

MARIA ROSA DE LUCA
Catania

APPRENDERE AL MUSEO LA MUSICA COME STORIA: DIDATTICA MUSEALE E COSTRUZIONE DELLE CONOSCENZE STORICO-MUSICALI

Una premessa

Nel sistema delle istituzioni culturali il museo conquista oggi un'indiscussa centralità: si configura come preziosa risorsa per l'educazione alla cittadinanza, ideale contesto di insegnamento-apprendimento per le scuole, nonché spazio inclusivo, vocato alla fruizione di attori sociali appartenenti a culture diverse. Non a caso, l'International Council of Museums (ICOM) ha aggiornato nel 2022 la definizione di museo, evidenziandone il ruolo centrale e la missione rispetto ad alcuni temi cruciali del nostro tempo: la ricerca sul patrimonio materiale e immateriale, l'apertura al pubblico come luogo accessibile e inclusivo, l'impegno nella promozione della diversità e della sostenibilità:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.¹

La nuova definizione mette l'accento sull'importanza dell'educazione al patrimonio, un elemento chiave per promuovere una cittadinanza attiva.² In questo scenario, i musei svolgono un ruolo centrale nel valorizzare e diffondere la conoscenza del patrimonio culturale, contribuendo a creare un senso di appartenenza e di responsabilità collettiva nel proteggerlo e conservarlo. Il legame tra educazione al patrimonio e cittadinanza è dunque profondo: considerare il

¹ Risultato di un lungo processo partecipativo che ha coinvolto 126 comitati ICOM presenti nel mondo, la nuova definizione di museo è stata approvata il 24 agosto 2022 nell'ambito dell'Assemblea Generale straordinaria svoltasi a Praga: il testo completo si legge al link: <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/> (ultimo accesso 30.09.2024).

² S'intende l'ambito degli studi e delle attività educative dedicate alla valorizzazione, alla tutela e alla conoscenza del patrimonio culturale: cfr. le *Raccomandazioni* che il Consiglio d'Europa ha emanato nel 1998 e nel 2005: R(98)5 sulle politiche culturali, incluse le linee guida per l'accesso ai beni culturali, e la R(2005)13 sul ruolo del patrimonio culturale per la coesione sociale e lo sviluppo sostenibile. Si leggono al link <https://www.coe.int/en/web/portal/home> (ultimo accesso 30.09.2024).

patrimonio culturale come elemento identitario e come risorsa spirituale, economica e sociale, richiede che le nuove generazioni ne acquisiscano consapevolezza, come cittadini di una nazione, di un continente o del mondo intero.³

Ciò è ancora più urgente se consideriamo le sfide del nostro tempo, caratterizzato da una crescente perdita del senso storico. Alla radice di questa crisi vi è il rapporto ormai incrinato delle nostre società con la propria storia, e il modo di viverla e rappresentarla; un disfacimento progressivo e inesorabile del legame tra l'uomo e il suo passato che, di fatto, priva anche le giovani generazioni di prospettive sul futuro.⁴ Il problema è cruciale e investe una varietà di contesti, *in primis* quello formativo, giacché è necessario ragionare sui meccanismi culturali che hanno condotto a questa sorta di oblio collettivo.

Non sorprende quindi che il superamento del presentismo sia stato posto al centro delle strategie di insegnamento-apprendimento delle discipline storiche nel percorso scolastico. In particolare, l'attenzione si è concentrata sulle tecniche laboratoriali, concepite per andare oltre un approccio puramente trasmissivo, e tali da incoraggiare processi di apprendimento volti a stimolare capacità cognitive e sviluppo della consapevolezza storica nei discenti.⁵ Il laboratorio rappresenta infatti un spazio ideale per guidare gli allievi a costruire 'la storia'; è un contesto privilegiato di esercizio nel quale ricongiungere il fare al sapere: in che modo si trovano le fonti, si confrontano i documenti, si accertano e si ordinano i concetti, si ponderano i termini delle controversie culturali ed estetiche del passato e del presente. Si corrisponde in tal modo a un principio pedagogico basilare, secondo il quale il potenziale formativo delle discipline risiede nell'acquisizione, da parte dell'allievo, di una specifica forma di pensare e di agire.⁶

In questo contesto, anche la musicologia italiana ha registrato un rinnovato interesse per le modalità di trasmissione del sapere storico-musicale, concentrando l'attenzione sui contenuti e sui metodi di insegnamento della storia della musica, disciplina base in qualsiasi percorso pedagogico di ambito musicale. La discussione ha avviato una nuova stagione di ricerche e stimolato la produzione

³ Cfr. A. BORTOLOTTI - M. CALIDONI - S. MASCHERONI - I. MATTOZZI, *Per l'educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

⁴ Non a caso, il massimo teorico e critico del presentismo, François Hartog, ha indicato nei 'regimi di storicità' – ossia nel modo in cui le società trattano il proprio passato – il punto nevralgico della questione: cfr. F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003 (trad. it. *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo Sellerio, 2007); sullo stesso argomento, cfr. anche L. BIANCONI, *ISME and the Twilight of History*, questa rivista, VI, 2016, pp. 39-49.

⁵ Cfr. il volume *Pensare storicamente. Didattica, laboratori, manuali*, a cura di S. Adorno, L. Ambrosi, M. Angelini, Milano, FrancoAngeli, 2020 (in particolare, A. BRUSA, *Il laboratorio nel curricolo di storia. Modelli e problemi*, pp. 49-72).

⁶ Cfr. B. MARTINI, *La dialettica sapere formale / sapere della pratica alla luce della dialettica sapere / sapere da insegnare*, «METIS. Mondi Educativi», LXXXII, n. 2, 2018, pp. 50-67.

scientifico, focalizzandosi sul rapporto tra sapere accademico e sapere didattico.⁷ In questa cornice il museo della musica ha ricevuto particolare attenzione come spazio privilegiato per l'acquisizione delle conoscenze storico-musicali, anche in modalità laboratoriale. Esso offre un accesso diretto a un ricco patrimonio musicale che, per essere tutelato e valorizzato, deve essere prima di tutto compreso nel suo valore storico, estetico e sociale;⁸ può rivelarsi così uno strumento didattico d'eccellenza, in grado di mostrare i complessi processi artistici e culturali che hanno portato le società a sviluppare tradizioni musicali memorabili.⁹ Per raggiungere questo obiettivo, serve tuttavia una didattica museale qualificata, che si nutra di apporti disciplinari diversi, svolta all'insegna della pluralità e dell'intersezione delle competenze.¹⁰ In tal modo, il museo si configura come uno spazio ideale per un'esperienza formativa duratura.

Apprendere al museo la musica come storia: un esempio

È noto che alla didattica museale preme migliorare l'accessibilità e la fruizione delle opere nei musei, mirando a facilitare l'approccio dei visitatori ai beni museali. In questo contesto, i musei della musica affrontano una sfida impervia: a differenza dalle grandi collezioni di pittura e scultura, che presentano direttamente l'oggetto della loro arte (ossia dipinti e statue), i musei della musica operano senza la possibilità di esporre la musica stessa, un'arte intrinsecamente

⁷ Particolare riguardo è stato rivolto a una declinazione didattica efficace del metodo storiografico tradizionale: si cerca nel passato la risposta a domande che sorgono nel presente; di seguito si riformulano le domande grazie al confronto con le fonti e con i dati storici, per puntare alla comprensione come operazione ermeneutica: cfr. M. R. DE LUCA, *Constructing Music History in the Classroom*, questa rivista, VI, 2016, pp. 113-121; EAD., *Opera, evento e storytelling*, questa rivista, IX, 2019, pp. 151-171.

⁸ Sul concetto di 'patrimonio' in musica, cfr. A. POMPILIO - A. IANNUCCI, *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, «Il Saggiatore musicale», XXIV, n. 2, 2017, pp. 263-272.

⁹ Cfr. G. LA FACE - L. BIANCONI, *Il mandato intellettuale dei musicologi nella costruzione della cittadinanza europea*, questa rivista, III, 2013, pp. 1-5 (trad. ingl. *The Intellectual Task of Musicologists in the Building of a European Citizenship*, questa rivista, special issue, 2014, pp. 1-5).

¹⁰ Sulle «competenze di intersezione», cfr. E. NARDI, *Didattica generale e didattica museale: continuità e autonomia: si legge nel numero monografico di «Cadmò» dal titolo *Didattica museale. Una competenza di intersezione*, V, nn. 13-14, 1997, alle pp. 47-53; anche «Cadmò», XVI, n. 2, 2008. Richiama il concetto E. PASQUINI, *Quale didattica museale per i Beni musicali?*, in *La musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 81-86; cfr. anche *Apprendere al museo: didattica dei Beni musicali*, abstracts della relazione di base e degli interventi presentati al convegno svoltosi a Bologna (Museo della Musica, 20 marzo 2009), «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, pp. 364-369.*

immateriale e intangibile. Essi mostrano invece manufatti (partiture, libri, strumenti, lettere, ecc.) che testimoniano le strutture materiali, le tecniche operative, il contesto storico-culturale, il ruolo sociale e il codice espressivo della musica. Se tale è la loro prerogativa e il loro limite, il docente avrà il compito di guidare gli studenti a interpretare criticamente sia la natura sia il significato degli oggetti musicali esposti, per favorirne la contestualizzazione storica e stimolare una riflessione più profonda sul loro valore. Come si traduce tutto ciò in termini didattico-metodologici?

Provo a fare un esempio scegliendo un artefatto, oggi custodito nelle collezioni del Museo “Vincenzo Bellini” di Catania:¹¹ consente di mostrare in modo sintetico come costruire il ‘senso storico’ di un bene musicale, analizzandone sia la componente materiale sia quella immateriale. L’oggetto in questione è un orologio da tavola, di manifattura svizzera, realizzato dalla celebre *maison* Courvoisier et C. nella prima metà dell’800.¹² Sappiamo che appartenne a Bellini grazie all’inventario dei suoi beni acquisiti dai famigliari subito dopo la morte, avvenuta a Parigi nel 1835.¹³ Per bellezza e unicità, l’orologio cattura quasi sempre l’attenzione e suscita meraviglia in chi l’osserva (Fig. 1).

¹¹ Nato dalla riorganizzazione del Civico museo belliniano di Catania, il Museo “Vincenzo Bellini” è oggi uno spazio completamente rinnovato, che unisce le caratteristiche di un *experience museum* (museo esperienziale) con quelle di un *objects museum* (museo di oggetti): cfr. M. R. DE LUCA, *Bellini in mostra. Sguardi e pratiche espositive tra narrazioni e immagini*, Lentini, Duetredue, 2024, *passim*.

¹² La dinastia Courvoisier, tra le più antiche famiglie di orologiai di La Chaux-de-Fonds nel Giura svizzero, è rinomata per la creazione di quadranti smaltati di alta qualità per orologi di lusso: cfr. P. Y. DONZÉ, *The Business of Time: A Global History of the Watch Industry*, Manchester, Manchester University Press, 2023.

¹³ Una trascrizione diplomatica dell’inventario manoscritto parigino, corredata da commento critico, si legge nell’articolo di R. MÜLLER, *L’Inventaire après décès de Vincenzo Bellini’ (e la ‘Vente mobilière’)*, «Bollettino di Studi belliniani», VII, 2021, pp. 30-86.



FIGURA 1: orologio da tavola Courvosier et C., manifattura svizzera, 1811-1830 ca., cm 57×37, bronzo cesellato e dorato, smalto bianco, vetro. Catania, Museo “Vincenzo Bellini” [inv. OA_9].

Racchiuso in una teca di vetro, è in bronzo cesellato e dorato. Presenta un quadrante in smalto bianco; nel giro si susseguono indici di colore nero, a numeri turchi con due lancette *à pomme évidée* della stessa cromia. Ciò che colpisce è quanto sostiene e incornicia il quadrante: un trionfo di strumenti musicali poggiante sopra un alto basamento riccamente decorato e lavorato a cesello, in cui sono raffigurati festoni e motivi fitomorfi. A partire dallo strumento che sostiene il quadrante (1. arpa), procedendo in senso antiorario lungo tutta la circonferenza dell’orologio, si osservano questi strumenti: 2. piffero / 3. chitarra / 4. corno /

5. cappello cinese / 6. tamburo / 7. nacchere / 8. coppia di strumenti a fiato (piffero e flauto traverso) / 9. cornamusa / 10. serpentone / 11. piatti / 12. triangolo / 13. sistro / 14. lira / 15. tromba; in posizione leggermente defilata, a sinistra, si coglie anche un leggìo cosiddetto da terra (al n. 16). È proprio quest'ultimo elemento a rivelare che l'oggetto appartenne a Bellini, grazie a un'incisione ivi impressa che reca la seguente dedica. «A Mr. Le Maître / VINCENZO BELLINI / souvenir d'amitié» (Fig. 2).



FIGURA 2: orologio da tavola Courvosier et C.: numerazione degli elementi presenti nell'apparato decorativo del quadrante.

Non disponiamo di informazioni certe sul contesto del dono al musicista né sul donatore. È probabile che l'oggetto sia stato acquistato in virtù delle sue "esotiche" peculiarità, restituite dal prezioso quadrante con lancette e numeri turchi e dalla combinazione di strumenti appartenenti alle culture occidentale e orientale. Non è escluso che tale intendimento sia legato al momento della produzione di *Zaira*, la tragedia lirica in due atti composta da Bellini per l'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale di Parma, e che l'orologio da tavola sia stato donato al compositore dalla duchessa Maria Luigia d'Asburgo-Lorena, vedova di Napoleone e reggente del ducato, che dell'opera belliniana fu la committente;

la ‘tinta’ orientale che fa da sfondo alla triste vicenda della schiava cristiana Zaira, vittima della ferale gelosia del sultano Orosmane, potrebbe giustificare la cornice del dono.¹⁴

Peraltro, in un contesto didattico la scelta di questo artefatto si può rivelare utile per affrontare argomenti cruciali della storia culturale europea in prospettiva multidisciplinare. Si potrà focalizzare l’attenzione degli allievi proprio sull’aspetto fortemente simbolico ed evocativo di quell’apparato strumentale, che sollecita negli occhi di chi guarda la suggestione di un’ambientazione sonora particolare: la banda turca. La banda dei giannizzeri, o dei *mehter* (dal persiano *mihtar*, ‘eccelso’, ‘grande’), fu costituita poco dopo la nascita dell’impero ottomano nel XIV secolo, costituita originariamente da suonatori di *davul* (piccola grancassa) e *zurna* (oboe a disco). Ampliata nel XVII secolo, accolse poi altri strumenti come il *boru* (tromba), le *nakkare* (coppia di piccoli timpani), gli *zil* (piatti) e il *çagana* (bastone sormontato da mezzelune con sonagli), a cui si aggiunsero più tardi un paio di suonatori di *kös* (grancasse di notevoli dimensioni). Al suono dei *mehter* i sovrani ottomani si alzavano in piedi in segno di rispetto, almeno fino all’epoca del sultano Mehmet II il Conquistatore (1451). Non senza dimenticare che il fragore delle masse sonore in movimento terrorizzò i difensori di Costantinopoli nel 1453, quando il sultano lanciò l’attacco finale all’alba del 26 maggio, accompagnato da una banda di trecento giannizzeri.

Per oltre un secolo l’Europa visse sotto la costante minaccia delle incursioni turche, una paura che soffocò qualsiasi interesse per la cultura ottomana. Solo dopo la vittoria della flotta veneziana nella battaglia di Lepanto (1571), e soprattutto in seguito alla fine dell’assedio di Vienna (1683), l’Occidente iniziò a guardare al vicino Oriente con curiosità e attenzione. Un elemento rilevante di questo nuovo atteggiamento fu il modo in cui le città imperiali impararono a far suonare in modo più marziale le proprie bande militari, declinando in modo “esotico” le sonorità dei *mehter* a mo’ di complessi formati da alcuni strumenti a fiato della tradizione europea (oboe, tromba, ottavino), sostenuti ritmicamente da

¹⁴ L’opera, composta in meno di un mese da Bellini, su libretto di Felice Romani, debuttò il 16 maggio 1829. Ne furono interpreti Henriette Méric Lalande (Zaira, soprano), Luigi Lablache (Orosmane, basso), Teresa Cecconi (Nerestano, mezzosoprano *en travestì*), Carlo Trezzini (Corasmino, tenore), Marietta Sacchi (Fatima, mezzosoprano), Giovanni Inghini (Lusignano, basso). A mobilitare Bellini per l’occasione pare fosse stata proprio la duchessa Maria Luigia. Un’accurata sintesi dei fatti che portarono alla stipula del contratto tra il governo parmense e il musicista catanese si legge in F. DELLA SETA, *Bellini, Il Saggiatore*, Milano 2021, pp. 161-164; una ricostruzione documentaria delle vicende relative al debutto dell’opera in M. R. DE LUCA, «...qual può cristiano vantare virtute che il Sultan non vanta?». *Fede e ragione nella controversa ricezione in Italia della ‘Zaira’ di Voltaire*, in *Musica e spiritualità dopo la Rivoluzione francese*, a cura di S. Pasticcini e R. M. Kok, «Chigiana», III serie, V, 2003, pp. 45- 74.

un'appariscente sezione di idiofoni dotata di tamburi, piatti, cappello cinese e triangolo.¹⁵ In un clima più sereno, l'avvio di nuove relazioni diplomatiche tra Occidente e Oriente all'inizio del Settecento favorì intensi scambi commerciali, che contribuirono alla diffusione di una delle mode più eccentriche del secolo dei Lumi: le turcherie.



FIGURA 3: V. BELLINI, *Zaira*, Sinfonia, manoscritto autografo. Napoli, Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella, 15.6.5, c. 1r.

Questo fenomeno si affermò con gran successo in tutte le arti, spaziando dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla letteratura e alla musica. In questo orizzonte estetico, il teatro musicale diffonde una rappresentazione stereotipata di alcuni *topoi*, come l'harem, luogo improntato a un erotismo libero dalle leggi morali della cultura occidentale e popolato da personaggi emblematici (Solimano, Tamerlano, il turco gentiluomo e, in particolare, la favorita, cioè la schiava

¹⁵ Cfr. R. MEUCCI, *I timpani e gli strumenti a percussione nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani», XIII, 1998, pp. 203-230. Fu la Polonia a inaugurare questa voga, per scelta del sovrano Augusto II; a seguire, la Russia con l'imperatrice Anna Ivanovna, che adottò l'organico nel 1725; attecchì anche in Austria a partire dal 1741, anno in cui Ritter von der Trenck attraversò Vienna preceduto da un complesso strumentale organizzato su modello del *mehter*. L'assunzione della banda turca da parte delle truppe prussiane invece avvenne dopo il 1750 (ivi, p. 230).

prediletta dal sultano). I titoli illustri di ambientazione “turchesca” sui quali imbastire, in un contesto didattico, un eventuale percorso musicale sono davvero numerosi: basti citare *Die Entführung aus dem Serail* (1782) di Mozart, *L’Italiana in Algeri* (1813) e *Il turco in Italia* (1814) di Rossini, *Zaira* di Bellini (1829). Quest’ultima, non a caso, impiega la banda turca nella sinfonia di apertura (con una puntuale indicazione in partitura «strumenti orientali sul palco»), al fine di contraddistinguere l’ambientazione orientaleggiante dell’opera (Fig. 3).

In conclusione, la scelta di questo oggetto esposto nel Museo “Bellini” si rivela utile per esplorare temi chiave all’intersezione tra Musica e Storia. In primo luogo, offre l’occasione di analizzare il rapporto tra opere musicali ed eventi politici in un contesto storico e culturale di età moderna. Inoltre, facilita un approccio basato sulla *problematicizzazione*, giacché consente d’impostare un percorso didattico storico-musicale basato su concetti come ‘alterità’ ed ‘esotismo’. Infine, soddisfa il criterio di *storificazione*, perché stimola negli studenti il confronto con i grandi temi che hanno ispirato la letteratura e le arti per secoli, e permette loro di coglierne la rilevanza in chiave contemporanea.¹⁶

Nell’attuale scenario politico, caratterizzato da tensioni nelle relazioni internazionali, l’educazione al patrimonio, e quindi alla cittadinanza, può svolgere un ruolo fondamentale nella promozione della comprensione reciproca tra i popoli, purché l’approccio verso una nuova concezione di cultura e civiltà sia basato su ammirazione e rispetto reciproco. A tal proposito, le parole di Edgar Morin, improntate all’*etica della comprensione*, risuonano quanto mai significative:

Le culture devono imparare le une dalle altre, e l’orgogliosa cultura occidentale, che si è posta come cultura che insegna, deve anche diventare cultura che impara. Comprendere è anche, continuamente, apprendere e riapprendere.¹⁷

mdeluca@umict.it

¹⁶ Su questi criteri, cfr. B. MARTINI, *La programmazione didattica delle discipline*, «Riforma e didattica», IV, 2006, pp. 21-26.

¹⁷ E. MORIN, *I sette saperi necessari all’educazione del futuro* (2000), trad. it., Milano, Cortina, 2001, pp. 107-110.