



**CANNIBALI E VAHINÉ:
COME SIAMO CAMBIATI CREDENDO DI CAMBIARE GLI ALTRI.
UNO SGUARDO MUSICOLOGICO PER UNA STORIA INTERCULTURALE**

Maurizio Disoteo

Scuola Europea Bruxelles III
Centro Studi "Maurizio Di Benedetto" - Lecco

La costruzione dell'immaginario coloniale

Il titolo della mia lezione è preso a prestito da un libro di Roger Boulay uscito in Francia nel 2000, a cui ha fatto seguito una mostra, tenutasi a Parigi tra il 2001 e il 2002.

Il cannibale e la *vahiné* costituiscono i due opposti dell'immaginario coloniale che, nei decenni tra otto e novecento, dominò la scena europea.

All'immagine del selvaggio violento e non solo ritualmente cannibale, si contrapponeva quella della *vahiné*, donna dolce e seducente, di costumi sessuali liberi, rappresentata spesso con la carnagione non troppo scura e con uno strumento musicale tra le mani (in genere l'ukulele).

In parte, questo immaginario dualistico, confuso e mistificatorio, era un riadattamento di alcuni miti storici della società occidentale e delle loro opposizioni, proiettate sull' "altro": il piacere e la maledizione, la bella e la bestia, l'inferno e il paradiso, sino a risalire ad Adamo ed Eva.

L'immaginario coloniale, costruito attraverso le testimonianze e i diari di viaggio di esploratori, amministratori e missionari aveva dell' "Oriente" e dei suoi costumi un'idea decontestualizzata e non reale. In questo "Oriente" che andava dal mondo arabo sino ai mari del sud passando per l'India, per il Giappone e le Filippine, c'era di tutto, si mescolavano culture e tradizioni diverse, in una fiera multicolore di rara fantasia.

Tale immaginario affiancava alla repulsione e alla paura suscitata dal "cannibale", l'attrazione per la realtà esotica "luxe, calme et volupté" sognata da Baudelaire e prima ancora da Hugo nelle *Orientales*, ma anche rappresentata nei quadri di Delacroix o Gauguin (e anche Matisse, nel 1904, metterà su tela "luxe, calme et volupté"). Questa attrazione era, in modo piuttosto ingenuo ma efficace, rappresentata dalla *vahiné*. Se si sfoglia la stampa, compresa quella destinata ai ragazzi, si scopre che l'immaginario del cannibale e della *vahiné* è stato proposto a lungo, in alcuni casi sino agli anni cinquanta. Ancora oggi, le confezioni di bagno doccia che abbiamo nelle nostre case si chiamano "Tahiti douche" e al supermercato comperiamo frutta secca marca "Vahiné", mentre la grande confusione dell'epoca coloniale continua quando si vede che un'importante marca di cosmetici produce un bagno schiuma "ai frutti dei mari dell'Oceania" che porta il nome di una città dell'Argentina.

Non a caso, Billy Wilder, nel 1959, completa la prorompente sensualità di Marylin Monroe-Zucchero di *A qualcuno piace caldo* proprio mettendole tra le mani un ukulele.

In ogni caso, è evidente che, nei decenni tra otto e novecento, mentre la propaganda coloniale mascherava la bassezza e la brutalità delle imprese d'oltre mare con un presunto "ruolo civilizzatore", si sviluppavano in Occidente anche l'interesse e l'attrazione per le terre esotiche e lontane che via via si scoprivano.

Testimonianza di questo interesse e anche occasione di ravvivarlo, furono le diverse esposizioni internazionali e coloniali che si svolsero proprio nel crinale tra i due secoli nelle principali città europee, ma anche negli Stati Uniti, come nel caso dell'esposizione del 1906 a St. Louis, dove furono messi in mostra anche "selvaggi" in carne ed ossa.

Tali esposizioni, associate alla vasta pubblicitaria editoriale, contribuirono non solo a incuriosire il pubblico occidentale sugli usi e i costumi dei popoli colonizzati ma, almeno in alcuni casi, furono l'occasione per artisti e musicisti di avvicinarsi alla musica e alle danze dei popoli colonizzati.

Come ha osservato tra l'altro Susanna Pasticci (2005) il fatto che il "primitivo" fosse decontestualizzato e privo di connotazione antropologica, ne accrebbe la funzione propulsiva perché in tal modo era in grado di emanare una suggestione espressiva fortissima proprio a causa dell'indeterminatezza della sua reale identità.

Musica europea, musiche non europee: annessioni e influenze

Passiamo quindi a esaminare le articolazioni musicali dei processi che ho sinteticamente descritto, portando in particolare l'attenzione sulle influenze e sulle modificazioni che la musica dei paesi non europei ha esercitato sulla musica europea, con attenzione prevalente alla tradizione cosiddetta "colta". Questo perché in tale ambito le influenze, contaminazione e scambi sono stati meno esplorati che negli altri repertori.

In realtà, sappiamo che già dall'alto medioevo si praticavano in Europa dei generi musicali e coreutici che richiamavano le pratiche di paesi lontani, come per esempio la moresca; verso il diciassettesimo secolo invece nelle suite entrarono, in forma stilizzata e rielaborata, danze di lontana ispirazione come la ciaccona o la sarabanda. In seguito, l'espansione politico-militare dell'impero ottomano portò con sé il periodo delle *turcherie*, intese sia come stile musicale che come uso di determinati timbri e strumenti, che coinvolse autori non certamente secondari, come Lully, Mozart o Rossini. Non è un caso che a Vienna alcuni pianoforti fossero dotati di una curiosa "musica turca", costituita da un marchingegno di tamburo e cembali.

Tuttavia intendo, come ho accennato, concentrare l'attenzione su un periodo successivo, che può meglio tratteggiare i diversi atteggiamenti dei compositori rispetto alle musiche non europee e darci anche qualche possibile insegnamento sulla situazione attuale del rapporto tra le culture.

In realtà, se guardiamo ai compositori tra otto e novecento, non è difficile cogliere due tendenze distinte: una in cui il riferimento all'Oriente si limita a citazioni letterarie nei titoli e a situazioni effettistiche, senza che il linguaggio musicale si modifichi sostanzialmente e altre in cui invece lo sguardo sulle altre culture comporta una modificazione della scrittura.

Diversi compositori, già dai primi anni dell'ottocento, propongono testi ispirati all'Oriente: *Il Califfo di Bagdad* di Boieldieu è del 1800 (ed esiste anche *Il barbiere di Bagdad* di Peter Cornelius), *L'Italiana in Algeri* di Rossini è del 1813, ma questi riferimenti non intaccano il linguaggio musicale che resta pienamente occidentale. Egualmente si può dire per composizioni come le *Images d'Orient* di Schumann, scritte ricordando un viaggio in Russia, ma nelle quali non si percepisce alcun elemento strutturale che possa far pensare alla cultura araba o asiatica.

Esiste poi il celebre caso dell'*Aida*, opera linguisticamente occidentale, la cui prima mondiale fu al Cairo nel 1871 per celebrare l'apertura del canale di Suez. Questa opera si colloca nel solco già tracciato da lavori precedenti, in cui l'Oriente è rappresentato attraverso messe in scene grandiose e musiche magniloquenti, ma senza che vi sia alcun reale coinvolgimento della sintassi musicale o delle strutture tonali. Edward Said ha dedicato pagine molto interessanti ad *Aida*, mettendone in

luce l'atteggiamento culturalmente annessionistico, che non è *sul* dominio imperiale ma che è *parte* di tale dominio. A fianco di una messa in scena grandiosa, l'Oriente è rappresentato secondo i canoni più banali dell'immaginario europeo, con un bestiario bizzarro, sacerdotesse ambigue e un finale crudele e terrificante; la fastosità dell'opera, secondo Said, vuole, alla fine, celebrare la grandezza delle imprese coloniali.

Colpisce che l'anno della prima dell' *Aida* coincida con la pubblicazione del testo fondatore dell'antropologia evoluzionista: *Primitive Culture* di Tylor.

In effetti l'antropologia evoluzionista, postulando che le diverse culture sono in realtà momenti diversi dell'evoluzione di un medesimo percorso (dove la più evoluta è naturalmente quella europea), dava a tutti i popoli dignità culturale, ma per converso offriva un'implicita sponda ai sostenitori del ruolo "civilizzatore" del colonialismo, che avrebbe aiutato i popoli arretrati a uscire dalla loro condizione. Non credo che Verdi abbia mai letto i testi di Tylor, ma certo la sua opera appare vicina a quel contesto culturale.

La seconda tendenza musicale a cui ho accennato è invece quella rappresentata da compositori in cui l'interesse per l'Oriente comporta anche un cambiamento del linguaggio musicale.

Tutte le storie della musica citano l'importanza che ebbe per Claude Debussy la visita all'esposizione internazionale di Parigi del 1889, durante la quale conobbe le musiche balinesi e vietnamite, da cui restò affascinato. In Debussy l'interesse per le musiche orientali si manifesta tangibilmente nella scrittura, in particolare attraverso l'uso di scale tratte o ispirate a tali culture. Ne sono esempi evidenti il brano iniziale dei *Nocturnes* per orchestra (*Nuages*), il tema principale di *Pagodes*, dalle *Estampes*, o ancora *Brouillards*, che impiegano una scala "cinese". Più in generale, molte altre opere di Debussy offrono all'ascoltatore aperture sull'Oriente; a questo proposito basti pensare come si può inutilmente cercare in Debussy segno delle risoluzioni e delle chiusure cadenzali a cui era abituato l'orecchio classico-romantico.

Purtroppo, il riferimento all'Oriente nella scrittura debussiana è stato visto sovente in modo riduttivo, come esito di un fortunato episodio biografico, e non ricollegato adeguatamente a un contesto più generale in cui erano mature le condizioni di un cambio di paradigma nel mondo della composizione europea.

La storia della musica viene ancora troppo spesso rappresentata come una sequenza lineare di avvenimenti e di trasformazioni graduali, quasi tutte autocentrate ed eurocentrate; l'abbandono del sistema tonale e la ricerca di nuove modalità espressive viene persistentemente descritto come un processo di "progressivo allargamento" della tonalità, fino a che questa si lacera e si dissolve. In sostanza, si individuano delle indiscutibili cause endogene e interne al sistema musicale europeo, ma si ignorano i momenti di frattura improvvisa, dovuti a eventi europei, ma anche alla conoscenza di altre culture.

Mi chiedo se l'abbandono della tonalità da parte dei compositori europei non sia da vedere come un cambio di paradigma nel senso kunhiano, frutto del crollo delle credenze sulla musica condivise sino alla fine dell'ottocento.

Il fatto stesso che Debussy visiti un'esposizione internazionale va iscritto nel contesto culturale dell'epoca e non può essere considerato un caso. Un contesto in cui, per esempio, nel 1885, uscì il testo *On the musical scales of Various Nations* di Alexander Jhon Ellis che proponeva uno studio comparativo delle scale musicali dei differenti popoli. Questo studio, che può apparire oggi scontato nella sua affermazione della varietà delle scale usate nel mondo, aveva all'epoca un significato di relativizzazione del sistema tonale temperato europeo. Tale studio, peraltro, coincide con la diffusione del fonografo come strumento di ricerca che, seppure allora ancora in modo assai approssimativo, permetteva finalmente la registrazione sul campo.

Il caso di Debussy, quindi va collocato all'interno di un momento generale di messa in discussione della tonalità e delle sue regole come paradigma compositivo in cui, credo, non si possa non riconoscere il ruolo giocato dalle culture non europee.

Peraltro, in contrasto ad altri autori già citati, per i quali il riferimento all'Oriente era rimasto legato ad aspetti superficiali, prima di Debussy alcuni compositori, anche se meno noti, si erano riferiti ad altre culture assumendone alcune caratteristiche come elementi strutturali del proprio lavoro. Un

compositore interessante, a questo proposito, è Félicien David che, dopo un soggiorno in Egitto, dove fu missionario, presentò già nel 1844 la sua cantata *Le Désert*, in cui sfruttò la conoscenza diretta della musica egiziana per inserire alcune parti basate su *maqam* arabi. Anche Camille Saint-Saëns utilizzò diverse idee tratte dalla musica dei paesi arabi, che aveva frequentato, tanto da essere soprannominato “l’Egyptien”. Si vedano a questo proposito il *Quinto concerto per pianoforte e orchestra* op. 103 o la *Suite Algerienne*.

Una nuova concezione della musica

Un altro effetto della conoscenza delle musiche non europee fu l’allargamento del concetto di musica, assai diverso nelle varie culture, ma anche, nel tempo, all’interno di una stessa cultura. La conoscenza non solo delle scale, ma degli stili vocali, delle sonorità, degli strumenti extraeuropei provocò una diversa concezione, in Europa, di cosa potesse essere incluso nel concetto di *musica*.

Questo fatto si rispecchia con grande evidenza nella musica dei primi anni del novecento, caratterizzati da una grande difformità di stili, metodi di composizione, orientamenti di ricerca.

Le ricerche americane di Ives e gli esperimenti rumoristici di Russolo sono contemporanei alle ultime sinfonie di Mahler, così come l’*Erwartung* di Schoenberg e il *Terzo concerto per pianoforte* di Rachmaninov.

Andando più avanti, negli anni venti, la *Turandot* è eseguita un anno dopo *Integrales* di Varèse (Vineis, 2006). Una grande diversità che, tuttavia, testimonia la residualità del sistema tonale rispetto a nuove esperienze e nuove concezioni musicali.

In tempi più recenti, si è dato grande risalto all’importanza dell’incontro con le filosofie orientali per il lavoro di Cage, e alle attenzioni di Stockhausen per tale universo culturale.

Tuttavia, questo non deve farci dimenticare che il percorso tra Debussy e tali autori è costellato di lavori in cui i compositori europei trovano fonte di ispirazione e di rinnovamento del linguaggio in culture non europee. Milhaud, Messiaen, Jolivet e molti altri autori utilizzano idee, modi, ritmi che provengono dal Sud America, dall’India e dall’Africa.

Tuttavia sarebbe sbagliato non cogliere le profonde differenze di contesto, relative al rapporto tra i popoli, in cui operavano gli autori della seconda metà dell’ottocento e dei primi anni del novecento rispetto a quelli dei decenni successivi, sino a risalire ad oggi.

L’Oriente, confuso e decontestualizzato, a cui guardavano i compositori tra otto e novecento aveva le caratteristiche di un mondo in gran parte coloniale, non privo di una certa forza d’attrazione e di suggestione immaginaria, ma alla fine abitato da popoli che venivano considerati come “arretrati”. Questo spiega perché potevano, per esempio, nascere operazioni come *Aida*, a cui ho già fatto riferimento. L’accogliere in maniera profonda messaggi musicali che venivano dall’Oriente era lasciato alla sensibilità personale del compositore illuminato, come nel famoso caso di Debussy.

Nei decenni seguenti si verificano due grandi cambiamenti; uno musicologico e uno politico, quest’ultimo probabilmente ancor più importante per i suoi esiti.

Il primo fatto è lo sviluppo degli studi musicologici e la nascita dell’etnomusicologia, (questo termine tuttavia sarà coniato solo agli inizi degli anni cinquanta) che prevede lo studio delle differenti musiche nel loro contesto e a partire dai loro principi linguistici specifici.

Il secondo, di carattere politico, è costituito dalle lotte di liberazione dei popoli colonizzati che percorrono gli anni cinquanta e sessanta. Le lotte di liberazione di quegli anni cambiano completamente il rapporto politico e culturale tra l’Europa e i paesi (ex)colonizzati: i popoli che vi abitano e le loro culture diventano protagoniste della storia. L’Algeria non è più quella visitata da Saint Saëns né il Vietnam è più solo quello delle musiche esotiche amate da Debussy: è il Vietnam di Dien Bien Phu che si opporrà in seguito agli Stati Uniti. Le lotte anticoloniali portano alla ribalta una generazione di nuovi intellettuali dei paesi arabi, africani e asiatici che rivendicano e sottolineano la loro diversità rispetto all’Europa; anche la musicologia deve guardare con occhi diversi a tali paesi e culture.

Questi fatti porteranno, nel 1968, l'antropologo Vittorio Lanternari a parlare di "Occidente acculturato dal terzo mondo", in cui si diffonde la consapevolezza che l'Occidente non può più essere considerato come unico centro di cultura ed "elargitore di valori" (Lanternari, 1973).

Possiamo quindi trarre vari insegnamenti dalle diverse situazioni tratteggiate: la prima è che comunque, anche nel momento in cui l'Europa pensava di "cambiare gli altri" con il colonialismo, in realtà esisteva anche una retroazione delle culture dei paesi colonizzati che modificava e influenzava l'evoluzione della musica occidentale. Dopo il periodo dei grandi movimenti di liberazione con i quali tali popoli riprendono in mano la loro storia, i termini del rapporto cambiano. L'attenzione di Cage o di Stockhausen verso le filosofie o le culture orientali non è di soggettiva e individuale valorizzazione di tali culture, perché esse ormai sono su un piano valorialmente paritario rispetto a quella occidentale. Quando Berio si accosta a diversi stili e metodi di canto dei diversi popoli e compone *Coro*, lo fa in una concezione paritaria della storia delle diverse culture, fondando il suo lavoro, tra l'altro, su informazioni precise sulle culture musicali "altre" che gli giungono dall'etnomusicologia. Le altre culture non hanno più, forse, il fascino esotico del "primitivo" generico e decontestualizzato di cui parlavo in precedenza, ma sono collocate in un luogo e in un momento determinati e il confronto con esse si pone su un piano di eguale dignità culturale.

Probabilmente, per usare una metafora proposta in un recente libro di Marco Aime, il compositore è più Gulliver e meno Robinson Crusoe (Aime, 2006).

Esotismi nel mondo pop

Mi sono riferito sinora, in modo praticamente esclusivo, al percorso della musica "colta" europea, ignorando volutamente quanto accaduto nel mondo di quella che oggi viene definita musica *popular*.

Le influenze dell'immaginario coloniale, ma anche della vera musica dei paesi coloniali sulla musica pop europea è comunque molto evidente. Probabilmente, tanto evidente da essere quasi inestricabile dalla storia del pop nel suo insieme. Nel caso del pop, tuttavia, a fianco dell'uso di testi confusi nella descrizione di ambienti caratterizzati da palmizi, spiagge incontaminate, donne voluttuose e cibi esotici, il punto di riferimento, dal punto di vista musicale, appare essere più che altro il repertorio musicale sud americano e caraibico. Le orchestre che si ispiravano, con riferimenti musicali più o meno legittimi, a Cuba e al Sud America sono state ben presenti in un arco di qualche decennio nel panorama musicale europeo e italiano. Punto di riferimento, anche se non unico, di questo vasto movimento musicale fu il compositore cubano Ernesto Lecuona, che compì anche numerose tournées in Europa con il suo gruppo dei "Lecuona Cuban Boys", in cui tentò anche di farsi assumere, sembra fingendosi sudamericano, Alberto Rabagliati. Quest'ultimo, peraltro, fu interprete di numerose canzoni di successo scritte utilizzando melodie di Lecuona, in cui alla musica venivano abbinati testi che proponevano riferimenti a un immaginario esotico di collocazione piuttosto dubbia, suddiviso tra Caraibi e Africa, e orchestrazioni altrettanto bizzarre e ingenuie (per esempio *Maria La O* e *Tabù*). Questa invasività straniera fu molto mal vista dal regime fascista, che praticamente tagliò dalle programmazioni radiofoniche questo genere di canzoni ritenute troppo esotiche.

Nonostante questi divieti, tuttavia, l'influenza delle musiche non europee sul repertorio pop è stata comunque rilevante, probabilmente ancora più che sulla musica colta. Intere melodie e canzoni sono state prese di peso e riproposte, magari con un testo cambiato.¹

¹ Escludo volutamente da questo intervento i riferimenti alle influenze e suggestioni provenienti dal jazz, che per il loro rilievo dovrebbero costituire oggetto di un contributo specifico.

Le relazioni interculturali tra egemonia, riappropriazioni, trasformazioni

Come si è visto, dunque, la storia delle modificazioni della scrittura musicale europea nel contatto interculturale è lunga e feconda. Abbiamo visto come già nel periodo coloniale, in cui l'Europa non si limitava a esercitare un'egemonia culturale, ma era anche presente in quanto dominatrice diretta, dal punto di vista politico e militare, il flusso culturale non fu affatto a senso unico, dall'Europa verso le colonie, ma ebbe anche dei percorsi inversi. L'azione delle culture non europee divenne poi ancora più massiccia nei decenni successivi e nel periodo della decolonizzazione. L'esistenza di flussi inversi a quello, tradizionale, tra culture egemoni e culture subalterne deve far riflettere, oggi, sulle teorie che sostengono che la globalizzazione comporti l'omologazione delle culture locali a una cultura musicale "globale". A parte la difficoltà di definire quali siano realmente le caratteristiche di tale cultura "globale" in un panorama musicale dove le barriere tra i generi e gli stili sono sempre più in discussione, mi sembra quantomeno discutibile pensare che il flusso culturale sia improvvisamente diventato univoco. Probabilmente i sostenitori di tali teorie non si avvedono del fatto che gli elementi musicali di quella che può essere considerata oggi la cultura egemone, nel momento in cui entrano in quelle locali sono spesso riadattati e rimodellati. Se certamente esiste un fenomeno di egemonia culturale della musica pop angloamericana, è però anche vero che esistono dei flussi contrari, e che spesso le culture locali si pongono verso la cultura egemone in termini di riappropriazione utilizzando elementi di tale cultura per trasformarsi e vivificarsi, con un atteggiamento diverso dalla passività. Non vedere questi fenomeni di vitalità delle culture locali può sconfinare nell'apologia dell'imperialismo culturale che tutto domina e tutto inghiotte. Se questo è evidente nel mondo pop, per esempio nelle forme di riappropriazione del rap da parte dei giovani africani, lo è anche nella musica "colta" dove pratiche e metodi di scrittura provenienti dall'Europa sono reinterpretati e rivivificati dai compositori locali.

E' necessario ora passare a chiedersi cosa significhi la coscienza della ricchezza di queste relazioni interculturali rispetto ai percorsi di insegnamento della storia.

Un primo dato, direi evidente, è che la conoscenza di tali scambi ha un significato interculturale. E' importante conoscere gli arricchimenti che sono venuti alla nostra cultura dalle altre e valorizzare le connessioni e gli incroci che la storia ci ha proposto. Ho voluto scegliere un tema che mi sembra importante e centrato soprattutto su alcuni momenti significativi perché credo che la storia della musica (e probabilmente la storia nel suo complesso) non debba essere concepita come una sequenza di eventi lineari, tutti uguali e della stessa importanza, ma che esistano dei momenti di svolta che ne cambiano la direzione. Non sono un esperto di insegnamento della storia, tuttavia credo di poter sostenere che è necessario soprattutto dare agli studenti delle conoscenze significative che permettano loro di orientarsi all'interno della storia e di capire quali siano le ragioni per cui il mondo è mutato e quali siano i momenti che sono stati più "forti" di altri.

In questo quadro, è bene puntare i riflettori su quei momenti che hanno avuto maggiore rilevanza per la nascita di cambiamenti importanti, sui momenti di frattura, oppure su problematiche che hanno una rilevanza particolare. Ecco il perché dell'argomento che ho scelto per questo intervento.

Esistono anche altre ragioni per cui credo che gli insegnanti di storia possano guardare con interesse all'uso della musica come fonte documentaria e come possibile complice del loro lavoro.

La musica, come tutte le arti, è parte fondamentale della formazione della personalità e dell'identità; essa si basa sul pensiero estetico, che ricomponesse in sé emozione e razionalità, corpo e mente, che troppo spesso sono scissi nella nostra società. Inoltre la musica ha il potere di portare nella scuola l'emozione artistica ed estetica, che crea motivazione e apprendimento. Mi riferisco in particolare, a questo proposito, allo sviluppo di quelle forme di pensiero che Bruner include nel pensiero narrativo, sede delle emozioni e delle narrazioni,.

Sheperd ci insegna che "la musica è nella storia come la storia è nella musica"; questo è vero, ma vorrei proporre una riflessione ulteriore su *come* la musica si rapporta alla storia e ai suoi eventi.

Comporre musica è un atto creativo, che si fonda, come ho detto sul pensiero estetico, che trasforma l'emozione in un messaggio razionale, comprensibile e fruibile. All'interno di questo processo, il compositore esprime un proprio punto di vista sulla realtà o su un fatto. La musica diventa così

fonte storica nell'offrirci il punto di vista dell'artista sul mondo e sui suoi eventi, una visione soggettiva, diversa evidentemente da quella dei normali metodi di ricerca storica, ma originale e arricchente. Questa possibilità, tra l'altro, è particolarmente significativa per il novecento, dato che i compositori hanno partecipato profondamente a tutti gli eventi del secolo, prendendo in particolare posizione sul tema della guerra e della pace. E' falso quanto si legge in alcuni testi secondo i quali i compositori, nel novecento, si sarebbero estraniati dalla realtà e rinchiusi in un linguaggio autoreferenziale; al contrario è stato il secolo di maggiore attenzione dei musicisti alla realtà storica e sociale.²

Questioni di metodo

Resta, infine, il problema del metodo con cui proporre la musica nelle sue complicità con l'insegnamento della storia.

Personalmente sono particolarmente contento che degli insegnanti di storia s'interrogino sull'importanza che la musica può avere nell'ambito del loro insegnamento, tuttavia comprendo l'imbarazzo che li coglie di fronte alle necessità di usare un linguaggio in cui non sempre si sentono adeguatamente competenti. Questo è un problema che si trascina negli ordinamenti della scuola italiana, dove, a parte eccezioni, solo nel segmento della secondaria inferiore sono presenti insegnanti che hanno avuto una formazione musicale. Il problema, evidentemente, non è quello di individuare singoli brani e momenti nella storia della musica che possono essere utili, bensì quello, una volta fatta tale scelta, di presentare la musica a partire dai suoi principi linguistici specifici.

In particolare, si avverte la necessità di oltrepassare l'analisi dei testi verbali di canzoni e prodotti musicali e di lavorare sugli elementi strutturali propri del linguaggio musicale. Questa esigenza mi sembra particolarmente avvertita quando si vuole affrontare la musica cosiddetta "colta", ma riguarda comunque tutti i repertori, in quanto anche nella canzone d'autore o nel mondo pop la parola intrattiene rapporti con la musica che sono articolati e diversificati.

Anche nei casi in cui un prodotto musicale ha un riferimento esplicito a un fatto storico (come per esempio nei casi de *Il canto sospeso* di Nono o *Un sopravvissuto di Varsavia* di Schoenberg), si pone come un prodotto dotato di una sua autonomia artistica e che ha una dinamica interna che deriva dai principi del linguaggio musicale. La musica guarda al mondo con sguardo estetico; è nella storia ma la legge con il proprio punto di vista.

Si tratta evidentemente di un problema di non facile risoluzione, ma che si deve in ogni caso affrontare se si vuole dispiegare veramente tutta la potenzialità che può venire dal contatto tra storia e musica.

Riferimenti bibliografici

Aime M. (2006): *Gli specchi di Gulliver*. Torino. Bollati Boringhieri.

Bartoli J.P. (2005): "Orientalismo ed esotismo sino all'epoca di Debussy", in *Enciclopedia della musica Einaudi*. vol. V. 259-284.

Baudelaire C.: *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1975.

Disoteo M. (2001). *Antropologia della musica per educatori*. Milano. Guerini e Associati.

Disoteo M. (2003): *Il suono della vita*. Roma. Meltemi.

Disoteo M.-Piatti M. (2002): *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*. Milano. Angeli

Hugo V.: *Les Orientales-Les Feuilles d'automne*. Paris. Gallimard. 1964.

Lanternari V. (1974): *Antropologia e imperialismo e altri saggi*. Torino. Einaudi.

² A questo proposito si veda il resoconto del percorso su "Guerra e Pace nella musica del novecento" presentato all'interno del gruppo di lavoro per la scuola secondaria.

Pasticci S. (2005). “L’influenza della musica non occidentale sulla musica occidentale del XX secolo”, in *Enciclopedia della musica Einaudi*. vol 5. 285-304.
Sabatier F. 1995: *Miroirs de la musique*. voll II. Paris. Fayard.
Said E. (1998). *Cultura e imperialismo*. Roma. Gamberetti.
Sheperd J. (1988). *La musica come sapere sociale*. Milano. Ricordi Unicopli.
Tylor E.B. (1871): *Primitive culture*. New York. Brentano
Vineis D. (2006): *Spartito perso*. Milano. Angeli.

Lo scritto qui presentato è la lezione che l’Autore ha tenuto ad Arcevia, nell’ambito della scuola estiva dell’associazione di insegnanti e di ricercatori di storia, "Clio 92", www.clio92, e che verrà pubblicata nel volume: Saura Rabuiti, Carla Santini, Lina Santopaolo (a cura di), *"Intrecci di storie. Patrimonio, storia, musica"*. Raccolta degli Atti della Scuola Estiva di Arcevia 2006: lezioni e laboratori. Editrice Polaris. Faenza.

Si ringraziano gli organizzatori per l’autorizzazione alla pubblicazione su Musicheria.net.