

FOCUS

INSEGNARE STORIA DELLA MUSICA: UNIVERSITÀ, CONSERVATORIO, SCUOLE

Il 30 ottobre 2024 il SagGEM – Gruppo per l'educazione musicale dell'Associazione «Il Saggiatore musicale» – ha dedicato il consueto Meeting annuale al tema “Insegnare Storia della musica: Università, Conservatorio, Scuole”. All'incontro, tenutosi nell'auditorium dell'Opificio Golinelli di Bologna, hanno partecipato come relatori Luca Aversano, Lorenzo Bianconi, Michele Calella, Donatella Restani, Alessandro Roccatagliati e come *discussants* Antonio Caroccia e Luisa La Guardia.

Affidata a Juan José Carreras, l'introduzione (*Sulla necessità della storiografia musicale*) ha richiamato l'attenzione su un nodo cruciale: se dagli anni Settanta la storiografia musicale sembra attraversare una crisi permanente, nel quadro della più ampia riflessione sulla storia e sulle discipline umanistiche, proprio questa condizione rende ancora più urgente riaffermare il valore della storia, della coscienza storica e della ricerca di nuove prospettive storiografiche e strategie comunicative.

In questa direzione si è posto anche il contributo del Presidente dell'Associazione fra Docenti universitari italiani di Musica, Luca Aversano (*Legittimare l'insegnamento della Storia della musica nel mondo contemporaneo: il ruolo delle università*), che ha ribadito l'urgenza di promuovere nelle giovani generazioni un autentico bisogno di conoscenza nel campo storico-musicale.

Alle questioni sollevate sono state offerte risposte provenienti da differenti prospettive istituzionali, rappresentative di Scuola, Conservatorio e Università. Presentiamo qui, ringraziando gli autori che hanno messo a disposizione i loro testi, gli interventi di Lorenzo Bianconi, Michele Calella, Donatella Restani, Alessandro Roccatagliati, insieme ai brevi contributi di Antonio Caroccia e Luisa La Guardia.

LORENZO BIANCONI (Bologna) – *Insegnare Storia della musica nella Secondaria di secondo grado: tre tesi*

(0.) Tutti sanno che nei Licei italiani non c'è stato, fino a quindici anni fa, alcun insegnamento di Storia della musica. Nel 2010, una riforma ha infine istituito il Liceo musicale e coreutico (D.P.R. 15 marzo 2010, n. 89). Nella sezione musicale la Storia della musica è quinquennale, due ore a settimana; nella sezione coreutica, solo gli ultimi tre anni, solo un'ora. Nella nostra Repubblica, secondo la concezione pedagogico-didattica vigente, la Storia della musica riguarderebbe dunque in esclusiva gli adolescenti che, scegliendo il Liceo musicale e coreutico,

puntano al Conservatorio o all'Accademia di danza: non riguarda invece chi, un giorno, potrebbe diventare un ascoltatore o uno spettatore avvertito, pur senza essere del mestiere. Il divario rispetto alla Storia dell'arte – obbligatoria in tutti i Licei – è stridente.

Ho fatto parte del gruppo di lavoro ministeriale che nel 2009/2010 ha collegalmente formulato le Indicazioni nazionali per il Liceo musicale; in particolare, ho stilato quelle di Storia della musica (http://www.marche.istruzione.it/allegati/LiceoMusicale_indicazioni.pdf).¹ Il primo biennio guida i discenti nell'esplorare il campo della musica d'arte, nell'accostarsi all'ascolto riflessivo mediante i primi contatti con opere di qualità, di qualsiasi epoca, genere, misura. Il secondo biennio e il quint'anno seguono un tracciato storico lineare, comunque flessibile, con opportuni *aperçus* etnomusicologici: è questa l'età giusta, tra i 14 e i 19 anni, per acquisire la consapevolezza che esistono tante musiche diverse.

Il giorno che la Storia della musica venisse introdotta anche in altri Licei, basterebbe distillare dalle Indicazioni nazionali del Liceo musicale una versione *mignon*. Il contenuto andrà rimodulato: per dire, nel Liceo musicale un primo confronto con la partitura e coi rudimenti dell'analisi è necessario; difficile pretendere negli altri Licei. Dante Giacosa, il geniale designer FIAT, progettò due utilitarie che fecero fortuna, la 600 del 1955, e due anni dopo la mitica 500: a chi gli chiedeva come avesse fatto, rispondeva che era bastato eliminare ciò che nella 600 non era strettamente indispensabile.

Qui mi limito ad enunciare tre tesi: meri, sintetici orientamenti che possono tornare utili per chi inseagna Storia della musica nella Secondaria di secondo grado.

(1.) Prima tesi. – *La Storia della musica è oggi in discredito per il collasso dell'universalismo occidentale. In effetti, essa si fonda in primis sulla tradizione scritta, ossia su un dato peculiarmente occidentale. Ma testi e opere non escludono, anzi esigono che si consideri l'incidenza della tradizione orale.*

Oggi, la Storia della musica deve confrontarsi con tre sfide.

(a) C'è l'assedio della 'musica giovanile'. A chi lamenta la mancanza, a Scuola, di un accostamento alla musica di qualità viene spesso opposta questa obiezione: ragazzi e ragazze, immersi nella musica concepita per il loro uso e consumo, rifiutano *ipso facto* la musica degli adulti. L'assalto incessante delle musiche commerciali è un dato palese. Ma esiste un'algebra giovanile, una grammatica latina giovanile? Il docente di Musica si adoperi nel far intuire ai discenti che, se a Storia studiano i Sumeri e a Italiano compitano i rimatori della Scuola siciliana, qualcosa di simile si dovrà pur fare anche per la Storia della musica, prescindendo dall'universo sonoro in cui sono (siamo) immersi: sono, appunto, cose diverse. In generale, giova indurli a capacitarsi del fatto che la Scuola, per

¹ Ultimo accesso a tutti i link del presente *Focus*: 27.11.2025.

sua natura, procura il contatto con ciò che *non* è abituale *né* scontato, ma che importa conoscere nondimeno. Certo, non consiglierei di cominciare dal *Parsifal*, meglio il *Don Giovanni*, peraltro utilissimo anche ai fini della tanto auspicata ‘educazione all’affettività’. Ma poi, pian piano, si può arrivare perfino alla morte di Isotta, perché no? Se qualche adolescente sarà rimasto indifferente, il problema non è di Wagner né della ‘musica giovanile’, ma dell’adolescente o del docente. E Wagner, se non altro, sarà servito a rilevarlo.

(b) C’è la concorrenza delle altre culture. È giusto, necessario, indispensabile aprire gli orizzonti, dilatare la visione del mondo, contrastare la chiusura nell’‘identità’, questo idolo velenoso dell’ideologia odierna. Ci si apre alla pluralità delle culture anche proprio per abbattere le disparità: ma nel farlo sarebbe sciocco minimizzare, cancellare, annullare le differenze, che sono una ricchezza. Ancora più sciocco denigrare l’Occidente *sic et simpliciter*: le sue colpe storiche – colonialismo, imperialismo, sfruttamento, maschilismo eccetera – vanno combattute *oggi*; non serve a nulla marchiarle a fuoco retroattivamente.

Vi è comunque, prima ancora del necessario rigetto dei pregiudizi ideologici, una ragione epistemologica che giustifica il rango assegnato alla trattazione storica della musica nei programmi della Scuola secondaria generalista. Ogni disciplina presuppone che si parta da fondamenti ordinati, da un’ossatura concettuale di base, che va poi arricchita e differenziata cammin facendo. Non impara la Medicina chi non muove dall’Anatomia e dalla Fisiologia, la Giurisprudenza chi trascura le istituzioni di Diritto romano, Diritto pubblico, Diritto privato, l’Ingegneria chi snobba l’Analisi matematica. Le discipline umanistiche di taglio storico non possono fare a meno di una cronistoria, per quanto orientativa e sommaria. Le culture musicali dell’Occidente hanno un’intrinseca dimensione storica, che si regge *in primis* sulla scrittura. (Sostengo peraltro che la prospettiva storica permea, in modi diversi, anche le culture musicali orali.) Fare a meno della storia? abolire la cronologia nuda e cruda? Sì, quand’è una mera carcassa senza polpa. Ma non per partito preso. Sennò nella nebbia tutti i gatti sembran bigi.

(c) C’è infine la questione dell’oralità. La diffidenza nei confronti della musica scritta va di pari passo con l’enfatizzazione delle tradizioni orali. È un falso dilemma. La tradizione scritta *non* esaurisce, *né* ha mai avuto la pretesa di esaurire, il totale della musica nella vita degli uomini e delle donne. Un buon insegnante di Storia della musica (scritta) illuminerà costantemente i limiti, le carenze, l’intrinseca insufficienza della scrittura musicale. Quante cose del canto, del fraseggio, dell’improvvisazione, della gestualità, del coinvolgimento degli affetti *non* si lasciano annotare? Lo dice già il Vicentino (*L’antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555, libro IV, cap. XXXII): «qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere». L’aveva detto, agli albori della scrittura musicale, Guido d’Arezzo nel *Micrologus*: «*Sed haec et huiusmodi melius colloquendo quam vix scribendo monstrantur*» (“Queste e simili cose si chiariscono meglio a parole di quanto potremmo fare per iscritto con gran fatica”).

Vale in assoluto, vale anche per le scritture più estenuatamente sofisticate del secondo Novecento, poniamo di un Sylvano Bussotti.

Va sempre contemplata l'incidenza delle musiche popolari sulla musica d'arte. Cito un solo caso, la vicenda delle danze di origini iberiche e iberoamericane, tacciate di scatenata sensualità, sarabanda ciaccona passacaglia fandango, e il processo della loro graduale stilizzazione, da Frescobaldi e Bach a Boccherini, Brahms e Webern. Senza scomodare gli slogan di moda ('contaminazione', 'ibridismo'), i confini tra i generi musicali sono sempre stati permeabili. Vale in entrambe le direzioni, dal basso verso l'alto e viceversa: basti pensare alla volgarizzazione del melodramma nell'Ottocento e nel primo Novecento, o alla pervasività del valzer, a tutti i livelli della musica d'arte e di consumo.

Occorre poi considerare, al confine tra oralità e tecnologia, la dirompente rivoluzione innescata – anche in senso antropologico – dalla manipolazione del suono: conservazione, riproduzione, amplificazione. Non è esagerato vederci l'evento più cataclismatico del secolo XX, per tutte le musiche, di ogni specie e genere: un radicale mutamento di paradigmi nell'orizzonte d'attesa e d'ascolto, nel paesaggio sonoro e mentale.

La Storia della musica a questo serve: a farci comprendere e apprezzare la ricchezza, la varietà, la potenza di una forma d'espressione profondamente radicata nella natura della specie *homo sapiens sapiens*, dispiegata sull'arco di una vicenda storica in cui noi stessi siamo coinvolti.

(2.) Seconda tesi. – *Le categorie di 'evento' e 'opera' sono entrambe necessarie. Ma i processi di recezione e trasmissione si concentrano primariamente sull'opus: donde l'importanza della critica nella storiografia musicale. Per questo, nella formazione della persona, alla prospettiva storica spetta in campo musicale un ovvio privilegio valoriale.*

La storia *tout court* – storia politica, civile, sociale – si fonda sulla ricostruzione degli eventi e sull'analisi delle loro cause e conseguenze, prossime o remote. La storia delle arti, dal canto suo, alterna e combina narrazione degli eventi e considerazione delle opere. Per dirla con Carl Dahlhaus, nel sintagma 'Storia della musica' l'accento cadrà di volta in volta su 'storia' o su 'musica', ma mai in via definitiva né esclusiva. Dal canto suo, in una memorabile antologia critica Franco Alberto Gallo ha argomentato la centralità della diade 'evento vs opera': la storia della musica medievale non s'intende se ci si limita ad andare in cerca delle 'opere', se non si dà di piglio agli 'eventi'. In misura variabile, vale anche per l'età moderna e contemporanea.

Degli eventi non possiamo fare a meno. La storia è un banco di nebbia per chi tentenni di fronte a date come 29 maggio 1453 (presa di Costantinopoli), 14 luglio 1789 (assalto alla Bastiglia), 25 ottobre 1917 (insurrezione bolscevica), 8 settembre 1943 (armistizio → disfatta → Resistenza → guerra civile → Repubblica). In musica le date decisive non scarseggiano. Ne cito tre, ne potrei citare trenta: 6 ottobre 1600, 7 maggio 1824, 29 maggio 1913. Ma esse importano

in funzione delle *opere* cui si riferiscono, della loro durevole efficacia, dei loro effetti protratti nel tempo: l'*Euridice*, con l'idea di un testo drammatico-teatrale agito, recitato e cantato da cima a fondo; la Nona, col suo appello alla fratellanza universale; *Le Sacre du printemps*, col suo tellurico sconvolgimento ritmico e gestuale.

I processi di trasmissione e recezione sono l'ordito della Storia della musica. Dall'età moderna in qua, tali processi si condensano primariamente nella *res facta*, cioè nell'*opus*, nell'opera d'arte musicale depositata nella scrittura: donde l'insopprimibile importanza spettante alla critica nella storiografia musicale. Lo sguardo del critico che si coniuga col racconto dello storico comporta un raggardevole risvolto pedagogico: allena nel discente l'esercizio del giudizio estetico ragionato, storicamente situato, la (difficile) verbalizzazione degli effetti suscitati dall'ascolto, in senso sia formale sia sentimentale, rapportati ai diversi contesti storici e sociali.

Con tutto ciò, non dobbiamo dimenticare che la storia della musica presenta tradizioni che difficilmente si lascerebbero classificare come 'eventi' singoli o come 'opere' individue. Faccio un solo esempio: il verso alleluialico *Christus resurgens ex mortuis* (sec. VII?) fornì la melodia alla sequenza *Victimae paschali laudes* (sec. XI), che compare in veste polifonica nel *Roman de Faustel* (sec. XIV), viene utilizzata come *cantus firmus* da Josquin Desprez, Willaert, Palestrina (sec. XVI), assai presto diventa un corale luterano (1524) e permea infine i sette versetti della cantata *Christ lag in Todes Banden* del giovane Bach (1707/08). Un filo rosso tenace, disteso sull'arco di un millennio supperiù.

Cambiamo registro: le istituzioni della musica. Anche qui faccio tre esempi, volutamente disparati. Venezia 1637: il primo teatro d'opera commerciale, inizio di un sistema produttivo che, con mille trasformazioni, dura ancor oggi. Parigi 1795: la fondazione del Conservatoire instaura un modello imperativo del moderno insegnamento professionale della musica. Lipsia 1839: Adolf Bernhard Marx codifica la 'forma sonata', l'eterno tormentone dei docenti di Storia della musica e di Analisi musicale.

Sono eventi? sono opere? No. Ma sono certamente materia di una Storia della musica per gli effetti che essi determinarono sotto il profilo artistico, poetico-estetico, sociale.

(3.) Terza tesi. – *Tecniche, forme e stili sono categorie dominanti nel paradigma evoluzionistico corrente. Ma il concetto di 'genere' è in potenza il più fecondo nell'insegnamento, in quanto fa aggio sulle funzioni sociali e sulle dinamiche, non sempre lineari, della tradizione.*

La Storia della musica, intesa come storia delle tecniche, delle forme e degli stili, si è sviluppata sotto il segno di una concezione evoluzionistica. Un'ossessione evoluzionistica, potremmo dire: la storia intesa come progressivo sviluppo dall'elementare al complesso, da esordi rudimentali verso vertiginosa sottigliezza: *in primis*, sviluppo della polifonia e della tonalità, da Perotino a Zarlino e poi, via via, da Bach e Rameau a Hugo Riemann e Max Reger... È un

modello eminentemente filogenetico. Ma in campo culturale la filogenesi – la storia dello sviluppo evolutivo degli organismi viventi, dalla loro prima comparsa al momento attuale – non è la regola primaria dello svolgimento storico: la storia non è un organismo, è un intreccio di conflitti tra forze antagonistiche, di spinte e arretramenti, di conquiste e ricadute. *Natura non facit saltus*, dice Leibniz: ma la storia sì.

La storia della cultura artistica è costellata di fenomeni ‘esplosivi’, che procedono per salti e svolte, che rompono e sovvertono e comunque modificano un certo ordine. È la tesi propugnata da Jurij M. Lotman, il grande semiologo letterario russo, nel saggio *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità* (1993). È facile riconoscere il carattere esplosivo di certe opere d’arte musicali. Cito alla rinfusa: il primo libro di madrigali di Cipriano de Rore, il settimo e l’ottavo di Monteverdi, la *Didone abbandonata* del Metastasio, la Terza di Beethoven, il *Tancredi* e *L’italiana in Algeri*, *Gretchen am Spinnrade*, la *Symphonie fantastique*, il *Prélude à l’après-midi d’un faune*, il balletto *Petrushka*. Al loro apparire, furono esplosioni. E per chi li ascolti con orecchio storicamente avvertito, continuano ad esserlo.

In questo quadro, sospeso tra lunghe persistenze e inopinate fenditure, importa insistere, ai fini didattici, sul concetto di ‘genere’, nell’accezione del latino *genus*, del tedesco *Gattung*, termine chiave in ogni poetica formalizzata. È in potenza la categoria più feconda nell’insegnamento di Storia della musica, in quanto si colloca all’incrocio tra le funzioni sociali, le dinamiche della tradizione e le logiche dell’invenzione artistica. In particolare, i generi consentono di connettere la considerazione dell’arte musicale con la storia sociale. Le forme e gli stili sono astrazioni descrittive. I generi sono realtà concrete, modelli di produzione e di consumo condivisi da chi compone e da chi ascolta.

Attenzione a un potenziale equivoco: non intendo propugnare qui l’ennesima Storia della musica fondata sulla ricerca delle ‘origini’: origini del canto gregoriano, origini del mottetto, del madrigale, del melodramma, dell’oratorio, dell’opera buffa, del quartetto d’archi, della sinfonia, del poema sinfonico, e via dicendo. Sono discorsi generalmente tristissimi, che interessano soltanto il musicologo (e dei quali il musicologo beninteso si deve interessare): sono gare a chi è arrivato per primo, sono una vendemmia di frutti acerbi. (Certe volte i frutti stramaturi sono i più succosi, poniamo Marenzio e Gesualdo, gli ultimi quartetti di Beethoven, i *Vier letzte Lieder* di Strauss...; sono anche i più madidi di storia.)

La considerazione dei generi musicali risponde a una domanda centrale della Storia della musica: a chi, a che cosa serve, e come, il canto gregoriano, il mottetto, il quartetto eccetera. I generi sono la materia prima di una Storia della musica calata nella storia degli uomini e delle donne, delle società e delle istituzioni. I generi nascono e defungono in base alla funzione cui adempiono in un dato momento, in un dato contesto. Nessun momento storico e nessuna regione del mondo ha mai potuto disporre in simultanea di tutti i generi musicali. La condizione postmoderna, dove ogni musica è fruibile in ogni momento – uno degli effetti macroscopici delle tecnologie del suono –, è essa stessa una fase storica:

non necessariamente la più felice, forse la più esposta ai rischi dello smarrimento.²

lorenzo.bianconi@unibo.it

MICHELE CALELLA (Vienna) – *Chi e cosa racconta la storia della musica? Identità, oggetti e narrazioni in trasformazione*

Dalla metà del Novecento, la riflessione filosofica sulla natura della storiografia ha messo in discussione l'idea della storia come rappresentazione oggettiva del passato.³ In ambito musicologico, questa crisi epistemologica si è tradotta in un ripensamento del rapporto tra fatti musicali, narrazione storica e identità del soggetto narrante. A partire dalle intuizioni di Carl Dahlhaus, che già negli anni Settanta riconosceva la natura selettiva e narrativa della storia della musica,⁴ si è aperta una fase di critica del canone, dei modelli di rappresentazione e dei presupposti disciplinari fondati sulla centralità della scrittura e dell'opera d'arte occidentale.⁵

La presente riflessione muove da quella crisi per interrogare le trasformazioni attuali nella prassi storiografica musicale, con particolare attenzione al ruolo delle fonti, alla ridefinizione della musica come oggetto fenomenologico e al mutamento dell'identità tanto del pubblico quanto degli storici. In un contesto

² Nota bibliografica. In queste pagine mi sono rifatto a pochi testi assai noti. Li menziono ad intenzione dei docenti più giovani, che putacaso non li avessero incontrati sul loro cammino formativo.

Tesi 1: C. DAHLHAUS – H. H. EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, Bologna, il Mulino, 1988, in particolare cap. 1, ‘Esiste ‘la’ musica?’ pp. 7-22; L. BIANCONI, *La musica al plurale*, in *Musica, ricerca e didattica: profili culturali e competenza musicale*, a cura di A. Nuzzaci e G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, pp. 23-32.

Tesi 2: C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, in particolare capp. III e VII; *Musica e storia tra Medio Evo e età moderna*, a cura di F. A. Gallo, Bologna, il Mulino, 1986, in particolare *Introduzione*, pp. 9-29; C. DAHLHAUS, «*In altri termini»: saggi sulla musica*, a cura di A. Fassone, Roma - Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia - Ricordi, 2009, cap. ‘Che cos’è un fatto musicale?’ pp. 274-280.

Tesi 3: per il concetto di ‘genere’ in poetica, cfr. C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 234-263; per la musica, C. DAHLHAUS, «*In altri termini»* cit., cap. ‘Sulla teoria dei generi musicali’, pp. 424-445.

³ Cfr. F. R. ANKERSMIT, *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2012.

⁴ Vedi soprattutto il capitolo ‘Chi sia il soggetto della storia della musica’, in C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, pp. 53-64. Cfr. anche L. TREITLER, ‘What kind of Story is History’, in ID., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 1989, pp. 157-175.

⁵ Cfr. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, a cura di K. Bergeron e P. V. Bohlman, Chicago, University of Chicago Press, 1992. Per una trattazione più ampia si veda *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, a cura di M. Wald-Fuhrmann e K. Pietschmann, München, Edition Text + Kritik, 2013.

sempre più transculturale, digitale e ideologicamente sensibile, diventa necessario chiedersi che cosa significhi oggi scrivere (e insegnare) una storia della musica, e quali strategie possano essere adottate per rinegoziare la funzione culturale e formativa di questo racconto.

Per affrontare questi interrogativi, è opportuno partire da una considerazione più generale sullo statuto della narrazione storica. Come osserva Thomas Zwenger nel suo volume *Geschichtsphilosophie*, la storia non esiste come oggetto in sé, in quanto passato, ma solo attraverso il racconto degli storici. La verità storica, pur essendo il risultato di un lavoro di carattere scientifico, va dunque intesa più come una ‘storia’ plausibilmente vera basata su dati (le fonti), sulla loro selezione, interpretazione e costruzione discorsiva. In questo senso, la storiografia si fonda su un impegno etico e metodologico verso la verità: essa non pretende di raggiungere una verità assoluta, ma si orienta costantemente ad essa attraverso pratiche rigorose di verifica, confronto e argomentazione razionale. Questo impegno alla verità è ciò che distingue la storiografia da altri modi di raccontare il passato, come il mito, la propaganda o la finzione narrativa.⁶ Diventa quindi fondamentale interrogarsi sul soggetto che racconta la storia, sugli elementi selezionati e sui modelli narrativi adottati. Poiché il racconto storico è un’attività pratica, la scelta dei fatti e la loro rappresentazione dipendono dal contesto culturale in cui la narrazione prende forma, e quindi dall’identità dello storico e del suo pubblico, nonché dallo scopo che a essa viene attribuito nel medesimo contesto.

Oggi, parlare di una perdita di coscienza storica⁷ o di una crisi della storia della musica – nel senso di una mancanza di consapevolezza del passato musicale – potrebbe sembrare quasi paradossale, considerata la quantità di documentazione accessibile online e la diffusa nostalgia per il passato,⁸ inclusa quella musicale, che si esprime attraverso i social media. Tuttavia, nel contesto specifico della prassi storiografica musicale, tale crisi si manifesta piuttosto come critica – spesso di natura ideologica – della pedagogia tradizionale adottata nelle scuole, nei conservatori e nelle università. Le obiezioni sollevate si concentrano su tre elementi fondamentali:

1. l’oggetto o gli oggetti della storia della musica;
2. il soggetto narrante (lo storico o la storica);
3. i modelli narrativi adottati per rappresentare i fatti musicali.

Iniziamo dal primo punto: l’oggetto della storia della musica. Nella sua sistematizzazione del 1885, Guido Adler indicava come oggetto della musicologia

⁶ T. ZWENGER, *Geschichtsphilosophie: eine kritische Grundlegung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, pp. 197-209.

⁷ Con questa ‘perdita della storia’ Dahlhaus esordiva nei suoi *Fondamenti di storiografia musicale* in riferimento ad A. HEUß, *Verlust der Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1959.

⁸ Sul ruolo dei media nella costituzione di memorie culturali e forme di nostalgia, cfr. J. GARDE-HANSEN, *Media and Memory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, pp. 71-73.

il *musikalisches Kunstwerk*, l'opera d'arte musicale, intesa soprattutto come musica occidentale trasmessa per iscritto.⁹ Questo concetto poggia su due presupposti: uno di ordine culturale-geografico, legato all'ambito europeo o occidentale; l'altro di natura mediologica, che identifica la scrittura come condizione essenziale per l'esistenza stessa dell'opera. Ne deriva l'esclusione della musica non europea o non scritta, che Adler assegna alla musicologia comparata, cioè all'etnomusicologia.¹⁰

Vi sono almeno due motivi per cui la scrittura musicale è divenuta centrale nella riflessione musicologica. In primo luogo, fino alla fine dell'Ottocento – cioè prima dell'invenzione del fonografo – essa rappresentava l'unico strumento disponibile per ricostruire il passato musicale. In secondo luogo, in un contesto accademico dominato dalla filologia, soltanto la testualità poteva conferire alla musicologia una legittimità epistemologica.¹¹

Tuttavia, questo approccio ha prodotto una vera e propria ‘reificazione’ della musica nella scrittura, identificando l'opera con la partitura. Tal prospettiva si riflette ancora oggi non solo nella prassi analitica, ma anche in molte narrazioni storiografiche, in cui la storia della musica è presentata come una sequenza di stili o problemi compositivi presentati, per così dire, ‘sulla carta’. In questo quadro gli esecutori, fatta eccezione per i cantanti d'opera del Sei-Settecento e alcuni virtuosi ottocenteschi, tendono a scomparire dietro la figura del compositore.¹² Negli ultimi anni, tuttavia, la musicologia ha dimostrato una crescente attenzione ai fenomeni sonori del passato, restituendo visibilità non solo agli interpreti, ma anche ai contesti acustici e performativi in cui la musica prendeva forma.

Il limite principale di un approccio esclusivamente testuale risiede nella difficoltà, per lo storico, di analizzare e interpretare musiche trasmesse unicamente attraverso supporti audio o audiovisivi. Gli studi sulla *popular music* e sulla musica per il cinema hanno certamente ampliato le possibilità metodologiche in questo ambito. Resta tuttavia aperta la questione di come sia possibile ricostruire una storia della musica fondata su ‘eventi sonori’,¹³ quando le fonti disponibili sono soltanto di natura testuale, iconografica o materiale. Una tendenza recente, sviluppatasi in ambito anglosassone, propone di affrontare tale problema attraverso pratiche di *reenactment* sonoro: vale a dire, mediante la riproduzione fisica, ma

⁹ G. ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, n. 1, 1885, pp. 5-20.

¹⁰ Adler la chiama «Musikologie»: ivi, p. 14.

¹¹ Sul problema dell'oggetto della musicologia, cfr. H.-J. HINRICHSEN, *Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung*, in *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, a cura di L. Lütteken, Kassel - Basel ecc., Bärenreiter, 2007, pp. 67-87.

¹² Cfr. N. COOK, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 15-16.

¹³ Cfr. il contributo di Donatella Restani all'interno di questo *Focus*.

anche storicamente informata, dell'esperienza auditiva del passato.¹⁴ Sebbene questa via sollevi interrogativi sul piano della coerenza metodologica, essa può offrire spunti didattici significativi, capaci di riattivare l'ascolto come forma di conoscenza storica.

Lo stesso discorso vale per i cosiddetti *sound studies*, sviluppatisi inizialmente nell'ambito della storia culturale e dei media, ma progressivamente accolti anche dalla musicologia negli ultimi dieci anni. In origine, tali studi si concentravano su fenomeni acustici comunemente classificati come ‘suoni’ o ‘rumori’, come, ad esempio, il traffico, il clangore delle acciaierie, il rintocco delle campane o il mormorio del pubblico durante le pause di un concerto.¹⁵ Con il tempo, questo approccio è stato integrato nel discorso musicologico, contribuendo a sfumare la rigida distinzione gerarchica tra suoni musicali e non musicali.¹⁶

Questa apertura verso una concezione più ampia degli eventi sonori ha contribuito anche a mettere in discussione il cosiddetto ‘canone’ della storia della musica. La centralità attribuita alla *musica colta* occidentale è stata a lungo considerata scontata. A partire dagli anni Settanta, tuttavia, questo modello è stato progressivamente criticato: inizialmente dalla Nuova Sinistra in Germania, in chiave antiborghese, e successivamente – in modo più sistematico – dalla musicologia anglosassone.¹⁷ Il problema non riguarda soltanto le opere incluse o escluse, ma il presupposto stesso dell'esistenza di un repertorio normativo e universalmente valido¹⁸

In realtà, un canone stabile e omogeneo non è mai esistito: la maggior parte dei paesi occidentali ha costruito il proprio patrimonio musicale nazionale, pur condividendo alcuni nomi ricorrenti – come Josquin, Monteverdi, Bach, Händel, Mozart, Haydn, ecc. La tendenza generale, tuttavia, è stata quella di privilegiare le culture musicali austro-tedesche, italiane e francesi, rafforzando una concezione gerarchica di centro e periferia all'interno della cultura musicale. Tale assetto si attenua solo verso la fine dell'Ottocento, con l'affermazione delle cosiddette ‘scuole nazionali’.¹⁹

¹⁴ Si guardi, ad esempio, alle interpretazioni di brani musicali del Seicento in B. VARWIG, *Music in the Flesh: An Early Modern Musical Physiology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2023.

¹⁵ Per una panoramica, cfr. *The Oxford Handbook of Sound Studies*, a cura di T. Pinch e K. Bijsterveld, Oxford, Oxford University Press, 2012.

¹⁶ Per esempio, in *Sound of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, a cura di D. Morat, New York, Berghahn, 2017.

¹⁷ *Disciplining Music* cit.

¹⁸ Cfr. F. HENTSCHEL, *Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft*, in *Der Kanon der Musik* cit., pp. 72-85.

¹⁹ La definizione di ‘scuole nazionali’, utilizzata soprattutto nella storiografia musicale dell'Ottocento per indicare l'ascesa di culture musicali considerate periferiche rispetto al canone centrale della musica europea – come, per esempio, quelle slave o scandinave – presuppone implicitamente l'idea di una cultura musicale comune e

A partire dagli anni Novanta, nuove prospettive hanno reso questa impostazione sempre più problematica. La critica femminista ha evidenziato la marginalizzazione del contributo delle donne;²⁰ quella postcoloniale ha sottolineato l'urgenza di includere anche le musiche extraeuropee, non come materiali “altri” o esotici, ma come parte integrante di una storia musicale globale, nella quale tradizioni diverse circolano e si intrecciano.²¹ A queste istanze si è aggiunta la spinta proveniente dagli studi sulla *popular music*, che hanno messo in luce come la storia della musica del XX e XXI secolo non possa più ignorare forme esppressive quali il jazz, il rock, l'hip hop e le culture musicali di massa, spesso più influenti, nell'immaginario sonoro contemporaneo, delle stesse avanguardie accademiche.²²

Qui emerge con particolare chiarezza la questione dell'identità culturale degli storici della musica. A differenza degli etnomusicologi, che si confrontano spesso con culture musicali in qualità di *outsider*, gli storici della musica sono tradizionalmente *insider*: appartengono al medesimo contesto di ascolto e interpretazione del repertorio su cui fondano i propri giudizi estetici e le proprie narrazioni, in virtù della loro stessa socializzazione musicale.²³ In un contesto in cui tale repertorio perde progressivamente centralità, la distanza tra i gusti musicali degli storici – attivi come docenti a vari livelli del sistema educativo – e quelli degli studenti diventa sempre più marcata. Questa discrepanza non si colma necessariamente nemmeno quando il docente è anche un ascoltatore di *popular music*, poiché i *trend* musicali si evolvono con tale rapidità e varietà da rendere comunque precario ogni tentativo di allineamento generazionale.

Va tuttavia distinta la situazione dei conservatori, dove gli interessi degli studenti restano in larga misura orientati alla tradizione della musica d'arte occidentale. La tensione non si esaurisce tuttavia nel rapporto con la *popular music*: essa riguarda anche le musiche non occidentali, sempre più presenti in

“universale”, incarnata da tradizioni come l’opera italiana o la musica austro-tedesca, celando al contempo la forte componente nazionale di queste stesse tradizioni.

²⁰ Cfr. M. CITRON, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; EAD., *Women and the Western Canon: Where Are We Now?*, «Notes», LXIV, n. 2, 2007, pp. 209-215.

²¹ Vedi l’ampio spettro di temi affrontato nei volumi *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, a cura di R. Strohm, Abingdon (Oxon) - New York, Routledge, 2018; e *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, a cura di R. Strohm, Oxford, Oxford University Press, 2019.

²² Si veda, per esempio, come le narrazioni tradizionali della storia della musica del Novecento vengano ripensate mettendo in evidenza l’apporto culturale della *popular music* in A. ROSS, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

²³ J. J. P. STOCK, *New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the Study of Western Music*, «Current Musicology», LXII, n. 1, 1997, pp. 40-68.

un'Europa transculturale, ma sempre meno accessibili allo storico della musica formato all'interno del canone classico occidentale.

In questo scenario, non mancano reazioni di segno ideologico, che talvolta accompagnano – e talvolta ostacolano – i processi di trasformazione in atto.²⁴ Tali cambiamenti risultano particolarmente evidenti nel contesto accademico statunitense, dove – anche in risposta ai movimenti antirazzisti, come Black Lives Matter – si registra un crescente interesse per la *popular music* e per i *Black Music Studies*, segnando un ampliamento significativo degli oggetti e delle prospettive della ricerca musicologica.

Concludendo, la storia della musica, come ogni forma di storiografia, non restituisce il passato in modo neutrale, ma lo ricostruisce attraverso scelte narrative, filtri culturali e posizionamenti identitari. In un contesto in cui l'oggetto della storiografia musicale si è ampliato ben oltre i confini della partitura scritta, e in cui il soggetto narrante è chiamato a confrontarsi con repertori e pubblici sempre più eterogenei, diventa urgente ripensare le categorie e i modelli attraverso cui raccontiamo la musica. La sfida non consiste nell'abbandonare la tradizione, ma nel riconoscerne i limiti storici e culturali, apprendendola a prospettive capaci di includere voci, repertori e pratiche finora marginalizzati. Solo così la storia della musica potrà continuare a configurarsi come uno strumento critico e formativo, in grado non soltanto di custodire il passato, ma anche di interrogare il presente e contribuire all'immaginazione di futuri sonori possibili.

michele.calella@univie.ac.at

DONATELLA RESTANI (Bologna - Ravenna) – *Parole che aprono mondi: gli eventi sonori nella storiografia musicale*

Da quasi trent'anni, inizio ogni corso universitario introducendo il concetto di evento sonoro, così come è stato espresso da Franco Alberto Gallo nel paragrafo *Una storia degli eventi sonori* dell'*Introduzione a Musica e Storia tra Medio Evo e Età moderna*.²⁵ Più volte mi sono domandata quali siano stati i testi di riferimento per l'elaborazione di quel concetto, ma, come talora accade per le espressioni che divengono familiari, mi sono resa conto di non averne mai parlato con l'autore – la cui estrema riservatezza si estende, come è noto, anche all'officina del suo pensiero –, e di non essermi mai imbattuta in un censimento lessicale e concettuale relativo al termine come categoria tassonomica nella storiografia musicale.

D'altra parte, la ricchezza semantica del termine 'evento' (di recente abusato nel linguaggio della comunicazione) è documentata da sette secoli di storia

²⁴ Vedi la posizione conservatrice di K. BERGER, *The Ends of Music History, or: The Old Masters in the Supermarket of Cultures*, «Journal of Musicology», XXXI, n. 2, 2014, pp. 186-198.

²⁵ F. A. GALLO, *Introduzione*, in *Musica e Storia tra Medio Evo e Età moderna*, a cura di Id., Bologna, il Mulino, 1986, pp. 11-16.

letteraria come: «fatto che è accaduto o che può accadere; avvenimento memorabile; vicenda singolare; caso importante».²⁶ Una delle attestazioni più antiche si trova nei versi del *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali*²⁷ di un notaio bolognese poco più giovane di Dante, Graziolo Bambaglioli, che intendeva evento come fatto che può accadere con esito inaspettatamente positivo: «Anç al grave accidente che s'aspetta | Conviensi proveder con saggia fretta, | Ma non si vuol morire | In dogla et in sospir anç l'evento | Prendasi il riparo sança pavento: | Chè spesso cosa nel tempo intervene | Che in luogo del gran male aduce il bene». Pochi anni dopo, nella nostalgia dell'antico che pervade *Teseida*,²⁸ Boccaccio definisce «detti eventi» le feste con «infiniti canti e strumenti» con cui gli Ateniesi accolsero il ritorno di Teseo incolume. In una famosa pagina del trattato *Il principe*, Machiavelli utilizza la parola per indicare una vicenda singolare che può capitare al cittadino:²⁹ «E perché questo evento, di diventare di privato principe, presuppone o virtù, o fortuna»; e nel *Dialogo dei massimi sistemi*, per bocca di Sagredo,³⁰ Galileo parla di «eventi delle cose profetizzate». Per avvicinarci ai nostri tempi, nei ricordi d'infanzia di Soffici «gli eventi incalzavano»,³¹ mentre Cardarelli riporta di nuovo l'evento nella sfera di ciò che può accadere, incarnando la disillusione novecentesca: «Il male è nella nostra fantasia | che perfetto e mirabile si finge | ogni evento, | è nell'ansiosa attesa | del giorno beato, | del fortunato incontro | che poi ci disinganna».³²

Nel ritornare ora al nostro ambito, auspicando lo spoglio bibliografico sistematico indispensabile per una campionatura dell'uso del termine 'evento' nei contesti musicologici in funzione di progetti di ricerca e tesi, mi limiterò a proporne alcuni esempi tratti dalla letteratura di settore, attraverso la consultazione di due banche dati: il *Répertoire International de la Littérature Musicale* (RILM)³³ e *Google scholar*.³⁴ Un primo risultato, che tiene conto di dati non raffinati del RILM, documenta: 2250 titoli dal 1799 a oggi, di cui 348 sino al 1986 (compreso) e 1900 titoli dal 1987 al 2024. Nel 1986, l'anno di uscita del libro di Gallo, ne sono attestati 13, di cui solo 5 pertinenti. Stando ai dati sin qui raccolti, non vi sono

²⁶ s.v. «evento», in S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, V, Torino, UTET, 1968, pp. 523s.

²⁷ Vedasi, per esempio, G. BAMBAGIUOLI, in *Rimatori bolognesi del Trecento*, a cura, di L. Frati, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1915, LXVII-I, v. 407, p. 34.

²⁸ G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, II, ott. 19, 26, a cura di G. Roncaglia, Bari, Laterza, 1941, p. 56.

²⁹ N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, cap. VI, in *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Napoli, Ricciardi, 1954, p. 18.

³⁰ G. GALILEI, *Dialogo dei massimi sistemi*, in *Opere*, a cura di F. Flora, Napoli, Ricciardi, 1953, p. 469.

³¹ A. SOFFICI, *L'ura e la croce*, Firenze, Vallecchi, 1951, p. 12.

³² V. CARDARELLI, *Memento*, in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano, 1962, p. 369.

³³ <https://www.rilm.org/abstracts/> s.v. «event» / «music event».

³⁴ <https://scholar.google.com/> s.v. «music event».

attestazioni dell'espressione 'evento' in accezione musicale nei titoli pubblicati nel XIX secolo, ma una piccola sorpresa attenderà il lettore curioso alla fine dell'articolo.

Nella prima parte del Novecento, l'espressione 'evento musicale' è attestata nella storiografia musicale nell'accezione di 'fatto storico',³⁵ così nel francese *événement*,³⁶ e nel tedesco *Ereignis*,³⁷ anche nell'accezione di esecuzione come *performance* storica.³⁸ Negli anni Settanta, sulla lunga scia degli studi fenomenologici, il termine entra nell'ambito della musicologia sistematica, in particolare in una collezione di saggi³⁹ che esaminano i vari elementi compresi nella percezione musicale, quali movimento tonale, qualità del tono, reazione emozionale, e così via. Il concetto è usato in relazione alla visione fenomenologica che si occupa della musica così come è realmente, priva di sovrapposti preconcetti culturali che hanno oscurato la semplice descrizione degli eventi musicali e del loro significato.

Nei medesimi anni, il concetto continua a essere usato anche in relazione alle esecuzioni musicali negli esperimenti di pedagogia musicale, per esempio, in relazione a uno studio⁴⁰ sulla percezione della musica da parte di bambini di quarta elementare in una scuola statunitense, svoltasi in sei lezioni con eventi musicali selezionati, riguardanti alcuni elementi del linguaggio musicale, come la direzione melodica, la distanza tra le altezze, la forma melodica, il ritmo, il tempo.

Contemporaneamente, se ne diffonde l'uso negli studi etnomusicologici, dove la categoria di evento musicale trova un'ampia risonanza, sia a livello di applicazione performativa, sia di riflessione sulle tassonomie. Bastino due esempi: l'uno relativo all'analisi della Fiesta de Cruz in San Juan, Puerto Rico, un evento musicale del cattolicesimo popolare organizzato dalle famiglie, di cui sono analizzate le ragioni della fine della tradizione e della sua reinvenzione come

³⁵ M. E. COUSINS, *A Historic Musical Event*, in EAD., *The Music of Orient and Occident: Essays toward Mutual Understanding*, Chennai, B. G Paul & Co., 1935, pp. 107-111 [originariamente pubblicato nel 1927].

³⁶ H. H. STUCKENSCHMIDT, *Limitation au sens auditif de l'événement musical*, «Cahiers d'études de radio-télévision: Études et documentation sur les aspects scientifiques et artistiques de la radio-diffusion et de la télévision», II, 1955, pp. 473-478.

³⁷ E. WERBA, *Die Musik-Ereignisse der Wiener Festwochen 1958*, «Österreichische Musikzeitschrift», XIII, n. 5, 1958, pp. 209-212.

³⁸ V. V. STASOV, *Review of the Musical Events of the Year 1847*, in ID., *Selected essays on music*, New York, Praeger, 1968, pp. 15-37.

³⁹ A. PIKE, *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*, New York, St. John's University, 1970.

⁴⁰ K. P. THOMPSON, *Relative Effectiveness on Aural Perception of Televised Verbal Descriptions and Visual Representations of Selected Music Events*, «Contributions to music education», I, 1972, pp. 68-84.

evento pubblico all'aperto, organizzato in gran parte dalle istituzioni;⁴¹ l'altro concernente la tipologia degli eventi musicali, geolocalizzati, come strumento concettuale per la ricerca sulle relazioni tra le forme musicali e le forme di società in cui sono prodotte.⁴² Gli esempi diventano numerosi negli anni Ottanta, lasciando ampio spazio per future ricerche.

Ora però è tempo di ritornare al nostro punto di partenza. All'epoca del rinnovamento degli studi sul ruolo e sul significato della musica e dei suoni eseguiti e ascoltati per gli uomini e le donne nel Medioevo, il problema era quello di raccontare la storia della musica medievale, impostata sino ad allora secondo gli schemi della trattatistica teorica, come parte imprescindibile della storia della cultura. Gallo rilevava inoltre come proprio «dalla sottolineatura di una certa naturale inconsistenza dell'oggetto musicale, potrebbe derivare una non inutile differenziazione rispetto a ben più stabili oggetti pertinenti ad altre discipline storiche, come il testo dell'opera letteraria o il manufatto dell'opera artistica». Di conseguenza, «in questo senso i più affini agli eventi musicali sembrano essere gli eventi teatrali». La storia della musica medievale non può quindi rinunciare a considerare essenziale e imprescindibile il momento della sonorità, se fa questo «rinuncia alla sua specificità rispetto alle altre discipline storiche [...]. Se si ammette che il suono sia un elemento attivo della cultura medievale, nessun'altra disciplina è tenuta più della storia della musica a renderne conto».⁴³ Non si tratta tuttavia di un indistinto paesaggio sonoro, definizione che, nonostante la straordinaria fortuna, Gallo ritiene «equivoca»,⁴⁴ perché non storicamente determinata, alla quale preferire, appunto, quella di «evento sonoro». Quali sono gli eventi sonori che possono interessare lo storico? «Lo storico della musica dovrebbe estendere sistematicamente i suoi interessi ad ogni manifestazione sonora che abbia avuto un significato per gli uomini del tempo».⁴⁵ Il significato del fatto sonoro per i contemporanei è al centro della nozione di evento sonoro per Gallo, profondamente influenzato dalla lezione delle *Annales*. Non per caso l'unico rinvio bibliografico a uno storico è al libro di Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*.⁴⁶ In particolare, qui, mi piace ricordare un'affermazione di Jacques Le Goff, che a proposito del dibattito di Lucien Febvre, Marc Bloch e

⁴¹ M. E. DAVIS, *The Social Organization of a Musical Event: The Fiesta de Cruz in San Juan, Puerto Rico*, «Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology», XVI, n. 1, 1972, pp. 38-62.

⁴² J. E. KAEMMER, *Between the Event and the Tradition: A New Look at Music in Sociocultural Systems*, «Ethnomusicology», XXIV, 1980, pp. 61-74: 63, (poi in *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin, University of Texas Press, 1993, pp. 36sgg. <https://archive.org/details/musicinhumani0000kaem/page/n7/mode/2up?view=theater>).

⁴³ GALLO, *Introduzione* cit., pp. 12sg.

⁴⁴ F. A. GALLO, Premessa, in *Per una storia dei popoli senza note*, a cura di P. Dessì, Bologna, CLUEB, 2010, p. 9.

⁴⁵ GALLO, *Introduzione* cit., p. 13.

⁴⁶ J. LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

Fernand Braudel contro la storia evenemenziale, diceva:⁴⁷ «Credo che essa rimanga, nonostante tutti i ritorni, qualcosa di fondamentale che ha cambiato tutto. Sappiamo ora che l'evento non è creato dalla storia ma dallo storico».

Concludo con l'annunciata piccola sorpresa. Avevo detto all'inizio che l'espressione *music event* ricorre nei testi indicizzati dal RILM solo dal XX secolo. Tuttavia, se il lettore ripercorrerà l'itinerario a cui ho accennato, troverà l'espressione *musical event* nell'*abstract* di almeno due resoconti di viaggiatori dei secoli precedenti:

Park, M. (1799) *Travels in the interior districts of Africa: Performed under the direction and patronage of the African Association in the year 1795, 1796, and 1797*. London: William Bulmer & Co.

A young Scottish medicine and botany graduate, in 1795 Mungo Park sets off on a mission to Africa to serve the British government. He reached the West Coast and crossed the Mandinka, Wouli, Bundu, Galam, Kaarta, Khasso, Bamana, Ludamar, and Jallonkadoo regions, to Timbuktu. Among the *musical events*, he describes: street and court music in Medina (Gambia); the Mumbo Jumbo ceremony (Gambia and Senegal River); the songs of an itinerant musician playing a musical bow; a wrestling match with drum players and dances (Koojar, Senegal); women dancing with voluptuous movements (Joag, Senegal); deployment of 400 marching men preceded by musicians (drums and voices, in Mouliné, Mali); the use of drums and oliphants for the supper prayer (Guemou, Mali); celebration for the wedding of a girl, with drums played by women, songs, dance, and whistle during all the night (Bienou, Mali); women working at spinning cotton in Segou (Mali) improvising a song about Mungo — the song is published in the travelogue; Muslims clap hands, beat drums, and fire muskets to welcome the new moon in the last Ramadan night (Kamalia, Mali).

Ibn-Batuta, D.C. (1958) *The travels of Ibn Battuta 1325–1354. IV: From Dibli to Kinsay, South India, The Maldives*. Edited by B.R. Sanguinetti and H.A.R. Gibb. London: Hakluyt Society.

Ibn Battūṭa, a Moroccan qādī (judge), travelled over 120,000 kilometers through North Africa, the Middle East, India, South Asia, South Russia, and China from 1325 to 1355, documenting diverse cultures and Islamic societies of the medieval period. The journey begins as a pilgrimage to Mecca and then becomes a wide-ranging exploration of the globe. The travelogue was dictated by Ibn Battūṭa to the writer Ibn Juzaiyy, and whether the account is entirely historically reliable is debated. In it, numerous *musical events* are detailed, attended by the author on official occasions, such as the embassy to China for the Sultan of Delhi, but also, by chance, during his travel. Ritual chants and dances of the Rifā'iyya Sufi Brotherhood (Wasit, Iraq); the fire dances of dervishes from the Ḥaydariyya Sufi Brotherhood (Agwanpur, India); the court musicians of Tatar King of Iraq in Baghdad (drums [ṭubūl], trumpets [būqāṭ] and straight trumpet [anfār]); the Friday audiences of the Sultan of Mogadishu with the performance of musicians (drums [ṭabāl], straight trumpet [anfār], coiled trumpets [abwāq] and zurne [ṣurniyāṭ]);

⁴⁷ J. LE GOFF - J.-P. VERNANT, *Dialogo sulla storia*, Roma-Bari, Laterza 2015, p. 56.

the presence of musicians during the journey on the river Sind (Lahari Bandar, Pakistan) are described.

Chi ha redatto quegli abstracts, Camilla Cavicchi, è un esempio contemporaneo della lezione citata: «l'evento non è creato dalla storia ma dallo storico», in questo caso, da una storica, che in tempi recenti ha aggiunto il lemma «music event» negli abstracts RILM relativi ai racconti di viaggio. Il recupero a posteriori della nozione si configura, da un lato, come un esempio della ricaduta degli studi di Alberto Gallo sugli eventi sonori nei racconti di viaggio e, dall'altro, apre per i futuri ricercatori la possibilità di approfondire in modo consapevole i significati degli eventi sonori nella prospettiva, cara non solo alle *Annales*, del rapporto biunivoco tra passato e presente.

donatella.restani@unibo.it

ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (Ferrara) – *Tra università e sapere diffuso: quante e quali storie della musica?*

Ho maturato una pragmatica convinzione, nelle diverse esperienze avute in carriera rispettivamente come docente universitario in corsi di studio non specialistici, come estensore di un manuale di storia della musica e come conferenziere divulgatore: penso che le numerosissime acquisizioni consolidate nella nostra disciplina le si debba ormai organizzare, per raggiungere efficacemente i destinatari, in formati ben distinti a seconda dei pubblici cui ci si rivolge. Di qui il plurale ostentato nel titolo.

Nel mestiere, da sempre è per me esercizio abituale riadattare – per linguaggio, taglio, profondità, livello tecnico, registro stilistico, ecc. – una medesima acquisizione storiografica in forme trasmissive, tanto scritte quanto orali, calibrate su misura dei destinatari. D'altra parte è assodato che la dose d'interesse per le cose musicali del passato – recente o più remoto – possa essere molto differenziata nelle platee che andiamo incrociando, nelle scuole o altrove. Tantopiù in un panorama odierno in cui il fruitore di musiche ha a disposizione, sulle piattaforme online, repertori sterminati per epoche, generi o origini geografiche, ai quali avvicinarsi con approcci disparati (dal più distratto a fini di svago fino a quello conoscitivo più acuminato).

Data dunque per acquisita una nostra forte disponibilità adattativa, occorre anzitutto porsi l'obiettivo di individuare modalità che consentano di innescare, presso quei destinatari differenziati, adeguate spinte ad apprezzare la ricostruzione informata dei fatti storico-musicali; di creare cioè una sorta di “motivazione” per questo tipo di interesse umanistico, in un contesto ove nelle nuove generazioni l'appiattimento da frequentazioni online appare talvolta disarmante (in un “tutto scontato” che più non induce né a porsi domande né ad accumulare sapere, visto che ogni informazione pare essere a portata di clic). Si tratterà poi, in un secondo momento, di elaborare tramite pratica e sperimentazione taluni

protocolli operativi in grado di incrociare le esigenze conoscitive diversificate che così si verrebbero a dare.

Nell'ovvia impossibilità di proiettarsi in astratto, qui, in quest'ultima dimensione, vale però la pena tratteggiare qualche linea di lavoro plausibilmente utile al raggiungimento del primo, fondamentale scopo. Terrei come stella polare un elemento propulsore ricorrente che trascende, a parer mio, i punti di partenza di per sé disomogenei dei nostri destinatari: l'individuazione delle diverse "passioni prevalenti" verso la dimensione-musica attive nei rispettivi uditori, per poi fare di esse una leva che propizi in ciascun caso specifico l'elevazione concettuale della musica da elemento di diporto a fatto di cultura, suscettibile in quanto tale di storicizzazione.

Dico "diverse passioni" poiché è scontato che quanto può infiammare e motivare in quella direzione uno studente di conservatorio non sarà lo stesso di uno studente universitario di Comunicazioni, Lettere o Lingue (lì dove insegnano io, per dire), né lo stesso di un giovane delle medie inferiori o di un adulto frequentatore di conferenze teatral-musicali. Poco importerà, insomma, che nel primo caso il fattore di impulso possa essere l'attenzione del docente al repertorio dello strumento d'elezione del discente quale architrave della storia degli stili; o, nel secondo, che l'innesco interdisciplinare provenga da una tecnologia, un testo letterario o un fattore culturale extraitaliano. Oppure ancora che, per un ragazzino, si debba partire da un fattore di intima vita sua – amicizia, amore, primi turbamenti sessuali, ecc. – per riscontrarne la tematizzazione in più generi musicali d'oggi e di ieri; o che per un appassionato, poniamo, l'aggancio passionale possa consistere nell'adorazione verso un interprete divo o un compositore. Conterà piuttosto l'abilità del didatta storico della musica nel far correlare tali "passioni primigenie" con elementi storiograficamente rilevanti e leggibili, sul piano culturale, con profondità diacronica e adeguata ricchezza di relazioni.

Nell'operare siffatte saldature, peraltro, l'esperienza insegna che taluni accorgimenti di metodo risultano di norma proficui. Il primo è illustrare costantemente quei punti che costituirono il radicamento concreto delle differenti musiche nella società, ovverossia a quali funzioni esse risposero; e qui risulteranno massimamente suggestivi elementi concreti di microstoria. Un secondo è praticare una didattica dell'ascolto "mirata", capace caso per caso di riconnettere elementi rilevabili ad orecchio con i rispettivi spunti di avvicinamento originari. Terzo, gioverà correlare i brani musicali del passato con luoghi, spazi o edifici che li udirono risonare e che ancor oggi esistano e siano magari attivi. E per gli stessi grandi autori, lunghi dalla decrepita 'storia di eroi creatori', lustro ancor maggiore lo trarranno – se coevi – dall'essere messi a confronto biografico e stilistico l'uno con l'altro, sul piano di "operatività comparate" molto spesso davvero illuminanti.

alessandro.roccatagliati@unife.it

ANTONIO CAROCCIA (Roma) – Ripensare l'insegnamento della storia della musica: approcci metodologici, strumenti digitali e sguardi interculturali

Adattare le metodologie didattiche della storia della musica ai diversi contesti formativi – università, conservatori, scuole – richiede un approccio flessibile e consapevole delle specificità di ciascun ambiente.⁴⁸ È fondamentale considerare il livello di preparazione musicale dei discenti, gli obiettivi del corso e le risorse disponibili.⁴⁹ Nelle scuole, ad esempio, può essere utile privilegiare l'ascolto, le strategie narrative e le attività laboratoriali per stimolare curiosità e partecipazione. Nei conservatori, dove l'ascolto analitico e la conoscenza del repertorio sono centrali, si possono integrare strumenti di indagine storica con l'esperienza pratica. In ambito universitario, l'attenzione si sposta spesso sull'approfondimento critico e interdisciplinare. In ogni contesto, la didattica dovrebbe sempre e comunque favorire l'interazione e la riflessione, adattando i contenuti e i metodi a un pubblico che è sempre più eterogeneo e culturalmente diversificato.

L'integrazione della tecnologia nell'insegnamento della storia della musica apre a nuove possibilità didattiche, favorendo l'accesso a risorse digitali, l'interattività e l'apprendimento personalizzato.⁵⁰ Archivi sonori, banche dati, strumenti interattivi, mappe concettuali e intelligenza artificiale permettono di esplorare il repertorio in modo dinamico e interdisciplinare.⁵¹ L'uso di *podcast*, video e *playlist* digitali può stimolare l'ascolto critico e arricchire la lezione frontale. Le piattaforme collaborative e i *software* per l'annotazione condivisa

⁴⁸ Su questo argomento si rinvia al *Focus: Quale futuro per la storia della musica nelle scuole italiane*, questa rivista, XIII, 2003, pp. 89-98. Tra i molteplici contributi, si segnalano: *Didattica della storia della musica*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 29 novembre - 1° dicembre 1985), a cura di S. Miceli e M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 1987; C. DAHLHAUS, *Che cosa significa ed a qual fine si studia la storia della musica?*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 218-230; E. MAULE, *Storia della musica: come insegnarla a scuola*, Pisa, ETS, 2007 («Musica & Didattica», 5); I. MATTOZZI, *Una didattica della storia per l'insegnamento della storia della musica*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli 2008, pp. 346-378 e A. CAROCCIA, *La storia della musica, ovvero la crisalide che non si trasforma in farfalla*, in *L'insegnamento della Storia della musica nella scuola italiana: una questione attuale*, Atti dell'incontro di studi “La storia della musica nella formazione scolastica”, a cura di P. Sullo, Roma, Universitalia, 2020, pp. 17-24.

⁴⁹ A tal proposito, si legga *Musica e Storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo*, a cura di C. Galli, Torino, EDT, 2001.

⁵⁰ Cfr. R. MARAGLIANO, *Nuovo manuale di didattica multimediale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004 («Manuali Laterza», 206) e A. CAROCCIA, *La storia della musica open access*, in *Insegnare Musica in aula, a distanza, nell'emergenza*, a cura di L. Berti, Milano, Rugginenti, 2020, pp. 313-318.

⁵¹ E. ROS-FÁBREGAS, *Musicología en la era de la inteligencia artificial (LA)*, «Anuario musical», LIIVIII, 2023, pp. 7-12 <https://anuariosmusical.revistas.csic.es/index.php/anuariosmusical/article/view/484/453>.

di spartiti o testi storici incentivano il lavoro di gruppo e il confronto tra pari. Tuttavia, l'efficacia della tecnologia dipende dalla sua integrazione consapevole nel progetto formativo: non si tratta di sostituire la relazione docente-studente, ma di ampliarne le potenzialità, promuovendo una didattica più coinvolgente, accessibile e inclusiva. È fondamentale partire dall'esperienza concreta degli studenti, creando ponti tra la musica del passato e il loro visuto sonoro. L'analisi comparativa tra linguaggi musicali, l'uso di *playlist* tematiche, la decostruzione di brani noti e la narrazione storica come racconto avvincente possono stimolare attenzione e coinvolgimento. In questo contesto, la didattica deve saper alternare profondità e accessibilità, favorendo un ascolto attivo che contrasti la frammentazione con strumenti critici e affettivi. L'obiettivo non è competere con la velocità del consumo digitale, ma offrire un'esperienza diversa, capace di dare senso alla musica nel tempo. Il predominio della musica occidentale colta nei percorsi di storia della musica riflette una tradizione storiografica eurocentrica, che ha escluso per secoli le pratiche sonore di altre culture, relegandole a oggetti di studio etnografico o folcloristico. Ripensare questo assetto implica una revisione critica dei criteri di selezione del repertorio e delle narrazioni dominanti. Integrare tradizioni musicali extraeuropee non significa solo ampliare il ventaglio dei contenuti, ma interrogare le gerarchie culturali implicite nei modelli didattici, così come creare un ponte tra ‘musica colta’ e ‘musica da consumo’. Occorre affrontare questioni di rappresentazione, traduzione e legittimazione, evitando approcci esotizzanti o superficiali. Una storia della musica realmente globale deve costruirsi a partire da fonti e metodologie diversificate, capaci di restituire la complessità dei contesti storici, sociali e simbolici in cui le musiche si producono. In tal senso, il bilanciamento tra culture musicali non è un obiettivo quantitativo, ma una scelta epistemologica e politica. Integrare la storia della musica con le pratiche musicali contemporanee significa superare la separazione tra teoria e prassi, tra passato e presente. La storia della musica non è solo memoria del passato, ma strumento per leggere criticamente il presente e immaginare nuove forme espressive: «parlare del passato musicale come fosse contenuto solo indirettamente, da preistoria, negli eventi e nelle condizioni del presente – al pari del passato politico – sarebbe mala astrazione e al limite una assurdità».⁵²

L'insegnamento della storia della musica beneficia profondamente di un approccio interdisciplinare, capace di mettere in relazione il fenomeno musicale con le dinamiche storiche, sociali, letterarie, filosofiche, artistiche e scientifiche. Collocare le opere e le pratiche musicali nel contesto delle altre forme del sapere e della produzione culturale permette di restituirne la complessità e di attivare connessioni significative per gli studenti. L'interdisciplinarietà non implica una semplice giustapposizione di contenuti, ma una

⁵² C. DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale* cit., p. 4.

rielaborazione critica dei percorsi didattici, che favorisca il dialogo tra discipline e linguaggi diversi. Questo approccio incoraggia una visione sistematica della cultura e stimola la capacità di riconoscere relazioni, analogie e divergenze tra ambiti differenti, aprendo spazi di riflessione trasversali. La storia della musica, così intesa, non è sapere isolato, ma crocevia di saperi: un luogo in cui pensare il passato e il presente in modo articolato, consapevole e connesso.⁵³

Dunque, la storia della musica contribuisce in modo essenziale alla formazione culturale generale, offrendo strumenti per comprendere l'evoluzione dei linguaggi sonori e il loro intreccio con i processi storici, sociali e simbolici. Studiare la musica nel tempo significa riflettere sulle modalità con cui le società esprimono valori, identità, conflitti e visioni del mondo. La musica diventa così chiave di accesso alla complessità culturale, stimolo per il pensiero critico e occasione di confronto tra differenze. In un contesto educativo sempre più attento alla formazione integrale della persona, la storia della musica assume un ruolo di mediazione tra conoscenza e sensibilità, tra analisi razionale e ascolto emotivo, contribuendo alla costruzione di cittadini più consapevoli, aperti e competenti.⁵⁴

a.caroccia@conservatoriosantacecilia.it

LUISA LA GUARDIA (Bologna) – *Didattica della musica e approccio euristico: stimolare la curiosità attraverso le fonti*

La scuola dovrebbe guidare i ragazzi nell'esplorazione di dimensioni musicali da loro probabilmente ancora insondate ed altrimenti inimmaginabili, condurli là dove gli onnivori condizionamenti commerciali del momento rendono loro arduo l'accesso o da dove naturali propensioni dell'umanissimo sentire tenderebbero a consolidare distanze di innate avversioni, se non educate.

Una didattica della storia della musica che miri a formare utenti consapevoli, deve assumersi la responsabilità di contribuire a proteggere i ragazzi dal rischio di subire passivamente inclinazioni individuali ed esposizioni immediate, rifiutando o ignorando il contatto con la straordinaria varietà del millenario patrimonio musicale che l'umanità dei cinque continenti ci ha lasciato in eredità. Stimolare curiosità per produrre effettiva, efficace conoscenza.

⁵³ Purtroppo, ancora oggi, questo è uno dei nodi fondamentali non ancora risolto per l'insegnamento della disciplina nelle scuole italiane.

⁵⁴ Si leggano le *Nuove Indicazioni 2025. Scuola dell'infanzia e Primo ciclo di istruzione* del Ministero dell'Istruzione e del Merito <https://www.mim.gov.it/documents/20182/0/Indicazioni+Nazionali.pdf/1fb1a29e-67dd-59a0-6c58-f1ad455c526a?version=1.1&t=1765308210564>.

A parte casi di spiccato interesse personale o di provenienze da ambienti musicalmente già (in)formati, per la maggior parte dei ragazzi spesso la scuola rappresenta la prima occasione d'incontro con la ‘musica colta’ o, più in generale, la prima proposta di approccio “impegnato” alla musica, altrimenti vissuta solo come immediata esperienza di piacere. Ciò risulta particolarmente acuito negli ultimi anni, dove la scuola deve competere con ‘generazioni digitali’ per le quali l’immediatezza, in termini sia di disponibilità d’intrattenimento sia di brevità dei tempi di attenzione coinvolti, è forse la forma più potente di accensione d’interesse.

L’insegnante di Musica, dunque, ancor prima d’invitare ad ascoltare ed analizzare un’opera scoprendone insieme la bellezza, deve escogitare strategie per incuriosire i ragazzi all’ascolto, far sì che questo diventi per loro un esercizio empatico ed accattivante in cui scoprire passione.

Si potrebbe intravvedere in siffatto approccio un’ispirazione montessoriana al principio d’‘imparare divertendosi’, che non si vuol misconoscere. Ma è soprattutto nella ricerca pedagogica più recente che si possono individuare strumenti e strategie per ridurre la distanza tra le spontanee passioni dei ragazzi e il loro impegno scolastico.

Metodologie d’insegnamento alternative alla classica lezione frontale che utilizzano materiali molto più ricchi e vari del solo manuale storico o testo antologico, quali ad esempio la *flipped classroom*, il *cooperative learning*, o il *debate*, non esclusivi della didattica della storia della musica, ma a questa facilmente applicabili, magari combinati con approcci più specifici, come l’ascolto attivo. In generale, credo che forme sempre più attive di apprendimento che ben s’insieriscano nei singoli contesti scolastici rispettandone e promuovendone le peculiarità possano contribuire molto positivamente al successo didattico.

Inoltre, se ‘insegnare’ vuol dire far ‘comprendere’ più che far ‘apprendere’, allora l’insegnamento della Storia non può prescindere dall’uso delle fonti: segni, documenti, figurazioni, architetture, eredità che nel loro esser qui ora “restituiscono” al presente – ad ogni presente - ciò che fu. Ma non come memoria, bensì come testimonianza: le fonti cioè sono quell’inderogabile termine di rapporto esegetico con cui la Storia si pone per (ri)costruire/creare il passato e generare memoria, solitamente ed impropriamente detta “collettiva”. In fondo, l’approccio euristico alla didattica, ormai da anni ampiamente condiviso e assunto a paradigma dominante, in ambito di insegnamento della storia consta proprio nella sempre maggiore diffusione di proposte e stimoli all’uso diretto delle fonti da parti degli studenti. Indurre nei ragazzi un atteggiamento attivo verso la storiografia, di cui diventano, attraverso la loro propria originale elaborazione della fonte, effettivi autori e non più solo lettori passivi di elaborazioni altrui, può aiutare a sviluppare curiosità e interesse per lo studio del passato, potendone più profondamente

cogliere nessi e analogie con il presente: è questo l'approccio didattico ad una “storia agita”.⁵⁵

l_laguardia@libero.it

⁵⁵ Nota bibliografica. Per l'elaborazione di questa riflessione si è tenuto conto della seguente selezione di testi: *Avanguardie educative - Debate (Argomentare e dibattere)*, 10.2.7.A1 [2017-1], in *L'innovazione possibile*, Indire, Firenze, 2019 <http://innovazione.indire.it/avanguardieeducative/debate>; M. BARONI, *La storia della musica come problema didattico*, in *Musica e Storia*, a cura di C. Galli, Torino, EDT, 2001 («Quaderni della SIEM», 17), pp. 12-32; S. FIORETTI, *Il principio del capovolgimento. Problematicità e potenzialità dell'approccio Flipped Classroom*, «Pedagogia più Didattica», V, n. 2, 2019 [Il principio del capovolgimento. Problematicità e potenzialità dell'approccio Flipped Classroom – Pedagogia più Didattica](#); I. MATTOZZI, *Educazione all'uso delle fonti e curriculum di storia*, in *Storia, geografia e studi sociali nella scuola primaria. Linee guida per la formazione del docente*, a cura di P. Roseti, Nicola Milano Editore, Bologna, 1992, pp. 13-79; E. MAULE, *Storia della Musica: come insegnarla a scuola*, ETS, Pisa 2007 («Musica e Didattica», 5); J. TAFURI, *L'educazione musicale. Teorie, metodi, pratiche*, Torino, EDT, 1996.