

## 0. Il canto infantile: tra ragionevolezza e metodi prodigiosi.

«Parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi.»

(Galileo Galilei)

Una volta completato il proprio percorso di studi e/o di ricerca, quindi la fase preparatoria (nella quale possono essere presenti esperienze di tirocinio o di lavoro 'sul campò), di solito si passa all'agire pratico, al 'lavoro' propriamente detto. Nel nostro caso, quello del canto infantile, che rientra nell'ambito più esteso dell'iniziazione alla pratica e allo sviluppo dell'intelligenza e delle competenze musicali, ci troveremo a dover affrontare delle scelte e, in un sistema sociale fondato sulla domanda e sull'offerta, ci verranno presentate delle soluzioni che vanno dal corso di formazione<sup>1</sup> (come quello che state seguendo in questo momento) all'apprendimento di un metodo unico, infallibile e definitivo. Quest'ultimo, in molti casi, richiede un'appartenenza e una fidelizzazione esclusiva da parte del discente nei confronti dell'organizzazione educativa emittente. Tra la formazione che si propone come fonte di stimoli, di crescita e di in-formazione e il metodo unico, esistono diverse architetture e dinamiche che oscillano tra l'uno e l'altro polo di possibilità. Di solito i percorsi esclusivi vengono presentati come metodi. Qui, prendono forma una serie di fraintendimenti ed equivoci rispetto al termine *metodo* che letteralmente significa:

---

<sup>1</sup> Si tratta della XVIII edizione del corso di formazione *Dirigere il coro di voci bianche*, svoltosi nel settembre 2016, a Roma, presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio.

***Metodo:** in senso generale, comportamento di ordine razionale ai fini di una ricerca e in termini specifici le regole e i principi nella procedura da adottare nell'acquisizione della conoscenza per il conseguimento di un'azione ecc<sup>2</sup>.*

Nel caso dei metodi comunemente proposti, il termine *metodo* acquista un significato molto più ampio e lontano dalla significazione originaria. Così che, la parola *metodo* diventa sinonimo di metodologia, pedagogia, filosofia dell'educazione e si propone come una via facile e risolutiva per chi si trova quotidianamente ad affrontare i problemi pratici legati all'apprendimento e alla padronanza del linguaggio musicale.

In tal modo si comunica che adottando un *metodo* a scelta - tra quanti si propongono come definitivi e superiori agli altri (più o meno tutti) - in questo magico binomio (metodo x, metodo y. ecc.) ci sia il 'tutto compreso' e non sussista la preoccupazione di porci altre domande: basta applicarlo e tutto avviene di conseguenza, automaticamente o, verrebbe quasi da dire, magicamente.

Prima di passare oltre, soffermiamoci a vedere quale sia la differenza tra *metodo* e *metodologia*, parola quest'ultima che, letteralmente significa 'discorso sul metodo', infatti, la:

***Metodologia:** costituisce l'organizzazione concettuale di atti conoscitivi pratici (le tecniche e i metodi) secondo i presupposti e nel quadro generale di un'epistemologia. Si distingue in due approcci:*

---

2 Liberamente tratto da Wikipedia, enciclopedia libera. In altri termini, si tratta di un percorso cosciente e programmabile verso una realizzazione finale, una meta da raggiungere che può essere suddivisa in tappe successive.

• **Deduttivo**: dal generale al particolare, una volta elaborate le ipotesi ne viene richiesta la verifica attraverso il confronto coi dati provenienti dalla realtà oggettiva.

• **Induttivo**: dal particolare al generale, inizia con l'osservazione, quindi i concetti chiave emergono nella fase di ricerca<sup>3</sup>.

Così è più chiaro che, qualora si parli di *metodo*, ci si riferisce alle linee di un percorso e alle tecniche scelte per eseguirlo, mentre la *metodologia* è una riflessione più generale sui presupposti e sugli effetti di quel metodo, riflessione che può (e dovrebbe) anche implicare il confronto tra quel metodo specifico e altri. Ad esempio, quando nella scienza s'introdusse il metodo sperimentale con l'approccio galileiano, ci si contrapponeva a una scienza che operava generalmente per deduzione, fondandosi sulle parole degli antichi filosofi o su quanto era riportato dai testi sacri, atteggiamento sintetizzato dalla nota formula medioevale «Ipse dixit» o «Magister dixit» riferita al filosofo greco Aristotele.

E non illudiamoci di esserci definitivamente allontanati da quell'atteggiamento, perché si ripresenta ancora, magari con modalità più raffinate e affascinanti argomenti pseudo-scientifici.

Può esistere un metodo senza metodologia? Senza una riflessione su se stesso (e i propri limiti) e una possibilità di confronto?

Certamente sì, perché se paragoniamo il *metodo* a una raccolta di ricette di cucina, questa scelta può essere una semplice compilazione di algoritmi (operazioni in sequenza da eseguire) oppure ispirarsi a dei

---

<sup>3</sup> Liberamente tratto da Wikipedia, enciclopedia libera.

principi che riguardano la salute, come avviene sempre più spesso quando si parla di cucina vegetariana, vegana o mediterranea. Non dico che siamo alla presenza di una metodologia vera e propria ma che, bensì, esistono comunque dei principi ispiratori. Lo stesso è per i *metodi musicali*, che non mancano di riflessioni metodologiche e pedagogiche ma che, nel momento in cui si pongono come assoluti e insostituibili, rinnegano ogni atteggiamento scientifico, sfuggendo alla verifica e soprattutto al confronto e facendo in tal modo l'occhiolino all'*ipse dixit*. Non ci sfugga questa precisazione, perché è molto importante e non ci si lasci ingannare dalla cura della confezione, dal *packaging*: se non c'è confronto non c'è dialettica e inevitabilmente si andrà verso atteggiamenti categorici e dogmatici, rilevabili dal fatto che, nell'agire educativo, l'attenzione all'applicazione ortodossa del metodo prevarrà sulle finalità e sui risultati. E, cosa più importante, sul rapporto umano con i soggetti della relazione educativa (nel nostro caso i bambini) anche se chi opera dichiarerà il contrario e parlerà di apertura, relazione, dialogo...

Perciò, quando applichiamo rigidamente un metodo, non stiamo semplicemente insegnando la musica attraverso un mezzo, ma trasmettiamo implicitamente e in maniera efficace un modo di leggere e interpretare il mondo, comunichiamo che per ogni ambito di conoscenza bisogna trovare una soluzione unica che non richieda confronti, un po' come avviene nel campo dei messaggi pubblicitari o, in maniera più inquietante, nei messaggi di talune organizzazioni a carattere religioso. Sappiamo bene, ed è ampiamente dimostrato come, nell'educativo, l'esempio e il comportamento (la postura, il non verbale...) sia spesso molto più efficace delle parole.

Qualcuno, accorgendosi della dogmaticità di alcuni metodi, cerca di correre ai ripari e si difende come può, sovente attraverso un atteggiamento che definirei sincretistico e che si riassume in enunciati di questo tipo: «No, non mi limito a utilizzare un metodo unico ma, avendoli conosciuti e sperimentati, quando insegno utilizzo un metodo mio, prendendo, un po' di qua e un po' di là, gli strumenti che mi sono utili».

Si tratta di un atteggiamento sicuramente efficace, però, se osserviamo e analizziamo con attenzione, in questa maniera ci muoviamo sempre nell'ambito dei metodi. Quando si agisce nella mappa dell'educativo, è sempre bene sapere dove ci troviamo ed è bene rappresentarsi con chiarezza un territorio che non è soltanto la geografia di una figura piana, ma si presenta come un plastico a tre dimensioni, dove è possibile osservare l'oggetto del nostro agire o della nostra ricerca, spostarci a piacere, scendere e salire su questi piani di osservazione, in modo di avere una coscienza più viva e consapevole del nostro agire e delle interazioni e relazioni che andremo a stabilire.

Proviamo a costruire questo territorio a tre dimensioni e per semplificare le cose, lo osserveremo come una torta a più strati [fig.1] completamente trasparente, dove ci si possa muovere liberamente sulle superfici piane e scendere e salire di livello a piacere: più siamo in alto e più le lenti di osservazione ci permettono di cogliere la complessità generale del problema o dell'argomento che stiamo affrontando, più scendiamo in basso e maggiormente potremo coglierne i dettagli.



## 1. Torta a strati

Ovviamente si tratta di un modello, come ho già detto, semplificato, perché in realtà le cose sono più sfumate e complesse. Proviamo a definire gli strati piani della nostra torta, partendo dall'alto, dai principi generali e ispiratori ai dettagli. Otterremo questo:

6. FILOSOFIA DELL'EDUCAZIONE

5. PEDAGOGIA

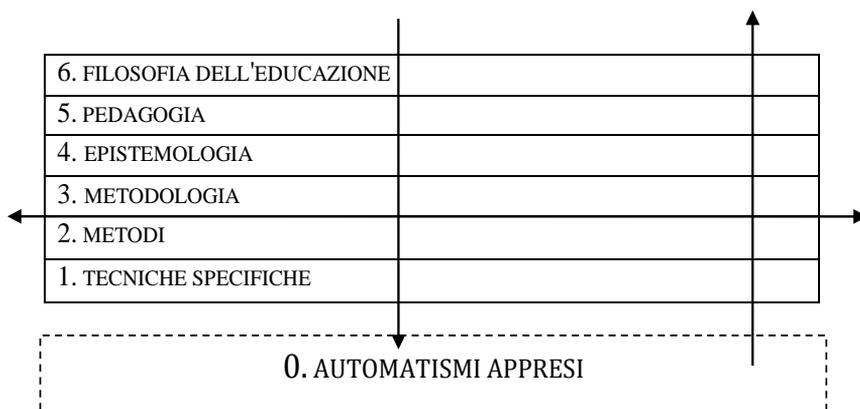
4. EPISTEMOLOGIA

3. METODOLOGIA

2. METODI

1. TECNICHE SPECIFICHE

E adesso proviamo a costruire la famosa 'torta':



Nel costruire il modello della nostra torta ho pensato anche di aggiungere un altro livello, questa volta sotterraneo, che rappresenta l'inconscio del nostro modo di agire, un livello zero. Si tratta di quelle cose che insegniamo perché così ci sono state trasmesse o perché così abbiamo sempre fatto. Non si tratta sempre di elementi negativi, niente affatto ma, piuttosto, di un agire inconsapevole. Ad esempio molti insegnanti di canto o di strumento hanno un'emissione e una respirazione perfette, eppure non sono in grado di trasmettere queste nozioni agli allievi o addirittura, in alcuni casi, trasmettono nozioni (tecniche) in assoluto contrasto con il loro personale approccio all'azione musicale. In altre parole hanno delle convinzioni tecniche, di metodo e anche metodologiche (non andrei oltre) che non si accordano con il loro agire pratico. Ecco come si generano con facilità le contraddizioni e i fraintendimenti e, ancor peggio i litigi e le rotture dolorose.

I vantaggi di un modello come questo che ho appena presentato?

Ci permettono di orientarci e di analizzare un po' più a fondo tutto ciò che, nel bene e nel male, ci viene proposto nel variegato settore della formazione musicale e soprattutto ci può aiutare a comprendere come le cose ci vengono proposte e il loro luogo o spazio di competenza.

Facciamo un esempio semplice e concreto, partendo da un diffuso esercizio tecnico per la tecnica o il riscaldamento vocale: la sirena o il glissando della voce tra primo registro (M1) e secondo registro (M2)<sup>4</sup>.

Partiamo dal livello che ho chiamato 0 (zero) e analizziamo questo gesto vocale.

0. L'ho visto applicare da uno dei miei maestri e, siccome ho fiducia nel suo insegnamento, lo ripeto all'inizio di ogni lezione col mio coro di bambini.

1. Per far comprendere il funzionamento della voce e dei registri in rapporto alle altezze? Non c'è niente di più efficace che applicare l'esercizio della 'sirena'.

2. Fa parte del *metodo* d'insegnamento che ho appreso e migliora il rapporto e la percezione dello *schema vocale corporeo* e dei suoi meccanismi.

---

<sup>4</sup> Le voci si differenziano per estensione, dalla voce maschile di basso al registro acuto della voce di soprano. Nel comportamento, però, presentano un registro naturale M1 (la M sta per 'Meccanismo') che tradizionalmente era definito come voce di petto e un registro acuto M2 (una mutazione di atteggiamento del vocal-tract), che tradizionalmente era definito come voce di testa o di falsetto. Chiunque glissando su una vocale (ad es. la I) dalla zona grave verso l'acuta, può avvertire un punto di rottura, uno iato, nel quale la voce per salire deve necessariamente cambiare modalità di emissione.

3. È semplice, pratico, efficace e tutti lo possono apprendere consentendomi di verificare la condizione di ogni singola voce e di contribuire a creare una tabella con le osservazioni (in ingresso e successivamente in uscita) di ogni singola voce. Si tratta di una tecnica comune a molti metodi.

4. Conosco abbastanza bene l'ambito disciplinare nel quale mi muovo e mi oriento. Questo esercizio mi consente di dialogare e avere occasioni di confronto con altri ambiti di studio, come ad esempio la psicolinguistica, la logopedia e la foniatria. Ci aiuta a comprendere come il suono si comporti realmente. Anzi, i risultati della mia sperimentazione possono essere messi a disposizione di chi svolge ricerche sulla voce e sul canto, sia a scopo artistico, sia a scopo medico-curativo.

5. Questo esercizio, se ben condotto, crea una relazione di empatia con i bambini e opportunamente orchestrato insieme con loro, oltre ad essere un'esperienza utile, si può trasformare in un brano musicale con il quale sonorizzare uno spettacolo o comporre un brano di musica a sé stante. Ci aiuta a comprendere che le scale musicali sono scelte culturali, ambientali o linguistiche effettuate lungo l'arco del *continuum* sonoro. Ci sono analogie o somiglianze con altri tipi di esperienza o di fenomeni?

6. Ogni esperienza, per quanto piccola possa sembrare è una finestra che si apre sulla nostra percezione del mondo e ci aiuta a comprendere che senza consapevolezza e attenzione non si possono ottenere dei risultati duraturi. Ciò che si comprende nel piccolo, per analogia, si può

facilmente trasporre ad ambiti di esperienza più grandi e complessi. Ad esempio se insegno che - per progredire in esperienza e conoscenza - occorre progredire per gradi e saper osservare i fenomeni nei dettagli, il modello del glissando ci può offrire degli spunti sia di riflessione che di comprensione.

# 1. Il metodo dei metodi

«La musica è la corporificazione dell'intelligenza contenuta nei suoni»

(Arvo Pärt)

## IL METODO DEI METODI

Possiamo affermare di capire la musica e il mondo musicale? Forse, neppure un musicista con decenni di esperienza potrebbe osare un'affermazione simile. In genere, quando ci si avvicina alla musica e al suo linguaggio, ci sentiamo un po' tutti distanti da un universo di relazioni, manufatti, storie e, nel caso specifico della contemporaneità, di molteplici interessi commerciali. Tutto ciò ci porta a smarrire la nostra naturale capacità di giudizio e di ascolto. La dimensione spettacolare della musica, trasformazione di antiche funzioni molto più profonde e rivolte all'educazione e alla formazione dell'umano, ci ha fatto quasi completamente dimenticare le potenzialità (e le potenze) di questo linguaggio. Anche nel campo educativo, se si osserva con attenzione il panorama musicale, sentiremo parlare di *metodi* più che di finalità educative e formative. E l'inevitabile incontro-scontro tra metodi e scuole di pensiero perde facilmente di vista il destinatario principale dell'educare 'in e alla' musica: i bambini. A ben vedere, molto spesso i dibattiti che si svolgono all'interno di una scuola di pensiero, riguardano molto di più l'ortodossia con la quale un operatore comprende e mette in pratica un metodo che un'adeguata riflessione sui destinatari. Molte nuove scuole sono nate infatti dall'espulsione collegiale di uno o più "adepti" da una *scuola madre*, colpevoli di non rispettarne fino in fondo i principi ispirati dal fondatore (immancabilmente unico). Esiste il metodo dei metodi? È un po' come se nella medicina si attribuisse il valore della guarigione di un paziente unicamente al farmaco, senza

tener conto di tutti gli altri fattori in gioco, non ultima la possibile intolleranza di un paziente a un farmaco specifico o, addirittura, l'inutilità di una specifica terapia farmacologica, viste le buone capacità di reazione e auto-difesa immunitaria del paziente. Questa glorificazione del metodo, come ho già detto, rischia di privare ogni agire dei necessari presupposti e strumenti pedagogici, affidandoci di conseguenza alla 'magia' del metodo, corroborata dall'aura di santità con la quale spesso è presentato l'ideatore o il precursore di quella determinata scuola. La buona pedagogia, in particolare quella italiana, ha sempre avuto le idee chiare e, nel tempo, ha saputo mettere radici salde e feconde. Basta leggere un passaggio tra tanti possibili, pubblicato nei *Frammenti di un viaggio pedagogico* (1867) da Enrico Mayer: « [...] chiamo Educazione non un formale avviamento alla scienza, ed agli usi della vita, che cominciando in un tempo determinato, in altro tempo finisce; ma bensì quella cura sapiente e continua, che sin dai primi anni promuova l'armonico svolgimento di tutto l'essere nostro, che progredendo col progredir dell'età, l'opera miglioratrice di noi medesimi non venga meno prima del cessar della vita.» Una armonica realizzazione dell'essere necessita di ben altro che di un metodo definitivo e risolutivo e non può privarsi di una *filosofia dell'educazione*. E questo, la grande tradizione pedagogica italiana, lo ha sempre saputo.

#### MUSICA E SCUOLA DELL'INFANZIA

Da almeno un decennio abbondante si sta diffondendo l'idea che il bambino vada educato alla musica non solo dalla primissima infanzia

ma anche, come auspicava Zoltan Kodaly<sup>1</sup>, prima dello stesso concepimento di un bambino. In pratica, in una famiglia che vuole crescere dei figli sani, sensibili, educati, responsabili, curiosi, gioiosi del vivere, capaci di sentire e di ascoltare... ecc. non può mancare un ambiente musicale, perlomeno di ascolti, ove la musica sia considerata anzitutto come *alimentazione sonora* delle orecchie. Se negli ultimi decenni siamo diventati sensibili a ciò che mangiamo e si sono affermate vere e proprie filosofie dell'alimentazione (scientificamente fondate e non), non ci siamo altrettanto affinati sull'attenzione all'ascolto. Eppure, le conseguenze di cattivi ascolti musicali sono sotto gli occhi, o meglio le orecchie di tutti, a partire dalle trasmissioni televisive *kitsch* di bambini che intonano - e spesso urlano - le canzoni del mondo adulto. La conseguenza è che a fronte di una raffinata e premiata produzione di libri per l'infanzia, con illustratori ancor più raffinati, non si accompagna una produzione altrettanto adeguata di musica o libri musicali per bambini, di proposte realmente riferite a questa dimensione. Forse siamo un paese che legge e che ascolta poco o distrattamente. O forse, non pensiamo che educare e affinare la capacità d'ascolto sia un fattore importante per la crescita di un bambino. Sono convinto, per esperienza e per essermi confrontato dal vivo con quanto accade fuori dall'Italia, che se ci fossero proposte editoriali di qualità e spazi d'ascolto naturalmente dedicati all'infanzia, non ci sarebbe questo proliferare di offerte, né per ciò che riguarda i metodi o le scuole di formazione né - e questo sarebbe un grande sollievo - di trasmissioni di cattivo gusto e pessima qualità che ancora si preannunciano

---

1 Zoltán Kodály (Kecskemét, 1882 - Budapest, 1967) è stato un compositore, linguista, filosofo, etnomusicologo ed educatore ungherese. (da Wikipedia)

sinistramente per la prossima stagione televisiva. A ciò va aggiunto che bisognerebbe stimolare poeti, parolieri e compositori a ideare e realizzare nuove proposte musicali, a misura di bambino, che rispettino una sorta di *carta dei diritti musicali dell'infanzia*.

#### DALLA GRAMMATICA ALLA PRATICA

Perché tutta questa premessa? Perché questa rivista si rivolge all'età più delicata e al tempo stesso feconda per lo sviluppo dell'intelligenza musicale dei bambini e perché sarebbe auspicabile fornire delle linee guida condivisibili, praticabili e comprensibili per tutti. Il fine di questo articolo è anche quello di preannunciarne altri che seguiranno al presente. Parleremo anzitutto della musica e delle sue proprietà, offrendo qualche spunto per la pratica e cercheremo di rispondere a un importante quesito: «Cosa cambia nella vita di un bambino che incontra la possibilità di avventurarsi nell'esperienza musicale, rispetto alla vita di chi non ha la possibilità di sperimentare un contatto profondo e vissuto con la musica?» Ci sono già molte risposte e la ricerca scientifica - soprattutto per ciò che riguarda le neuroscienze, la psicologia e la medicina (in particolare la foniatria e la logopedia) - continua a sorprenderci con comunicazioni che andrebbero accolte con maggiore serietà e delle quali si dovrebbe tenere conto nel rinnovamento dei programmi scolastici. Così non è e non potrà essere, perché le istituzioni ministeriali, per comprendere le necessità e le urgenze dell'educativo, a dispetto della risonanza e della vastità del dibattito scientifico-pedagogico, hanno tempi analoghi a quelli delle cause di beatificazione dei santi. Eppure, nonostante ostacoli e penuria di risorse, ci sono, un po' ovunque, insegnanti che con la musica compiono dei veri e propri miracoli!

E qui sta la risposta: bisogna cominciare dalle piccole cose e programmare regolari spazi di attività musicale in ogni scuola. Ciò, parzialmente già avviene: si tratta di ampliare la diffusione di queste pratiche e creare autonome e indipendenti reti di confronto e di scambi. Siamo nel mondo globalizzato, caratterizzato dalla velocità di propagazione delle informazioni e dalla possibilità - un tempo impensabile - di rendere visibili e *zoomare* realtà anche molto piccole, dove l'elemento fondamentale è la *qualità* delle azioni intraprese.

## 2. Le proprietà della musica

«Suonare "pressappoco" è orribile. Tanto vale suonare male!»  
(Arturo Toscanini)

Nel precedente articolo abbiamo sintetizzato il punto centrale con un interrogativo: «Cosa cambia nella vita di un bambino che incontra la possibilità di avventurarsi nell'esperienza musicale, rispetto alla vita di chi non ha la possibilità di sperimentare un contatto profondo e vissuto con la musica?»

### QUALCHE CONSIDERAZIONE

Il musicista in qualità di educatore, opera su molteplici fronti: linguistico, psicologico, educativo e ri-educativo e espressivo. Quando istruisce un coro di bambini è un tecnico della voce e dell'ottimizzazione nell'emissione della stessa, è in continuo e 'eccitato' stato d'ascolto; grazie ai testi delle canzoni e agli stili musicali, s'incontra con i saperi (letterario, geografico, storico, ambientale, sociologico) e dal punto di vista affettivo e della partecipazione, modula dinamiche e ritmi analoghi ai processi emozionali evocati.

Ad esempio, l'esperienza del cantare in coro è in grado di attivare processi molto profondi, si rivolge al codice sorgente e a quel naturale programma interiore che ci permette di comunicare emozioni, sensazioni e di organizzarle culturalmente e analogicamente con le grammatiche degli stili musicali. L'agire di un educatore musicale evoca da vicino l'antico concetto di *paideia*.

Il termine *paideia* deriva dal verbo greco PAIDEUO che significa nutrire. In questo senso l'educatore ha il compito di nutrire attivamente le sensibilità, ciò che nell'uomo è sviluppabile, ciò che lo fa crescere in

bellezza, plenitudine e lo mette in relazione con l'altro. L'educatore non è un esecutore di sequenze preordinate, ma ha un ruolo delicato, di alta responsabilità: deve rispettare la natura di chi viene educato, deve alimentare dove c'è necessità, colmare i difetti e appianare gli eccessi, favorire la metabolizzazione degli elementi che concorrono all'educativo. Inoltre, deve conoscere le proprietà degli strumenti a sua disposizione e le reazioni possibili di chi si prepara a crescere con se stesso e gli altri. L'azione dell'educatore, in questo caso del maestro di coro (a tutti i livelli), non è di tipo ipostatico, non è immutabile, ma è l'azione di chi vigila sulla crescita e avverte ogni più piccolo segnale, ogni indizio di progresso o anche le difficoltà. E un musicista, oltre a «farli cantare e suonare» non si occupa forse di tutte queste cose? Il linguaggio musicale in particolare, si occupa di programmare aspetti non sempre tangibili della formazione, perché sono pre-linguistici e organizzano silenziosamente il pensiero e i modelli (o categorie) di percezione, preordinano comportamenti, forme e strutture. Questi stessi aspetti pre-linguistici, sono alla base di tutti i nostri comportamenti. Decidere quando parlare o esprimersi, se farlo ad alta o bassa<sup>1</sup> voce, se sia opportuno stare in silenzio o tacere, sono i nostri comportamenti nei confronti dell'*orchestra della vita* e cosa, se non l'esperienza e la pratica musicale ce li può rendere coscienti, migliorare e affinare? E, aspetto non trascurabile, renderli efficaci?

#### CONSAPEVOLEZZA

Di sicuro, saremo sicuramente tutti d'accordo che un gruppo di ammaestrato a cantare o suonare bene non c'interessa e che il nostro

---

<sup>1</sup> Utilizzo gli aggettivi *alto* e *basso*, perché comunemente e linguisticamente condivisi. In realtà, quando ci riferiamo all'intensità della voce, dovremmo parlare di *piano* e *forte*.

obiettivo è di formare dei cittadini del mondo musicale consapevoli. Consapevoli verso cosa? Verso le indicazioni del direttore, del *Maestro* di turno? Certamente, ma c'è qualcosa a monte: la consapevolezza delle proprietà dell'espressione musicale, allo stesso modo nel quale un pittore è cosciente delle differenze tra i colori, dei rapporti di complementarità e dell'interazione tra i materiali utilizzati. Qualche anno fa cercavo una definizione dell'oggetto musica e dopo qualche giorno, su un autobus che portava, qui a Roma, verso via della Conciliazione, mi si è impressa nella mente una frase, abbastanza complessa. L'ho riportata in un libro e, come ogni intuizione, col tempo ho iniziato a comprenderla meglio. C'è una premessa: «Senza un doveroso sforzo di comprensione, ogni applicazione educativa della musica, rischia di diventare un rigido ricettario di formule (i conclamati metodi) applicabile in modo generalizzato e acritico, cosa che in sé può avere una sua efficacia, ma che alla fine favorisce l'impoverimento e il “diventare accademia” dei percorsi effettuati». Ed ecco l'enunciato in questione:

«LA MUSICA O *IL MUSICALE* È L'ACUSTICO SIGNIFICANTE CHE PRECEDE, ORDINA, STRUTTURA E RINNOVA LA SIGNIFICAZIONE ESPLICITA. »

Un po' più in dettaglio e in sei punti, possiamo considerare questi aspetti:

1. Prima di ogni comportamento, di ogni condotta, c'è un ritmo (una sequenza, un algoritmo) che ci indica i necessari tempi di applicazione (come, dove, quando). Che si legga o si esegua a memoria della musica o che si improvvisi, c'è sempre un progetto nel pensiero (più o meno

conscio) che predispone e traccia il percorso del nostro agire musicale e, all'occorrenza, è pronto a cambiare strada in tempi rapidissimi.

2. Un lavoro sull'interpretazione che ci parla del dosaggio (controllo cosciente dell'energia). Cantare piano o forte, giocare con i timbri e i colori della voce significa esplorare una tavolozza infinita di potenzialità espressive, che non sono scontate e, per la maggior parte delle persone, sono gestite dalle emozioni del momento e possono diventare ingovernabili.

3. Un aspetto interpretativo che diventa partecipata colorazione affettiva (*mimesis*, empatia, relazione, reciprocità...). Interpretare è dare una direzione cosciente alla propria modalità di comunicazione. Spesso nell'agire comunicativo non sono i contenuti a mancare, ma piuttosto quell'agire espressivo e pienamente cosciente che li rende comprensibili. È un po' come quando ascoltiamo una musica eseguita da un computer che legge un file *midi* e la confrontiamo con l'esecuzione di un interprete vivente: la prima è una versione, per dirla con Jousse<sup>2</sup>, algebrizzata e anonima, nella seconda si avverte che c'è una sorta di vita infusa. Comunemente, quando si ascolta un buon esecutore, ad esempio un violinista, si esclama: «Quello non sta suonando il violino, lo fa parlare!».

4. Un necessario lavoro di educazione alla forma che ce ne può indicare tutta la valenza espressiva.

Una cattiva interpretazione del binomio forma-contenuto ha creato l'opinione che la forma non sia così importante e che conti soprattutto il contenuto o ciò che in maniera più fascinosa definiamo come *essenza*.

---

<sup>2</sup> Marcel Jousse (1886 - 1961) è stato un gesuita e antropologo francese, creatore di una nuova scienza, l'*Antropologia del Gesto*, che studia il ruolo del gesto e del ritmo nel processo della conoscenza, della memoria e dell'espressione umana. (Da Wikipedia, l'enciclopedia libera)

Sarebbe come dire che, se vado a comperare del latte, il contenitore (di vetro o cartone, a forma di parallelepipedo o di piramide) non ha assolutamente importanza. E allora, il latte come lo posso trasportare? Lo bevo direttamente dalla fonte? Eppure anche un mucca ha la sua forma. Non posso berlo dall'essenza di una mucca! La musica lavora costantemente sulle forme, come per tutti i linguaggi non verbali, la forma ne determina l'essenza. Pensiamo alla *forma canzone*, che tutti conosciamo. La canzone si basa sulla forma strofa - ritornello. La strofa in molti casi, è il trampolino di lancio del ritornello e un esempio che tutti noi possiamo chiaramente comprendere è la canzone *Nel blu dipinto di blu* (diventata per tutti *Volare*) di Modugno. La strofa iniziale e il successivo sviluppo preparano magistralmente l'incredibile slancio di emozioni del ritornello: «Voolaareeee, ooh ooh...» Certo, oggi molti ricordano solo l'inciso del ritornello, paragonabile a un modulo spaziale autonomo che però, senza l'ausilio dei razzi propulsori (la strofa) non sarebbe mai arrivato così in alto.

5. Un'attenzione all'insieme che diventa (per mezzo di un ascolto attivo) rispetto dell'altro svincolato da ogni velata o manifesta competizione. Quando si fa attività musicale, si canta in coro, si suona in orchestra, si tesse una complessa rete di relazioni fondate principalmente sull'ascolto reciproco e ciascuno si responsabilizza, come un una squadra sportiva, a raggiungere un armonico risultato collettivo. A differenza dello sport, non ci si batte per eliminare l'altra squadra, ma si concorre a costruire un ideale modello di convivenza, fondato, come le dinamiche musicali, anche sull'accettazione cosciente dei contrasti e delle divergenze (dissonanze, contrapposizioni ritmiche e timbriche... ecc.) e sulla ricerca di soluzioni creative e condivise per ottenere soluzioni armoniche (modulazioni, risoluzioni, trasformazioni

del materiale sonoro... ecc.). È ciò che ci ha fatto comprendere il grande direttore Daniel Barenboim con la realizzazione di un'orchestra che riunisce insieme musicisti israeliani e palestinesi.

6. La musica ci orienta nello spazio e allarga al tempo stesso la nostra personale percezione (e immaginazione) dello spazio. Lo spazio non è soltanto quello visivo, perché anche il nostro orecchio attraverso ciò che ascolta e la riverberazione naturale della nostra voce e dei suoni e/o rumori che accompagnano il nostro agire, misura e scandaglia lo spazio circostante. Un ascolto che esplica al meglio le sue funzioni è in grado di orientare nello spazio anche la provenienza di un suono che non rientra nel campo visivo. In effetti il campo uditivo funziona a 360°, al contrario del campo visivo che occupa circa 180°. La moderna orchestra sinfonica è, in un certo senso, la sintesi perfetta di una spazialità visivo-uditiva che si proietta nel tempo attraverso una incredibile ricchezza di combinazioni e percezioni.

7. La musica è una palestra un *gymnasium* (nel senso antico) di *modi*. Anticamente (sebbene il termine sia tutt'ora in uso) le antiche scale musicali si chiamavano *modi*. Ogni modo, così come i metri poetici, aveva un suo preciso carattere (drammatico, gioioso, guerresco, amoroso, sublime... ecc.) e una sua peculiare destinazione. Oggi anche le scale che utilizziamo per comporre la musica - basta pensare alle canzoni - si differenziano in scale di modo maggiore e scale di modo minore, la prima definita comunemente come più allegra e solare e la seconda più triste e malinconica. E i modi non sono scomparsi, sono vicinissimi a noi e alla nostra quotidianità. Ecco un esempio pratico: se chiedete a un amico di elencarvi i vostri difetti o i vostri errori più frequenti, nella maggior parte dei casi, dopo aver ascoltato non sarà difficile di provare un po' di risentimento e se, qualche giorno dopo,

l'amico vi chiama per conoscere le vostre reazioni, una delle risposte più tipiche è questa: «Ci sono rimasto male, non tanto per le cose che mi hai detto, quelle le conoscevo anch'io. Ci sono rimasto male per... il modo!» Questo rimando alle antiche scale musicali non è casuale, persiste nella nostra cultura e ci fa capire che se apprendessimo i *modi*, quanto sarebbe più facile comunicare, farci comprendere e evitare spiacevoli malintesi. Il ruolo dell'esperienza musicale, ripeto è quello di superare l'audizione per entrare nell'*orchestra della vita*!

### 3. Giro in tondo

«E per me un mondo senza Mozart sarebbe ancora più povero di un mondo senza  
Socrate.»

(Hermann Hesse)

Tutti i bambini del pianeta sono da sempre affascinati e conquistati dal *girotondo*: ci si prende per mano e si gira in tondo, cantando dei ritornelli musicali adatti ad accompagnare il ritmo dei passi. Il girotondo non ha limiti per il numero dei partecipanti e può essere limitato soltanto dallo spazio a disposizione, non dipende dal numero pari o dispari e, in genere, piace sia ai maschi che alle femmine, potendo variare in velocità, in direzione (oraria e antioraria) e sottoponendosi facilmente a effetti di accelerando e di rallentando. Costituendo la figura fondamentale per molte danze di origine o di carattere popolare è sicuramente - con altri diffusi giochi infantili - all'origine delle principali forme di danza e di infinite varianti coreografiche. Tutti ne conosciamo la forma cantata più diffusa, quella che - tra le altre cose - insegna ai bambini a lasciarsi cadere per terra senza conseguenze dannose, anzi in maniera divertente:

*Giro giro tondo*

*Casca il mondo*

*Casca la Terra*

*Tutti giù per terra!*

Al fascino del girotondo non hanno resistito i compositori classici e neppure i cantautori, fra gli esempi più conosciuti e proponibili come

ascolto ai bambini (facilmente reperibili su YouTube) troviamo *Girotondo* di Fabrizio De André e *Girotondo intorno al mondo* di Sergio Endrigo, autore quest'ultimo di ottime canzoni per bambini, da solo e in collaborazione con autori come Gianni Rodari o il brasiliano Vinicius de Moraes.

La pratica del girotondo, cantato e collegato al movimento, ci permette di lavorare in maniera pratica e efficace sul primo punto del mio articolo precedente, quello nel quale parlavo delle *proprietà* del linguaggio musicale. Riporto qui, per comodità il testo:

1. Prima di ogni comportamento, di ogni condotta, c'è un ritmo (una sequenza, un algoritmo) che ci indica i necessari tempi di applicazione (come, dove, quando). Che si legga o si esegua a memoria della musica o che si improvvisi, c'è sempre un progetto nel pensiero (più o meno conscio) che predispone e traccia il percorso del nostro agire musicale e, all'occorrenza, è pronto a cambiare strada in tempi rapidissimi.

In altri termini, l'esperienza musicale ci insegna a entrare nel flusso delle azioni e a entrare in relazione con lo spazio e il tempo, a - cosa non da poco - fare "la cosa giusta al momento giusto", affinando la coordinazione psico-motoria e creando esperienze di sincronia piacevolmente condivise. E cosa meglio di un *girotondo* riassume in sé tutte queste proprietà?

Tempo fa anch'io sono stato attratto dalla magia del girotondo e ho deciso di mettere in musica alcune diffuse filastrocche a partire da quella citata sopra e poi da una filastrocca popolare che,

Come molte altre, ha origini molto antiche. Ecco qui il testo che ho scelto tra le tante varianti possibili:

### **Giro giro in tondo**

[*INTRODUZIONE*, 16 PULSAZIONI (8 + 8)]

Giro giro in tondo, cavallo imperatondo,  
cavallo d'argento,  
che costa cinquecento.

Centocinquanta,  
la gallina canta,  
lasciatela cantare,  
si vuole maritare.

Le voglio dar cipolla:  
Cipolla è troppo dura,  
le voglio dar la luna;  
la luna è troppo bella,  
c'è dentro mia sorella,  
che fa i biscottini  
che fa i biscottini  
per darli ai bambini.

[*INTERMEZZO STRUMENTALE*, 16 PULSAZIONI (8 +8)]

I bimbi sono cento  
e i biscotti cinquecento  
e se non stai attento  
li mangio in un momento!

[*CODA*, CON RIPETIZIONE DEI PRIMI 4 VERSI]

Questo testo ha origini antiche e versi molto simili a quelli iniziali (anche nella scansione metrica) si possono ritrovare nella filastrocca *Iesce sole* riportata nella prima metà del '600 da Giambattista Basile nel suo celebre *Cunto de li Cunti*: «*Iesce, iesce, sole / scaglienta 'Mparatore! / scanniello d'argento / che vale quattociento, / ciento cinquanta / tutta la notte canta [...]*».

Ora, se andate alla pagina delle partiture del mio sito personale [www.tulliovisioli.it](http://www.tulliovisioli.it), scorrendo la pagina verso il basso, tra i canti destinati alla scuola primaria e alla scuola dell'infanzia, trovate *Giro giro in tondo*: si tratta della base musicale della filastrocca riportata più sopra (per scaricare il file mp3 basterà cliccare con il tasto destro del mouse su *base musicale* e selezionare *salva link con nome*). A questo punto, seguendo le indicazioni del testo e affidandosi anche alle capacità del nostro orecchio musicale, non sarà difficile cantare il testo della filastrocca sulla base, aiutati anche da un suono di chitarra che fa da guida melodica nota per nota. Inoltre, per chi conosce la musica e suona uno strumento a tastiera o la chitarra, non sarà difficile suonare la partitura scaricabile sulla stessa pagina web. Per comodità allego a questo articolo una versione semplificata, con le sigle degli accordi indicati secondo la notazione anglo-sassone (A-La; B-Si; C-Do; D-Re; E-Mi; F-Fa; G-Sol).

ALCUNI UTILI SUGGERIMENTI PRATICI:

- Per insegnare ai bambini il canto, all'inizio sarà bene apprenderlo come un canto corale e, in una fase successiva si potrà eseguire in movimento, cioè mettendo 'in scena' un vero e proprio girotondo.
- La parte cantata richiede respiri brevi e riprese rapide. Se all'inizio ci sono delle difficoltà, si può dividere il coro in due semicori (A e B) e affidare ad ogni semicoro una coppia di versi secondo uno schema di alternanza simile a domanda-risposta, ad es.: A > Giro giro in tondo, cavallo imperatondo / B > cavallo d'argento, che costa cinquecento. In seguito e con la pratica - l'ho ampiamente sperimentato -, ciascun bambino sarà in grado di cantare tutto il testo dall'inizio alla fine.
- La parte introduttiva del canto serve per preparare sia la voce che l'azione del girotondo, perciò sarebbe consigliabile di iniziare sia il canto che il movimento all'ingresso della parte melodica.
- Sulla parte strumentale l'azione del girotondo si può fermare e si possono compiere delle azioni: battere le mani individualmente, battere le mani a coppie uno di fronte all'altro oppure girare su se stessi... ecc. Alla ripresa del canto le mani si ricongiungono e si riparte con il girotondo.

# Giro giro in tondo

Quasintwist

T. Visioli

*canto*  $\text{♩} = 104$

C Am Dm G<sup>7</sup> C Am Dm G<sup>7</sup>

Gi-ro gi-ro\_in ton-do, ca-val-lo\_im-pe-ra-ton-do, ca-val-lo d'ar-gen-to che co-sta cin-que-cen-to.

Em F G<sup>7</sup> C Em F

Cen-to cin-quan-ta, la gal-li-na can-ta, la-scia-te-la can-ta-re, si

G<sup>7</sup> C C Am Dm G<sup>7</sup>

vuo-le ma-ri-ta-re. Le vo-glio dar-ci-pol-la: ci-pol-la\_è tro-po du-ra. Le

C Am Dm G<sup>7</sup> Em F

vo-glio dar-la lu-na la lu-na\_è trop-po bel-la, c'è den-tro mia so-rel-la, che

G<sup>7</sup> C Em F G<sup>7</sup> C

fa-i bi-scot-ti-ni, che fa-i bi-scot-ti-ni per dar-li ai bam-bi-ni.

C Am Dm G<sup>7</sup> C Am Dm G<sup>7</sup>

I

C Am Dm G<sup>7</sup> C Am

bim-bi so-no cen-to\_ei bi-scot-ti cin-que-cen-to, e se non stai at-ten-to li

Dm G<sup>7</sup> Em F C

man-gio\_in un mo-men-to. Gi-ro gi-ro\_in ton-do, ca-val-lo\_im-pe-ra-ton-do, ca-

Em F G<sup>7</sup> C a cappella

val-lo d'ar-gen-to, che co-sta cin-que-cen-to. Gi-ro gi-ro\_in ton-do ca-

C F G<sup>7</sup> C C F

val-lo\_im-pe-ra-ton-do, - ca-val-lo d'ar-gen-to che co-sta cin-que-cen-to, ca-val-lo d'ar-gen-to che

G<sup>7</sup> C C Am Dm G<sup>7</sup> C

co-sta cin-que-cen-to

## **IL CANTO NEL BAMBINO: STRUMENTO EDUCATIVO O FATTORE DI RISCHIO?**

di Tullio Visoli

### LA VOCE DEL BAMBINO:

Quando parliamo del canto nel bambino, dobbiamo tener presente un aspetto fondamentale: la voce del bambino (e dell'adolescente) si manifesta in un contesto di sviluppo e di crescita complessi e costanti. Inoltre, la voce del bambino, sia cantata che parlata - se non affetta da disфония - si presenta come affine al registro di voce adulta emessa in registro leggero, in **M 2**, molto ben descritto da Pier Francesco Tosi [1723], nel suo celebre trattato<sup>1</sup>:

«La voce di testa è facile al moto, possiede le corde superiori più che le inferiori, ha il trillo pronto, ma è soggetta a perdersi per non avere forza che la regga».

Si tratta di un tipo di voce più adatta a cantare in coro che solisticamente. Il miglior percorso vocale possibile per la voce dei bambini è quello che si realizza nel canto corale: leggerezza, espressività condivisa, dinamiche, acuti che si fanno sentire più per effetto della frequenza che dell'intensità, possibilità di ascoltarsi e di apprendere in gruppo.

Da qui, si può ben comprendere come possiamo chiedere alla voce del bambini l'espressione, la modulazione nell'ambito e nei limiti

---

<sup>1</sup> *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723, Bologna.

dell'estensione, il controllo del timbro e delle dinamiche (più o meno tra il *pp* e il *mf*, utilizzando il *f* con cautela e per brevi frasi) ma non la potenza, il grido e la forza (il *ff*). A questo, si aggiunge la necessità, per il bambino, di ben coordinare emissione vocale e respirazione e, qui, si tratta di un aspetto che non sempre ottiene la giusta attenzione da parte di chi compone musica per bambini.

Il sostegno respiratorio di una voce infantile non è paragonabile a quello di una voce adulta e, di fatto bisogna tenerne conto, nella scrittura musicale e, qualora non fosse possibile, durante l'esecuzione, stabilendo dei respiri o addirittura modificando le frasi musicali qualora fosse necessario. La salute vocale del bambino dovrebbe sempre avere la precedenza sempre sulle richieste riportate in partitura.

C'è, da sempre, una specie di ammirazione tribale per la potenza vocale che potrebbe avere una qualche comprensibile giustificazione nel mondo adulto. Per ciò che riguarda i bambini, tutte le esortazioni ad 'alzare' la voce, a parlare o cantare più forte che provengono dall'ambiente scolastico o familiare, sono pericoli che contribuiscono ad aumentare il fattori di rischio per la voce del bambino. È paradossale: si chiede spesso ai bambini di aumentare la propria capacità di attenzione e di ascolto e, di contro, spesso da parte degli insegnanti o del mondo adulto è frequente la richiesta di alzare la voce per farsi sentire meglio: «Parla a voce alta, non ti sento!». In altre parole, il mondo adulto chiede al bambino di potenziare la capacità e la competenza nell'ascolto ma, quando è

chiamato ad ascoltare, non si preoccupa di attivare, a sua volta, le stesse modalità e di educare con l'esempio.

Per esperienza, a partire dalla scuola dell'infanzia, si richiedono ai bambini delle prestazioni vocali (intensità, portanza della voce...) che non si possono ottenere senza sforzo evidente. Nel bambino ne risulterà la convinzione che parlare o comunicare è un qualcosa da associare ad un'azione che produce inevitabilmente sforzo e affaticamento.

Meriterebbe un approfondimento anche il frequente abuso (*malmenage*) della voce nell'ambito delle attività sportive e, in seconda battuta, un'analisi delle attività sportive per le quali lo *stress* vocale è più frequente (voce gridata, attività in glottide aperta o chiusa).

### **L'ASCOLTO:**

Troppo spesso, si dimentica che, l'attività dell'ascolto - in quanto 'attività' - è una modalità tutt'altro che passiva dell'uomo in quanto organismo psico-fisiologico e richiede esercizio, energia, necessari tempi di apprendimento e costante attività di manutenzione. La disattenzione alla voce del bambino (e una sorta di sordità pigra e precoce del mondo adulto) sono elementi che il bambino non è in grado di valutare o di osservare con senso critico, al punto che la diffusione di questi atteggiamenti fa sì, che al bambino, queste anomalie si presentino come modalità di relazione 'naturali' e accettabili dell'ambiente nel quale vive, fa esperienza e apprende. Forse, da qui deriva l'apprezzamento, del mondo adulto, per una

coralità infantile più gridata (o in voce chiara e schiacciata) che cantata.

Dall'osservazione che la voce del bambino è affine al comportamento di **M 2**, si comprende che non appena un bambino parla o canta in una modalità affine ad **M 1**, il cosiddetto 'vocione', siamo quasi sicuramente in presenza di un'alterazione dell'emissione vocale e quindi di una disfonia.

Un segnale d'allarme - oltre la voce afona, soffiata o affaticata - può essere offerto da voci che trovano una migliore collocazione del registro cantato più o meno una quinta sotto l'abituale estensione di una voce emessa in maniera naturale. In tal caso, si tratta di prevedere un'attività di canto corale (o anche individuale, secondo le necessità) ad hoc, con canti appositamente trasposti. La possibilità di comunicare e scambiare impressioni e linee di condotta con un foniatra o un logopedista sono sicuramente da incoraggiare. Quest'ultima ipotesi nel caso si sia avviato un adeguato percorso terapeutico, cosa che non avviene così puntuale quando si segnala una voce in difficoltà.

Talvolta, mi è capitato di sentire qualche insegnante di canto o direttore di coro affermare che il bambino in questione ha già effettuato la muta della voce, fatto di per sé davvero poco frequente in bambini di età compresa tra gli 8 e i 10-11 anni di età. Fortunatamente, la maggior parte dei direttori di coro di voci bianche - che opera attualmente nei settori più qualificati e con maggiori possibilità di confronto e di aggiornamento - ha buone competenze sulla voce dei bambini e spesso contribuisce in maniera decisiva a segnalare i bambini che necessitano di un controllo

foniatico. Aggiungo a queste considerazioni che, oltre ad aver ben presenti quali siano gli indicatori e i sintomi di un'emissione vocale disfonica, è molto importante avere ben chiare le caratteristiche di una voce *eufonica*, soprattutto nei bambini più piccoli. Questo rilievo, come abbiamo già osservato per le anomalie riscontrabili nella relazione d'ascolto tra bambino e adulto, è sicuramente di fondamentale importanza. Dobbiamo, pertanto, aver ben presente l'*identità acustica* di una voce infantile eufonica: volume moderato e flessibilità dinamica, morbidezza, presenza di curve prosodiche, assenza di sforzo, evidente qualità timbrica e portanza. Come distruggerla in breve tempo? Chiedendo forza e potenza, ciò che si chiederebbe a un cantante adulto di dubbia o scarsa qualità o all'allenatore di una squadra di calcio o di pallavolo che incita i suoi giocatori da bordocampo.

#### IL CANTO È UNO STRUMENTO EDUCATIVO O UN FATTORE DI RISCHIO?

In generale il canto corale, se ben condotto è un eccellente strumento educativo e ne vedremo in sintesi gli effetti positivi.

I pericoli maggiori si ritrovano nel canto infantile individuale, soprattutto quello nel quale i bambini sono applauditi e premiati per la loro abilità di cantare canzoni del repertorio adulto, con modalità di espressione e di emissione affini agli interpreti che hanno portato queste canzoni al successo.

E qui, è evidente si celano (e nemmeno tanto) i maggiori rischi. Siamo sicuri di proporre l'imitazione di modelli vocali idonei alla voce dei bambini? Molto spesso si tratta di cantanti che, a loro volta, hanno avuto problemi con la loro stessa voce. Su questo aspetto non si tratta di esprimere giudizi o valutazioni, perché, col mutare dei tempi, dei gusti e delle mode, anche l'apprezzamento delle timbriche vocali è soggetto a variazioni e trasformazioni. Ci si deve però chiedere quanto sia opportuno che i bambini assumano qualsiasi atteggiamento vocale. Per essere più chiari, sarebbe come se assumessero abitudini alimentari non adatte alla loro fisiologia, come consumo di bevande alcoliche, caffè, cibi piccanti o eccessivamente salati o zuccherati. Tralascio qui, altre abitudini deleterie, quali il fumo o altri tipi di dipendenza.

Quattro anni fa, al Convegno di Vocologia di Ravenna, elencando i fattori di rischio per la voce dei bambini che cantano, avevo isolato alcuni modelli di riferimento negativo o pregiudizi, uno di questi, che sintetizzava il fenomeno di questi *talent* per cantanti-bambini l'avevo sintetizzato come GRANDI SUBITO! denunciando il pericolo di sottrarre i bambini alla crescita naturale, all'infanzia e al diritto ad una musica che li rispettasse e ne rispettasse i diritti.

L'ecosistema musicale al quale i bambini accedono è estremamente confuso e non conosce più limiti, dal momento che è affidato a personaggi senza scrupoli (o peggio, senza una cultura adeguata), che mirano unicamente al profitto, facendo leva sul sentimentalismo e sul mito del successo come modello unico di realizzazione personale. Un interessante indicatore riguarda le canzoni utilizzate nei film o nei lungometraggi d'animazione destinati ai bambini. Se osserviamo (e ascoltiamo) i grandi classici come *La spada nella*

*roccia, Tutti insieme appassionatamente, Mary Poppins, Robin Hood...* ecc., la maggior parte delle canzoni sono scritte con estensioni che rispecchiano la naturale estensione dei bambini o al massimo, richiedono competenze di poco più specializzate. I compositori sapevano di scrivere per i bambini e si ponevano dei limiti ben precisi, così che ogni bambino poteva apprendere facilmente alcuni ritornelli e cantarli senza particolari difficoltà. Oggi, i bambini cercano di cantare canzoni che presentano notevoli difficoltà e, se pure di buona qualità, non sono più pensate per il mondo dei bambini ma piuttosto, per spingere i bambini a quella crescita forzata applaudita nelle trasmissioni televisive di cui sopra. [Più volte mi è capitato di ascoltare bambine di 4 /5 anni cantare brani come *All'alba sorgerò*, tratti da cartoni chiaramente ispirati al *musical*.] Come conseguenza - dal momento che i risultati sono spesso scarsi - tutto ciò porterà il bambino a pensare che, come per il calcio o le *performance* sportive, la voce cantata sia privilegio di pochi dotati e non un diritto universale all'espressione della persona umana.

Quando l'ho ideato, pensavo che il mio GRANDI SUBITO! fosse una provocazione, finché non mi sono imbattuto in una recente trasmissione dal titolo piuttosto eloquente: PICCOLI GIGANTI.

[Questa trasmissione, che si occupa non solo di canto, ha ottenuto nientemeno che il patrocinio dell'UNICEF e utilizza come giudici i volti televisivi di *Real Time*: Enzo Miccio, Benedetta Parodi e Serena Rossi.]

Con ciò non intendo negare la validità del canto individuale del bambino, ma mettere in guardia nei confronti della strumentalizzazione dei bambini a fini puramente commerciali e consumistici. All'interno della coralità, della scrittura musicale di qualità (musical, teatro d'opera, musica sacra, canzone...) c'è ampio spazio per le voci solistiche dei bambini così come nella scrittura vocale classica. Segno di coraggio sarebbe quello di istituire una trasmissione non competitiva con canzoni scritte da musicisti qualificati e preparati, dove le competenze musicali richieste, la qualità dei testi e il contesto della manifestazione facesse emergere nuovi spazi per la musica e rispettassero la dignità dei bambini. Il buon Cino Tortorella, alias Mago Zurli, in tempi non sospetti, quando conduceva lo *Zecchino d'oro*, amava ripetere: «Questo non è il festiva del bambini che cantano, ma il festival della canzone per bambini». Altri tempi, quando la parola pedagogia aveva ancora un senso, una diffusione ed era una pratica diffusa.

#### CANTO CORALE:

Prima di parlare delle proprietà educative e formative del canto corale, un breve cenno a quello che è l'immaginario del mondo adulto nei confronti della voce del bambino. La pubblicità, un certo modo di doppiare la voce dei bambini, alcuni personaggi televisivi che nel tempo hanno interpretato personaggi infantili (ad es. Sbirulino...) ci hanno abituati a un tipo di voce infantile che inserirei nella categoria del *bambinesco*. Abbiamo così il *mondo dei*

*bambini* veri e propri e un mondo immaginario di bambini che piace agli adulti: il mondo bambinesco, fatto di vocette querule, capricciose e artificiosamente infantili, quasi sempre interpretate, nei doppiaggi, da attori adulti. Queste voci e questi personaggi, ovviamente e giustamente, riscuotono successo presso i bambini, al punto che i bambini stessi, per adeguarsi a ciò che il mondo adulto attende, si mettono a parlare come loro e anche... a cantare allo stesso modo.

In base a queste considerazioni, si può affermare che ogni coro (e in pratica ogni direttore di coro) ha una sua identità sonora che oscilla tra il timbro bambinesco (a volte gridato) e una coralità molto più vicina alla naturalezza e ai buoni principi della nostra tradizione vocale. Anche per quest'ultima non mancano le esagerazioni e, tempo fa, ho ascoltato dal vivo bambini cantori di un'importante istituzione romana che, presentavano emissioni vocali simili a caricature dei cantanti lirici, un po' come quando, alterando volutamente risonatori e *vocal-tract* un bambino vuole imitare per burla la voce di un tenore o di un soprano lirici.

Al di là delle scelte stilistiche, espressive e interpretative l'essenziale è proporre una tecnica vocale, a misura di bambino, che non sia mai, ribadisco mai, separata dalla funzionalità espressiva. Il bambino deve sempre comprendere il contesto musicale nel quale si trova a cantare e la sua voce deve potersi esprimere in maniera coerente. È possibile chiedere ai bambini un crescendo e un

diminuendo, un *p* o un *f*, un timbro più chiaro e uno più scuro, un bisbiglio, un sussurro, purché non si tratti di richieste astratte. Tutto ciò si può ottenere con brani semplici, accessibili a tutti e moderni nella scrittura, come questo esempio su una divertente poesia di stile futurista di Aldo Palazzeschi. [partitura]

UNO DUE TRE  
CAFFÈ CAFFÈ CAFFÈ  
QUATTRO CINQUE SEI  
LEI LEI LEI  
SETTE OTTO NOVE  
PIOVE PIOVE PIOVE  
ZERO NERO!

Il canto corale, in quanto efficace strumento educativo, permette di praticare e sperimentare le proprietà della musica ed è questo che conta. Ne vediamo in sintesi alcune:

### **1. Contatto virtuoso con lo schema vocale corporeo:**

Nella pratica del canto corale, dobbiamo aver ben chiaro il superamento del binomio stonato-intonato, tanto caro a chi non intende affinare le proprie competenze didattiche e vocologiche. La cosiddetta stonazione non è altro che una mancanza di contatto, di rapporto virtuoso con il proprio *schema vocale corporeo*, obiettivo

che si acquisisce con il mettersi in gioco, la pratica appassionante, la sperimentazione e la competenza di chi insegna. Gli antichi insegnanti di canto, non erano sbrigativi come, a volte, lo siamo noi contemporanei e prima di decretare che una voce fosse stonata se ne accertavano con ogni mezzo e non con una semplice e sbrigativa audizione. Ecco, tra le altre cose, cosa scrive Giambattista Mancini nel 1774: «Convien far più di una volta intonare il giovanetto accanto al Cembalo in giorni diversi; osservando che ora sereno, ora nuvoloso il cielo, che l'aria sia alcune volte placida, e in altre da venti agitata e scossa, e che trovisi a digiuno in qualche prova, ed in qualch'altra a ventre pieno<sup>2</sup>».

È il caso di dire che, prima di emettere una sentenza, non lasciavano niente di intentato e ricorrevano a tutta la loro scienza e esperienza.

## **2. Musica come narrazione, lo svolgersi di un progetto:**

Prima di ogni comportamento, di ogni condotta, c'è un ritmo (una sequenza, un algoritmo) che ci indica i necessari tempi e le modalità (tratti espressivi) di applicazione (come, dove, quando). Che si legga o si esegua a memoria della musica o che si improvvisi, c'è sempre un progetto nel pensiero (più o meno conscio) che predispone e traccia il percorso del nostro agire musicale e, all'occorrenza, è pronto a cambiare strada in tempi rapidissimi.

---

<sup>2</sup> Giambattista Mancini, *Riflessioni partiche sul canto figurato*, pp. 69-70, Vienna, 1774.

### **3. Controllo dell'energia e dell'espressione:**

Un lavoro sull'interpretazione che ci parla del dosaggio (controllo cosciente dell'energia). Cantare piano o forte, giocare con i timbri e i colori della voce significa esplorare una tavolozza infinita di potenzialità espressive, che non sono scontate e, per la maggior parte delle persone, sono gestite dalle emozioni del momento e possono diventare ingovernabili. Si può tranquillamente affermare che nel canto si modulano artisticamente emozioni e modalità d'espressione. Le emozioni sono alla base, richiedono un contatto espressivo che deve precedere gli aspetti tecnici o puramente astratti, perciò si tratta piuttosto di una teoria, un'elaborazione del pensiero che deve concretizzarsi attraverso un percorso pratico appositamente programmato e organizzato.

### **4. Interpretazione come ri-creazione:**

Un aspetto interpretativo che diventa partecipata colorazione affettiva (mimesis, empatia, relazione, reciprocità...). Interpretare è dare una direzione cosciente alla propria modalità di comunicazione. Spesso nell'agire comunicativo non sono i contenuti a mancare, ma piuttosto quell'agire espressivo e pienamente cosciente che li rende comprensibili. È un po' come quando ascoltiamo una musica eseguita da un computer che legge un file midi e la confrontiamo con l'esecuzione di un interprete vivente: la

prima è una versione, per dirla con Jousse<sup>3</sup>, algebrizzata e anonima, nella seconda si avverte che c'è una sorta di vita infusa. Comunemente, quando si ascolta un buon esecutore, ad esempio un violinista, si esclama: «Quello non sta suonando il violino, lo fa parlare!». L'espressione, fondandosi su atteggiamenti naturali e iscritti in codici profondi, favorisce la buona emissione vocale e il buon accordo pneumofonico.

#### 5. Il senso e l'utilità della forma (si ricollega al primo punto):

Un necessario lavoro di educazione alla forma che ce ne può indicare tutta la valenza espressiva.

La musica lavora costantemente sulle forme, come per tutti i linguaggi non verbali, la forma ne determina l'essenza. Pensiamo alla forma canzone, che tutti conosciamo. La canzone si basa sulla forma strofa - ritornello. La strofa in molti casi, è il trampolino di lancio del ritornello e un esempio, che tutti noi possiamo chiaramente comprendere, è la canzone *Nel blu dipinto di blu* (diventata per tutti *Volare*) di Modugno. La strofa iniziale e il successivo sviluppo preparano magistralmente l'incredibile slancio di emozioni del ritornello: «Voolaareeee, ooh ooh.» Certo, oggi molti ricordano solo l'inciso del ritornello, paragonabile a un

---

<sup>3</sup> Marcel Jousse (1886 - 1961) è stato un gesuita e antropologo francese, creatore di una nuova scienza, l'*Antropologia del Gesto*, che studia il ruolo del gesto e del ritmo nel processo della conoscenza, della memoria e dell'espressione umana. (Da Wikipedia, l'enciclopedia libera)

modulo spaziale autonomo che però, senza l'ausilio dei razzi propulsori (la strofa) non sarebbe mai arrivato così in alto.

**6. Si partecipa attivamente e si ascolta contemporaneamente se stessi e l'altro:**

Un'attenzione all'insieme che diventa (per mezzo di un ascolto attivo) rispetto dell'altro svincolato da ogni velata o manifesta competizione. Quando si fa attività musicale, si canta in coro o si suona in orchestra, si tessono una complessa rete di relazioni fondate principalmente sull'ascolto reciproco e ciascuno si responsabilizza, come un una squadra sportiva, a raggiungere un armonico risultato collettivo. A differenza dello sport, non ci si batte per eliminare l'altra squadra, ma si concorre a costruire un ideale modello di convivenza, fondato, come le dinamiche musicali, anche sull'accettazione cosciente dei contrasti e delle divergenze (dissonanze, contrapposizioni ritmiche e timbriche... ecc.) e sulla ricerca di soluzioni creative e condivise per ottenere soluzioni armoniche (modulazioni, risoluzioni, trasformazioni del materiale sonoro... ecc.). È ciò che ci ha fatto comprendere il grande direttore Daniel Barenboim con la realizzazione di un'orchestra che riunisce, al fine di costruire insieme progetti e realizzazioni musicali, musicisti israeliani e palestinesi. Canto corale quindi, come antidoto al sempre più logoro mito del successo individuale e occasione per una cultura di relazione e partecipazione attiva e condivisa.

## **6. Si apprendono i modi e si impara ad applicarli:**

La musica è una palestra un *gymnasium* (nel senso antico) di modi. Anticamente (sebbene il termine sia tutt'ora in uso) le antiche scale musicali si chiamavano modi. Ogni modo, così come i metri poetici, aveva un suo preciso carattere (drammatico, gioioso, guerresco, amoroso, sublime... ecc.) e una sua peculiare destinazione. Oggi anche le scale che utilizziamo per comporre la musica - basta pensare alle canzoni - si differenziano in scale di modo maggiore e scale di modo minore, la prima definita comunemente come più allegra e solare e la seconda più triste e malinconica. E i modi non sono scomparsi, sono vicinissimi a noi e alla nostra quotidianità. Ecco un esempio pratico: se chiedete a un amico di elencarvi i vostri difetti o i vostri errori più frequenti, nella maggior parte dei casi, dopo aver ascoltato non sarà difficile di provare un po' di risentimento e se, qualche giorno dopo, l'amico vi chiama per conoscere le vostre reazioni, una delle risposte più tipiche è questa: «Ci sono rimasto male, non tanto per le cose che mi hai detto, quelle le conoscevo anch'io. Ci sono rimasto male per... il modo!» Questo rimando alle antiche scale musicali non è casuale, persiste nella nostra cultura e ci fa capire che se apprendessimo i modi, quanto sarebbe più facile comunicare, farci comprendere e evitare spiacevoli malintesi. E chi meglio della musica ci può aiutare a comprenderli e a interiorizzarli?