

Elita Maule

**A proposito del volume di Alessandra Montali e Davide Vallini,  
*Finestre sul Novecento in musica. Per un percorso didattico interdisciplinare*<sup>1</sup>.**

“Il libro parte da un presupposto: ogni conoscenza diventa parte dell’individuo nel momento in cui viene assimilata attraverso un’esperienza che lo coinvolge sia intellettualmente sia emotivamente”<sup>2</sup>. Partendo da questo convincimento, che è poi quello posto a fondamento di tutto l’attivismo educativo musicale del Novecento<sup>3</sup>, la storia della musica viene a configurarsi nel manuale in esame come uno stimolo (un pre-testo) per sperimentare percorsi creativi mettendo in gioco le proprie competenze culturali, cognitive e strumentali.

La stretta sinergia tra comprensione e produzione o, meglio, tra il conoscere *per* ri-creare, è l’approccio metodologico che caratterizza ogni proposta progettuale contenuta nel testo, metodo esplicitato attraverso tre pratiche tra di esse interconnesse: leggo, ascolto, suono.

La novità, e l’assoluto pregio, del manuale è che esso porta al superamento di quella visione di storia musicale nozionistica, avulsa dalla pratica, che ancora oggi gode di grande diffusione e che caratterizza spesso la formazione degli studenti dell’indirizzo concertistico nei conservatori.

Il modello trasmissivo-nozionistico di storia musicale comporta inoltre un analogo uso dell’ascolto, finalizzato ad acquisire, mediante l’esposizione *ex cathedra* dei contenuti da parte del docente, cognizioni tecniche e analitiche utili a comprovare la ragione storica dei brani e a giustificarne l’evoluzione stilistica. In questo contesto la partecipazione affettiva dell’allievo e i suoi interessi interpretativi non trovano posto, così come non trova riscontro quello che dovrebbe rappresentare l’obiettivo primario degli insegnamenti di tutte le materie artistiche: indurre apprezzamento, partecipazione, curiosità, interesse per i repertori; suscitare, insomma, la voglia di andare oltre stimolando un processo virtuoso di auto apprendimento.

Il dibattito nell’ambito della didattica della storia musicale, come ho altrove sostenuto<sup>4</sup>, sembra interessare la ricerca di una conciliazione didatticamente efficace per valorizzare la musica come arte - ovvero come ‘monumento’ che ha una ragione d’essere nel presente anche indipendentemente dalla sua ‘storia’ e un suo valore estetico ed affettivo *intrinseco* - e come ‘documento’, ovvero una valenza *estrinseca* che ne esalti la capacità di essere utilizzata come

---

<sup>1</sup> Universitalia, Roma 2020.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 11

<sup>33</sup> Cfr., per esempio, Zotto, G., *Grandi Artisti dell’Insegnamento musicale*, Edizioni Armelin Musica, Padova 2008.

<sup>4</sup> Maule, E., *Storia della musica. Come insegnarla a scuola*, Ets, Pisa 2009.

traccia significativa per spiegare il suo significato all'interno dei quadri di civiltà nel loro complesso.

La soluzione sembra essere stata individuata proprio ponendo al centro dell'azione educativa un ascolto giudicato *creativo*<sup>5</sup> che, partendo dall'esercizio empatico e dall'esplicitazione dei significati 'affettivi' espressi dalla musica mediante l'attivazione di competenze intuitive, giunga a cogliere i sistemi strutturali musicali implicati i quali, se corredati da opportune informazioni di carattere storico e stilistico, formeranno la competenza storica musicale intesa quale capacità di *comunicare*, di *ri-creare*, di *re-inventare* e di poter socializzare le proprie interpretazioni.

La competenza storica non si configura quindi in quest'ottica come una semplice *capacità di parlare di/intorno alla musica*, come tuttora avviene in modo diffuso, ma di implementare un approccio *pratico/manipolativo* che consenta agli studenti di entrare dentro, anche storicamente, alla musica attivando le condotte musicali<sup>6</sup> proprie di ciascuno, anche del musicista che si appresta a diventare professionista.

Ecco allora rivelata la valenza del manuale in esame che, assumendo i principi della più attuale didattica musicale, è riuscito a porre in relazione proficua teoria e pratica, cognizione e creatività, affetto e ragione. Nel testo, insomma, trovano applicazione le parole di François Delalande secondo il quale "si rischia di mettere il carro davanti ai buoi se non si crea, preliminarmente, un autentico appetito di musica; il desiderio di farla e di ascoltarla"<sup>7</sup>.

Condividendo l'impostazione del manuale, anch'io penso con Maria Teresa Lietti che "la storia della musica non ha senso come disciplina separata, privata dei suoni che ne sono il fondamento. Non può essere un susseguirsi di nomi, date, titoli di opere, ma va costantemente collegata all'ascolto, all'esecuzione, all'analisi, oltre che, ovviamente, alla storia della società in cui si colloca. Il partire dall'esperienza è uno dei principi didattici ormai più condivisi. Anche in questo caso è indispensabile che si parta dall'esperienza dei suoni intesa sia come *esecuzione* che come ascolto"<sup>8</sup>.

Il manuale concentra i suoi percorsi conoscitivi sul Novecento musicale, facendo chiarezza in modo semplice ed efficace su un periodo complesso, caratterizzato da una molteplicità di stili e di tendenze fra le quali gli studenti musicisti trovano solitamente non poche difficoltà a districarsi anche, e proprio, per la loro scarsa familiarità con questi recenti repertori e per le rare occasioni

---

<sup>5</sup> M. Baroni, *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari* LIM, Lucca 2004, p. 68 segg.

<sup>6</sup> F. Delalande, *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musicale* (a cura di G. Guardabasso e L. Marconi), CLUEB, Bologna 1993.

<sup>7</sup> *ibidem*, pp. 96-97.

<sup>8</sup> M. Lietti, "Ascoltare l'inaudito", in Galli, C. (a cura di), *Musica e storia. L'apprendimento storico-musicale nel processo formativo*, Quaderni della SIEM n. 17, EDT, Torino 2001, p.108.

esecutive ad essi offerte. Simbolismo, futurismo, neoclassicismo, fino alla musica elettronica, aleatoria, concreta, da film e minimalista: ciascun nuovo linguaggio sonoro e musicale viene efficacemente trattato nel manuale, esemplificandolo attraverso puntuali ascolti e ri-creato attraverso proposte esecutive di musica d'insieme adatte alle abilità strumentali dei giovani musicisti, anche di quelli ai primi anni di studio.

Vorrei concludere con il pensiero educativo espresso da John Paynter e da Peter Aston nel libro *Suono e Silenzio. Progetti di musica creativa per la scuola*, pensiero che ben si adatta a fare da sfondo anche al volume di Alessandra Montali e Davide Vallini: "L'immaginazione di un musicista trova molti stimoli nella realtà del proprio tempo [...]. Le tecniche musicali del nostro tempo sono significative per noi perché nascono dalla situazione in cui viviamo [...]. Questo libro fornisce suggerimenti per avviare esperienze creative con la musica. E' concepito nella forma di una serie di proposte-progetti per lo più basate sui principi che costituiscono il fondamento di molte tendenze della musica del Ventesimo secolo[...]. Per esempio, nei primi progetti la natura del materiale spesso è in rapporto con le tecniche della musica primitiva. Sono le stesse tecniche che i bambini esplorano spontaneamente nella loro musica, e che hanno una importanza fondamentale anche nel linguaggio musicale di alcuni compositori del Ventesimo secolo"<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Painter, J. e Aston, P., *Suono e Silenzio. Progetti di musica creativa per la scuola*, ERI, Torino 1980, pp.23-4.