

n. 41 - maggio-agosto 2013

# CHORALITER

Rivista quadrimestrale di Feniarco

Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

Poste Italiane SpA - Spedizione in Abbonamento Postale - DL 353/2003 (conv. in L. 27/02/04 n. 46) art. 1, comma 1, NE/PN

TULLIO VISIOLI

## UNA COMPLESSITÀ RISOLTA

## WAR REQUIEM

BENJAMIN BRITTEN

## PER GUARDARE LONTANO

INTERVISTA A CARLO PAVESE

DA MARIBOR A GORIZIA

## CRONACHE DAI CONCORSI

## A COR LEGGERO ALLA SCOPERTA DEL VOCAL POP



# LA SEMPLICITÀ È UNA COMPLESSITÀ RISOLTA

## INTERVISTA A TULLIO VISIOLI

a cura di Alvaro Vatri

**L'home page del tuo sito reca, sotto il tuo nome, le seguenti "qualifiche": *compositore, flautista "dolce", cantante e didatta*. Sono in ordine "gerarchico" nella definizione della tua personalità di musicista?**

È una bella domanda e cercherò di rispondere. Per molto tempo si è trattato di "qualifiche" comunicanti e parallele, che esprimono i miei principali interessi in campo musicale (e in pratica il mio lavoro): le immagino sempre come disposte in una mappa di territori attivi e in costante trasformazione. Quando, qualche anno fa, abbiamo progettato il sito, pensavo di mettere liberamente a disposizione di chi fosse interessato alcuni materiali e di condividere le mie composizioni musicali e qualche riflessione pedagogica. Per questo, ho scelto un ordine che indicasse immediatamente quanto di concretamente utile si potesse trarre da queste pagine elettroniche.

**Partiamo da una curiosità biografica. Sei nato a Cremona, vivi a Roma: è stata una scelta o un caso?**

Personalmente, non credo al caso, penso piuttosto che nella vita di ciascuno ci sia un'orchestrazione di fondo, una "partitura" di possibilità. Quando da Parma sono venuto a

Roma è stato anzitutto per formare una famiglia, ma al tempo stesso ebbi l'occasione di lavorare come tenore nel Coro polifonico della Rai di Roma, diretto allora da Giovanni Acciai. Di questo periodo trascorso in Rai conservo un piacevole ricordo, ma anche il dispiacere di aver assistito – poco dopo e in prima persona – allo smantellamento e alla chiusura ingiustificata di queste importanti e vitali istituzioni musicali. Fu la prima di tante occasioni alla quale s'intrecciarono e seguirono tante utili possibilità di esperienza e di crescita personale che, altrove, ben difficilmente si sarebbero presentate.

**Il tuo percorso formativo è molto articolato: diploma in didattica della musica, studio del flauto dolce, canto, pianoforte, armonia jazz, musica elettronica, musicoterapia. Perché, come compositore, hai scelto di dedicarti alla musica per l'infanzia?**

Il mio prevalente impegno nella musica per l'infanzia ha le sue premesse. A Parma prendevo lezioni di composizione da Giorgio Branchi e questo maestro incoraggiava tutti gli allievi a comporre da subito, senza esitazione. Un giorno, correggendo alcuni esercizi di contrappunto, mi chiese: «Ma non mi porti niente di tuo?». Ricordo che gli risposi: «Sì, ho scritto qualcosa, ma si

tratta di canzoncine per i bambini della scuola elementare!». Al che mi rispose: «Ottimo, la prossima volta ci lavoriamo insieme, sai, scrivere per bambini è una delle cose più difficili che io conosca!». All'inizio, la mia motivazione è stata dettata (siamo negli anni '80 e già insegnavo nella scuola elementare) dalla scarsità di composizioni musicali dedicate ai bambini. Si trovavano poche cose e molto, se non si voleva cedere alle suggestioni commerciali, derivava dal repertorio dei canti *scout*, dal canto popolare e dall'eccellente lavoro di Roberto Goitre. In seguito, qui a Roma ho sviluppato meglio la mia motivazione e ho messo a fuoco i miei intenti, grazie a un ambiente ricco di possibilità, di educatori appassionati alle novità e all'incoraggiamento di personalità come quella di Bruna Liguori Valenti, che tutti conoscono come direttrice di coro, ma è anche un'infaticabile promotrice di nuovi repertori per il settore delle voci bianche. Per ciò che riguarda gli altri percorsi di studio (jazz, musica elettronica...) ho approfittato della competenza degli ottimi insegnanti che animano a Roma la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, dove insegno dal '90 *flauto dolce e coro di bambini*. La musicoterapia ha preso avvio su invito della dottoressa Annamaria Palmieri, psicologa e responsabile dell'Asl di Centocelle, che, dopo aver ascoltato un mio intervento su arte e disabilità, mi chiese se desideravo formare nel quartiere un coro integrato, che ancora oggi seguo regolarmente e dal quale ho avuto positive conferme sulle applicazioni terapeutiche della musica.

**Scrivere per l'infanzia è facile o difficile? Quanto si riesce a intercettare l'interesse, la curiosità dei bambini e quanto invece si sovrappone l'immagine o l'idea che abbiamo dell'infanzia da adulti?**

Scrivere per l'infanzia è difficile e impegnativo. Anche se il risultato, il prodotto finale è all'apparenza semplice, a questo proposito amerei citare una celebre massima dello scultore rumeno Costantin Brâncuși: «La semplicità è una complessità risolta». Comporre per bambini è un po' come imparare a muoversi su un'imbarcazione a vela, dove troviamo tutto quello che ci può servire, a condizione di armonizzare e gestire le nostre azioni (che devono diventare necessariamente più "piccole") in un costante e attento rapporto con quelle degli altri membri dell'equipaggio. Interessare i bambini? Come tutti forse sanno, si tratta del pubblico più esigente e critico in assoluto. Nel mio caso, ho sempre continuato – e per scelta – a lavorare nella scuola (da quella dell'infanzia alla primaria) così posso verificare direttamente le reazioni alle mie proposte compositive e rispondere in tempo reale alle possibili necessità della programmazione scolastica. Lavorare a contatto con i bambini è il migliore antidoto al rischio di fabbricarsi un'idea dell'infanzia falsata e distante e mantiene una relazione viva con un ambiente in rapidissima trasformazione, mai come in

quest'epoca. In particolare, ho avuto la fortuna di lavorare per quindici anni, in una scuola dell'infanzia, con Maria Letizia Volpicelli, straordinaria attrice, burattinaia, pedagogista e protagonista di spettacoli per numerose stagioni al teatro per bambini più popolare di Roma: il Teatro Verde. È stata un'occasione unica per capire cosa sia la vera passione per l'educativo. Inoltre, con Maria Grazia Bellia mi occupo del Coro di bambini presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, dove la sperimentazione e l'interazione creativa non possono di certo mancare. Il test più affidabile per verificare l'apprezzamento di una composizione da parte dei bambini? Quando ovviamente mi viene chiesto di ricantarla e quando, come direbbero gli etnomusicologi, si "oralizza" naturalmente, cioè i bambini la cantano spontaneamente (tutta o in parte) durante le loro attività, i loro giochi o a casa davanti ai genitori.

**Il repertorio per bambini negli ultimi anni si è molto rinnovato e arricchito. Un'esigenza espressa da molti operatori è quella prestare attenzione ai testi dei brani che molto spesso sono poco interessanti e avulsi dall'interesse e dall'esperienza degli attuali bambini. La tua opinione e come scegli i testi dei tuoi brani.**

Come ho espresso in altre occasioni, negli ultimi anni, grazie a molte iniziative formative e editoriali (come quelle promosse da Feniarco), abbiamo assistito a una *renaissance* compositiva per il settore voci bianche che sta andando a colmare un vuoto enorme, documentato dall'assenza nelle antologie dei libri scolastici di educazione musicale di autori contemporanei che non siano musica degli anni '60, cantautori o gruppi di musica pop-rock. I testi delle canzoni? Fino a non molto tempo fa eravamo fermi a idee molto obsolete di ciò che

## Comporre per bambini è un po' come imparare a muoversi su un'imbarcazione a vela.

potesse piacere ai bambini, persi tra *Vispe Terese* e *Macchine del capo*. Fortunatamente, a partire dal '60 con Gianni Rodari, abbiamo un'ottima letteratura per l'infanzia dalla quale attingere testi da mettere in musica e valenti e riconosciuti poeti. Per ciò che mi riguarda, in qualche caso scrivo io stesso i testi, ma abitualmente ho i miei autori, come Franca Renzini, Ambretta Vernata, Antonella Abbatiello, la bolognese Sabrina Giarratana e il "gettonatissimo" Rodari. Qualche volta, in seguito alle mie necessità didattiche, ho commissionato testi con precise indicazioni di contenuto, d'immagini ed emozioni. Di recente, ho aperto una collaborazione con Elio Pecora, del quale ho messo in musica diverse poesie inedite per bambini. Alcune di queste





### Tullio Visioli

Didatta, compositore, flautista dolce e cantante, insegna flauto dolce e coro di bambini presso la Scuola popolare di musica di Testaccio (Roma), educazione al suono e alla musica alla Libera Università Maria SS. Assunta di Roma, esperienza del canto per la Scuola di Artiterapie diretta da Vezio Ruggeri, arteterapia musicale alla S.I.P.E.A. e al corso di *counseling* della Fondazione Fatebenefratelli.

La sua attività compositiva è diretta alla coralità (voci bianche, cori giovanili e di adulti), al flauto dolce, allo strumentario didattico, a orchestre e gruppi musicali, mentre quella di formatore è indirizzata alla vocalità e al flauto dolce.

Svolge stages – con cori di adulti e gruppi di ricerca – sull'espressione vocale, per rendere concreto il legame tra psiche, emozioni e musica, facilitare lo studio e lo sviluppo delle proprie potenzialità e della "voce personale".

Collabora con MimesisLab, laboratorio di pedagogia dell'espressione dell'Università di Roma 3, coordinato da Gilberto Scaramuzza, e il master "Educazione e terapia della voce in età evolutiva" presso l'Università di Roma Tor Vergata. Come John Cage è un grande appassionato di funghi e studioso di culture orientali.

composizioni le ho eseguite accompagnandomi al pianoforte il 4 marzo di quest'anno, in un simposio di studi dal titolo *Quando la musica incontra la poesia* qui all'Università La Sapienza, confrontandomi con musicisti e poeti ciprioti e greci. L'iniziativa ha avuto molto successo e, da parte mia, la scelta di introdurre canzoni per bambini in una rassegna di questo genere, l'ho vissuta come un positivo segnale di attenzione verso un mondo musicale (il repertorio per bambini) in sorprendente crescita e valorizzabile nelle sue potenzialità artistiche.

### Nel comporre brani per l'infanzia quanto badi alla didattica, quanto alla pedagogia e quanto alla poesia?

La risposta ideale a questa domanda sarebbe di preoccuparsi che la musica che si compone e prende forma sia un po' come un'alimentazione completa e naturale, che comprenda tutte le sue proprietà. Quando nella musica l'aspetto didattico prevale, fa assomigliare il risultato a una medicina amara. Sono convinto che tutto ciò sia in declino e, com'è avvenuto per la letteratura e l'illustrazione per l'infanzia, si tratta solo di intraprendere un serio e appassionato cammino di ricerca. Il mio intento è di avvicinarmi il più possibile all'ideale greco della *paideia*. Il termine deriva dal verbo greco *paideuo* che significa "nutrire" e il suo risultato ideale è un oggetto o, in senso più esteso una pratica, nella quale poesia, pedagogia e didattica convivono armoniosamente. Tra le mie composizioni, se dovessi indicarne una nella quale ho toccato questo equilibrio ideale, citerei senz'altro *Sotto la luna* o *Amico Vero*: laddove il testo poetico collabora in perfetta simbiosi con l'interpretazione e il carattere del testo musicale.

### "Ispirazione" e "committenza": quanto agiscono questi due fattori nella tua attività di compositore?

La committenza è una sfida che spesso mi coinvolge e mi motiva a fare; l'ispirazione è un allinearsi improvviso di pianeti, una specie di energia consapevole che ti attraversa e ti spinge a comporre come se tutto scaturisse per incanto. La prima richiede applicazione e solido artigianato e la seconda è il fiore che ogni tanto sboccia da una pratica costante e assidua. Potrà sembrare contraddittorio, ma spesso trovo molta più ispirazione attraverso la committenza che nella libera attività. Una delle recenti committenze, che mi ha molto coinvolto, è stata espressa da un coro di adulti, le voci maschili de *Le penne nere* di Aosta, per il quale ho scritto *Confini* (testo e musica) occupandomi del delicato tema dell'appartenenza. E anche per le scuole o per gruppi di istituti comprensivi ho ricevuto commissioni su temi ispirati alla convivenza, al rispetto, alla nostra Costituzione o ad esempio, da parte del coro *Le cinque note* di Veduggio (Treviso), diretto da Chiara Cattapan, mi è stato richiesto un brano musicale a due voci e pianoforte ispirato alla tragedia della *Shoah*, sul quale si sta ora montando un video interpretato dai bambini e prodotto con criteri assolutamente professionali.

### Sul piano più strettamente musicale, quali sono gli elementi del tuo linguaggio musicale, hai cercato (o sei alla ricerca) un tuo stile personale "riconoscibile" e che t'identifichi oppure...

Posso identificare alcuni tratti del mio stile: interesse per l'invenzione armonica, prevalenza di suggestioni e interferenze modali, attrazione per il ritmo e il rapporto col movimento e la danza, melodie cantabili che utilizzano raramente ampi intervalli, cura dei dettagli, umorismo e gusto della citazione divertente... Credo di avere uno stile personale o un'identità, ma come conseguenza del mio bagaglio di ascolti e di esperienze, perché sono convinto che, come le inflessioni del nostro discorrere quotidiano o le nostre frasi ricorrenti, anche nella musica questi tratti distintivi affiorino naturalmente e non abbiano necessità di forzature. Allo stesso modo, nella musica che scriviamo (ed è inevitabile) affiorano anche tutte le nostre passioni: siamo una generazione che ha studiato in conservatorio,



ma è cresciuta ascoltando i Beatles e (nel mio caso) anche il jazz di Miles Davis, il rock progressivo e tanta musica cosiddetta “antica”. Ad esempio, in *Goccia dopo goccia*, alcune successioni di accordi richiamano le sonorità tipiche dei Genesis e *Cantare ci fa bene* utilizza i voicing ricchi di tensioni armoniche della bossa nova ibridata col jazz.

**La tua musica è eseguita moltissimo: quali sono i brani di cui hai riscontro che hanno maggiore successo e perché, secondo la tua opinione e secondo la critica?**

Credo che i brani di maggiore successo siano *Sotto la luna*, *Filastrocca dell'altro ieri*, *Goccia dopo goccia*, *Il verme*, *Cantare ci fa bene*, *La casetta degli gnomi*, *Cielo di città*, *Voce bella*, *I mari della luna* e, tra le altre cose, una mia armonizzazione e rielaborazione (SATB) di *Puer Natus*. Si tratta di brani diffusi attraverso *Giro Giro Canto* o altre pubblicazioni, molto graditi dai bambini per l'aspetto musicale, per la richiesta di un impegno più interpretativo che tecnico e l'impiego di testi suggestivi e non privi di un umorismo che approda, nel caso di *Cantare ci fa bene*, anche al *nonsense*, tanto amato dal pubblico infantile. La critica, oltre a diversi riconoscimenti, mi riporta soprattutto le impressioni positive dei bambini o i consensi del pubblico. Tra le cose che mi sono state dette a proposito de *Il verme*, una delle cose più divertenti è di Giorgio Monari, direttore di coro e musicologo: «In quel brano c'è tutta la storia della musica!». Anche se non c'è niente come l'entusiasmo dei bambini di tre anni della scuola dell'infanzia che alla fine di ogni incontro mi chiedono di cantare “Sciom bom bom”, cioè le sillabe ritmiche iniziali di *Dinosauri*. È la buona sensazione di aver centrato un obiettivo: quello di far compiere esperienze musicali formative e al tempo stesso gioiose.

**Ci sono dei brani a cui tieni che però sono “incompresi” dagli operatori e dal pubblico? Come reagisci alle critiche e alle “stroncature” (se mai ne hai ricevute)?**

Sì, come accade un po' a tutti i compositori ci sono brani ai quali sono affezionato e che non hanno incontrato il riscontro che avrei desiderato come *Il vento*, *Erano in sette*, *Quattro gatti*, *C'è un treno che corre*. Per esperienza so anche che, prima che una proposta musicale si affermi, in un mondo artigianale (vivaddio) e lontano dall'universo mediatico dei *Ti lascio una canzone* come quello della corallità, dove vige la diffusione “porta a porta”, ci vuole tempo e qualche buona occasione di scambio. Le stroncature arrivano per tutti e, se non ne avessi ricevute, credo che dovrei preoccuparmi! Le stroncature servono a riflettere sul proprio operato o, al contrario, a rafforzare la nostra determinazione. Un grande maestro di canto del secolo XVIII, Francesco Mancini, così consigliava: «Imparate soprattutto dalle critiche: ci aiutano a migliorare e non costano niente!».

**Molto spesso la tua musica viene “arricchita” dagli insegnanti e dai direttori con strumenti, percussioni, effetti vari: come giudichi queste operazioni e quali sono secondo te i limiti in cui dovrebbero essere contenute?**

In genere indico sempre in partitura o nelle premesse di una raccolta (come nel caso dei *10 Indovinelli*) le possibilità interpretative e di “espansione” e, quando non ci sono, è chiaro che la partitura andrebbe rispettata. Però, si tratta anche di musica che ha una larga e nobile utilizzazione in campo didattico e allora sono sempre bene disposto ad accogliere le ragioni e le motivazioni di questi arricchimenti,

## Negli ultimi anni abbiamo assistito a una *renaissance* compositiva per il settore voci bianche.

anzi li accolgo con curiosità e interesse. L'importante è che non si perda il senso musicale e che si mantenga un rispetto sostanziale verso la musica che scrivo, lo stesso che io ho per gli esecutori.

**La pedagogia musicale offre tante vie d'approccio alla musica e alla pratica corale, tante metodologie che spesso si presentano con caratteri di esclusività. Sappiamo che molti operatori nelle nostre scuole provengono non solo dal mondo accademico: come orientarsi?**

L'esclusività è quasi sempre un fatto commerciale e dietro un «il nostro è il metodo dei metodi» si nasconde facilmente un'operazione di *marketing*. Le scuole “esclusive” sono in genere più attente all'applicazione ortodossa del metodo da parte degli operatori che alla relazione con i bambini. Da parte mia preferisco le operazioni di scambio e di arricchimento tra scuole di pensiero e diffido delle pretese di chi dichiara di possedere “soltanto lui” il meglio. Per ciò che

## COMPOSIZIONI CORALI DI TULLIO VISIOLI

### Su testi di Gianni Rodari, per la scuola elementare

*Il gioco dei se* (v. e pf.)  
*Pesci! Pesci!* (v. e pf.)  
*Domande* (2 v. e pf.)  
*La galleria* (v. e pf.)  
*Stelle senza nome* (v. e pf.)  
*Il treno dei bambini* (1 o 2 voci e pf.)

### Per il secondo ciclo scuola elementare e scuola media

*I tre dottori di Salamanca* (2 v. e pf.)  
*I mari della luna* (3 v. e pf.)  
*Stracci! Stracci!* (2 v., 2 fl.d.s., pf. e perc.)  
*I mari della luna* (versione per 3 v., fl., vl., cl., pf.)  
*Quanti pesci ci sono nel mare* (v. e pf.)

### Per la scuola dell'infanzia e il primo ciclo scuola elementare

*La casetta degli gnomi* (11 canti per voce, pf. e piccoli strumenti)  
*Domani è festa* (v. e pf.)  
*Goccia dopo goccia* (v. e pf.)  
*Bolli, bolli pentolino* (2 v. e pf.)  
*Pecorella* (v. e pf.)  
*Aiutiamo Babbo Natale!* (v. e pf.)  
*Case colorate* (v. e pf.)  
*Dinosauri* (v. e pf.)  
*La strada che suona* (v. e pf.)  
*Filastrocca del mare* (v. e pf.), su testo di S. Giarratana

### Per la scuola elementare

*Voce bella* (v. e pf.)  
*Venite ad ascoltare* (v. e pf.)  
*Girotondo* (v. e pf.), su testo di E. Pecora  
*Sotto la luna* (v. e pf.), su testo di A. Vernata  
*Filastrocca dell'altro ieri* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il verme* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Canta Canta* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Quadretto* (v. e pf.)  
*C'è un professore* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Erano in sette* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il misterioso maramà* (v. e pf.)  
*La gallina che...* (v. e pf.)  
*Il dentro e il fuori* (v. e pf.), su testo di N. Raffone

*Marcetta* (v. e pf.)  
*Cometa Rock* (v. e pf.)  
*Nell'alto più alto* (v. e pf.)  
*Nina nanéta* (ninna nanna popolare valdostana, per v., fl.d.s. e pf.)

### Per il secondo ciclo scuola elementare e scuola media

*Poesie bambine* (10 canti per o 2 voci e pf.), su testi di E. Pecora  
*Canzone per gli uomini da salvare* (v. e pf.), su testo di E. Pecora  
*C'è una barca che va per il mare* (10 indovinelli popolari per v. b. e pf.)  
*Acqua* (v. e pf.), su testo di G. D'Annunzio  
*Una voce* (v. e pf.)  
*S'io potessi* (2 v. e pf.), per i 150 anni dell'unità d'Italia  
*Cantare ci fa bene* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il vento* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*A stan blan* (2 v. e pf.)  
*La pigrizia* (2 v. e pf.)  
*Quattro gatti* (2 v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*I tre giovani d'Antraime* (1 + 1 v. e pf.)  
*L'amico vero* (2 v., fl. dolci, percussioni, pf. a 4 mani), su testo di A. Vernata  
*L'amico vero (versione ridotta)* (2 v. e pf.)  
*Gesù Bambino* (2 v. e pf.)  
*Coro a colori* (2 v., perc., pf.), su testo di F. Renzini  
*Ninna nanna ninna mamma* (v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*Marina Cocò* (v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*Eco e Narciso* (v. e pf.)  
*Il giorno della notte* (2 v. e pf.)  
*Una voce* (v. e pf.)  
*Strasèr (Stracciarolo)* (v., fl.d.b. e pf.)

### Brani corali a 2 voci

*Gatti al sole* (SSA), su testo di F. Renzini  
*Il Gatto gioca* (SS), su testo di F. Renzini  
*Tu scendi dalle stelle* (armonizz. SA/TB)  
*Tu scendi dalle stelle* (versione in fa magg. a 2/3 voci)

### Brani corali a 3 voci pari

*C'è un treno che corre*, su testo di F. Renzini  
*L'infinito*, su testo di G. Leopardi

### Brani corali a 4 voci maschili (ATBRB)

*Confini*  
*La ballata dei tesori*

### Brani corali a 4 voci miste (SATB)

#### Armonizzazioni

*Ai preat*  
*Bella ciao*  
*Fischia il vento*  
*La bella Gigogin*  
*Camicia rossa*  
*Addio mia bella addio*  
*O Venezia che sei la più bella*  
*Gli scariolanti*  
*Tu scendi dalle stelle*  
*La ballata dell'eroe* (F. De André)  
*Astro del ciel* (F. Gruber)

#### Mottetti

*Hodie Christus natus est*  
*Puer Natus in Bethlehem*  
*Gloria in cielo*  
*Et venerunt festinantes* (Luca 2, 16-19; 2,14)

#### "Madrigali"

*Tempo Lontano*, su versi di G. D'Annunzio  
*Aurea Aura d'arie*  
*Zuppa d'ovoli*, su testo di P. Artusi  
*La galleria*, su testo di G. Rodari  
*Da sempre*, su testo di E. Pecora

### Pubblicazioni a carattere musicale

*C'è una barca che va per il mare*, Lapis, Roma, 1999  
*La casetta degli gnomi*, Anicia, Roma, 2002  
*Cantare ci fa bene*, (con G. Sellari e M. G. Bellia), Universitalia, Roma, 2011

### Pubblicazioni a carattere pedagogico

*VariAzioni, elementi per la didattica musicale*, Anicia, Roma, 2004  
*Il baule dei suoni*, Multidea, Roma, 2011

riguarda la formazione, il conservatorio non ha sempre portato la dovuta attenzione alla pedagogia, occupandosi prevalentemente delle “tecniche” e perdendo talvolta di vista il senso profondo dell’agire musicale. Ciò era inevitabile perché il conservatorio nasce storicamente come una scuola di formazione professionale. Ultimamente siamo in crisi e allo stesso tempo in piena fase di recupero. La crisi ha aperto percorsi di formazione alternativi, come quello della scuola presso la quale insegno qui a Roma, dove puoi praticare e comprendere anche discipline come il canto polifonico di tradizione orale con Giovanna Marini. Si tratta quindi di percorsi d’eccellenza che entrano per forza di cose in competizione col mondo accademico. Questo ci porterà a rivedere i nostri criteri di valutazione e giudizio. Siamo in piena e necessaria trasformazione.

**La tua musica è apprezzata anche all'estero: quali sono le maggiori soddisfazioni che hai avuto in questo senso?**

La soddisfazione di sapere che si eseguono le composizioni che scrivo per organici adulti, le mie proposte polifoniche. E questo è avvenuto in Europa, in particolare in Francia, Spagna e Germania, negli Stati Uniti e nell’America del Sud. Ogni tanto qualcuno mi scrive e mi chiede informazioni o m’invia una registrazione. Non mancano anche le esecuzioni delle mie composizioni per bambini, ma c’è il limite della lingua italiana, tanto da farmi seriamente pensare a tradurre i brani più richiesti.

**Come dicevamo all’inizio la tua attività in ambito musicale è poliedrica: brevemente quali sono i progetti, al di fuori di quelli compositivi, a cui ti stai dedicando?**

Sto pensando a un testo di studio che condensi le mie riflessioni pedagogiche, i miei studi sulla vocalità infantile e che li organizzi in un modello riconoscibile. In seguito a questo vorrei organizzare insieme ai miei collaboratori un progetto di formazione itinerante a diffusione nazionale. Penso comunque anche a una scuola o a un centro didattico nel quale realizzare a tutto tondo il mio modo di vedere la musica nel mondo dei bambini e poter formare anche giovani insegnanti alla maniera delle botteghe d’arte rinascimentali, ma senza trascurare nulla dei mezzi del nostro tempo.

**Penso che nella vita di ciascuno ci sia un’orchestrazione di fondo.**



**Sempre nella home page del tuo sito si legge, a chiusura del tuo profilo: «Come John Cage sono un grande appassionato di funghi e studioso di culture orientali...». E con la musica di Cage hai tratti in comune?**

Certamente, l’umorismo, il gusto del *nonsense*, l’attrazione per il silenzio e i “paesaggi sonori” (*soundscape*) e – anche se non riguarda la musica – una spiccata simpatia per il genere umano e una grande prontezza di spirito, come quando, rispondendo a un giornalista che criticando negativamente la sua musica gli disse che anche lui avrebbe potuto scrivere musica simile, replicò: «Ho detto niente che le faccia pensare che la ritenga stupido?». E sapeva anche vedere “avanti” quando nel ’59, anticipando l’idea di globalizzazione affermava: «Il mondo, ormai, è un unico mondo».

## LA PIGRIZIA DI TULLIO VISIOLI UN'ANALISI E ALCUNE PROPOSTE OPERATIVE PER UN'ESECUZIONE SCENICA

di Maria Grazia Bellia

DIRETTRICE DI CORO E DIDATTA

*La Pigrizia* è una delle più diffuse filastrocche della tradizione popolare italiana. La troviamo contenuta in una raccolta di poesie per bambini di Ettore Berni (Ettore Berni [a cura di], *Poesie per Bambini, canti, versi d'occasione, filastrocche, dialoghi, indovinelli, scelti e riordinati da Maria Bersani*, ed. G.B. Paravia, Torino 1939) in una versione leggermente diversa da quella messa in musica da Tullio Visioli, che qui riportiamo, che dichiara di averla appresa in famiglia.

### La Pigrizia

*La Pigrizia andò al mercato  
ed un cavolo comprò;  
mezzogiorno era suonato  
quando a casa ritornò.*

*Mise l'acqua, accese il fuoco,  
si sedette, riposò,  
ed intanto a poco a poco  
anche il sole tramontò.*

*Così, persa ormai la lena,  
sola, al buio, ella restò,  
ed a letto senza cena  
la Pigrizia se ne andò.*

Il brano, per coro di voci bianche a due voci con accompagnamento di pianoforte, ha una forma tripartita (AA'A). All'interno di ogni sezione la struttura è contraddistinta da quattro segmenti musicali (*a, b, a', c*), chiaramente riconoscibili, dove il terzo (*a'*) è derivato dal primo (*a*). È dunque possibile enucleare tre idee musicali (*a, b, c*) ben distinte. La sezione A (bb. 7-23) copre le prime due strofe della filastrocca. Nella sezione A' (bb. 30-42) è musicata solo la terza strofa: in questo caso sono tralasciate le ultime quattro battute che corrispondono al segmento *c*. Nella terza sezione (bb. 43-60) è ripetuto il testo della terza strofa utilizzando la medesima costruzione musicale della prima sezione (*a, b, a', c*). Questa singolare struttura determina una ricercata asimmetria fra testo poetico e testo musicale volta a superare l'eccessiva prevedibilità della forma strofica. Il brano si apre con una breve introduzione strumentale di sei battute, riproposta come interludio fra la

prima e la seconda sezione (bb. 24-29). La terza sezione è caratterizzata da un'intensificazione agogica (*più veloce, alla 'Ridolini'*).

L'idea musicale che abbiamo contraddistinto con *a* si presenta alla seguenti battute:

- (bb. 7-10): *ben scandito*, sulle parole "La pigrizia andò al mercato e un cavolo comprò mezzogiorno era suonato quando a casa ritornò".

- (bb. 30-33): *ben scandito*, sulle parole "Così, persa ormai la lena, sola al buio, ella restò, ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

- (bb. 43-46): *più veloce, alla 'Ridolini'*, sulle parole "Così, persa ormai la lena, sola al buio, ella restò, ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

Visioli caratterizza da subito la composizione utilizzando una stretta alternanza di terze maggiori (*re-fa#*) e minori (*re-fa naturale*). In questa sezione le due voci corrono all'unisono. All'idea musicale *b* sono riservati i segmenti della partitura di seguito citati:

- (bb. 11-14): *più cantabile*, sulle parole "mise l'acqua accese il fuoco tchsssch!, si sedette, riposò tchsssch".

- (bb. 34-37): *più cantabile*, sulle parole "ed a letto senza

## Personaggi, situazioni, anche singole parole, possono suscitare le associazioni più diverse nei giovani coristi.

cena ahhhh! la Pigrizia se ne andò ahhhhh!".

- (bb. 47-50): *più cantabile*, sulle parole "ed a letto senza cena oohhhh! la Pigrizia se ne andò oohhhh!".

Il tema presenta le azioni che la Pigrizia, tornata dal mercato, compie a casa: l'intenzione è quella di cucinare il cavolo. A tal fine, mette l'acqua in una pentola e accende il fuoco. La fatica è tale da costringere la Pigrizia a sedersi e riposare fino ad addormentarsi senza aver cenato. Le azioni della Pigrizia – metter l'acqua, sedersi e riposare e andare a letto senza cena – vengono rispettivamente sottolineate da suoni onomatopeici che i cori sono invitati a produrre per sottolineare le azioni (bb. 12 e 14 "tchsssch"; bb. 35 e 37 "ahhhh"; bb. 48 e 50 "oohhhh").





L'idea musicale *a* ritorna modificata (*a'*) alle battute di seguito indicate:

- (bb. 15-19): *suoni ben tenuti... allargando poco a poco*, sulla parola "riposò".

- (bb. 38-42): *allargando poco a poco*, sulle parole "se ne andò".

- (bb. 51-55): *allargando poco a poco*, nuovamente sulle parole "se ne andò".

Qui le due voci dialogano facendo echeggiare la stanchezza della Pigrizia nel momento del suo riposo. In questo caso l'alternanza di *fa#* e *fa naturale*, già udita alle bb. 7-10, si fa talmente serrata da determinare una sovrapposizione dei due suoni. Le voci producono un *continuum* sonoro che sembra non avere soluzione di continuità fra le due parti, con un effetto di staticità che rende palpabile la stanchezza della Pigrizia.

Infine, l'idea musicale *c* si sviluppa nei seguenti momenti:

(bb. 20-23): *espressivo, allargando*, sulle parole "ed intanto a poco a poco anche il sole tramontò".

(bb. 56-60): *espressivo, allargando*, sulle parole "ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

*La Pigrizia* è un brano che in apparenza potrebbe sembrare costruito sulla tonalità di *re maggiore*. La partitura tuttavia non presenta mai la sensibile (*do#*), e anche per tale motivo appare più pertinente una definizione modale del brano, costruito su una scala

misolidia trasportata sul *re*. Le prime quattro battute dell'introduzione strumentale sono basate su una pura alternanza di maggiore e minore (la definizione tonale è ancora ambigua). A b. 5 appare un accordo di settima di seconda specie sul sesto grado di *re maggiore*, e nella battuta successiva un accordo di settima sul sesto grado abbassato che risolve sulla dominante di *re* con la quarta e la sesta (minore) non risolte; quest'ultima armonia a sua volta cadenza sull'accordo di *re maggiore* di b. 7, nel momento in

cui entrano le voci. Immediatamente dopo (bb. 8-9), appare una cadenza modale misolidia (*do naturale VII - re I*). Da sottolineare anche l'armonia che appare sul terzo e quarto tempo della b. 10, un accordo di nona di quarta specie usato sul secondo grado abbassato della scala di *re (mi b)* che dovrebbe normalmente risolvere sul primo grado, ma che a sorpresa modula, diventando il quarto grado di *si b*. Si tratta di un *si b* lidio (quindi con il *mi naturale*), mantenuto fino a b. 14, dove riappare la cadenza *VII-I* che riconduce al *re misolidio* d'impianto. A b. 19 c'è ancora un accordo sul secondo grado abbassato (*mi b*) che, questa volta, risolve naturalmente sulla tonica. Il carattere modale del brano è ribadito dall'impiego di accordi per quarte sovrapposte nelle bb. 20-23.

Il brano rappresenta bene la poetica di Visioli. Nelle sue composizioni per coro di bambini è sintetizzato un pensiero musicale intriso di curiosità, ironia e ricerca. Nulla è lasciato al caso e le idee si intrecciano tra loro in un discorso musicale fluido e avvincente e per l'ascoltatore e per l'esecutore. Visioli ha il coraggio e la forza di scrivere non per i bambini ma con i bambini. Ogni sua composizione è un acquerello in cui ciascuno può specchiarsi e far vibrare con la voce il proprio mondo reale e fantastico.

#### **La Pigrizia, dalla partitura alla scena**

Accanto a un'analisi di tipo tradizionale mi sembra utile proporre qui una lettura della partitura che la esamina in funzione della sua messa in scena. Nel caso preso in esame il brano non è destinato a un'esecuzione di tipo teatrale. Per analisi scenica intendo quindi lo studio che direttore e coristi affrontano interrogando la partitura al fine di costruire un'esecuzione teatrale del brano che vada anche oltre le esplicite intenzioni dell'autore. Si tratta di esplorare le potenzialità drammaturgiche di testo e musica per approdare dunque a una convincente rielaborazione scenica.

Come avviene questo processo? L'idea è quella di interrogare

## **Visioli ha il coraggio e la forza di scrivere non per i bambini ma con i bambini.**

il testo letterario in una prospettiva per l'appunto teatrale. La tematica e le situazioni presentate dalla poesia messa in musica vengono sviscerate nel corso di incontri preliminari volti a individuare le situazioni che più stimolano la fantasia dei coristi da un punto di vista narrativo. Si procede per evocazioni: personaggi, situazioni, anche singole parole, possono suscitare le associazioni più diverse nei giovani coristi. Compito del direttore è quello di accogliere le proposte e mettere nelle condizioni i coristi di incorporarle in varie

forme – testuali, musicali, mimiche – nell'interpretazione del brano. A questo punto interviene l'analisi della partitura; lo scopo è quello di verificare quali degli spunti proposti già intrinseci alla partitura e cosa invece va aggiunto all'atto dell'esecuzione. Le aggiunte possono manifestarsi come amplificazione di alcuni episodi musicali oppure come vere e proprie interpolazioni.

Ma perché mettere in atto un intervento di questo genere sulla partitura, intervento che potrebbe a prima vista apparire arbitrario e gratuito? L'idea di fondo è quella che i coristi sono in grado di giungere a un apprendimento significativo del brano e a un'esecuzione vocale realmente espressiva di esso se la motivazione al fare implica anche un forte coinvolgimento emotivo. La sollecitazione di una efficace risposta emozionale nei coristi riposa sulla possibilità di attivare la loro attitudine al fantastico. Questo è il motivo dell'importanza di una lettura del testo che non si limiti ai contenuti esplicitamente espressi, ma cerchi di mettere questi ultimi in rapporto col mondo immaginativo dei coristi. In questo modo essi saranno in grado di comprendere le soluzioni compositive messe in campo dall'autore per esprimere determinati contenuti del testo. Si vuole così offrire in primo luogo ai coristi un'opportunità di lavoro che li coinvolga attivamente. L'esperienza ci conforta nel sostenere che un coro che utilizza la voce muovendosi all'interno di uno spazio scenico migliora le capacità di ascolto, di relazione, di attenzione e concentrazione. L'emissione vocale risulta più rilassata e il livello di partecipazione del gruppo corale è sostenuto da una forte motivazione al fare che coinvolge non solo la voce ma il corpo nella sua globalità. La proposta di utilizzare la partitura corale per andare in scena ridefinisce anche i ruoli di ciascuno all'interno della relazione. Il direttore non è solo colui che istruisce e i coristi non sono solo coloro che apprendono; tra di loro si attiva un nuovo processo basato sulla cooperazione che coinvolge tutti, ciascuno con le proprie conoscenze e competenze, in un lavoro progettuale attorno alla partitura, che diventa al tempo stesso copione e canovaccio.

Il repertorio di Visioli si presta particolarmente a essere utilizzato per operazioni di messa in scena corale, e per la scelta dei testi e per il tipo di scrittura utilizzata. Non mancano infatti nelle sue composizioni momenti in cui il coro e il direttore possono "agire". La lunga collaborazione con Visioli nella conduzione del coro di bambini della Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma ha permesso di verificare insieme al compositore l'efficacia del processo qui presentato.

L'analisi scenica de *La Pigrizia* che di seguito presento è una sintesi delle proposte avanzate dai bambini in diversi contesti scolastici ed extrascolastici durante le attività di coro scenico che nel tempo ho condotto.

Come primo passo per avviare il processo di drammatizzazione introduco i coristi a una lettura del testo per approfondirne gli aspetti narrativi e, successivamente, sollecito una comparazione delle osservazioni rilevate con le soluzioni musicali elaborate dal compositore. Chi sono i personaggi? Dove si muovono? Come si muovono? Dove si svolge la vicenda? Cosa dice la Pigrizia? Come lo dice? Al mercato la Pigrizia interagisce con qualcuno? Sono sufficienti alcune di queste domande per attivare una discussione di gruppo. Si prende nota delle risposte, delle idee, delle soluzioni avanzate. Ciascuna proposta sarà oggetto di studio e ricerca da parte del gruppo: dei coristi tra loro e tra questi e il direttore. Lo studio del testo narrativo in funzione teatrale mette in evidenza l'opportunità di definire in maniera efficace da un punto di vista scenico i luoghi che fanno da sfondo alle azioni della Pigrizia: il mercato e la cucina. Dalla comparazione fra la prospettiva scenica del testo agita dai bambini e le soluzioni adottate nella partitura dal compositore si evince infatti come la musica contenga momenti funzionali

## Nelle composizioni di Visioli per coro di bambini è sintetizzato un pensiero musicale intriso di curiosità, ironia e ricerca.

a costruire il personaggio della Pigrizia, mentre non sono presenti sezioni o spunti musicali che esplicitamente evocano i luoghi.

Parallelamente al lavoro musicale di analisi e comparazione si attiva fra i coristi il reperimento di oggetti e costumi che possono essere utili per andare in scena.

La proposta dei coristi di caratterizzare efficacemente il personaggio della Pigrizia implica un lavoro di costruzione dello stesso personaggio. Una possibile soluzione è quella di mettere in scena la Pigrizia come personaggio muto, affidandone la definizione drammatica alle sole azioni mimiche. In partitura tuttavia troviamo indicazioni che, pur non essendo esplicitamente assegnate a una voce solista, possono costituire un primo materiale utile alla costruzione di una parte vocale che possa accompagnare le azioni della Pigrizia. Ci riferiamo alle onomatopee presenti alle battute 12, 14, 48 e 50 che, estrapolate dal loro contesto dell'esecuzione corale, si prestano a essere elaborate per essere affidate a una voce solista che impersonerà il protagonista della filastrocca. Le elaborazioni più "riuscite" sono state quelle che hanno lasciato libero il personaggio di improvvisare, con la voce parlata, commenti alle azioni cantate dal coro. In questo caso la partitura si è arricchita dunque di una linea di parlato che accompagna liberamente il canto. La Pigrizia va in scena e improvvisa declamando la sua indolenza, la lentezza



delle proprie azioni, la noia che prova, ecc. con l'obbligo di eseguire, nei tempi previsti dalla partitura, le onomatopee. Un lavoro attento sulla postura e sull'andatura del personaggio facilita l'improvvisazione vocale, supportata da riflessioni collettive sulle caratteristiche proprie dell'essere pigro. In adesione alle indicazioni della partitura, dalla b. 43 in poi la Pigrizia potrebbe amplificare la sua lentezza attraverso il parlato e con movimenti del corpo, creando un forte contrasto con l'esecuzione del canto che, per indicazione del compositore, dovrà essere *più veloce, alla 'Ridolini'*. Infine, in tutti i segmenti *a'* (bb. 15-19, "riposò"; bb. 38-42, "se ne andò"; bb. 51-55, "se ne andò") il coro potrebbe unirsi alla lentezza della Pigrizia accompagnando il canto con movimenti sostenuti del corpo che esplora i diversi livelli dello spazio. I coristi hanno talvolta avanzato la proposta di realizzare una scena di mercato come introduzione del brano; ciò offre lo spunto per realizzare un'improvvisazione vocale e strumentale. Un ipotetico lavoro di ricerca è quello che potrebbe dar luogo a una visita individuale o di gruppo a uno dei mercati diffusi sul territorio allo scopo di "catturare" suoni, rumori, atteggiamenti dei venditori, ecc. Si può prendere nota su un taccuino o per mezzo di registrazioni. I coristi acquisiscono così un ampio vocabolario durante l'esperienza diretta o attraverso altri mezzi predisposti dal direttore anche grazie alla collaborazione delle famiglie (video, interviste, film, ecc.). Laddove fossero a disposizione mezzi tecnologici adeguati, il repertorio dei richiami dei venditori può essere elaborato al computer utilizzando semplici programmi di *editing*. In questo caso si lavorerà a costruire una "colonna sonora", realizzata assemblando le voci e i suoni del mercato, da utilizzare come introduzione al brano. Il lavoro di ricerca può coinvolgere gli insegnanti dell'area letteraria che potrebbero prendere spunto del tema per approfondimenti storici e di costume.

Uno spazio all'interno della scena dovrebbe essere ben riconoscibile come la cucina, il luogo in cui la Pigrizia svolge le sue lente azioni. Le bb. 11-14 offrono la possibilità di inserire un momento strumentale (libero o strutturato) realizzato utilizzando gli utensili della cucina (mestoli, pentole, tazzine, cucchiaini, sveglie, ecc.). Abbiamo a disposizione quattro battute? sono sufficienti? Il coro e il direttore possono decidere di ampliare la sezione inserendo uno o più ritornelli. Il brano strumentale può accompagnare la linea del canto e può alternarsi a esso.

Mi piace ricordare la proposta di una delle mie coriste più riservate di aggiungere nella composizione i dodici rintocchi di campana scanditi della chiesa del mercato. L'idea, accolta con grande entusiasmo dal gruppo, dopo una serie di tentativi, si concretizzò eseguendo i rintocchi sulle sei battute di introduzione strumentale (due colpi di campana per ciascuna battuta).

Le proposte di messa in scena realizzate in classe coi i bambini non si sono limitate a quelle qui sinteticamente descritte. Lo scopo di questa analisi non è dunque quella di fornire un copione a chi intende proporre una versione scenica de *La Pigrizia* di Tullio Visoli ma offrire alcuni stimoli operativi, fra i tanti in grado di incoraggiare direttori e gruppi corali ad affrontare una lettura scenica del testo.

Un'impostazione di questo tipo offre la possibilità di affrontare col coro, parallelamente a un attento e consapevole lavoro sulla vocalità (respirazione, emissione, risonanza, intonazione) una ricerca personale e di gruppo che possa favorire la consapevolezza dell'espressione corporea, tale da

## Il repertorio di Visoli si presta particolarmente a essere utilizzato per operazioni di messa in scena corale.

facilitare l'azione narrativa attraverso l'uso del corpo in movimento. Il clima di ricerca e collaborazione connaturato al processo favorisce un'azione sinergica del gruppo che migliora la qualità e l'espressività del suono corale in autonomia dalle indicazioni del direttore: l'autonomia che il direttore lascia ai coristi contribuisce a sviluppare quell'intelligenza di gruppo che nel caso del coro si manifesta in una coesione vocale e in una partecipazione globale del corpo che canta.

Per tentativi ed errori, grazie alla distribuzione dei ruoli condivisa dal coro, si va in scena. La lezione diventa quindi un laboratorio scenico in cui ciascuno "nei panni di" interpreta il proprio personaggio nel dialogo vocale con gli altri; un ambiente di apprendimento in cui ciascuno coopera alla costruzione della scena sonora. Infine, l'uso di costumi e oggetti di travestimento risulta di fondamentale importanza per attivare il gioco simbolico.

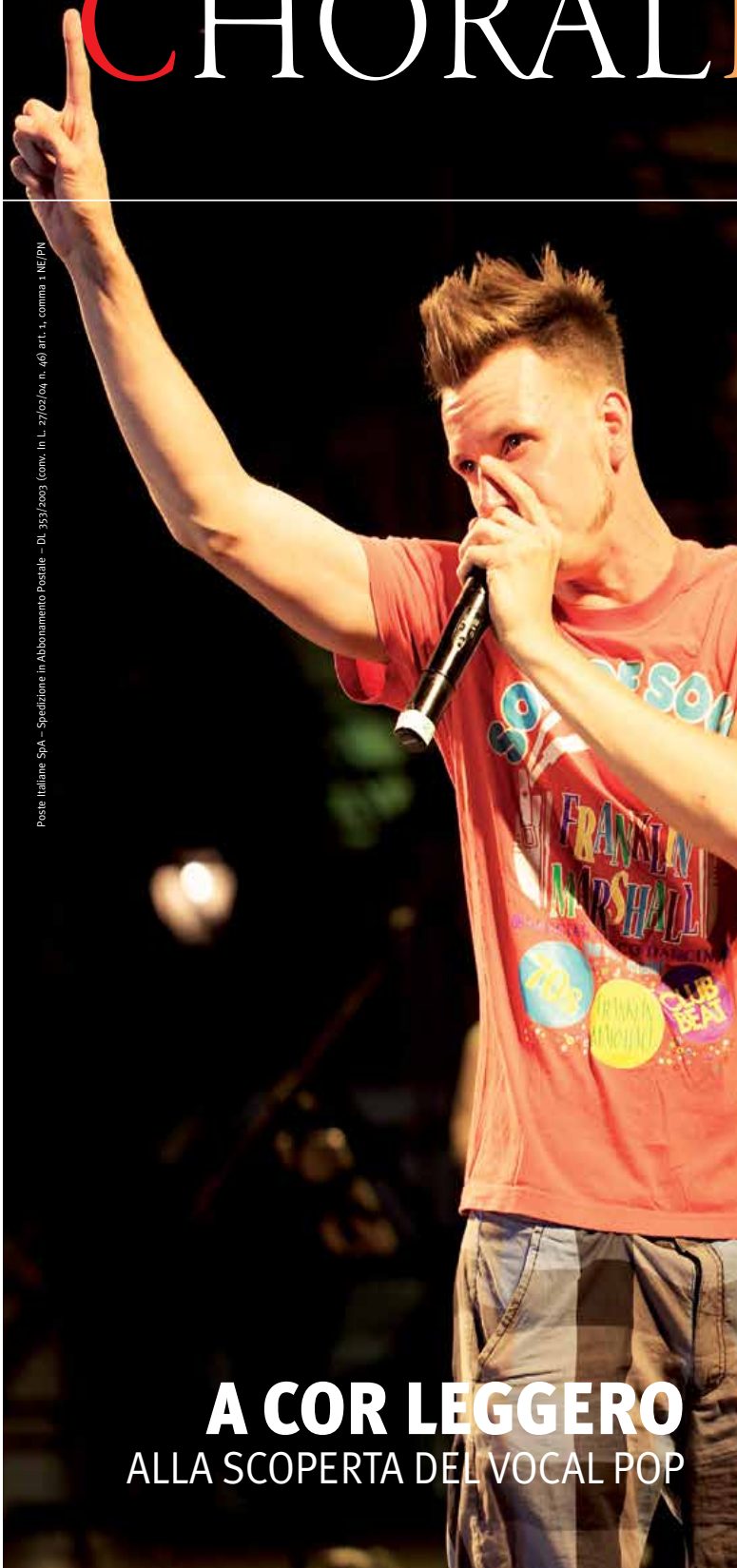
n. 41 - maggio-agosto 2013

# CHORALITER

Rivista quadrimestrale di Feniarco

Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

Poste Italiane SpA - Spedizione in Abbonamento Postale - DL 353/2003 (conv. in L. 27/02/04, n. 46) art. 1, comma 1, NE/PN



TULLIO VISIOLI

## **UNA COMPLESSITÀ RISOLTA**

## **WAR REQUIEM**

BENJAMIN BRITTEN

## **PER GUARDARE LONTANO**

INTERVISTA A CARLO PAVESE

DA MARIBOR A GORIZIA

## **CRONACHE DAI CONCORSI**

## **A COR LEGGERO** ALLA SCOPERTA DEL VOCAL POP



per la sperimentazione e la personalizzazione ma è opportuno muoversi con gusto poiché, citando Duke Ellington, «non esiste musica bella o brutta: esiste musica suonata (cantata) bene o male!...».

Talvolta ascoltare una versione di *Imagine* di John Lennon come se fosse *La Montanara* fa un po' tenerezza... qualche volta invece è proprio insopportabile!

Spesso il problema deriva anche da una scelta poco attenta dell'arrangiamento o rilettura corale del brano di carattere popular: un capitolo a parte andrebbe affrontato riguardo alle partiture utilizzabili.

L'adattamento corale di un brano pop infatti non è cosa da trascurare: bisogna essere consapevoli che il prodotto finale potrebbe risultare diverso, nuovo rispetto all'originale. I brani possono essere arrangiati mettendo bene in evidenza la melodia principale mentre il resto del coro si limita a gestire l'accompagnamento armonico-ritmico;

oppure si possono avere delle vere e proprie riletture, quasi una nuova composizione, basate sui temi originari delle canzoni. In questo caso va decisamente esteso il concetto di polifonia anche al settore "moderno": non sono infatti infrequenti riletture corali suggestive, realizzate con scritture degne di valore contrappuntistico e polifonico appunto, in linea con un buon artigianato della composizione polifonica.

Nella musica pop – anche se non sempre – risulta inoltre forte la componente ritmica che nella trasposizione corale a cappella potrebbe diventare un ulteriore pretesto caratterizzante per l'arrangiamento o potrebbe essere sostenuta da un capace percussionista vocale: non va trascurata questa risorsa, dal momento che una buona linea ritmica, associata a una valida gestione della linea del basso vocale, potrebbe risolvere le sorti di brani apparentemente privi di verve o personalità!

Inoltre una intelligente gestione scenica con opportune coreografie, non invadenti o distraenti ma efficaci sul piano interpretativo, porterà di certo un valore aggiunto alla performance musicale.

Ci si può chiedere anche, avendo valanghe di musica corale classica e popolare, di tradizione e d'autore italiana apprezzabilissima, perché mai si debbano emulare i repertori stranieri anziché valorizzare le perle nostrane.

Il repertorio "popular" italiano merita certamente di essere riletto anche in modalità corale. Non mancano esempi degni di nota (basta ascoltare qualcosa del repertorio già citato di Neri per Caso e Cluster).

I giovani cantori possono essere "catturati" più facilmente proponendo ciò che è più vicino al loro gusto (peraltro influenzato dal mercato), ma la conoscenza dei vari stili vocali dovrebbe essere funzionale anche a quella che è una nostra identità storica di tutto rispetto, a partire dal canto monodico gregoriano, per passare alla musica rinascimentale,

madrigalistica, operistica, liederistica fino ai nostri giorni.

In generale, mettendo a confronto le difficoltà ritmico-melodiche di brani pop contemporanei con le esigenze di controllo dello *swing* e con il fraseggio della canzone d'autore, vi può essere quindi un'intenzione "a rovescio": partendo dal repertorio attuale, rivisitato in maniera mai scontata, con arrangiamenti scelti che mettano a dura prova le capacità musicali e vocali dei giovani coristi, è possibile recuperare alcune prassi del contrappunto storico (dall'imitazione, al canone e via fino a strutture più complesse...) nella speranza che vi possa essere un graduale appassionarsi al repertorio antico, che personalmente ritengo irrinunciabile.

Il mezzo (melodie e ritmi accattivanti, coinvolgimento della mimica e del movimento corporeo, esterofilia forse un po' ostentata...) potrà essere discutibile ma è solo uno dei tanti

## Se l'ambiente acustico lo permette un assetto senza microfoni sarebbe preferibile.

tentativi che devono essere messi in atto per una visione più completa e realistica possibile della musica, in particolare quella corale.

Il canto pop corale oggi è certamente una delle frontiere della musica per coro, soprattutto per creare interesse nelle nuove generazioni che avrebbero così la possibilità di avvicinarsi alla polifonia attraverso linguaggi più fruibili da parte loro.

Brani orecchiabili? Commerciali? Perché no! Pop sì, ma di un certo livello.

Canzoni allegre o malinconiche, ritmate o melodiche, non importa: purché possano riuscire a veicolare l'intero progetto formativo, catturando l'attenzione dei giovani (ma non solo giovani anagraficamente) coristi, come corsari a bordo di una meravigliosa nave, motivandoli quindi a considerare nuovi mezzi tecnico-analitici, per una maggior comprensione della scelta dei materiali musicali prima e per una più consapevole esecuzione e interpretazione poi. Il tutto in un'ottica certamente non esclusiva per genere (non solo *popular music* per intenderci), ma utilizzando quando possibile tutte le occasioni per approfondimenti nel campo della polifonia anche storica, grazie ad arrangiamenti che non rinuncino a utilizzare espedienti contrappuntistici utili ad affrontare la più completa esperienza di pratica corale.



# LA SEMPLICITÀ È UNA COMPLESSITÀ RISOLTA

## INTERVISTA A TULLIO VISIOLI

a cura di Alvaro Vatri

**L'home page del tuo sito reca, sotto il tuo nome, le seguenti "qualifiche": *compositore, flautista "dolce", cantante e didatta*. Sono in ordine "gerarchico" nella definizione della tua personalità di musicista?**

È una bella domanda e cercherò di rispondere. Per molto tempo si è trattato di "qualifiche" comunicanti e parallele, che esprimono i miei principali interessi in campo musicale (e in pratica il mio lavoro): le immagino sempre come disposte in una mappa di territori attivi e in costante trasformazione. Quando, qualche anno fa, abbiamo progettato il sito, pensavo di mettere liberamente a disposizione di chi fosse interessato alcuni materiali e di condividere le mie composizioni musicali e qualche riflessione pedagogica. Per questo, ho scelto un ordine che indicasse immediatamente quanto di concretamente utile si potesse trarre da queste pagine elettroniche.

**Partiamo da una curiosità biografica. Sei nato a Cremona, vivi a Roma: è stata una scelta o un caso?**

Personalmente, non credo al caso, penso piuttosto che nella vita di ciascuno ci sia un'orchestrazione di fondo, una "partitura" di possibilità. Quando da Parma sono venuto a

Roma è stato anzitutto per formare una famiglia, ma al tempo stesso ebbi l'occasione di lavorare come tenore nel Coro polifonico della Rai di Roma, diretto allora da Giovanni Acciai. Di questo periodo trascorso in Rai conservo un piacevole ricordo, ma anche il dispiacere di aver assistito – poco dopo e in prima persona – allo smantellamento e alla chiusura ingiustificata di queste importanti e vitali istituzioni musicali. Fu la prima di tante occasioni alla quale s'intrecciarono e seguirono tante utili possibilità di esperienza e di crescita personale che, altrove, ben difficilmente si sarebbero presentate.

**Il tuo percorso formativo è molto articolato: diploma in didattica della musica, studio del flauto dolce, canto, pianoforte, armonia jazz, musica elettronica, musicoterapia. Perché, come compositore, hai scelto di dedicarti alla musica per l'infanzia?**

Il mio prevalente impegno nella musica per l'infanzia ha le sue premesse. A Parma prendevo lezioni di composizione da Giorgio Branchi e questo maestro incoraggiava tutti gli allievi a comporre da subito, senza esitazione. Un giorno, correggendo alcuni esercizi di contrappunto, mi chiese: «Ma non mi porti niente di tuo?». Ricordo che gli risposi: «Sì, ho scritto qualcosa, ma si

tratta di canzoncine per i bambini della scuola elementare!». Al che mi rispose: «Ottimo, la prossima volta ci lavoriamo insieme, sai, scrivere per bambini è una delle cose più difficili che io conosca!». All'inizio, la mia motivazione è stata dettata (siamo negli anni '80 e già insegnavo nella scuola elementare) dalla scarsità di composizioni musicali dedicate ai bambini. Si trovavano poche cose e molto, se non si voleva cedere alle suggestioni commerciali, derivava dal repertorio dei canti *scout*, dal canto popolare e dall'eccellente lavoro di Roberto Goitre. In seguito, qui a Roma ho sviluppato meglio la mia motivazione e ho messo a fuoco i miei intenti, grazie a un ambiente ricco di possibilità, di educatori appassionati alle novità e all'incoraggiamento di personalità come quella di Bruna Liguori Valenti, che tutti conoscono come direttrice di coro, ma è anche un'infaticabile promotrice di nuovi repertori per il settore delle voci bianche. Per ciò che riguarda gli altri percorsi di studio (jazz, musica elettronica...) ho approfittato della competenza degli ottimi insegnanti che animano a Roma la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, dove insegno dal '90 *flauto dolce* e *coro di bambini*. La musicoterapia ha preso avvio su invito della dottoressa Annamaria Palmieri, psicologa e responsabile dell'Asl di Centocelle, che, dopo aver ascoltato un mio intervento su arte e disabilità, mi chiese se desideravo formare nel quartiere un coro integrato, che ancora oggi seguo regolarmente e dal quale ho avuto positive conferme sulle applicazioni terapeutiche della musica.

**Scrivere per l'infanzia è facile o difficile? Quanto si riesce a intercettare l'interesse, la curiosità dei bambini e quanto invece si sovrappone l'immagine o l'idea che abbiamo dell'infanzia da adulti?**

Scrivere per l'infanzia è difficile e impegnativo. Anche se il risultato, il prodotto finale è all'apparenza semplice, a questo proposito amerei citare una celebre massima dello scultore rumeno Constantin Brâncuși: «La semplicità è una complessità risolta». Comporre per bambini è un po' come imparare a muoversi su un'imbarcazione a vela, dove troviamo tutto quello che ci può servire, a condizione di armonizzare e gestire le nostre azioni (che devono diventare necessariamente più "piccole") in un costante e attento rapporto con quelle degli altri membri dell'equipaggio. Interessare i bambini? Come tutti forse sanno, si tratta del pubblico più esigente e critico in assoluto. Nel mio caso, ho sempre continuato – e per scelta – a lavorare nella scuola (da quella dell'infanzia alla primaria) così posso verificare direttamente le reazioni alle mie proposte compositive e rispondere in tempo reale alle possibili necessità della programmazione scolastica. Lavorare a contatto con i bambini è il migliore antidoto al rischio di fabbricarsi un'idea dell'infanzia falsata e distante e mantiene una relazione viva con un ambiente in rapidissima trasformazione, mai come in

quest'epoca. In particolare, ho avuto la fortuna di lavorare per quindici anni, in una scuola dell'infanzia, con Maria Letizia Volpicelli, straordinaria attrice, burattinaia, pedagogista e protagonista di spettacoli per numerose stagioni al teatro per bambini più popolare di Roma: il Teatro Verde. È stata un'occasione unica per capire cosa sia la vera passione per l'educativo. Inoltre, con Maria Grazia Bellia mi occupo del Coro di bambini presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, dove la sperimentazione e l'interazione creativa non possono di certo mancare. Il test più affidabile per verificare l'apprezzamento di una composizione da parte dei bambini? Quando ovviamente mi viene chiesto di ricantarla e quando, come direbbero gli etnomusicologi, si "oralizza" naturalmente, cioè i bambini la cantano spontaneamente (tutta o in parte) durante le loro attività, i loro giochi o a casa davanti ai genitori.

**Il repertorio per bambini negli ultimi anni si è molto rinnovato e arricchito. Un'esigenza espressa da molti operatori è quella prestare attenzione ai testi dei brani che molto spesso sono poco interessanti e avulsi dall'interesse e dall'esperienza degli attuali bambini. La tua opinione e come scegli i testi dei tuoi brani.**

Come ho espresso in altre occasioni, negli ultimi anni, grazie a molte iniziative formative e editoriali (come quelle promosse da Feniarco), abbiamo assistito a una *renaissance* compositiva per il settore voci bianche che sta andando a colmare un vuoto enorme, documentato dall'assenza nelle antologie dei libri scolastici di educazione musicale di autori contemporanei che non siano musica degli anni '60, cantautori o gruppi di musica pop-rock. I testi delle canzoni? Fino a non molto tempo fa eravamo fermi a idee molto obsolete di ciò che

## Comporre per bambini è un po' come imparare a muoversi su un'imbarcazione a vela.

potesse piacere ai bambini, persi tra *Vispe Terese* e *Macchine del capo*. Fortunatamente, a partire dal '60 con Gianni Rodari, abbiamo un'ottima letteratura per l'infanzia dalla quale attingere testi da mettere in musica e valenti e riconosciuti poeti. Per ciò che mi riguarda, in qualche caso scrivo io stesso i testi, ma abitualmente ho i miei autori, come Franca Renzini, Ambretta Vernata, Antonella Abbatiello, la bolognese Sabrina Giarratana e il "gettonatissimo" Rodari. Qualche volta, in seguito alle mie necessità didattiche, ho commissionato testi con precise indicazioni di contenuto, d'immagini ed emozioni. Di recente, ho aperto una collaborazione con Elio Pecora, del quale ho messo in musica diverse poesie inedite per bambini. Alcune di queste



### Tullio Visioli

Didatta, compositore, flautista dolce e cantante, insegna flauto dolce e coro di bambini presso la Scuola popolare di musica di Testaccio (Roma), educazione al suono e alla musica alla Libera Università Maria SS. Assunta di Roma, esperienza del canto per la Scuola di Artiterapie diretta da Vezio Ruggeri, arteterapia musicale alla S.I.P.E.A. e al corso di *counseling* della Fondazione Fatebenefratelli.

La sua attività compositiva è diretta alla coralità (voci bianche, cori giovanili e di adulti), al flauto dolce, allo strumentario didattico, a orchestre e gruppi musicali, mentre quella di formatore è indirizzata alla vocalità e al flauto dolce.

Svolge stages – con cori di adulti e gruppi di ricerca – sull'espressione vocale, per rendere concreto il legame tra psiche, emozioni e musica, facilitare lo studio e lo sviluppo delle proprie potenzialità e della "voce personale".

Collabora con MimesisLab, laboratorio di pedagogia dell'espressione dell'Università di Roma 3, coordinato da Gilberto Scaramuzzo, e il master "Educazione e terapia della voce in età evolutiva" presso l'Università di Roma Tor Vergata. Come John Cage è un grande appassionato di funghi e studioso di culture orientali.

composizioni le ho eseguite accompagnandomi al pianoforte il 4 marzo di quest'anno, in un simposio di studi dal titolo *Quando la musica incontra la poesia* qui all'Università La Sapienza, confrontandomi con musicisti e poeti ciprioti e greci. L'iniziativa ha avuto molto successo e, da parte mia, la scelta di introdurre canzoni per bambini in una rassegna di questo genere, l'ho vissuta come un positivo segnale di attenzione verso un mondo musicale (il repertorio per bambini) in sorprendente crescita e valorizzabile nelle sue potenzialità artistiche.

### Nel comporre brani per l'infanzia quanto badi alla didattica, quanto alla pedagogia e quanto alla poesia?

La risposta ideale a questa domanda sarebbe di preoccuparsi che la musica che si compone e prende forma sia un po' come un'alimentazione completa e naturale, che comprenda tutte le sue proprietà. Quando nella musica l'aspetto didattico prevale, fa assomigliare il risultato a una medicina amara. Sono convinto che tutto ciò sia in declino e, com'è avvenuto per la letteratura e l'illustrazione per l'infanzia, si tratta solo di intraprendere un serio e appassionato cammino di ricerca. Il mio intento è di avvicinarmi il più possibile all'ideale greco della *paideia*. Il termine deriva dal verbo greco *paideuo* che significa "nutrire" e il suo risultato ideale è un oggetto o, in senso più esteso una pratica, nella quale poesia, pedagogia e didattica convivono armoniosamente. Tra le mie composizioni, se dovessi indicarne una nella quale ho toccato questo equilibrio ideale, citerei senz'altro *Sotto la luna o Amico Vero*: laddove il testo poetico collabora in perfetta simbiosi con l'interpretazione e il carattere del testo musicale.

### "Ispirazione" e "committenza": quanto agiscono questi due fattori nella tua attività di compositore?

La committenza è una sfida che spesso mi coinvolge e mi motiva a fare; l'ispirazione è un allinearsi improvviso di pianeti, una specie di energia consapevole che ti attraversa e ti spinge a comporre come se tutto scaturisse per incanto. La prima richiede applicazione e solido artigianato e la seconda è il fiore che ogni tanto sboccia da una pratica costante e assidua. Potrà sembrare contraddittorio, ma spesso trovo molta più ispirazione attraverso la committenza che nella libera attività. Una delle recenti committenze, che mi ha molto coinvolto, è stata espressa da un coro di adulti, le voci maschili de Le penne nere di Aosta, per il quale ho scritto *Confini* (testo e musica) occupandomi del delicato tema dell'appartenenza. E anche per le scuole o per gruppi di istituti comprensivi ho ricevuto commissioni su temi ispirati alla convivenza, al rispetto, alla nostra Costituzione o ad esempio, da parte del coro Le cinque note di Vedelago (Treviso), diretto da Chiara Cattapan, mi è stato richiesto un brano musicale a due voci e pianoforte ispirato alla tragedia della *Shoah*, sul quale si sta ora montando un video interpretato dai bambini e prodotto con criteri assolutamente professionali.

### Sul piano più strettamente musicale, quali sono gli elementi del tuo linguaggio musicale, hai cercato (o sei alla ricerca) un tuo stile personale "riconoscibile" e che t'identifichi oppure...

Posso identificare alcuni tratti del mio stile: interesse per l'invenzione armonica, prevalenza di suggestioni e interferenze modali, attrazione per il ritmo e il rapporto col movimento e la danza, melodie cantabili che utilizzano raramente ampi intervalli, cura dei dettagli, umorismo e gusto della citazione divertente... Credo di avere uno stile personale o un'identità, ma come conseguenza del mio bagaglio di ascolti e di esperienze, perché sono convinto che, come le inflessioni del nostro discorrere quotidiano o le nostre frasi ricorrenti, anche nella musica questi tratti distintivi affiorino naturalmente e non abbiano necessità di forzature. Allo stesso modo, nella musica che scriviamo (ed è inevitabile) affiorano anche tutte le nostre passioni: siamo una generazione che ha studiato in conservatorio,





ma è cresciuta ascoltando i Beatles e (nel mio caso) anche il jazz di Miles Davis, il rock progressivo e tanta musica cosiddetta "antica". Ad esempio, in *Goccia dopo goccia*, alcune successioni di accordi richiamano le sonorità tipiche dei Genesis e *Cantare ci fa bene* utilizza i voicing ricchi di tensioni armoniche della bossa nova ibridata col jazz.

**La tua musica è eseguita moltissimo: quali sono i brani di cui hai riscontro che hanno maggiore successo e perché, secondo la tua opinione e secondo la critica?**

Credo che i brani di maggiore successo siano *Sotto la luna*, *Filastrocca dell'altro ieri*, *Goccia dopo goccia*, *Il verme*, *Cantare ci fa bene*, *La casetta degli gnomi*, *Cielo di città*, *Voce bella*, *I mari della luna* e, tra le altre cose, una mia armonizzazione e rielaborazione (SATB) di *Puer Natus*. Si tratta di brani diffusi attraverso *Giro Giro Canto* o altre pubblicazioni, molto graditi dai bambini per l'aspetto musicale, per la richiesta di un impegno più interpretativo che tecnico e l'impiego di testi suggestivi e non privi di un umorismo che approda, nel caso di *Cantare ci fa bene*, anche al *nonsense*, tanto amato dal pubblico infantile. La critica, oltre a diversi riconoscimenti, mi riporta soprattutto le impressioni positive dei bambini o i consensi del pubblico. Tra le cose che mi sono state dette a proposito de *Il verme*, una delle cose più divertenti è di Giorgio Monari, direttore di coro e musicologo: «In quel brano c'è tutta la storia della musica!». Anche se non c'è niente come l'entusiasmo dei bambini di tre anni della scuola dell'infanzia che alla fine di ogni incontro mi chiedono di cantare «Sciom bom bom», cioè le sillabe ritmiche iniziali di *Dinosauri*. È la buona sensazione di aver centrato un obiettivo: quello di far compiere esperienze musicali formative e al tempo stesso gioiose.

**Ci sono dei brani a cui tieni che però sono "incompresi" dagli operatori e dal pubblico? Come reagisci alle critiche e alle "stroncature" (se mai ne hai ricevute)?**

Sì, come accade un po' a tutti i compositori ci sono brani ai quali sono affezionato e che non hanno incontrato il riscontro che avrei desiderato come *Il vento*, *Erano in sette*, *Quattro gatti*, *C'è un treno che corre*. Per esperienza so anche che, prima che una proposta musicale si affermi, in un mondo artigianale (vivaddio) e lontano dall'universo mediatico dei *Ti lascio una canzone* come quello della corallità, dove vige la diffusione "porta a porta", ci vuole tempo e qualche buona occasione di scambio. Le stroncature arrivano per tutti e, se non ne avessi ricevute, credo che dovrei preoccuparmi! Le stroncature servono a riflettere sul proprio operato o, al contrario, a rafforzare la nostra determinazione. Un grande maestro di canto del secolo XVIII, Francesco Mancini, così consigliava: «Imparate soprattutto dalle critiche: ci aiutano a migliorare e non costano niente!».

**Molto spesso la tua musica viene "arricchita" dagli insegnanti e dai direttori con strumenti, percussioni, effetti vari: come giudichi queste operazioni e quali sono secondo te i limiti in cui dovrebbero essere contenute?**

In genere indico sempre in partitura o nelle premesse di una raccolta (come nel caso dei *10 Indovinelli*) le possibilità interpretative e di "espansione" e, quando non ci sono, è chiaro che la partitura andrebbe rispettata. Però, si tratta anche di musica che ha una larga e nobile utilizzazione in campo didattico e allora sono sempre bene disposto ad accogliere le ragioni e le motivazioni di questi arricchimenti,

## Negli ultimi anni abbiamo assistito a una *renaissance* compositiva per il settore voci bianche.

anzi li accolgo con curiosità e interesse. L'importante è che non si perda il senso musicale e che si mantenga un rispetto sostanziale verso la musica che scrivo, lo stesso che io ho per gli esecutori.

**La pedagogia musicale offre tante vie d'approccio alla musica e alla pratica corale, tante metodologie che spesso si presentano con caratteri di esclusività. Sappiamo che molti operatori nelle nostre scuole provengono non solo dal mondo accademico: come orientarsi?**

L'esclusività è quasi sempre un fatto commerciale e dietro un «il nostro è il metodo dei metodi» si nasconde facilmente un'operazione di *marketing*. Le scuole "esclusive" sono in genere più attente all'applicazione ortodossa del metodo da parte degli operatori che alla relazione con i bambini.

Da parte mia preferisco le operazioni di scambio e di arricchimento tra scuole di pensiero e diffido delle pretese di chi dichiara di possedere "soltanto lui" il meglio. Per ciò che

## COMPOSIZIONI CORALI DI TULLIO VISIOLI

### Su testi di Gianni Rodari, per la scuola elementare

*Il gioco dei se* (v. e pf.)  
*Pesci! Pesci!* (v. e pf.)  
*Domande* (2 v. e pf.)  
*La galleria* (v. e pf.)  
*Stelle senza nome* (v. e pf.)  
*Il treno dei bambini* (1 o 2 voci e pf.)

### Per il secondo ciclo scuola elementare e scuola media

*I tre dottori di Salamanca* (2 v. e pf.)  
*I mari della luna* (3 v. e pf.)  
*Stracci! Stracci!* (2 v., 2 fl.d.s., pf. e perc.)  
*I mari della luna* (versione per 3 v., fl., vl., cl., pf.)  
*Quanti pesci ci sono nel mare* (v. e pf.)

### Per la scuola dell'infanzia e il primo ciclo scuola elementare

*La casetta degli gnomi* (11 canti per voce, pf. e piccoli strumenti)  
*Domani è festa* (v. e pf.)  
*Goccia dopo goccia* (v. e pf.)  
*Bolli, bolli pentolino* (2 v. e pf.)  
*Pecorella* (v. e pf.)  
*Aiutiamo Babbo Natale!* (v. e pf.)  
*Case colorate* (v. e pf.)  
*Dinosauri* (v. e pf.)  
*La strada che suona* (v. e pf.)  
*Filastrocca del mare* (v. e pf.), su testo di S. Giarratana

### Per la scuola elementare

*Voce bella* (v. e pf.)  
*Venite ad ascoltare* (v. e pf.)  
*Girotondo* (v. e pf.), su testo di E. Pecora  
*Sotto la luna* (v. e pf.), su testo di A. Vernata  
*Filastrocca dell'altro ieri* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il verme* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Canta Canta* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Quadretto* (v. e pf.)  
*C'è un professore* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Erano in sette* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il misterioso maramà* (v. e pf.)  
*La gallina che...* (v. e pf.)  
*Il dentro e il fuori* (v. e pf.), su testo di N. Raffone

*Marcetta* (v. e pf.)  
*Cometa Rock* (v. e pf.)  
*Nell'alto più alto* (v. e pf.)  
*Nina nanéta* (ninna nanna popolare valdostana, per v., fl.d.s. e pf.)

### Per il secondo ciclo scuola elementare e scuola media

*Poesie bambine* (10 canti per o 2 voci e pf.), su testi di E. Pecora  
*Canzone per gli uomini da salvare* (v. e pf.), su testo di E. Pecora  
*C'è una barca che va per il mare* (10 indovinelli popolari per v. b. e pf.)  
*Acqua* (v. e pf.), su testo di G. D'Annunzio  
*Una voce* (v. e pf.)  
*S'io potessi* (2 v. e pf.), per i 150 anni dell'unità d'Italia  
*Cantare ci fa bene* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*Il vento* (v. e pf.), su testo di F. Renzini  
*A stan blan* (2 v. e pf.)  
*La pigrizia* (2 v. e pf.)  
*Quattro gatti* (2 v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*I tre giovani d'Antraime* (1 + 1 v. e pf.)  
*L'amico vero* (2 v., fl. dolci, percussioni, pf. a 4 mani), su testo di A. Vernata  
*L'amico vero (versione ridotta)* (2 v. e pf.)  
*Gesù Bambino* (2 v. e pf.)  
*Coro a colori* (2 v., perc., pf.), su testo di F. Renzini  
*Ninna nanna ninna mamma* (v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*Marina Cocò* (v. e pf.), su testo di A. Abbatiello  
*Eco e Narciso* (v. e pf.)  
*Il giorno della notte* (2 v. e pf.)  
*Una voce* (v. e pf.)  
*Strasèr (Stracciarolo)* (v., fl.d.b. e pf.)

### Brani corali a 2 voci

*Gatti al sole* (SSA), su testo di F. Renzini  
*Il Gatto gioca* (SS), su testo di F. Renzini  
*Tu scendi dalle stelle* (armonizz. SA/TB)  
*Tu scendi dalle stelle* (versione in fa magg. a 2/3 voci)

### Brani corali a 3 voci pari

*C'è un treno che corre*, su testo di F. Renzini  
*L'infinito*, su testo di G. Leopardi

### Brani corali a 4 voci maschili (ATBB)

*Confini*  
*La ballata dei tesori*

### Brani corali a 4 voci miste (SATB)

#### Armonizzazioni

*Ai preat*  
*Bella ciao*  
*Fischia il vento*  
*La bella Gigogin*  
*Camicia rossa*  
*Addio mia bella addio*  
*O Venezia che sei la più bella*  
*Gli scariolanti*  
*Tu scendi dalle stelle*  
*La ballata dell'eroe* (F. De André)  
*Astro del ciel* (F. Gruber)

#### Mottetti

*Hodie Christus natus est*  
*Puer Natus in Bethlehem*  
*Gloria in cielo*  
*Et venerunt festinantes* (Luca 2, 16-19; 2,14)

#### "Madrigali"

*Tempo Lontano*, su versi di G. D'Annunzio  
*Aurea Aura d'arie*  
*Zuppa d'ovoli*, su testo di P. Artusi  
*La galleria*, su testo di G. Rodari  
*Da sempre*, su testo di E. Pecora

### Pubblicazioni a carattere musicale

*C'è una barca che va per il mare*, Lapis, Roma, 1999  
*La casetta degli gnomi*, Anicia, Roma, 2002  
*Cantare ci fa bene*, (con G. Sellari e M. G. Bellia), Universitalia, Roma, 2011

### Pubblicazioni a carattere pedagogico

*VariAzioni, elementi per la didattica musicale*, Anicia, Roma, 2004  
*Il baule dei suoni*, Multidea, Roma, 2011

riguarda la formazione, il conservatorio non ha sempre portato la dovuta attenzione alla pedagogia, occupandosi prevalentemente delle “tecniche” e perdendo talvolta di vista il senso profondo dell’agire musicale. Ciò era inevitabile perché il conservatorio nasce storicamente come una scuola di formazione professionale. Ultimamente siamo in crisi e allo stesso tempo in piena fase di recupero. La crisi ha aperto percorsi di formazione alternativi, come quello della scuola presso la quale insegno qui a Roma, dove puoi praticare e comprendere anche discipline come il canto polifonico di tradizione orale con Giovanna Marini. Si tratta quindi di percorsi d’eccellenza che entrano per forza di cose in competizione col mondo accademico. Questo ci porterà a rivedere i nostri criteri di valutazione e giudizio. Siamo in piena e necessaria trasformazione.

**La tua musica è apprezzata anche all'estero: quali sono le maggiori soddisfazioni che hai avuto in questo senso?**

La soddisfazione di sapere che si eseguono le composizioni che scrivo per organici adulti, le mie proposte polifoniche. E questo è avvenuto in Europa, in particolare in Francia, Spagna e Germania, negli Stati Uniti e nell’America del Sud. Ogni tanto qualcuno mi scrive e mi chiede informazioni o m’invia una registrazione. Non mancano anche le esecuzioni delle mie composizioni per bambini, ma c’è il limite della lingua italiana, tanto da farmi seriamente pensare a tradurre i brani più richiesti.

**Come dicevamo all’inizio la tua attività in ambito musicale è poliedrica: brevemente quali sono i progetti, al di fuori di quelli compositivi, a cui ti stai dedicando?**

Sto pensando a un testo di studio che condensi le mie riflessioni pedagogiche, i miei studi sulla vocalità infantile e che li organizzi in un modello riconoscibile. In seguito a questo vorrei organizzare insieme ai miei collaboratori un progetto di formazione itinerante a diffusione nazionale. Penso comunque anche a una scuola o a un centro didattico nel quale realizzare a tutto tondo il mio modo di vedere la musica nel mondo dei bambini e poter formare anche giovani insegnanti alla maniera delle botteghe d’arte rinascimentali, ma senza trascurare nulla dei mezzi del nostro tempo.

**Sempre nella home page del tuo sito si legge, a chiusura del tuo profilo: «Come John Cage sono un grande appassionato di funghi e studioso di culture orientali...». E con la musica di Cage hai tratti in comune?**

Certamente, l’umorismo, il gusto del *nonsense*, l’attrazione per il silenzio e i “paesaggi sonori” (*soundscape*) e – anche se non riguarda la musica – una spiccata simpatia per il genere umano e una grande prontezza di spirito, come quando, rispondendo a un giornalista che criticando negativamente la sua musica gli disse che anche lui avrebbe potuto scrivere musica simile, replicò: «Ho detto niente che le faccia pensare che la ritenga stupido?». E sapeva anche vedere “avanti” quando nel ’59, anticipando l’idea di globalizzazione affermava: «Il mondo, ormai, è un unico mondo».



**Penso che nella vita di ciascuno ci sia un’orchestrazione di fondo.**

## LA PIGRIZIA DI TULLIO VISIOLI UN'ANALISI E ALCUNE PROPOSTE OPERATIVE PER UN'ESECUZIONE SCENICA

di Maria Grazia Bellia

DIRETTRICE DI CORO E DIDATTA

*La Pigrizia* è una delle più diffuse filastrocche della tradizione popolare italiana. La troviamo contenuta in una raccolta di poesie per bambini di Ettore Berni (Ettore Berni [a cura di], *Poesie per Bambini, canti, versi d'occasione, filastrocche, dialoghi, indovinelli, scelti e riordinati da Maria Bersani*, ed. G.B. Paravia, Torino 1939) in una versione leggermente diversa da quella messa in musica da Tullio Visioli, che qui riportiamo, che dichiara di averla appresa in famiglia.

### La Pigrizia

*La Pigrizia andò al mercato  
ed un cavolo comprò;  
mezzogiorno era suonato  
quando a casa ritornò.*

*Mise l'acqua, accese il fuoco,  
si sedette, riposò,  
ed intanto a poco a poco  
anche il sole tramontò.*

*Così, persa ormai la lena,  
sola, al buio, ella restò,  
ed a letto senza cena  
la Pigrizia se ne andò.*

Il brano, per coro di voci bianche a due voci con accompagnamento di pianoforte, ha una forma tripartita (A<sup>a</sup>A). All'interno di ogni sezione la struttura è contraddistinta da quattro segmenti musicali (*a*, *b*, *a'*, *c*) chiaramente riconoscibili, dove il terzo (*a'*) è derivato dal primo (*a*). È dunque possibile enucleare tre idee musicali (*a*, *b*, *c*) ben distinte. La sezione A (bb. 7-23) copre le prime due strofe della filastrocca. Nella sezione A' (bb. 30-42) è musicata solo la terza strofa: in questo caso sono tralasciate le ultime quattro battute che corrispondono al segmento *c*. Nella terza sezione (bb. 43-60) è ripetuto il testo della terza strofa utilizzando la medesima costruzione musicale della prima sezione (*a*, *b*, *a'*, *c*). Questa singolare struttura determina una ricercata asimmetria fra testo poetico e testo musicale volta a superare l'eccessiva prevedibilità della forma strofica. Il brano si apre con una breve introduzione strumentale di sei battute, riproposta come interludio fra la

prima e la seconda sezione (bb. 24-29). La terza sezione è caratterizzata da un'intensificazione agogica (*più veloce, alla 'Ridolini'*).

L'idea musicale che abbiamo contraddistinto con *a* si presenta alla seguenti battute:

- (bb. 7-10): *ben scandito*, sulle parole "La pigrizia andò al mercato e un cavolo comprò mezzogiorno era suonato quando a casa ritornò".

- (bb. 30-33): *ben scandito*, sulle parole "Così, persa ormai la lena, sola al buio, ella restò, ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

- (bb. 43-46): *più veloce, alla 'Ridolini'*, sulle parole "Così, persa ormai la lena, sola al buio, ella restò, ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

Visioli caratterizza da subito la composizione utilizzando una stretta alternanza di terze maggiori (*re-fa#*) e minori (*re-fa naturale*). In questa sezione le due voci corrono all'unisono. All'idea musicale *b* sono riservati i segmenti della partitura di seguito citati:

- (bb. 11-14): *più cantabile*, sulle parole "mise l'acqua accese il fuoco tchsssch!, si sedette, riposò tchsssch".

- (bb. 34-37): *più cantabile*, sulle parole "ed a letto senza

## Personaggi, situazioni, anche singole parole, possono suscitare le associazioni più diverse nei giovani coristi.

cena ahhhh! la Pigrizia se ne andò ahhhhh!".

- (bb. 47-50): *più cantabile*, sulle parole "ed a letto senza cena oohhhh! la Pigrizia se ne andò oohhhh!".

Il tema presenta le azioni che la Pigrizia, tornata dal mercato, compie a casa: l'intenzione è quella di cucinare il cavolo. A tal fine, mette l'acqua in una pentola e accende il fuoco. La fatica è tale da costringere la Pigrizia a sedersi e riposare fino ad addormentarsi senza aver cenato. Le azioni della Pigrizia – metter l'acqua, sedersi e riposare e andare a letto senza cena – vengono rispettivamente sottolineate da suoni onomatopeici che i cori sono invitati a produrre per sottolineare le azioni (bb. 12 e 14 "tchsssch"; bb. 35 e 37 "ahhhh"; bb. 48 e 50 "oohhhh").





L'idea musicale *a* ritorna modificata (*a'*) alle battute di seguito indicate:

- (bb. 15-19): *suoni ben tenuti... allargando poco a poco*, sulla parola "riposò".

- (bb. 38-42): *allargando poco a poco*, sulle parole "se ne andò".

- (bb. 51-55): *allargando poco a poco*, nuovamente sulle parole "se ne andò".

Qui le due voci dialogano facendo echeggiare la stanchezza della Pigrizia nel momento del suo riposo. In questo caso l'alternanza di *fa#* e *fa naturale*, già udita alle bb. 7-10, si fa talmente serrata da determinare una sovrapposizione dei due suoni. Le voci producono un *continuum* sonoro che sembra non avere soluzione di continuità fra le due parti, con un effetto di staticità che rende palpabile la stanchezza della Pigrizia.

Infine, l'idea musicale *c* si sviluppa nei seguenti momenti: (bb. 20-23): *espressivo, allargando*, sulle parole "ed intanto a poco a poco anche il sole tramontò".

(bb. 56-60): *espressivo, allargando*, sulle parole "ed a letto senza cena la Pigrizia se ne andò".

*La Pigrizia* è un brano che in apparenza potrebbe sembrare costruito sulla tonalità di *re maggiore*. La partitura tuttavia non presenta mai la sensibile (*do#*), e anche per tale motivo appare più pertinente una definizione modale del brano, costruito su una scala

misolidia trasportata sul *re*. Le prime quattro battute dell'introduzione strumentale sono basate su una pura alternanza di maggiore e minore (la definizione tonale è ancora ambigua). A b. 5 appare un accordo di settima di seconda specie sul sesto grado di *re maggiore*, e nella battuta successiva un accordo di settima sul sesto grado abbassato che risolve sulla dominante di *re* con la quarta e la sesta (minore) non risolte; quest'ultima armonia a sua volta cadenzia sull'accordo di *re maggiore* di b. 7, nel momento in

cui entrano le voci. Immediatamente dopo (bb. 8-9), appare una cadenza modale misolidia (*do naturale VII - re I*). Da sottolineare anche l'armonia che appare sul terzo e quarto tempo della b. 10, un accordo di nona di quarta specie usato sul secondo grado abbassato della scala di *re (mi b)* che dovrebbe normalmente risolvere sul primo grado, ma che a sorpresa modula, diventando il quarto grado di *si b*. Si tratta di un *si b* lidio (quindi con il *mi naturale*), mantenuto fino a b. 14, dove riappare la cadenza VII-I che riconduce al *re misolidio* d'impianto. A b. 19 c'è ancora un accordo sul secondo grado abbassato (*mi b*) che, questa volta, risolve naturalmente sulla tonica. Il carattere modale del brano è ribadito dall'impiego di accordi per quarte sovrapposte nelle bb. 20-23.

Il brano rappresenta bene la poetica di Visioli. Nelle sue composizioni per coro di bambini è sintetizzato un pensiero musicale intriso di curiosità, ironia e ricerca. Nulla è lasciato al caso e le idee si intrecciano tra loro in un discorso musicale fluido e avvincente e per l'ascoltatore e per l'esecutore. Visioli ha il coraggio e la forza di scrivere non per i bambini ma con i bambini. Ogni sua composizione è un acquerello in cui ciascuno può specchiarsi e far vibrare con la voce il proprio mondo reale e fantastico.

#### **La Pigrizia, dalla partitura alla scena**

Accanto a un'analisi di tipo tradizionale mi sembra utile proporre qui una lettura della partitura che la esamina in funzione della sua messa in scena. Nel caso preso in esame il brano non è destinato a un'esecuzione di tipo teatrale. Per analisi scenica intendo quindi lo studio che direttore e coristi affrontano interrogando la partitura al fine di costruire un'esecuzione teatrale del brano che vada anche oltre le esplicite intenzioni dell'autore. Si tratta di esplorare le potenzialità drammaturgiche di testo e musica per approdare dunque a una convincente rielaborazione scenica.

Come avviene questo processo? L'idea è quella di interrogare

## **Visioli ha il coraggio e la forza di scrivere non per i bambini ma con i bambini.**

il testo letterario in una prospettiva per l'appunto teatrale. La tematica e le situazioni presentate dalla poesia messa in musica vengono sviscerate nel corso di incontri preliminari volti a individuare le situazioni che più stimolano la fantasia dei coristi da un punto di vista narrativo. Si procede per evocazioni: personaggi, situazioni, anche singole parole, possono suscitare le associazioni più diverse nei giovani coristi. Compito del direttore è quello di accogliere le proposte e mettere nelle condizioni i coristi di incorporarle in varie

forme – testuali, musicali, mimiche – nell’interpretazione del brano. A questo punto interviene l’analisi della partitura; lo scopo è quello di verificare quali degli spunti proposti già intrinseci alla partitura e cosa invece va aggiunto all’atto dell’esecuzione. Le aggiunte possono manifestarsi come amplificazione di alcuni episodi musicali oppure come vere e proprie interpolazioni.

Ma perché mettere in atto un intervento di questo genere sulla partitura, intervento che potrebbe a prima vista apparire arbitrario e gratuito? L’idea di fondo è quella che i coristi sono in grado di giungere a un apprendimento significativo del brano e a un’esecuzione vocale realmente espressiva di esso se la motivazione al fare implica anche un forte coinvolgimento emotivo. La sollecitazione di una efficace risposta emozionale nei coristi riposa sulla possibilità di attivare la loro attitudine al fantastico. Questo è il motivo dell’importanza di una lettura del testo che non si limiti ai contenuti esplicitamente espressi, ma cerchi di mettere questi ultimi in rapporto col mondo immaginativo dei coristi. In questo modo essi saranno in grado di comprendere le soluzioni compositive messe in campo dall’autore per esprimere determinati contenuti del testo. Si vuole così offrire in primo luogo ai coristi un’opportunità di lavoro che li coinvolga attivamente. L’esperienza ci conforta nel sostenere che un coro che utilizza la voce muovendosi all’interno di uno spazio scenico migliora le capacità di ascolto, di relazione, di attenzione e concentrazione. L’emissione vocale risulta più rilassata e il livello di partecipazione del gruppo corale è sostenuto da una forte motivazione al fare che coinvolge non solo la voce ma il corpo nella sua globalità. La proposta di utilizzare la partitura corale per andare in scena ridefinisce anche i ruoli di ciascuno all’interno della relazione. Il direttore non è solo colui che istruisce e i coristi non sono solo coloro che apprendono; tra di loro si attiva un nuovo processo basato sulla cooperazione che coinvolge tutti, ciascuno con le proprie conoscenze e competenze, in un lavoro progettuale attorno alla partitura, che diventa al tempo stesso copione e canovaccio.

Il repertorio di Visioli si presta particolarmente a essere utilizzato per operazioni di messa in scena corale, e per la scelta dei testi e per il tipo di scrittura utilizzata. Non mancano infatti nelle sue composizioni momenti in cui il coro e il direttore possono “agire”. La lunga collaborazione con Visioli nella conduzione del coro di bambini della Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma ha permesso di verificare insieme al compositore l’efficacia del processo qui presentato.

L’analisi scenica de *La Pigrizia* che di seguito presento è una sintesi delle proposte avanzate dai bambini in diversi contesti scolastici ed extrascolastici durante le attività di coro scenico che nel tempo ho condotto.

Come primo passo per avviare il processo di drammatizzazione introduco i coristi a una lettura del testo per approfondirne gli aspetti narrativi e, successivamente, sollecito una comparazione delle osservazioni rilevate con le soluzioni musicali elaborate dal compositore. Chi sono i personaggi? Dove si muovono? Come si muovono? Dove si svolge la vicenda? Cosa dice la Pigrizia? Come lo dice? Al mercato la Pigrizia interagisce con qualcuno? Sono sufficienti alcune di queste domande per attivare una discussione di gruppo. Si prende nota delle risposte, delle idee, delle soluzioni avanzate. Ciascuna proposta sarà oggetto di studio e ricerca da parte del gruppo: dei coristi tra loro e tra questi e il direttore. Lo studio del testo narrativo in funzione teatrale mette in evidenza l’opportunità di definire in maniera efficace da un punto di vista scenico i luoghi che fanno da sfondo alle azioni della Pigrizia: il mercato e la cucina. Dalla comparazione fra la prospettiva scenica del testo agita dai bambini e le soluzioni adottate nella partitura dal compositore si evince infatti come la musica contenga momenti funzionali

## Nelle composizioni di Visioli per coro di bambini è sintetizzato un pensiero musicale intriso di curiosità, ironia e ricerca.

a costruire il personaggio della Pigrizia, mentre non sono presenti sezioni o spunti musicali che esplicitamente evocano i luoghi.

Parallelamente al lavoro musicale di analisi e comparazione si attiva fra i coristi il reperimento di oggetti e costumi che possono essere utili per andare in scena.

La proposta dei coristi di caratterizzare efficacemente il personaggio della Pigrizia implica un lavoro di costruzione dello stesso personaggio. Una possibile soluzione è quella di mettere in scena la Pigrizia come personaggio muto, affidandone la definizione drammatica alle sole azioni mimiche. In partitura tuttavia troviamo indicazioni che, pur non essendo esplicitamente assegnate a una voce solista, possono costituire un primo materiale utile alla costruzione di una parte vocale che possa accompagnare le azioni della Pigrizia. Ci riferiamo alle onomatopee presenti alle battute 12, 14, 48 e 50 che, estrapolate dal loro contesto dell’esecuzione corale, si prestano a essere elaborate per essere affidate a una voce solista che impersonerà il protagonista della filastrocca. Le elaborazioni più “riuscite” sono state quelle che hanno lasciato libero il personaggio di improvvisare, con la voce parlata, commenti alle azioni cantate dal coro. In questo caso la partitura si è arricchita dunque di una linea di parlato che accompagna liberamente il canto. La Pigrizia va in scena e improvvisa declamando la sua indolenza, la lentezza



delle proprie azioni, la noia che prova, ecc. con l'obbligo di eseguire, nei tempi previsti dalla partitura, le onomatopee. Un lavoro attento sulla postura e sull'andatura del personaggio facilita l'improvvisazione vocale, supportata da riflessioni collettive sulle caratteristiche proprie dell'essere pigro. In adesione alle indicazioni della partitura, dalla b. 43 in poi la Pigrizia potrebbe amplificare la sua lentezza attraverso il parlato e con movimenti del corpo, creando un forte contrasto con l'esecuzione del canto che, per indicazione del compositore, dovrà essere *più veloce, alla 'Ridolini'*. Infine, in tutti i segmenti *a'* (bb. 15-19, "riposò"; bb. 38-42, "se ne andò"; bb. 51-55, "se ne andò") il coro potrebbe unirsi alla lentezza della Pigrizia accompagnando il canto con movimenti sostenuti del corpo che esplora i diversi livelli dello spazio. I coristi hanno talvolta avanzato la proposta di realizzare una scena di mercato come introduzione del brano; ciò offre lo spunto per realizzare un'improvvisazione vocale e strumentale. Un ipotetico lavoro di ricerca è quello che potrebbe dar luogo a una visita individuale o di gruppo a uno dei mercati diffusi sul territorio allo scopo di "catturare" suoni, rumori, atteggiamenti dei venditori, ecc. Si può prendere nota su un taccuino o per mezzo di registrazioni. I coristi acquisiscono così un ampio vocabolario durante l'esperienza diretta o attraverso altri mezzi predisposti dal direttore anche grazie alla collaborazione delle famiglie (video, interviste, film, ecc.). Laddove fossero a disposizione mezzi tecnologici adeguati, il repertorio dei richiami dei venditori può essere elaborato al computer utilizzando semplici programmi di *editing*. In questo caso si lavorerà a costruire una "colonna sonora", realizzata assemblando le voci e i suoni del mercato, da utilizzare come introduzione al brano. Il lavoro di ricerca può coinvolgere gli insegnanti dell'area letteraria che potrebbero prendere spunto del tema per approfondimenti storici e di costume.

Uno spazio all'interno della scena dovrebbe essere ben riconoscibile come la cucina, il luogo in cui la Pigrizia svolge le sue lente azioni. Le bb. 11-14 offrono la possibilità di inserire un momento strumentale (libero o strutturato) realizzato utilizzando gli utensili della cucina (mestoli, pentole, tazzine, cucchiaini, sveglie, ecc.). Abbiamo a disposizione quattro battute? sono sufficienti? Il coro e il direttore possono decidere di ampliare la sezione inserendo uno o più ritornelli. Il brano strumentale può accompagnare la linea del canto e può alternarsi a esso.

Mi piace ricordare la proposta di una delle mie coriste più riservate di aggiungere nella composizione i dodici rintocchi di campana scanditi della chiesa del mercato. L'idea, accolta con grande entusiasmo dal gruppo, dopo una serie di tentativi, si concretizzò eseguendo i rintocchi sulle sei battute di introduzione strumentale (due colpi di campana per ciascuna battuta).

Le proposte di messa in scena realizzate in classe coi i bambini non si sono limitate a quelle qui sinteticamente descritte. Lo scopo di questa analisi non è dunque quella di fornire un copione a chi intende proporre una versione scenica de *La Pigrizia* di Tullio Visoli ma offrire alcuni stimoli operativi, fra i tanti in grado di incoraggiare direttori e gruppi corali ad affrontare una lettura scenica del testo.

Un'impostazione di questo tipo offre la possibilità di affrontare col coro, parallelamente a un attento e consapevole lavoro sulla vocalità (respirazione, emissione, risonanza, intonazione) una ricerca personale e di gruppo che possa favorire la consapevolezza dell'espressione corporea, tale da

## Il repertorio di Visoli si presta particolarmente a essere utilizzato per operazioni di messa in scena corale.

facilitare l'azione narrativa attraverso l'uso del corpo in movimento. Il clima di ricerca e collaborazione connaturato al processo favorisce un'azione sinergica del gruppo che migliora la qualità e l'espressività del suono corale in autonomia dalle indicazioni del direttore: l'autonomia che il direttore lascia ai coristi contribuisce a sviluppare quell'intelligenza di gruppo che nel caso del coro si manifesta in una coesione vocale e in una partecipazione globale del corpo che canta.

Per tentativi ed errori, grazie alla distribuzione dei ruoli condivisa dal coro, si va in scena. La lezione diventa quindi un laboratorio scenico in cui ciascuno "nei panni di" interpreta il proprio personaggio nel dialogo vocale con gli altri; un ambiente di apprendimento in cui ciascuno coopera alla costruzione della scena sonora. Infine, l'uso di costumi e oggetti di travestimento risulta di fondamentale importanza per attivare il gioco simbolico.