

n. 24
2007

Settembre-Dicembre

CHORAL *iter*

Rivista quadrimestrale della FENIARCO
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali





COMPORRE PER BAMBINI E RAGAZZI: RIFLESSIONI “OBLIQUE”

di Tullio Visioli

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, ritengo sia necessaria una premessa sullo “stato” della formazione musicale in Italia. La situazione attuale presenta una morfologia contrassegnata da una costellazione di percorsi e convivenze (musicali, didattiche e pedagogiche), che raramente trovano occasioni d'incontro, di scambio e di confronto.

Le discipline e le “scuole” faticano così a dialogare e a trovare reciproci punti d'intesa, producendo un'anomalia che le costringe a parlare prevalentemente di sé, escludendo ogni possibilità (tranne incoraggianti eccezioni) di relazione e di crescita. Abbiamo così, oltre ai Conservatori (in parte riformati e “ridisegnati”), centri d'eccellenza per didattica e la pedagogia musicale ispirati ai maestri europei del '900 (Kodály, Orff, Willems, Dalcroze...), a particolari metodi di studio (Suzuki...), ai maestri italiani (Goitre...) e ai maestri emergenti d'oltreoceano, come nel caso della *learning theory* di Edwin Gordon.

Coesistono anche proposte più svincolate negli intenti e nella ricerca, come quelle legate alla nascita delle Scuole Popolari di Musica¹ e in generale al settore privato dell'educazione musicale. Accanto a questi percorsi troviamo quelli promossi dalle Associazioni (come la SIEM, la Feniarco...) e le attività collegate alle Istituzioni Universitarie (Dams, Musicologia, SSIS, SILSIS, Facoltà di Scienze della Formazione...).² L'impressione, per utilizzare una similitudine musicale e insieme euclidea, è appunto quella di una serie di attività parallele che faticano a incontrarsi, a convivere e confluire, dando così luogo a una sorta di “economia delle isole”. Un po' come se il divieto dei parallelismi (di quinte e di ottave) tanto caro all'insegnamento tradizionale dell'armonia, generasse un contrappasso di tipo comportamentale. Di conseguenza, abbiamo una grandissima varietà di offerte

e di possibilità che, nella maggioranza parte dei casi, si presentano come uniche, risolutive ed esaustive. Questo perché da noi, la formazione musicale è vissuta in maniera “unicista”, come fedeltà assoluta a una scuola o a un maestro e non come un articolato e ragionato percorso di ricerca. All'interno di questa realtà variegata e, a mio parere, non ancora sufficientemente censita, sta emergendo un notevole interesse alla coralità e alle pratiche a essa affini. Si tratta di un'onda lunga, di grande portata e in grado di scorrere, attraversando tutta l'esperienza scolastica, attraverso e sopra tutti questi rivoli paralleli o queste comunità-isola. Tutto ciò sta finalmente (ri)collocando al centro l'esperienza del *canto corale*: la premessa essenziale per una corretta educazione al suono e alla musica (e non solo). Ora, questo fiorire d'iniziativa, suggellate qualche anno fa dallo slogan «Un coro in ogni scuola!» dell'allora Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Berlinguer, richiede uno strumento essenziale, senza il quale non si può né fare, né discutere, né progettare adeguatamente l'attività musicale: il repertorio.

E il repertorio, qualora sia presente, necessita di diffusione e di strumenti di accesso pratici e condivisibili per tutti. In altre parole, bisogna sapere che esiste e, se esiste, come trovarlo! Spesso, se ci si riferisce alla produzione contemporanea o al '900 storico, se ne ignora tranquillamente l'esistenza. Il riscontro più immediato si ottiene attraverso una rapida indagine sui libri di testo per la scuola media dell'obbligo: accanto alla musica popolare e all'inserimento di brani di musica leggera che hanno raggiunto lo statuto di “classici” (come i Beatles, Bob Dylan, Guccini...) o sono direttamente collegati alle mode del momento, non troviamo in pratica nessuna composizione corale di autori contemporanei (italiani e non): «Devo far cantare un coro di bambini, ho cercato sai e... non ho trovato niente!» È

l'affermazione delusa di chi si avvia a insegnare il canto corale nella scuola dell'obbligo e nella scuola dell'infanzia (e l'ho intesa, ahimé, da musicisti di professione).

Anche le ottime pubblicazioni promosse e distribuite capillarmente in ogni scuola dalla Feniarco³, a volte non superano lo stazionamento del cumulo di pubblicazioni che si ammonticchiano “fisiologicamente” nelle stanze dei direttori didattici o dei presidi.

E gli editori? Tralasciando volutamente quelli specificamente musicali, nella stragrande maggioranza dei casi, non sono abituati a pensare che l'editoria musicale destinata ai bambini e ai ragazzi debba raggiungere la stessa qualità e la stessa dignità raggiunte dall'analogo settore della letteratura e dell'illustrazione per l'infanzia. I motivi sono molteplici e sarebbe comodo liquidarli come semplice e mera “ignoranza”, perché c'è di più e, *in primis*, l'assenza di un'attenzione specifica al “nutrimento acustico” dei bambini e dei ragazzi, paragonabile all'attenzione e all'energia impiegate per l'educazione alla lettura e all'immagine. Che cos'è allora per l'editoria (libri e supporti audio) il repertorio per bambini e ragazzi? In pratica è lo *Zecchino d'oro* o l'utilizzo con diverso “segno” di musica destinata al mondo adulto e che, per alcune circostanze favorevoli e talvolta mirate, incontra il favore del pubblico dei giovanissimi. Ma queste manifestazioni canore esaltano soprattutto il canto individuale e, a imitazione della nostrana *kermesse* sanremese, utilizzano la coralità (nonostante si tenti di metterla in rilievo) come “ripieno” (un po' come avveniva un tempo con i *4 + 4 di Nora Orlandi*).

Nell'ecosistema di relazioni sonore del bambino, questi prodotti non dico che debbano essere bollati o esiliati, anzi... ma devono coesistere insieme a un'offerta di qualità, dove gli specialisti di settore, possano trovare spazi e diffusione adeguate.

1 Ne è esempio storico la Scuola Popolare di Musica di Testaccio in Roma, fondata tra gli altri da Giovanna Marini.

2 Per avere una panoramica indicativa dell'articolazione di tale territorio, basta collegarsi ai siti che pubblicizzano l'offerta formativa e favoriscono lo scambio d'informazioni sulla “formazione”, come ad es. EDUMUS [www.edumus.com] e iscriversi anche ai relativi Forum e alle liste di discussione.

3 A queste bisogna aggiungere le riviste specializzate sulla coralità che, in ogni numero, dedicano volentieri uno spazio alla didattica e al repertorio, come *La Cartellina*, fondata da R. Goitre e *L'Offerta Musicale*, fondata e diretta da Giovanni Acciai.

guati e dove la “coralità” sia compresa e diffusa per quello che “realmente è” e significa. Tutto ciò non basta e le mie osservazioni sarebbero incomplete se non parlassi anche di composizione, di “scuole” e di compositori. Come nella cultura italiana non esiste unanime consenso per l’arte della divulgazione (comunicare a tutti e in modo comprensibile concetti a volte molto complessi), così anche nella musica, non ci si prepara adeguatamente per comporre a ogni livello e la musica per bambini, così come quella pensata per la didattica, è ancora osservata con sufficienza, e inserita in un’ipotetica fascia di serie B. In altre parole, nel nostro sistema d’insegnamento, non si è mai valutata con serietà la possibilità di orientare la composizione, e le scuole di riferimento, verso un’articolata via italiana alla *gebrauchsmusik* [lett. musica d’uso o musica “utile”], così come l’approccio teorico non si è ancora totalmente svincolato dal retaggio del “parlato”... (ehm, volevo dire “passato”!).

I buoni esempi non sono mancati, a partire dall’opera strumentale di Boris Porena dedicata ai bambini, al metodo Orff diffuso e applicato da Giovanni Piazza, al lavoro di Roberto Goitre ispirato a Guido D’Arezzo e a Kodály, fino alle ottime proposte di Virgilio Savona e di Sergio Endrigo su testi (soprattutto) di Gianni Rodari. A parte questi casi specifici, le risorse creative spese per la composizione corale hanno stentato per diverso tempo a trovare una via originale e che si discostasse, nelle proposte destinate alla formazione, dall’incoerente ascetismo dei solfeggi parlati e dall’insipidità di certa letteratura pianistica.

Perché ciò che è formativo non può essere al contempo bello, interessante e piacevole? Credo si tratti di un alibi che cela delle ben precise mancanze pedagogico-culturali (oltre che musicali) e l’impiego di un’arte tesa unicamente al raggiungimento del “capolavoro assoluto” e dell’immortalità⁴. Grande equivoco di chi non vuole ricordarsi, ad esempio, dell’universale “bellezza” del *Quaderno di Anna Magdalena Bach*, dell’*Album per la gioventù* di Schumann, di quanto hanno prodotto Bartók, Britten, Kodály, Orff... Da qui le nozze obbligate di “complessità e bellezza” e l’incapacità di semplificare

il proprio linguaggio (che non significa snaturarlo) se non attraverso la banalizzazione, lo stereotipo e la noia assurda a necessità inevitabile ma, in compenso... altamente educativa. Come si può ovviare? Come aprire una via a una *gebrauchsmusik* italiana nel settore della coralità destinata ai bambini e ai ragazzi?

Sono molto scettico riguardo al fatto che questa via possa passare attraverso le istituzioni e attraverso l’attivazione di nuovi corsi e nuovi indirizzi di studio, perché quelli che già esistono sulla carta e cioè, le classi di composizione interne ai corsi di Didattica della Musica, troppo spesso funzionano come *digest* del corso di armonia e si preoccupano anch’esse più di “ciò che è proibito fare” che di tutte le infinite possibilità di giocare, creare, sperimentare, inventare... col mondo delle sette note. La soluzione più pratica ed efficace, che ho avuto modo di osservare direttamente e della quale sono tuttora partecipe, è quella che col tempo si è costruita nel mondo della coralità romana e laziale, grazie al prezioso lavoro di Bruna Liguori Valenti, da anni alla guida dell’Aureliano e grazie ai concorsi dedicati alla vocalità infantile e ai cori giovanili nelle scuole promossi dall’ARCL⁵ (Concorsi E. Macchi e G. Tocchi).

I concorsi e le giornate di studio dedicate alle composizioni per voci bianche e coralità giovanile promossi su scala nazionale da Bruna Liguori attraverso l’Aureliano (ad es. PRIMESECUZIONI) hanno col tempo promosso un circolo virtuoso di scambi tra direttori di coro, compositori e autori di testi, realtà corali, strumentisti e didatti, stimolando un interesse verso il settore assolutamente senza precedenti e generando una notevole diffusione di nuove proposte compositive⁶, molte delle quali sono entrate a far parte dei brani d’obbligo dei concorsi promossi dall’ARCL e soprattutto, del repertorio liberamente proposto dai cori partecipanti.

In seguito a ciò si è generata nel tempo una naturale interazione di scambi, richieste, proposte e dialogo tra direttori, cori, compositori e autori che è andata ben oltre le occasioni legate ai concorsi e alle giornate di studio. Il tutto a dimostrazione di come il punto centrale sia lo scardinamento dei “parallelismi” e la fi-

ducia nella possibilità di costruire una realtà musicale dinamica e “vivente”, nella quale le esigenze di repertorio dei direttori di coro, dei didatti e degli insegnanti, diventino in molti casi fonte di spunto creativo e di ricerca per compositori e autori. È nella pratica che si comprende l’importanza di un repertorio in continuo divenire ed è, a mio parere, nella produzione di repertorio *ad hoc* che si misura la vitalità delle proposte didattiche. Una didattica che, per buoni che siano i suoi fondamenti pedagogici, non può soltanto riferirsi a un repertorio datato e definito una volta per tutte, ma che deve dimostrare, attraverso l’adesione alla contemporaneità, la sua vocazione “sincera” alla formazione “con e attraverso” il musicale. Quindi non si tratta di aspettare che le istituzioni promuovano qualcosa che possa mutare la situazione corrente ma, al contrario, si deve piuttosto operare affinché le istituzioni siano costrette a cambiare un modo di pensare che, da molto tempo, non rispecchia più il mondo reale.

In questo senso, penso che un’attenzione sul modello che si è creato nel mondo della coralità laziale possa far riflettere e possa servire da esempio per altre realtà analoghe, che hanno soltanto necessità di un piccolo *input* o che magari stanno già attuando lo stesso processo (e chi scrive non ne è al corrente). E l’attuale rinascita d’interesse verso la coralità a tutti i livelli può rappresentare per la situazione della formazione musicale in Italia un mezzo eccezionale per il superamento di molti dei limiti che abbiamo analizzato.

Ora, non resta che parlare della parte più espressamente rivolta ai compositori e agli autori, che si potrebbe sintetizzare in un motto del tipo: «Scrivete, collaborate, mettevvi in gioco!». Proseguirò invece, come se dovessi convincere un aspirante compositore a mettersi appunto in gioco, rilevando le “saggezze” della composizione musicale infantile che ho ricavato dalla mia personale esperienza. Scrivendo espressamente per bambini e ragazzi: - s’impara a praticare la cosiddetta “autolimitazione compositiva”, caratteristica peculiare della musica del ’900 e oltre, e cioè a ottenere il massimo limitando i mezzi. Infatti, si lavora su intervalli ed estensioni vocali delimitate per età o si-



4 Da qui i molti diplomati in composizione che, bloccati dall’ansia da capolavoro, non osano scrivere musica e si giustificano dicendo che l’hanno fatto per “arricchirsi culturalmente”.

5 Si tratta (precisazione forse superflua in questa sede) dell’Associazione Regionale Cori del Lazio.

6 Tra i compositori oltre a quelli più noti come Piero Caraba, Pietro Rosati, Paolo Lucci e Guido Coppotelli, c’è anche chi si sta rapidamente e autorevolmente inserendo in questa sorta di scuola “romana” come Silvia Patricelli, Fabio De Angelis, Maria Grazia Bellia, Costantino Savelioni, Lucio Ivaldi. Anche per la parte poetica (non meno importante) oltre ad Alfonso Ottobre, collaboratore da sempre di P. Caraba, troviamo nuovi autori come Franca Renzini, Ambretta Vernata, Antonella Abbatiello.

tuazione (coro di classe o coro selezionato), su cellule ritmiche essenziali, sulla corralità all'unisono e sulla gradualità dell'inserimento di ulteriori voci (dal pedale e dall'impiego di ostinati fino alle più raffinate soluzioni contrappuntistiche). A ben vedere, si tratta di un vero e proprio lavoro di scavo e d'indagine sul "codice sorgente" del linguaggio musicale. A questo scopo sarà utilissimo disporre di un'audioteca e di una biblioteca dedicata alla letteratura musicale per bambini e ragazzi e fare anche una ricerca sui testi a disposizione (a volte di grande interesse e poco noti⁷) che si occupano dell'argomento;

- ci si cimenta con uno degli aspetti più esiliati dagli studi ufficiali: lo studio della melodia e della cantabilità, magari combinando pochissimi suoni, come nel caso dei canti destinati alla Scuola dell'infanzia. È l'occasione per un esercizio formidabile e che non possiamo imparare da nessuno, i cui risultati non tarderanno a manifestarsi anche nelle composizioni di maggiore complessità;

- si apprende a scrivere in maniera efficace e graduata per difficoltà. Spesso tra le varie soluzioni, ad es. di un accompagnamento pianistico o dell'utilizzo dello strumentario, a parità di risultato, s'impara col tempo a prediligere la più efficace e al tempo stesso la più logica e semplice;

- s'impara finalmente a scrivere su commissione e dietro concrete esigenze e motivazioni. Questo non ci impedirà di continuare a seguire la nostra ispirazione del momento, ma ci aiuterà a capire che non c'è sfida più avvincente di quella di trovare soluzioni per far fronte a un impegno e spesso le opere scritte su commissione sono quelle meglio riuscite. L'occasione può essere un argomento affrontato in classe o un'esibizione concertistica a tema. Non importa, ciò che conta è che ci si deve attivare e che spesso si deve entrare anche in contatto con qualcuno che si occupi del testo poetico e di conseguenza, attiviamo anche qualcuno che scrive; categoria, quella dei poeti, non meno 'isolata' di quella dei compositori;

- abbiamo la possibilità, se collaboriamo attivamente con un coro, di verificare i risultati di ciò che abbiamo scritto e pertanto, di sperimentare e di modificare *in itinere* ciò cui stiamo lavorando. Ricor-

diamoci di quanti concorsi di composizione si limitano a premiare i brani proposti senza preoccuparsi di eseguirli. Le composizioni (piccole o grandi che siano) non possono restare lettera morta, non sono fogli semplicemente da vedere, ma fogli e grafemi da tradurre e osservare con le orecchie!

- come abbiamo già osservato, semplificare non significa banalizzare, ma togliere e sintetizzare per far emergere l'essenziale perciò, scrivendo per bambini è possibile evocare concretamente qualsiasi tipo di linguaggio (storico, moderno, etnico, jazzistico, pop, atonale, personale, quellochevolete...) e contribuire ad ampliare in questo modo la competenza nell'ascolto dei bambini e dei ragazzi;

- s'impara a lavorare sul testo, con il testo. La scelta di buoni testi è estremamente importante e può decretare il gradimento di una composizione da parte dei coristi. Ovviamente un testo marcatamente infantile non sarà gradito dai ragazzi di una scuola media e viceversa, in una scuola dell'infanzia, non si possono utilizzare testi con concetti astratti e distanti dall'esperienza cognitiva ed emozionale dei bambini. Il compositore di musica per bambini è per molti aspetti un neo-madrigalista e, a mio parere, è qualcuno che mettendosi al servizio della parola, attraverso la musica ne amplifica melodia o le possibilità musicali che già si trovano *in nuce* nella parola stessa;

- si opera anzitutto "sulla e per" la voce e si è costretti così a capirla e a conoscerne le caratteristiche e le proprietà. Si tratta dello strumento più affascinante, arcaico e moderno, flessibile e ricco di possibilità del quale possiamo disporre. Non dimentichiamo che la voce può parlare, declamare, cantare, sussurrare, mormorare, gridare... (l'elenco potrebbe continuare molto a lungo) e che tutti questi colori, nessuno escluso, sono a disposizione di chi compone;

- vi (ci) sembra poco?

Mi fermo qui, ci sarebbero anche altre considerazioni da aggiungere e altre possibili strategie da attuare, ma le riservo per un eventuale intervento futuro e per ora, scherandomi con i maestri di un tempo mi limito a proclamare a gran voce: «Basta con i parallelismi, che si diventi meno retti e più contrari, o almeno... obliqui!».



Disse Eric Ericson, durante un seminario, che vi sono tre elementi che concorrono alla qualità della vita corale di un paese: i direttori, i cori, i compositori. L'ordine in cui li elencava non era casuale perché il primo motore del circolo virtuoso è proprio il buon direttore che migliora la qualità del suo coro e quindi stimola il compositore a rivolgersi a questo particolare strumento musicale. A sua volta il compositore, scrivendo musica bella e interessante, stimola il direttore ad eseguirla; quest'ultimo, nel farlo, imparerà nuove possibilità e le trasmetterà al coro. E così via, in un reciproco migliorarsi. Guardando l'offerta didattica europea rivolta al mondo corale potremmo dire che queste affermazioni sono largamente condivise: uno spazio preponderante è certamente occupato da corsi di direzione di coro. Non mancano neppure incontri e seminari di varia natura rivolti ai cori e ai cantori. C'è da chiedersi se anche i compositori non meritino una specifica attenzione. Prepariamo migliori "strumenti"? Allora diffondiamo la capacità di scrivere specificatamente per essi e favoriamo il dialogo tra i famosi tre elementi di cui parlava Ericson: direttori, cori e compositori.

È significativo che proprio da Feniarco sia venuta una proposta in questo senso; indica che nel nostro paese vi è un fermento tale da suscitare riflessioni e cercare soluzioni. Il Seminario europeo per giovani compositori che si tiene ad Aosta ogni due anni è una risposta intelligente e concreta a questa domanda di dialogo e di approfondimento delle tematiche connesse allo scrivere per coro. Insieme a venti cantori di provata esperienza, ho avuto il piacere e la responsabilità nel 2006 di dare vita alle partiture che ventuno compositori hanno scritto, ideato, abbozzato sotto la guida di Vic Nees (composizione), Bruno Zanolini (elaborazione) e Jonathan Rathbone (arrangiamento vocal-jazz). Non vorrei

7 Ad es. lo studio sui canti dell'infanzia della Sardegna, *Duru-Duru, gioco e canto nel vortice di un ballo*, a cura di Emanuele Garau Edizioni Condaghes, Cagliari, 2004. Frutto di dieci anni di ricerca sull'area, il libro è corredato da un CD contenete i canti che caratterizzavano i primi anni di vita dei bambini sardi, dalle Anninnias ai Tai-tai, passando attraverso i Serra-serra per giungere ai Duru-duru, i canti che introducevano i bambini nel mondo degli adulti attraverso il ballo, quasi come in un rito di iniziazione.