

Musicae practicae.
**Libri con dispositivi mobili nella divulgazione musicale:
un progetto di ricerca
(Parte I)**

Roberta De Piccoli

Referente del fondo musicale - Fondazione Tancredi di Barolo

Contact: robertadepiccoli@gmail.com

Pompeo Vagliani

Pop-App International Centre on Interactive Books

Contact: info@fondazionetancredidibarolo.it

ABSTRACT

Questo articolo indica il punto di partenza di una ricerca specifica che riguarda i dispositivi mobili e la divulgazione musicale. Il tema è stato individuato per un progetto di ricerca all'interno del *Pop-App International Centre on Interactive Books* di Torino e si è definito nel tempo, come percorso specifico, attraverso il confronto e l'interazione costante tra indagini e approfondimenti precedenti, riguardanti la 'didattica giocosa'. Cuore pulsante della ricerca è la straordinaria diponibilità di fonti storiche messe a disposizione dall'Archivio-Biblioteca della Fondazione Tancredi di Barolo, alla quale il Centro Studi afferisce, oltre che dalla generosa partecipazione di tutto il personale che lo rende vivo. Il percorso di documentazione in essere sta esplorando e valutando un possibile rapporto storico tra sviluppo tecnologico, sviluppo del pensiero creativo e definizione di modelli didattici nel mondo occidentale. Lo studio, di cui progressivamente si illustreranno i dati raccolti, assegna una prospettiva di riguardo all'Ottocento francese, pur coinvolgendo una geografia allargata. Per necessità espositive, quindi, le fonti e le analisi saranno presentate su questa rivista in momenti successivi, con la volontà di assegnare uno spazio adeguato ad ulteriori approfondimenti di contesto novecentesco e ad altre collaborazioni.

KEYWORDS

Comparative media; libri animati; prospettiva storico-musicologica.

CITATION

De Piccoli, Roberta, Pompeo Vagliani "*Musicae practicae. Libri con dispositivi mobili nella divulgazione musicale: un progetto di ricerca. (Parte I)*", *JIB*, 4 (April 2025): 62-72. DOI: 10.57579/2025.5

Introduzione

I rapporti tra la storia dei libri animati interattivi e la storia della divulgazione e della didattica musicale rappresentano senza dubbio un territorio di ricerca stimolante, solo parzialmente esplorato. L'argomento non fu compreso nemmeno nell'ambito della pur vasta e approfondita disamina dei vari interventi specialistici raccolti per la sezione dedicata ai libri antichi in *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app* (Fondazione Tancredi di Barolo, 2019), se si eccettua quanto espresso nel saggio di Valentina Sestini, nel quale emergeva proprio l'importanza dell'esperienza e delle *skill* professionali specifiche di tipografi musicali utili alla realizzazione di dispositivi mobili complessi.¹

Tuttavia, nella mostra di Torino del 2019, l'indice d'interesse da rivolgere all'argomento fu espletato con la presenza di una volvelle musicale, il *Commametre*.² L'oggetto era già stato utilizzato come parte di una collezione di materiali didattico-ludici riguardanti le ricerche sulla didattica giocosa della musica, confluite nella mostra *C'era una volta un... rè. Fiabe in musica fra Otto e Novecento* (MUSLI, 26 aprile – 30 maggio 2004).³ Fra i giochi esposti già nel 2004 compariva anche un gioco didattico italiano destinato ai bambini, messo a punto da Alessandro Perlasca nel primo decennio del Novecento per leggere, cantare e scrivere la musica attraverso una riconsiderazione del Meloplasto. Il gioco, inteso come supporto per l'insegnamento del canto in classe e come componente base di una scatola delle meraviglie del 'piccolo compositore', è nuovamente oggetto d'indagine in questa nuova fase di studio.⁴

Il presente progetto di ricerca, avviato dal Pop-App International Centre on Interactive Books operativamente a giugno del 2024 e attualmente in corso, è stato reso possibile grazie alla presenza di competenze complementari e alla ulteriore disponibilità di un patrimonio notevole di libri e materiali vari sulla didattica e sulla divulgazione musicale, in particolare alcuni relativi al primo Ottocento francese. La fase preliminare di ricerca bibliografica, intrapresa prima del 2024, è stata essenziale al fine di reperire, attraverso un'accurata analisi, le fonti primarie che hanno arricchito il patrimonio del nostro centro studi *Pop-App* e offerto l'occasione di avviare un progetto di ricerca in un ambito poco frequentato a livello accademico.

In questo primo articolo si dà conto dello stato dell'arte sugli studi inerenti l'uso dei dispositivi

* L'articolo è stato realizzato grazie al confluire di competenze specifiche: Pompeo Vagliani si è occupato degli aspetti riguardanti la storia del libro e Roberta De Piccoli della prospettiva storico-musicologica. I siti web sono stati verificati al 30/03/2025.

1 Si veda Sestini 2019, 171: "È dunque comprensibile che la difficoltà di realizzazione dei libri mobili si nutrisse anche – e soprattutto – dell'esperienza dei tipografi musicali"; *Ivi*, 173: "[...] inoltre 'la carta musicale (spesso di grammatura maggiore) poteva essere riutilizzata per le parti mobili".

2 *Commametre Digeon Breveté S.G.D.G. Nouveau Système de Transposition et de Théories Musicales*, s.l., s.n., s.d. [1880 ca], cfr. *POP-APP Guida alla mostra* 2019b, 54-55.

3 La mostra, accompagnata da un'omonima pubblicazione e da un convegno dedicato a *Ciottolino* di Luigi Ferrari Trecate – tenutosi in occasione dell'allestimento dell'opera nello stesso anno presso il Teatro Regio di Torino, ha rappresentato l'avvio di un più ampio progetto di studio e valorizzazione dell'intero fondo musicale conservato presso l'Archivio della Fondazione Tancredi di Barolo, grazie al contributo specialistico di Roberta De Piccoli.

4 Cfr. De Piccoli 2025.

mobili nei libri dal Cinquecento al Settecento a partire proprio dai fondamentali studi di Michael R. Dodds⁵ e di Stefano Lorenzetti,⁶ mettendo in evidenza la continuità, le analogie ma anche le specificità dei dispositivi (volvelle e dischi mobili) presenti nei trattati musicali rispetto a dispositivi analoghi utilizzati per altre discipline. Il contributo prosegue con l'introduzione al contesto della didattica e della divulgazione musicale del primo Ottocento francese, che ha compreso l'invenzione del *Meloplasto* da parte di Pierre Galin.

La seconda parte del progetto di ricerca, attualmente in corso di elaborazione e i cui esiti saranno oggetto di una prossima pubblicazione, presenterà i risultati sullo studio diretto delle fonti primarie, fornendo un'analisi dettagliata del funzionamento dei dispositivi mobili nei fondamentali volumi di Édouard Jue e di Philippe De Geslin allievi di Pierre Galin e responsabili della costruzione di metodi che contemplano l'uso del *Meloplasto*.

Una terza parte sarà invece dedicata a ulteriori approfondimenti di contesto novecentesco, estendendo la ricerca anche nel campo di materiali ludico didattici, come i giochi, e a collaborazioni interdisciplinari.

Dispositivi mobili nei libri di teoria, divulgazione e didattica musicale in epoca barocca dal Cinquecento al Settecento: una sintesi storica⁷

Dall'indagine circa l'uso di strumenti cartotecnici nella storia della didattica musicale, sembra emergere che questo rapporto abbia radici lontane, riscontrabili tra i secoli XIV e XVI. Anche i teorici musicali appaiono allineati ai colleghi di altre discipline nell'ordinare e suggerire un collegamento diretto tra sistemi cognitivi e sistemi guida per la costruzione/lettura del proprio codice, identificando il compositore come un architetto-costruttore e l'esecutore come un decodificatore della costruzione stessa.

La peculiarità dell'elemento cartotecnico stabilisce una relazione attiva tra fruitori e contenuti/significato del testo, tanto da poter affermare che, quando i volumi si propongono come libro-meccanismo, assumono forme particolari, a seconda delle caratteristiche funzionali del meccanismo e nel rispetto dell'azione mobile da assicurare alle singole componenti.⁸ Gli artefatti musicali, in particolare i movimenti che li animano, hanno progressivamente assunto strutture sempre più sofisticate, basate su calcoli fisico-matematici, geometrici e volumetrici, simili a quelli impiegati nei dispositivi che classificavano e rappresentavano mondi biologici, cosmogonici, divinatori, astronomici, astrologici, astrolabici, alfabetici, alchemici, affettivi, temporali, chimici e così via. Queste forme erano pensate per supportare la memoria, la riproducibilità, la creatività e la decodificazione di sistemi cifrati, orientando lo sviluppo della conoscenza e del pensiero.⁹

5 Dodds, 2024. In quest'opera, Dodds riassume gran parte dei suoi studi sulla transizione dalla modalità alla tonalità, proposte come interagenti in un rapporto di continuità tra Medioevo, Rinascimento e Barocco. L'autore ha una lunga carriera accademica e, da oltre vent'anni conduce vari studi nel campo della teoria, della divulgazione e della didattica musicale. Dello stesso autore si segnala inoltre, Dodds 2020.

6 Cfr. Lorenzetti 2023.

7 Per gli stimoli ricevuti nella definizione del presente contributo, Roberta De Piccoli ringrazia Cecilia Luzzi, Paolo Da Col, Silvia Urbani, Patrizia Varrini, Paolo Domeniconi, Anna Castagnoli e Ilaria Sainato.

8 Cfr. Fabrizio Bondi e Torre 2019.

9 Cfr. Crupi 2019; Tessari 2019.

In questo contesto si collocano le ricerche di Stefano Lorenzetti, che nel volume *Nata per morire. Memoria della musica e musica della memoria in età moderna* (LIM, 2023) ripercorre la storia della scrittura contrappuntistica e il ruolo della trattatistica nella costruzione di una duplice prospettiva sensoriale della musica — uditiva e visiva — rappresentata attraverso veri e propri “sistemi-contenitore” della memoria musicale. Particolarmente rilevanti per le riflessioni condotte nel presente contributo sono i capitoli II e III della seconda parte (*La visualizzazione del sapere musicale* e *Theatrum mundi*), nei quali l'autore guida il lettore all'interpretazione di sistemi geometrici — talvolta coesistenti — come strumenti di classificazione e visualizzazione delle regole musicali. Tra i riferimenti teorici discussi spicca la nozione di *ars rotunda* proposta da Robert Fludd, propria delle “cose incorporee” (*Utriusque cosmi*, Oppenheim, 1619), che Lorenzetti mette in relazione con dispositivi circolari capaci di stimolare e custodire la memoria di una sostanza intangibile, in grado di contenere, nel presente, tanto il passato quanto il futuro: una bussola concettuale per l'esplorazione di un “nuovo immaginario”, fondato su conoscenze stratificate.¹⁰

Tali riflessioni si ricollegano direttamente agli studi di Michael R. Dodds, che in *From Modes to Keys in Early Modern Music Theory* (2024) esplicita, sia sul piano cronologico sia sul piano teorico, alcuni dei temi sviluppati anche da Lorenzetti.¹¹ Dodds, infatti, raccoglie e descrive un numero considerevole di sintesi teorico-pratiche presentate attraverso forme rotonde e/o rappresentate con movimenti circolari, rintracciabili all'interno delle fonti dirette che costituiscono la storia della trattatistica musicale occidentale, si sofferma con meticolosa attenzione sull'analisi di ruote e volvelle, pensate come strumenti atti a rendere visibile l'intangibile (udibile solo astrattamente) a chi doveva studiare e approfondire la materia, o per funzioni pratiche di lettura a prima vista, per la solmisazione o per le prassi polifoniche.¹² La rappresentazione circolare di gamut e di scale (pentatoniche, esatoniche, eptatoniche, cromatiche, diatoniche, enarmoniche) sono, per lo studioso, una traccia significativa della transizione-interdipendenza tra monodia e polifonia, tra modalità e tonalità, come indicatori standard lungo il processo di individuazione degli intervalli, dei valori, della denominazione e della loro possibile combinazione/relazione.¹³

A titolo esemplificativo, retrocedendo nel tempo storico rispetto all'uso delle forme circolari, dalle figure sottostanti possiamo osservare:

- una volvella per il trasporto di J.P.A. Fischer (nella quale, attraverso la centralità della lettera A-La, è visibile l'ordine di corrispondenza tra lettere alfabetiche e nomi dei suoni), in: *Kort en gronding Ondedwys van de Transpositie* (Utrecht, 1728) (Fig. 1);
- un disco mobile per la solmisazione, che considera esclusivamente i sette suoni-modello, in: Monsieur de Saint-Lambert, *Heptachordal solmization circle*, in *Les Principes du clavicin* (Paris, 1702) (Fig. 2);
- un disco mobile per l'identificazione dei suoni enarmonici funzionali alla trasposizione, in: Denis Delair, *Enharmonic equivalence wheel*, in *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavicin* (Paris, 1690) (Fig 3).

¹⁰ Cfr. Lorenzetti 2024, 197-260.

¹¹ Le analisi condotte da Lorenzetti su opere come le *Regole di musica di Giovanni Avella* (Roma, 1657), i *Ricercari a due voci di Grammatio Metallo* (Venezia, 1609) e lo *Specchio secondo di musica di Silverio Picierli* (Napoli, 1631), risultano in diretto dialogo con la prospettiva storica e teorica delineata da Dodds.

¹² Per le definizioni di 'Esacordo', 'Gamut', 'Scala', 'Modo', cfr. ad vocem, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹³ Cfr. Dodds 2024. Sulla definizione di 'modalità/tonalità' vedi anche: Nattiez 1987, 142-149; Agamennone 1991; Dal Maso 2017, 35-63 e 189-240; Azzaroni 2001, 226-238.

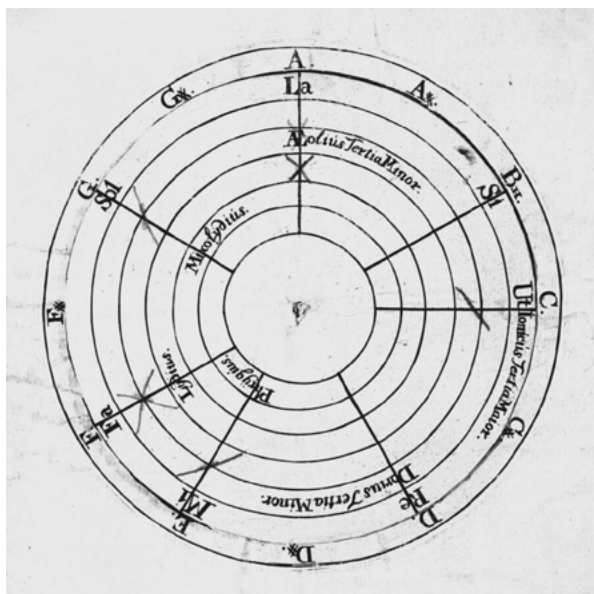


Fig. 1 | J. P. A. Fischer, *Kort en grondig Onderwys van de Transpositie* (Utrecht, 1728).
 Volvella per il trasporto.

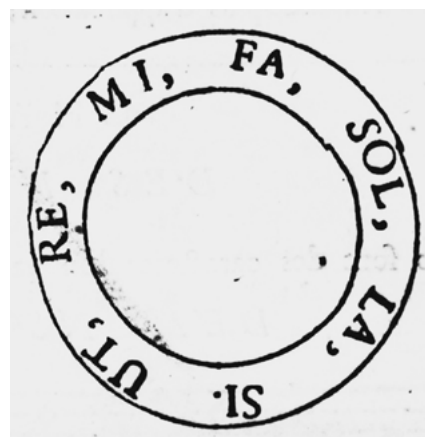


Fig. 2 | Monsieur de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin* (Paris, 1702).
 Disco mobile per la solmisazione.

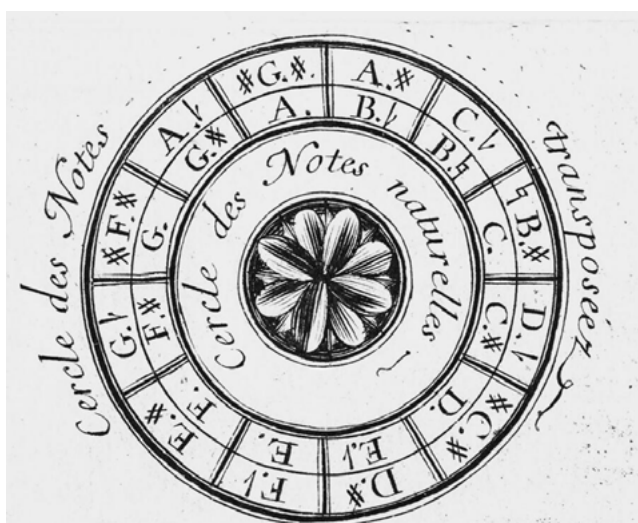


Fig. 3 | Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin* (Paris, 1690).
 Disco mobile per l'identificazione dei suoni enarmonici funzionali alla trasposizione.

I dischi mobili (anticamente detti anche 'ruote') sono cerchi dentro ai quali è disposta una successione scalare di altezze organizzate per grado congiunto: ai sette suoni canonici (*ut-do, re, mi, fa, sol, la, si* – C, D, E, F, G, A, B) corrispondono sette gradi in numeri romani (I, II, III, IV, V, VI, VII). Il rapporto tra gradi diversi stabilisce un intervallo, ovvero la distanza calcolata tra un suono e l'altro (ad es. do-mi, I-III, intervallo di terza). La ruota individua la scrittura monodica raffigurando l'orizzontalità circolarmente, ma, se costituita da più cerchi concentrici, può stabilire anche rapporti di reciprocità verticale, visualizzando e costituendo, quindi, un rapporto polifonico 'dentro e tra' i raggi che intersecano i cerchi, rendendo più articolata e complessa la funzione dei gradi. La ruota è mossa dentro a un tempo generalmente non definito, se non limitatamente alla funzione che, come oggetto, deve svolgere. Disegni e meccanismi assolvono a più funzioni, talvolta speculative, altre volte didattiche, o, ancora, creative e d'ingegno, esprimendo percorsi enigmatico-labirintici, anche grazie al supporto di *flap* aggiuntivi, di indovinelli e/o di tabelle esplicative a latere.

Ancora, per stabilire un anello di congiunzione tra la molteplicità dei testimoni storici presentati da Dodds e i supporti cartotecnici contenuti nei volumi che saranno presentati nel prossimo articolo, può essere utile, per quanto semplicistico, considerare le caratteristiche di due codici in particolare: *Erotemata musices practicae* di Ambrosius Wilfflingseder (Norimberga, 1563) e *Armonia gregoriana* di Gerolamo Cantone (Torino, 1668) (Fig. 4).¹⁴



Fig. 4 || J. P. A. Fischer, *Kort en grondig Onderwys van de Transpositie* (Utrecht, 1728).
 || *Volvella per il trasporto.*

Il codice *Erotemata musices practicae*¹⁵ contiene una prima documentazione di volvella. La volvella indica il sistema di composizione di un *Canone* da intonare, sembrerebbe, su un versetto del *Salmo 40*. Le indicazioni in latino forniscono la lettura dei dati per la condotta delle voci a partire dalla codifica dei contenuti nelle caselline dei cerchi esterni (chiavi e scale); i codici alfabetici contenuti nelle caselle e distribuiti tra sette raggi a scalare, sono esplicitati nella *Scala Musicale in Plano* posta affianco; sotto alla volvella un testo in latino indica il modo con cui procedere per combinarli correttamente: «In superiore & primo circuli spazio inueniens Claves, Scale, in sequentibus vero sex circularum spacijs cuiuslibet clavis uoces, In duobus autem minoris rote spacijs quinque Claves signatas, & quatuor finales».¹⁶

L'*Armonia gregoriana* di Gerolamo Cantone è formulata per la pratica del *Canto fermo* attraverso il movimento circolare della condotta sonora in una ruota:

«L'Autore al Scolaro»

Havendo per longa esperienza conosciuto quanto riuscisse difficile a' Principianti recitar la Mano del Canto Fermo sopra la Mano naturale nel modo sin qui communente da' Cantori insegnato, hò pensato dar' in luce l'istessa nel modo qui descritto, provando la più facile, sì ad imparare, che à recitarsi [...].

[...] ho di più qui annessa una Ruota; con la quale potrai à tuo beneplacito ascender, e discender; non

¹⁴ Per l'immagine riprodotta cfr. Weiss2019, [ultima consultazione 26 marzo 2025].

¹⁵ 'Erotemata' in greco 'quesito'; in filosofia corrisponde al tipo di argomentazione socratica; tra Umanesimo e Rinascimento il termine fu usato per individuare un tipo di grammatica greca, costruita attraverso domanda e risposta.

¹⁶ Cfr. Dodds 2024, 274-275. Anche l'iconografia degli strumenti musicali che decorano la ruota appare estremamente interessante, quasi fossero probabili indicatori timbrici di sorgenti sonore d'accompagnamento o di supporto alle voci.

essendo in questo principio, né fine alcuno determinato; quale se più t'agredisce, potrà servirti ancora nel Canto Fermo, incominciando in essa, e terminando in qualsivoglia lettera, conforme richiedon l'occorrenze delle Cantilene.

Averti però sopra il tutto, ò Scolare, che se ben queste mie regole portin con la brevità accoppiata la facilità, richiedon però grand Studio, e longa pratica; al che t'essorto & invito. Vivi felice (Cantone 1668).

Secondo i criteri della retorica classica, il Maestro si rivolge all'Allievo in forma di dialogo e, per stimolare l'esercizio pratico e costante del *Canto Fermo* sull'intonazione dell'esacordo guidoniano (Ut, re, mi, fa, sol, la) posto al centro (nella circonferenza più piccola), propone di "camminare" circolarmente dentro ad una ruota, ascendendo e discendendo tra i codici alfabetici della circonferenza maggiore (i "tuoni").¹⁷ Dentro alla ruota sono distinguibili le posizioni dei "modi" di camminare dentro agli ordini di riferimento dell'esacordo, oltre che della corrispondenza tra ogni lettera e il gruppo di suoni proposti nella lettura intervallare di quarta discendente, disposti sui raggi (ad esempio, G: re-sol-ut). La 'tabella', che nella pagina successiva affianca la ruota sostituendo la mano guidoniana, indica le "mutazioni", ovvero il cambio di posizione delle lettere (per natura, per bemolle, per bequadro) leggibili in chiave di C e di F: l'intonazione dell'esacordo muta spostando l'altezza del suono prodotto, nell'osservanza 'ferma' dell'intervallo di semitono tra le note mi-fa (Fig. 5).¹⁸

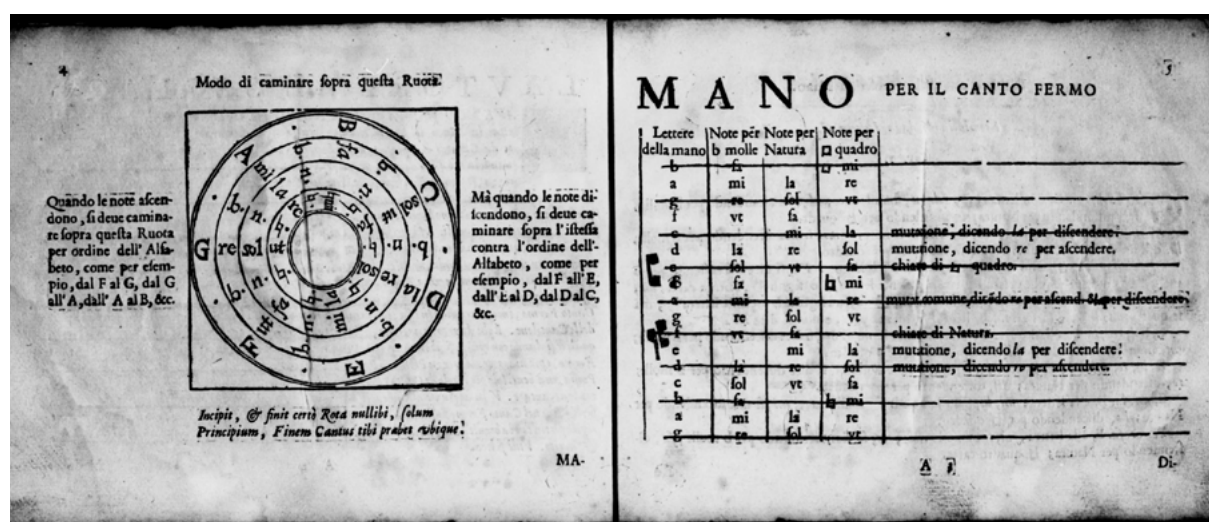


Fig. 5 | Cantone, Gerolamo. *Armonia Gregoriana in Cui Con Breuità, E Chiarezza Si Spiegano Tutte Le Regole Più Importanti Del Canto Fermo, Col Modo DI Cantare Le Passioni, Lamentationi, E Profetie, Nuouamente Gionto*. Torino: Per G. B. Boetto & G. B. Guignonio, a spese di G. B. Vernoni, 1701.
 Image: <https://www.loc.gov/item/30003277/>

¹⁷ Il "Cantus firmus" è la melodia presistente sulla quale si struttura una composizione polifonica; l'uso del termine è testimoniato dai trattati del XIV sec., ma ebbe una vasta risonanza lungo tutto il Rinascimento, coinvolgendo sia monodie sacre che profane: cfr. ad vocem, *Grove Music Online* 2001. Nell'esacordo, la nota "si" non è contemplata come suono; appare per la prima volta nel trattato del matematico-musicista Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica*, del 1482 per la costruzione della scala diatonica.

¹⁸ Per chiarire la costruzione dei tre esacordi vedi: Mario Carrozzo - Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentale. Dalle origini al Cinquecento*, Roma, Armando 2008, p. 73-70.



Divulgazione e didattica musicale nell'Ottocento francese: dai presupposti teorici al metodo di Pierre Galin

Nel corso dell'Ottocento la didattica e le tecniche di auto-apprendimento musicali acquisirono in Francia uno spazio sempre maggiore in contesti formativi ed educativi non scolastici e para-scolastici, con l'intento di diffondere un rapporto confidenziale con la materia. Il libro musicale, tra il familiare e il divulgativo, fu proposto come strumento facilitatore, con l'intenzione di coinvolgere e responsabilizzare il lettore-musico (più in generale il 'novizio'), nei confronti dell'avventura del processo di conoscenza, dei traguardi da conquistare e raggiungere con entusiasmo.

Questa prospettiva consolidò, inevitabilmente, un processo di semplificazione dei nuclei fondanti della materia, elencata in azioni funzionali al risultato, secondo canoni deterministici; sollecitò, inoltre, l'individuazione di un repertorio 'dimostrativo' delle abilità raggiunte, da eseguire in situazioni di varia natura. Il proliferare di metodi e di antologie musicali destinate a un pubblico di 'apprendisti' è in questo senso ampiamente esemplificativo, soprattutto nelle edizioni *a stampa* successive alla Rivoluzione francese e in concomitanza con l'istituzione di scuole popolari e pubbliche, educandati e conservatorii nei quali la pratica musicale era affrontata anche in funzione al ruolo pubblico e sociale richiesto dalle istituzioni. Volumi di teoria musicale si affiancarono a un numero considerevole di raccolte di canti popolari, di *air*, *marche* e *chanson* destinati ad ogni ordine e grado formativo, all'infanzia, ai cori a voci pari (generalmente femminili), agli *Orphéon* (cori di voci maschili) o a orchestrazioni per fanfare e bande.¹⁹

I volumi di cui questo studio intende occuparsi suggeriscono una possibile lettura dell'argomento, offrendo una verifica dei parametri ideali di competenza proposti in quel tempo storico. Una verifica che, già allora, sembra intendere:

- indicare un grado di comprensione (e quindi di possibilità esecutiva) oltre il quale era (o non era) tecnicamente possibile spingersi in autonomia;
- suggerire, in alternativa alla formazione di base, l'esistenza implicita di un sistema formativo superiore, in cui il ruolo del Maestro acquistava valore professionale secondo criteri oggettivi (non più, o non solo, misterici e iniziatici);
- definire l'esistenza di un pubblico poli-sociale musicalmente educato, desideroso di un ascolto gradevole oltre che di tirocinio;
- generare consuetudini musicali condivise e condivisibili, se pur distinte tra apparati professionali, dilettantistici e amatoriali.²⁰

Una prassi didattica, quindi, che si poneva come ponte tra la specificità delle funzioni e delle eventuali scelte estetiche, anticipando le *Arts & Craft* di William Morris e dell'*Art nouveau*; che rendeva bella e popolare la complessità, visualizzandola nella prospettiva scientifica e compatta di un 'mini calcolatore'; che era intesa come *app* di supporto alle capacità umane e come prefigurazione di un'*Artificial Intelligence*.

Il canto (monodico e polifonico) fu uno dei protagonisti privilegiati di questa struttura educativa di base, distinto in un repertorio 'addomesticato', sentimentale e gaio, casalingo e *da salotto*. Il canto popolare apparteneva a un genere dallo spirito fortemente egualitario e coinvolgente; da dimenticare senza turbamento ma indimenticabile nella propria specificità; spesso connotato melodicamente nelle forme, con le quali si identificava, dell'*air* e della *chanson*, come se a un progetto editoriale di *shape book* ne stesse corrispondendo uno di *shape song*.²¹

L'aggettivo 'popolare' in realtà esprimeva un confine non chiaro tra canto di 'tradizione popola-

¹⁹ Cfr. *L'insegnamento dei Conservatori* 2012; Beghelli 2013.

²⁰ Cfr. *Barcarola* 2015.

²¹ Cfr. Privitera 2015; Fabbri 2021.

re' dalle linee semplici e immediate (talvolta usate come spunti melodici, cantabili e ruffiani, in *arie e cori* d'opera) e canto 'ampiamente noto e diffuso' (nella cui definizione è compreso anche il repertorio colto, strumentalmente recuperato in forma di *tema con variazioni*, oltre che nelle proposte delle associazioni corali).²²

Sull'argomento, in Francia, si erano animati più dibattiti già nel XVIII secolo, tra gli estimatori delle teorie di Jean-Jaques Rousseau, quelli di Jean-Philippe Rameau e quelli relativi alla *Querelle des Buffon*.²³ Rousseau, attento a una funzione civilizzatrice della musica proprio su base 'popolare', aveva elaborato un sistema di notazione in cifre arabe (da 1 a 7), convinto che la notazione simbolica 'battezzata' agli albori da Guido D'Arezzo avesse contribuito a paralizzare la conoscenza musicale, rendendola appannaggio di un dominio esclusivo ed elitario.²⁴

L'editoria del mercato musicale 'educativo' non trascurò queste dinamiche culturali e incrementò il dibattito con articoli su giornali e gazzette più o meno specializzate.

I metodi, e le strategie applicative che si prenderanno in esame partono proprio dalle teorie di Jean-Jaques Rousseau (1670-1741), trovano sviluppo in quelle di Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e propongono una connessione tra passato e presente attraverso l'uso della tecnologia interattiva di *volvelle* (sistemi girevoli a cerchi concentrici multifunzioni), *flap*, dispositivi di scorrimento e l'inserimento tra il testo di pagine ripiegate su se stesse con contenuti aggiuntivi come tabelle e spartiti (quasi fossero i contenuti di tante finestre di un sistema operativo sulla scrivania di un computer, o pagine aperte attraverso un motore di ricerca).²⁵

L'Archivio-Biblioteca della Fondazione Tancredi di Barolo di Torino conserva al suo interno vari testi di specifico interesse. A partire dal libro di Pierre Galin *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (Paris, 1818) che descrive la sperimentazione didattica di un nuovo metodo per l'insegnamento musicale attraverso l'uso del *Meloplasto*, dispositivo mobile inventato dall'autore nel 1817, e in seguito diffuso grazie all'appassionato impegno dagli allievi.

Il *Meloplasto* è il protagonista principale di questa fiorita proposta didattica ottocentesca, una sorta di LIM pentagrammata e interattiva sulla quale agire, attraverso la tecnica del *do mobile*, per lo sviluppo della 'lettura a prima vista' di linee monodiche o polifoniche associate a un testo.²⁶ L'uso appropriato di questo congegno avrebbe permesso al Maestro di guidare gli allievi, sin dall'infanzia, al raggiungimento di un apprendimento elementare della grammatica musicale e a una buona competenza pratica. Il *Meloplasto* e l'uso del *do mobile* sembrano proporre tre percorsi d'indagine: la *solmisazione* (la didattica), il pentagramma (storia della notazione e della tecnologia musicale) e il repertorio attraverso il quale si svolgeva il percorso di apprendimento, ovvero la fruizione dello stesso in relazione all'età dei destinatari e ai contenuti diffusi attraverso la didattica. È infatti a partire da quel repertorio, assai noto in quel momento storico, che trovarono spazio le interazioni tra strategie didattiche, argomenti grammatico-sintattico-logico-formali, esperienze sinestetiche e memoria.²⁷

22 Per la sfaccettata definizione di «popolare» vedi, ad esempio: Leydi 1991, 131-186; Leydi 1988; Dei 2016, 117-138; Agamennone 2018, 654-662.

23 Cfr. Fabiano e Noiray 2013; La Via 2006, in particolare 135-178; Monti 2010, 5-56.

24 Cfr. Collisani 2007, in particolare per il sistema di notazione vedi 285-318; per una lettura storico-musicale aggiornata su Guido D'Arezzo e la cultura del suo tempo vedi: Teodaldo e Guido Monaco 2024.

25 Cfr. Vagliani 2019; Farné 2019.

26 Cfr. Bullen 1877; Howe 1995.

27 'Sol-mi-sazione' è il sistema di 'solfeggio' che prevede l'intonazione dell'esacordo *ut-re-mi-fa-sol-la*, attraverso le sillabe-nome indicate in un ordine convenzionale; la solmisazione corrisponde all'organizzazione di un sistema uditivo dei suoni, non visivo; attraverso un processo di *mutazioni*, l'esacordo *naturale* poteva essere sostituito da altri due modi d'intonazione: *duro* e *molle* (queste *mutazioni* permettevano di intonare il *si*, bequadro o bemolle, che non aveva nome), cfr. *ad vocem*, Grove Music Online 2001.

Competenza musicale di base e sistemi cognitivi che la coinvolgono, come abbiamo già accennato, sembrano essere stati al centro di una riflessione accesa già in quel momento storico, e interessarono la figura del ‘maestro-apprendista’ il quale, una volta formato, avrebbe dovuto: individuare i livelli di conoscenza musicale che intendeva raggiungere e proporli gradualmente; educare l’orecchio alla consapevolezza di altezza-intervallo-durata per raggiungere una significativa qualità del suono prodotto/emesso/espresso; individuare una prassi educativa personale (fondata sul canto) che fosse ‘anticipatrice’ di un sapere complesso e sufficientemente convincente nella proposta; indicare un percorso completo da compiere per il raggiungimento di una conoscenza tecnico-speculativa superiore.

Nel 1818 Pierre Galin scriveva:

“Une chose qui étonne tous les jours les observateurs, c’est de voir que dans le grand nombre de ceux qui ont appris la musique, il s’en trouve si peu qui sachent la lire de vive voix. La plupart ont besoin d’interroger leur violon, leur piano, leur flute, pour déchiffrer la romance nouvelle ; et c’est, en effet, l’instrument qui la lit pour eux. C’est comme si l’on se servait, pour lire toutes sortes de livres, de quelques machines propres à cet effet, dont on apprendrait à jouer en négligeant le moyen si expéditif de la parola. Voilà des idées qui font un singulier trajet: la vue des signes écrits rait agiter les doigts, les doigts excitent l’instrument, et l’instrument prononce la pensée” (Galin 1918, 10-11).²⁸

E, riguardo alla propria sperimentazione con bambini e adolescenti, aggiungeva:

“De jeunes enfans de sept à neuf ans ont pu chanter au bout de huit mois, à livre ouvert, une classe étendue de morceaux de musique dans tous les tons, tous les modes, et à toutes les clefs; un autre élève de l’âge de douze ans, dont par conséquent l’intelligence est plus affermie, a pu faire les mêmes choses au cinquième mois; et si une pie ce de musique renferme de vraies difficultés, trois ou quatre lectures consécutives les mettent tous en état de les vaincre d’eux-mêmes et de la chanter couramment. Si je leur délivre, la veille, des parties qui leur soient inconnues d’un morceau d’ensemble, ils peuvent le lendemain exécuter cet ensemble avec pureté et correction ; ils savent donc étudier seuls, sans instrument et sans maître, une musique proposée. Dans ce cas, ils ne manquent point d’en faire l’analyse, et de remarquer à la lecture les changements de ton et de mode qui se succèdent dans le cours du morceau : mettre des paroles a un air ne leur est pas plus difficile. On conçoit, en effet, qu’ils doivent le faire aussi couramment, aussi vite qu’ils peuvent en lire les notes ; en fin, ils priment sous la dictée, avec mesure et volubilité, toutes les notes des airs qu’on leur chante, et chaque jour ils m’apportent par écrit des airs qu’ils ont notés d’eux-mêmes, les sachant par cœur, ou qu’ils ont saisis, phrase par phrase, à ces orgues dits *de Barbarie*, qui parcourent la ville” (Galin Ivi, 6-7).²⁹

I singoli esemplari presenti all’interno della collezione della Fondazione verranno analizzati nella seconda parte del contributo, di prossima pubblicazione.

²⁸ “Una cosa che quotidianamente stupisce gli osservatori, è verificare che, tra il numero maggiore di coloro che hanno imparato la musica, se ne trovano molti pochi che sappiano leggerla a viva voce. La maggior parte ha bisogno di interrogare il proprio violino, il proprio piano, il proprio flauto affinché sia lo strumento a raccontare loro la nuova ‘romanza’. È in effetti lo strumento che legge per loro, come se fosse una macchina inventata per leggere il contenuto di un qualunque tipo di libro, il cui effetto, una volta appresa la tecnica, sarà quello di essere usato per la lettura trascurando l’uso della parola. Ecco idee che assumono una traiettoria singolare: la vista dei segni scritti fa agitare le dita, le dita eccitano lo strumento e lo strumento pronuncia il pensiero” [traduzione della scrivente].

²⁹ “Dei bambini dai sette ai nove anni hanno potuto cantare in capo a otto mesi a libro aperto una classe estesa di brani di musica in tutti i toni, in tutti i modi e in tutte le chiavi; un altro allievo di dodici anni, per il quale conseguentemente l’intelligenza è più matura, ha potuto fare le stesse cose in cinque mesi, e, se uno spartito di musica racchiude delle difficoltà superiori, tre o quattro letture consecutive lo mettono in condizione di cantarle da soli e in coro. Se io do loro la vigilia delle parti a loro sconosciute di un brano d’insieme possono il giorno dopo eseguirle con precisione e correttezza. Sanno dunque studiare da soli, senza strumento e senza maestro, una musica proposta loro. In questo caso, non mancano affatto di fare dell’analisi e di annotare nella lettura i cambiamenti di tono e di modo che si succedono nel corso del brano; inoltre, allineare le parole a un’aria, non è più difficile. Si può concepire in effetti che essi devono farlo anche in coro, più rapidamente che possono, farlo leggendo le note; infine acquistano e dimostrano capacità di misurare il valore e l’espressione con padronanza, tutte le note delle arie che si cantano loro e ogni giorno mi portano delle nuove arie annotate da sé, imparate a memoria o che hanno afferrate, frase per frase, in merito a melodie definite volgari” [traduzione della scrivente].

Riferimenti bibliografici

- AGAMENNONE, Maurizio. 1991. "Modalità/Tonalità". In *Grammatica della musica etnica*, Roma: Bulzoni, 145-200.
- . 2018. *Musica popolare tra riscoperte e malintesi*. In Sandro Cappelletto, *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, appendice IX, *Enciclopedia Treccani*. Roma: Istituto dell'enciclopedia Italiana. 654-66.
- AZZARONI, Loris. 2001. *Canone infinito. Lineamenti di Teoria della musica*. Bologna: Clueb.
- Barcarola. *Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*. 2015. A cura di Sabine Meine con la collaborazione di Henrike Rost. Roma: Viella.
- BEGHELLI, Marco. 2013. "I trattati di canto. Una novità del primo Ottocento". In *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 50: 121-132.
- BONDI, Fabrizio, e Andrea Torre. "Dispositivi cognitivi mobili nella trattatistica mnemonica e retorica in età moderna". In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 81-92. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo, 2019.
- BULLEN, George W. "The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education." *Proceedings of the Musical Association* 4 (1877): 68-93. <http://www.jstor.org/stable/765284>.
- CANTONE, Girolamo. 1668. *Armonia gregoriana, in cui con breuità, e chiarezza si spiegano tutte le regole più importanti del canto fermo*. Torino: Gio. Sinibaldo Stampatore Archiepiscopale.
- CARROZZO, Mario e Cristina Cimagalli. 2008. *Storia della musica occidentale. Dalle origini al Cinquecento*. Roma: Armando.
- COLLISANI, Amalia. 2007. *La musica di Jean-Jaques Rousseau*. Palermo: Epos.
- CRUPI, Gianfranco. 2019. "Metodi e applicazioni disciplinari degli strumenti di carta dal XIII al XVII secolo". In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 13-47. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- DAL MASO, Vania. 2017. *Teoria e Pratica della Musica Italiana del Rinascimento*. Lucca: LIM.
- DEI, Fabio. 2016. *Antropologia culturale*. Bologna: Il Mulino.
- DELANDE, François. 2016. *Dalla nota al suono. La seconda rivoluzione tecnologica della musica*, edizione italiana a cura di Maurizio Disoteo. Milano: Franco Angeli.
- DE PICCOLI, Roberta. 2025. «Caro Nino, [...] Che ne fu del tuo oratorio giovanile di "S.G. Battista"?». *Cronache dall'educazione musicale nella Milano del primo Novecento*. In *La musica a Milano nel primo Novecento: intorno a Giacomo Orefice (1865-1922)*, Conservatorio G. Verdi, Milano, 21-23 Novembre 2022 atti del Convegno, collana SIdM "Strumenti della ricerca musicale, a cura di Bianca Maria Antolini e Mariateresa Dellaborra. Lucca: LIM (di prossima pubblicazione).
- DODDS, Michael R. "Art of Diagram" Meeting Nr. 4: *Circular Diagrams and Volverles in Early Modern Music Theory*, Zürcher Hochschule der Künste, 28 ottobre 2020, <https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/e2df8ad5-336e-4130-b058-d6a3aab34662?lang=en>.
- . 2024. *From Modes to Keys in Early Modern Music Theory*. Oxford: University Press.

- FABIANO, Andrea e Michel Noiray. 2013. *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*. Torno: EDT.
- FABBRI, Franco. 2021. *Il tempo di una canzone. Saggi sulla popular music*. Milano: Jaka Book.
- GALIN, Pierre. 1818. *Exposition d'une Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique*. Paris: Rey.
- GIANNATTASIO, Francesco, Maurizio Agamennone, Giovanni Giuriati e Serena Facci. 1991. *Grammatica della musica etnica*. Roma: Bulzoni.
- Grove Music Online. Edited by L. Macy. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- HOWE, Sondra Wieland. "French Music Textbooks in the Mason-McConathy Collection". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n° 127 (1995): 106–14.
- L'insegnamento dei Conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*. 2012. A cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini. Lucca: LIM.
- LA VIA, Stefano. 2006. *Poesia per musica e musica per poesia*. Roma: Carrocci.
- LEYDI, Roberto. 1991. *L'altra musica*. Milano: Giunti-Ricordi.
- . *Diffusione e volgarizzazione*. 1988. In *Storia dell'Opera italiana. Teorie e tecniche - Immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 301-392. Torino: EDT.
- LORENZETTI, Stefano. 2023. *Nata per morire. Memoria della musica e musica della memoria in età Moderna*. Lucca: LIM.
- MONTI, Giangilberto. 2010. *Maledetti francesi. Canti ribelli e vite da chansonnier*. Cerasolo Riusa di Coriano (Rimini): NdA.
- NATTIEZ, Jean Jaques. 1987. *Il Discorso musicale*. Torino: Einaudi.
- PERLASCA, Alessandro. 1912. *Medoto per l'insegnamento oggettivo della musica - Méthode pour l'enseignement objectif de la musique*, Milano: Riccardo Quintieri.
- POP-APP. *Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*. 2019a. A cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- POP-APP. *Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app. Guida alla mostra* 2019b. A cura di Pompeo Vagliani. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- PRIVITERA, Massimo. 2015. "Canzoni e dinamiche socioidentitarie nelle memorie degli artisti di café-concert", *In Verbis. Lingue Letterature Culture*, 2: 13-28.
- SESTINI, Valentina. 2019. "Con pazienza et applicatione. Libri mobili: istruzioni per l'uso." In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 171–178. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- Teodaldo e Guido Monaco. Riforma e cultura ad Arezzo nel secolo XI*. 2024. A cura di Pierluigi Licciadello e Cecilia Luzzi. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- TESSARI, Alessandro, *Ruote della conoscenza e volvelle lulliane*. In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 49-65. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo, 2019.
- VAGLIANI, Pompeo. 2019. "Libri animati per l'infanzia: piattaforme creative dalla carta alle app" In *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, a cura di Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, 183-219. Torino: Fondazione Tancredi di Barolo.
- WEISS, Susan. 2019. *Ambrosius Wilfflingseder's-Erotemata musices*, in *Thinking 3D-University of St. Andrews*, 3 ottobre 2019, <https://www.thinking3d.ac.uk/MusicalVolvells/> [ultima consultazione 26 marzo 2025].