata: si pensi alla segnaletica cerimoniale dei trombettisti di corte rinascimentali, o alle polifonie artificiose praticate dalle cappelle musicali che vi erano attive), e ho definito *umanistica* la committenza aulica volta a simbolizzare il rango del committente in forme personalizzate e indirette, in quanto volte a esibire *in primis* la competenza musicale di lui, giusta l'identificazione fra sensibilità

artistica e superiore estrazione sociale sancita dal *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Il terzo enunciato secondario si riferisce all'oggetto del rapporto di committenza aulica. Dato che quest'ultimo si risolve in esecuzioni musicali vive, suo oggetto saranno tutte le prestazioni necessarie a realizzare un'esecuzione musicale: inclusa la composizione di un'eventuale partitura. Dal lato del committente ciò significa che, a esibire simbolicamente la sua collocazione sociale, possono essere anche singoli momenti preliminari del momento esecutivo, e dunque anche il semplice possesso di strumenti o libri musicali. Dal lato del musicista ciò significa che, a seconda delle circostanze, egli potrà fornire prestazioni puntuali o cumulare una serie di mansioni eterogenee. Un esempio vistoso di

questa seconda possibilità ci viene dal servizio ventennale espletato da Monteverdi alla corte di Mantova, dove egli finì per avere non soltanto la responsabilità «della musica tanto da chiesa quanto camera» - come precisa il fratello Giulio Cesare nella dichiarazione annessa agli *Scherzi musicali* del 1607 - ma anche quella di «altri servizi non ordinari, essendo che (servendo a gran principe) la maggior parte del tempo si trova occupato ora in tornei, ora in balletti, ora in comedie et in vari concerti e finalmente nello concertar le due viole bastarde, il quale carico e studio non è forse così comune come si potrebbe dare ad intendere».

So bene che a tutto ciò può obiettarsi come analoghi aspetti della committenza aulica emergano da qualsiasi indagine relativa a tale fenomeno in età rinascimentale e postrinascimentale. Tutte le volte che si evocano le iniziative festaiole di principi grandi e piccoli, che si analizza la funzione autocelebrativa di tali iniziative, o che se ne documenta l'allestimento, si dà per scontata la non lucrosità dell'impresa, si sottintende un pubblico avvezzo a riferire ogni suo particolare alla figura del committente, ci si imbatte nella miriade di prestazioni professionali richieste per la buona riuscita dell'impresa stessa. Così il primato vantato dai Farnese con le feste parmensi del 1628 si fonda anche sui loro sperperi macroscopici, sulla folla dei riferimenti apologetici alla coppia degli sposi, sulla mobilitazione di competenze artistiche e artigianali d'ogni tipo. Basta pensare a Monteverdi, fatto appositamente venire da Venezia e poi costretto suo malgrado a trattenersi a Parma per il rinvio della cerimonia nuziale; ai testi poetici intonati nei tornei e nelle azioni teatrali programmati per l'occasione, capaci di alludere più di venti volte al solo nome della sposa (il computo è di Stuart Reiner, uno dei primi musicologi interessatisi alle feste in questione, in *Preparations in Parma - 1618, 1627-28*, «The Music Review», 1964, p. 293); alla rappresentazione *monstre* dell'*Aminta* del Tasso, allestita in un teatro appositamente costruito e infarcita con un prologo, quattro intermedî e una «licenza», composti da Monteverdi su versi di Claudio Achillini e Ascanio Pio di Savoia.

E tuttavia sarebbe errato concludere, di fronte all'evidenza di tutto questo, che non c'è alcun bisogno di una teoria *ad hoc*, e tanto meno di una teoria articolata pedantemente in enunciati fondamentali ed enunciati secondari come quella che sto illustrando. Il fatto è che

Celeste Giglio.

alla "seconda pratica" storiografica a cui accennavo all'inizio si contrappone una "prima pratica" tanto diffusa e inveterata quanto obsoleta e inaffidabile. Da un lato essa si manifesta nella tendenza a prospettare i rapporti interpersonali fra committenti e musicisti del passato alla stregua di un dialogo di puri spiriti o - con palese riferimento alla lezione estetizzante del Burckhardt della *Civiltà del Rinascimento in Italia* - come uno scambio paritetico fra personalità d'eccezione. Dall'altro lato si

fonda sul riciclaggio di modelli d'indagine messi a punto dagli storici dell'arte, e quindi incompatibili con lo statuto della musica come arte temporale. Cos'altro alimenta, in fondo, l'idea corrente della committenza aulica come patrocinio di composizioni scritte, se non un'omologazione più o meno consapevole del manoscritto musicale al manufatto dell'artista figurativo?

È chiaro che per scalzare un'ideologia e una metodologia siffatte non valgono annotazioni occasionali, fatalmen-

te condannate a riuscire poco incisive, occorre bensì una presa di posizione teorica non soltanto formulata esplicitamente, ma anche capace di tradursi immediatamente in criteri operativi, e per intanto in griglie di lettura della documentazione disponibile capaci di neutralizzare ogni interpretazione mistificatoria, nei riguardi dei committenti non meno che in quelli dei musicisti.

L'assioma su cui si incardina la teoria qui esposta si presta eccezionalmente bene allo scopo. Vi si presta per la possibilità di evincerne gli enunciati secondari suddetti, grazie ai quali chiunque sia seriamente interessato alla committenza musicale del passato può leggere con occhio nuovo i dati documentari a sua disposizione. Ma vi si presta soprattutto per l'accento posto, come s'è visto, sul rango del committente. Il che finisce per attirare la nostra attenzione su un altro dato estremamente ovvio e mai considerato da vicino: la costante superiorità sociale del committente rispetto alla controparte.

Prendere coscienza di questo scarto consente un ultimo passo avanti, semplice e risolutivo insieme: l'inquadramento del rapporto di committenza aulica nell'ambito dei rapporti paternalistico-clientelari che avviluppavano l'intera struttura sociale dell'Italia di Antico Regime, fondandosi sullo scambio di protezione contro sottomissione fra individui di diversa estrazione sociale. Il nostro assioma può così assumere la formulazione definitiva che segue: in campo musicale la committenza aulica si configura come un rapporto paternalistico-clientelare *sui generis*, il cui fine è la produzione di eventi sonori simbolizzanti il rango del committente.

Come ho mostrato nell'introduzione alla mia antologia, un enunciato del genere consente di verificare agevolmente la qualità clientelare di un rapporto di committenza, soprattutto quando esso si configuri come un rapporto di dipendenza stabile. Spie di tale qualità saranno, in tal caso, la longevità del rapporto, l'eterogeneità delle prestazioni fornite dal musicista, l'estensibilità dei servizi di lui ai congiunti del committente e della protezione di questi ai congiunti del musicista.

Si pensi ancora una volta ai rapporti di Monteverdi con i Gonzaga da un lato e i Farnese dall'altro. Quando questi ultimi lo coinvolgono nei preparativi per le feste nuziali del 1628, il musicista è richiesto di determinate prestazioni compositive e, se si trattiene alla corte ducale di Parma più del previsto, lo fa solo perché costretto dalle circostanze



esterne di cui s'è detto. Se ne può concludere che egli è parte di un rapporto di committenza occasionale, apparentemente privo di risvolti clientelari. Fra il 1590-91 e il 1612, invece, durante il servizio presso i Gonzaga di Mantova, il suo rapporto con i committenti ha tutti i tratti del rapporto paternalistico-clientelare. Da un lato, perché egli vive stabilmente a corte e si sobbarca alle incombenze eterogenee che abbiamo visto, dall'altro perché i suoi rapporti con il duca Vincenzo si estendono in vario modo ai rispettivi nuclei familiari. È noto, infatti, che i figli di Monteverdi furono retti al fonte battesimale da parenti stretti del duca e che i figli di costui furono serviti a loro volta da Monteverdi. È il caso di Francesco Gonzaga, che nel 1612 succedette al padre e licenziò Monteverdi, ma che fra 1607 e 1609 era stato il dedicatario degli *Scherzi musicali* e dell'*Orfeo*. Ed è il caso di Ferdinando Gonzaga, che nel 1613 subentrò inopinatamente al fratello e riprese i contatti col musicista

a cui - ricevendone giudizi smaccatamente adulatori - aveva sottoposto nel 1611 la sua produzione di madrigalista dilettante.

Quale utilità può avere tutto questo per il progetto di ricerca intorno a cui ruotano queste giornate di studio? Nonostante la mia preoccupazione di esemplificarne i molteplici agganci con la realtà storica, è possibile che la teoria della committenza che ho appena esposto appaia troppo astratta: quindi più utile in una fase terminale della ricerca in questione, ovvero al momento di interpretare i dati raccolti, che in una fase ancora incerta sulle piste da seguire. In realtà, indagare sulla committenza musicale in Italia fra Cinque e Settecento secondo un'ottica antropologica comporta una riflessione su un'ultima ovvietà: sul fatto, cioè, che non vi sono documenti umani che non abbiano un interesse antropologico. Pertanto la teoria della committenza da me proposta andrebbe tenuta presente sin dalla fase preliminare della ricerca

che qui interessa, giacché implica che non ci si limiti alle consuete fonti musicali o archivistico-amministrative studiate dagli storici della committenza musicale, ma ci si orienti verso le fonti documentarie più varie: cronachistiche, memorialistiche, epistolari, diplomatiche. Le quali ultime sono talvolta le fonti più illuminanti per quanto riguarda la levatura umana e culturale delle élites da cui è dipesa per secoli la vita musicale dell'Italia rinascimentale e post-rinascimentale.

Ho qui un rapporto diplomatico, verosimilmente ancora inedito, che riguarda Ranuccio Farnese, duca di Parma e Piacenza dal 1592 al 1622. Si tratta di una lettera in cifra inviata a Roma dal futuro cardinale Guido Bentivoglio, all'epoca in cui, seguito fra gli altri da Girolamo Frescobaldi, risaliva l'Italia per recarsi a esercitare la nunziatura apostolica in terra di Fiandra. Nella missiva - che risulta spedita da Piacenza il 7 luglio 1606 ed è conservata nelle filze della Segreteria di Stato dell'Archivio Segreto Vaticano (*Ferrara 2*, c.192r) - si legge, fra l'altro quanto segue: «Il Duca è di rigida et severa natura et che spesso piega al crudele. Governa i suoi popoli con modi conformi, cioè rigorosi et pieni di severità. I suoi feudatari, quanto più son nobili e principali, tanto son peggio trattati, et così gli altri di inferior condizione. Nei loro feudi il Duca mette le mete, occupa le giurisdizioni, fomenta i vassalli contra i padroni, gli inquieta et gli fa stare in continuo timore con processi et con bandi, onde la nobiltà è malissimo sodisfatta. I popoli patiscono ancor essi gran male, il maggiore de' quali è la carestia mantenuta dal Duca con le incette dei grani et co'l danaro, et con le braccia dei popoli si fa la fortificazione et il palazzo del Duca. Ogni cosa fa il Duca. I processi, le sentenze, le determinazioni et grandi et picciole vengono dalle sue mani. Non ha favorito alcuno, né lo comporta la sua natura tutta in se stessa. Anzi non ama, si può dire, se medesimo, non dormendo né mangiando quel che è necessario per vivere. Di donde gli è nato il male patito hora: un accidente di rivoluzioni di stomaco et di vertigini molto fastidiosi, avendo patito ancor di ritenzione di orina. Tutto il suo amor l'ha messo in Ottavio suo [figlio] naturale. Per questo accumula gran denari et acquista beni stabili assai. In questo si fermano tutti i suoi fini, et sino [al punto] di pensare che gli possa succedere negli Stati quando non avesse successione legittima, della quale pare che poco si curi per il gran bene che

porta al suddetto naturale. Tiene sua moglie strettissima, et pare che voglia essere più temuto che amato da lei. Alla Duchessa assiste del continuo un conte Anibale Scotto, vecchio di anni 70, et senza di lui non può muovere una parola né un passo. Il non aver il Duca figliuoli dicono i popoli che è castigo di Dio».

Per quanto si possa essere convinti che non vi sono documenti privi di significato per chi studi la storia della committenza musicale in chiave antropologica, è difficile non esitare su quello da attribuire a una lettera siffatta: per più versi impressionante, ma assolutamente reticente sugli interessi musicali di un personaggio che fu committente di Claudio Merulo e dedicatario di vari volumi musicali (nonché, insieme alla moglie Margherita Aldobrandini, di un celebre trattato di danza: *Il ballarino* di Fabrizio Caroso). Ma l'esitazione è di breve durata: il senso di un documento del genere sta nel neutralizzare il nostro senso comune. Esso vale a evitarci, cioè, che, studiando la figura di committente musicale del signor Ranuccio Farnese e limitandoci a registrarne le benemeritenze nei confronti di questo o quel musicista, finiamo per eleggerlo *ipso facto* a "eroe" della nostra ricostruzione del passato. Come infatti ammonisce Norbert Elias (*La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980, p.59): «Non si può riuscire a comprendere la struttura di una società se non si riesce a vederla nello stesso tempo secondo la nostra prospettiva, parlando di essa in terza persona, e secondo la sua prospettiva, cioè facendo parlare in prima persona i suoi membri».

Elias è uno storico senza aggettivi. E queste sue parole possono anche sembrare un ovvio monito a ricostruire il passato rifacendosi sistematicamente alla documentazione che ce n'è pervenuta. Senonché esse esprimono un monito ben più sottile, circa la necessità di valersi di quella documentazione tenendo costantemente sotto controllo il proprio senso comune. Ciò che non fa, ad esempio, chi setaccia gli archivi sulle tracce delle benemeritenze musicali di individui e istituzioni del passato, repertoria qualsiasi documento dove il nome del committente di turno è associato a un'esperienza musicale purchessia, e non si rende conto che la chiave di lettura dei documenti raccolti sta in tutti quelli tralasciati. Giacché, se il significato più autentico di un documento deriva dal contesto antropologico d'appartenenza, l'immagine più attendibile di questo contesto sta nella totalità della documentazione disponibile.

Non sto auspicando l'impossibile

applicazione di un progetto d'*histoire totale* alla storia della committenza musicale. Il saggio da me pubblicato nel 1987-88 su un cardinale nipote di Clemente VIII Aldobrandini (*Il mecenate "politico". Ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621)*, «Studi musicali», 1987, pp.33-93, e 1988, pp.101-178) è lì a dimostrare come sia perfettamente possibile connettere in un quadro unitario tutti i documenti superstiti sulla personalità umana, la carriera politica, il contesto sociale e culturale dei "grandi" del passato, purché si sappia delimitare il campo d'indagine in modo da trovarsi a dissodare intensivamente solo i punti nodali della biografia pubblica e privata del "grande" di turno. D'altronde non c'è alternativa. Ovvero, l'unica alternativa è quella descritta da Robert Woodley (vedine la recensione ad Allan Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, «Early Music History», 1987, p. 253) quando ha spiritosamente rimproverato agli storici della committenza musicale di trarre dagli archivi informazioni atte, per lo più, «a confezionare una buona storia, a documentare le vicende d'una corte in termini di splendori, rivalità, stravaganze e di tutti quei vecchi clichés con cui ci rendiamo complici del passato, perpetuando l'immagine che esso ha inteso preconstituirsi».

Nella mia prefazione all'antologia *La musica e il mondo* ho arricchito questa citazione con l'illustrazione di tre tipi di complicità col passato riscontrabili più di frequente nella letteratura critica sulla committenza musicale: quella del musicologo-cortigiano, che magnifica le benemeritenze e i talenti musicali dei personaggi illustri di cui si interessa, prima di averne verificato documentalmente la consistenza; quella del musicologo-esteta, che ostenta la massima indulgenza verso i più smaccati abusi di potere in nome dei fasti musicali attribuibili ai loro responsabili dai moderni storici della musica; quella del musicologo-illusionista che dei documenti a sua disposizione cita quanto s'armonizza con le sue tesi, e tace su quanto le contraddice.

Ecco. Il senso di questo mio intervento può compendiarsi semplicemente nell'augurio che rivolgo, per concluderlo, ai giovani musicologi in procinto di dedicarsi allo studio della committenza musicale dei Farnese. Che il loro cammino non diventi mai quello del cortigiano, dell'esteta o dell'illusionista, ma resti quello dello storico della musica. O, meglio ancora, dello storico senza aggettivi.