

N. ANDREUCETTI, *A due voci. L'interazione dialogante nella educazione musicale del Rinascimento*, Lucca, LIM, 2020, pp. XXII-216.

*A due voci* di Nicoletta Andreuccetti è il tentativo di declinare storicamente il discorso pedagogico-musicale. Il libro avvicina la letteratura didattica rinascimentale del canto *a due voci* alla pedagogia musicale attuale e, per moto contrario, i concetti della letteratura pedagogica d'oggi al giorno alla lettura orientata dell'educazione musicale del Rinascimento. In breve, il libro posiziona l'educazione musicale al centro della tensione tra passato e presente, tra *bicinia* rinascimentali e pedagogia novecentesca. L'utilità dell'approccio storico ai problemi della pedagogia musicale è sottolineata da Anna Maria Freschi nella Prefazione, «sia per dare consapevolezza e solidità a una ricerca didattica nel campo dell'alfabetizzazione musicale, sia per incoraggiare chi sta cercando di affermare l'efficacia di alcune scelte che a tutt'oggi non appaiono affatto scontate»: ad esempio, l'utilizzo di repertori d'autore a più voci, la lettura cantata o le esecuzioni per gradi congiunti, e altro ancora (p. XII). La stessa autrice del volume addita al lettore la fonte della propria opzione 'storicistica'. Si tratta della nota tesi di Benedetto Croce che «ogni vera storia è storia contemporanea» (*Teoria e storia della storiografia*, Napoli 1916). Come ci viene spiegato, l'interrogazione del passato nasce da un'urgenza attuale dello storico che vuol «dare luce al presente». Applicata al discorso educativo, la formula crociana diventa: «ogni vera pedagogia del passato è pedagogia contemporanea» (Introduzione, p. XV) Discuterò più avanti questo assunto storiografico: vorrei ora illustrare al lettore la struttura argomentativa del libro.

Il volume ha struttura tripartita. Delle tre sezioni che lo compongono, la prima ha titolo *L'esperienza musicale*, e comprende quattro capitoli, a loro volta articolati in sezioni minori, sull'«interazione dialogante» del laboratorio didattico-musicale rinascimentale italiano. La seconda sezione, *Teorie e tecniche*, include due capitoli sul metodo attivo dell'insegnamento musicale nella civiltà nobiliare del Cinquecento (canto e solfeggio), anch'essi suddivisi in titoli minori. Infine i tre capitoli della sezione conclusiva, *Il repertorio didattico*, informano sul mercato editoriale rinascimentale e barocco e sulla committenza della pubblicistica didattica, quindi riportano la bibliografia della musica didattica stampata in Italia (144 titoli tra edizioni e ristampe: dal *Musica duorum*, Roma 1521, di Eustachio Romano ai *Solfeggi a canto, e alto*, di Angelo Bertalotti, Bologna 1764), che Andreuccetti ha arricchito d'una antologia con le trascrizioni e i facsimili di alcuni esemplari del repertorio didattico a due voci (da *Il principiante fanciullo* di Adriano Banchieri, alla *Fantasia XIII* di Orlando di Lasso, inserita nei *Bicinia sive cantiones suavissimae duorum vocum* di Pierre Phalèse).

La disposizione triadica dell'argomentazione annuncia il percorso educativo esaminato nelle pagine del libro, riassumibile nella formula 'dalla prassi alla concettualizzazione', 'dal fare al comprendere operando.' Per prima viene l'esperienza musicale, la prassi del canto a due voci duplicata nello studio dello

strumento; segue la sua interiorizzazione concettuale nello specchio della competenza del discente mediata dalla teoria didattica del maestro, quest'ultima leggibile nel *corpus* di testi e paratesti esibiti dagli esemplari del laboratorio didattico cinquecentesco. In breve, la prospettiva pedagogica che permea le pagine del libro e ne orienta la lettura è, per dirla con le parole di Anna Maria Freschi, «la logica globale», inclusiva, della formazione musicale, che dal precedente rinascimentale è fatta rivivere nel discorso pedagogico-musicale attuale.

L'esperienza è l'alfa e l'omega dell'educazione musicale. I quattro capitoli della prima sezione intitolata *L'esperienza musicale* collocano il lettore nel contesto dell'officina musicale rinascimentale e barocca, finalizzata alla formazione del 'musico perfetto'. Mi concentrerò soprattutto su questa prima sezione per illustrare e discutere la proposta critica complessiva del libro. Con ottiche diverse ma convergenti l'autrice esamina l'apprendimento del canto e dello strumento nella longeva letteratura didattica del duo, che dalla seconda metà del XVI secolo giunge con le numerose ristampe alla fine del XVII, aggiornando le proprie iniziali premesse classiciste con le categorie estetiche barocche. L'analisi è condotta sui frontespizi e sulle dediche della letteratura a due voci: Galilei Licino Scaletta Piochi Guasco Natale Banchieri Il Verso Caresana... (il Lettore ne trova elencati i titoli nella "Bibliografia della musica didattica", alle pagine 113-134 della terza sezione). L'autrice sottolinea in più occasioni il duplice registro della letteratura a due voci: funzionale da un lato alla propria destinazione di repertorio didattico per principianti, essa ha dall'altro lato dignità artistica in qualità di repertorio amato e frequentato dagli esperti, anche grazie al materiale sonoro condiviso nell'esercizio vocale e strumentale. All'iniziale destinazione formativa appartiene il solfeggio cantato, che è il viatico dell'esemplificazione teorica per la conoscenza dei principi della composizione, verso cui convergono la dimensione didattica e artistica. Quanto traspare dalla lettura e dal commento dei frontespizi dei libri e delle dediche prefatorie della letteratura didattica a due voci è la vocazione totalizzante dell'apprendimento musicale rinascimentale. Il progetto didattico-musicale ha inizio dalla formazione del giovane rampollo della classe aristocratica o del principiante cantore di chiesa attraverso la prassi del canto a due voci, procede quindi all'educazione del canto e della pratica strumentale per approdare all'arte del comporre musica contrappuntistica a due o più voci. La funzionalità didattica si armonizza alla dimensione estetica del genere musicale 'a due voci', vera e propria palestra delle future composizioni contrappuntistiche vocali e strumentali a più voci.

*A due voci* argomenta anche sul piano sociologico ed estetico la vocazione inclusiva del modello educativo rinascimentale. Nelle pagine del libro la letteratura didattica a due voci è il riflesso e quasi l'emblema musicale delle strutture culturali e socio-antropologiche della società rinascimentale italiana d'*ancien régime*. "Essere in musica", il titolo del secondo paragrafo del capitolo sull'esperienza musicale, cerca appunto di introdurre il lettore alle diverse dimensioni – simboliche antropologiche sociali identitarie in senso ampio – dello

“spazio vitale” rinascimentale, attivo testimone dell’alfabetizzazione musicale. La dimensione simbolica del duo in quanto prassi formativa del “far musica insieme” è parte integrante delle condotte quotidiane nello spazio musicale vissuto e interiorizzato dal discente d’ estrazione aristocratica o dal cantore officiante nella liturgica religiosa. I capitoli “Lo spazio del senso” (pp. 31-45) e “Il senso della disciplina” (pp. 47-63) indicano il contesto ambientale dell’educazione musicale cinquecentesca. La didattica musicale del Rinascimento è secondo l’autrice il plastico contenitore dell’esperienza musicale del soggetto: integrazione del sé con l’ambiente (corte, dimora aristocratica, chiesa), attivazione psicomotoria promossa dal cantare e suonare, unità di mente e corpo, dimensione affettiva e cognitiva, *praecognita* – è questo insieme vitale a conferire alla struttura materiale del duo un’affinità con gli ideali e con le teorie del pensiero musicale del XX e del XXI secolo. La “formazione globale” diventa la cifra dell’attualità dell’educazione musicale rinascimentale attivata nell’interazione dialogante del duo. La didattica musicale del Rinascimento e del Barocco attua “categorie operative”, opera sui processi più che sui contenuti, in un cammino dalla prassi alla concettualizzazione definibile quale concezione «strutturalista ante litteram» (p. 48).

Precisamente qui, il lettore l’avrà capito, entra in gioco l’opzione “storica”, il corto-circuito tra il presente della pedagogia musicale e il passato del repertorio didattico cinquecentesco. Per illuminare i valori simbolici ed estetici della sociabilità nobiliare l’autrice ricorre ad una letteratura filosofica (Cassirer della *Filosofia delle forme simboliche*, Susanne Langer di *Sentimento e forma*) che decontestualizza il discorso propriamente storico e allontana il lettore dall’analisi della pedagogia musicale rinascimentale *iuxta propria principia*. Questa prima decontestualizzazione, volta a tradurre in categorie filosofiche e sociologiche lo “spazio vitale” della civiltà aristocratica, ne anticipa una seconda, ossia il legame istituito tra l’ideale educativo aristocratico e il discorso pedagogico-musicale attuale (cfr. “La musica del sé e dell’altro”, alle pp. 22-26). Le ricorrenti citazioni di pedagogisti contemporanei (Tafari, Del Frati, Baroni) autorizzano a individuare il punto di contatto tra due formazioni pedagogiche, passata e presente, nell’integrazione tra «apprendimento implicito ed esplicito della musica», in altri termini, tra il contesto aristocratico e religioso e le condotte della soggettività moderna, i vissuti dell’individuo oggi, i suoi *praecognita* musicali (p. 28):

La didattica dell’epoca sembra incarnare al meglio quella complementarità tra apprendimento esplicito e apprendimento implicito, richiamata [...] dalla pedagogia contemporanea [...] Nel contesto dell’educazione rinascimentale alla musica, la didattica della disciplina non svolge una funzione propedeutica, non costituisce un *prima* in funzione di un *poi*, poiché l’esperienza concreta che ha valore in sé, essendo significativa fin da subito, è vissuta in vista del raggiungimento di un traguardo che si colloca nel presente. Se la didattica odierna mira il più possibile a tutelare la cultura di cui il bambino è portatore – una cultura propria che può essere estremamente variegata – per attivare, a partire da quest’ultima, un percorso il più significativo possibile,

all'epoca [sc. il Rinascimento] ciò che l'allievo era invitato ad apprendere è già per lui 'naturalmente' significativo, essendo perfettamente integrato e coerente con il suo presente e il suo *habitat*.

A unire sul piano dell'educazione le due civiltà musicali – età rinascimentale e post-moderna – è dunque per l'autrice la dimensione umana, “esperienziale” e non disciplinare, dell'insegnamento musicale. La didattica dei *bicinia* nella civiltà aristocratica del Rinascimento è «un processo educativo radicato in una cultura musicale condivisa», il precedente storico-pedagogico «delle esperienze musicali quotidiane vissute dal soggetto» moderno, con proprie «esigenze esistenziali e [...] bisogni concreti» (p. 25). In conclusione (p. 34):

Se si assumesse come costitutivo del nostro sguardo il concetto di *spazio vitale* del soggetto – in quanto spazio 'allargato' che comprende tutti gli attori e le relazioni attivate dai processi educativi -, sarebbe possibile rintracciare un legame profondo con il mondo dell'educazione musicale cinquecentesca il quale, sebbene a prima vista possa apparirci del tutto “altro”, consente di rivelare una pluralità di implicite assonanze metodologiche con le riflessioni della didattica e della pedagogia contemporanea.

Siamo davvero certi che lo 'spazio vitale' della società rinascimentale sia omologo allo 'spazio vitale' della società moderna, al punto da rendere ammissibile la continuità diretta tra modelli educativi allineati in base a categorie sociologiche indefinite come lo 'spazio vitale'? L'autrice (p. 22) precisa che:

Il perseguire una dimensione 'umana' dell'insegnamento e non tanto una dimensione disciplinare, testimoniato dalla cultura dell'epoca [sc. il Rinascimento], può essere letto alla luce delle più significative istanze della pedagogia contemporanea: tale relazione, infatti, svela un obiettivo primario condiviso che consiste non tanto nell'imparare la musica quanto, piuttosto, nel rispondere ai “bisogni umani che la persona cerca di soddisfare attraverso le innumerevoli esperienze di vita, fra cui anche quella musicale”. [Il passo tra virgolette è ripreso da M. Spaccazocchi, *Per una pedagogia dei bisogni dell'uomo in musica*, in *Pedagogia della musica: un panorama*, a cura di M. Piatti, Bologna 1994.]

Ritorna qui, nel cuore del discorso educativo, la disputa sui principii: la dicotomia tra la “dimensione umana” e la “dimensione disciplinare”, tra natura e arte, avrebbero detto in passato. La dicotomia toglie significato al nobile cimento dell'educazione, volta al perfezionamento delle istanze “naturali” e individuali (i “vissuti” e i “bisogni concreti”) nella direzione dei valori artistici e culturali universali, prodotto della civilizzazione e della storia: della “disciplina” dello spirito, direbbe Croce. Lascia perplessi che questo sia l'esito del cortocircuito istituito tra modello educativo rinascimentale e pensiero pedagogico contemporaneo: davvero è questo l'insegnamento della letteratura didattico-musicale del duo del Rinascimento? Non sarà piuttosto l'esito della proiezione nella cultura rinascimentale di concetti e istanze della pedagogia musicale attua-

le che di fatto annullano l'alterità del passato, e intanto acuiscono il solco tra natura e arte, tra le esperienze individuali e i valori culturali comuni che il processo formativo dovrebbe colmare? La formula crociana che ha ispirato *A due voci* è istruttiva se viene inquadrata correttamente nelle premesse "eroiche" dell'idealismo storicistico di Benedetto Croce. Se viene presa alla lettera può essere invece pericolosa: può significare che il passato è lo specchio in cui il presente, come un bel Narciso, riflette la propria immagine trionfante. Si è detto: «ogni vera pedagogia del passato è pedagogia contemporanea». Può darsi, a condizione di operare quelle ricche e molteplici mediazioni storiche e culturali attraverso le quali vediamo il passato nella propria alterità, non come la nostra immagine riflessa.

*paolo.gozza@unibo.it*