

AS.LI.CO.

REGIONE LOMBARDIA

OPERA DOMANI 2009

CARLO DELFRATI

PREPARARSI ALL'OPERA

INTRODUZIONE

Sorrisi di poeti e contadini

Un giorno un buontempone, vedendo a teatro l'eroina in punto di morte, commentò spiritosamente: "Perché invece di decidersi a morire passa il tempo a cantare?" Canta Aida, come la Gilda del *Rigoletto* o la Mimì di *Bohème*. Così come canta Rigoletto quando inveisce contro gli odiati cortigiani che gli hanno rapito la figlia. Cantano, invece di parlare, o di gridare, o di sussurrare. A ironizzare su questa presunta "stranezza" del cantare non sono solo i buontemponi; e non sono nemmeno i ragazzi delle nostre scuole, come sa ogni insegnante. Fin dalla sua nascita l'opera ha sopportato i sarcasmi pungenti di fior di intellettuali: "un trattenimento esotico e irrazionale" la considerava il Dottor Johnson, l'illustre letterato britannico. E Saint-Evremond, il polemista ostile al Cardinal Mazarino: "una mistura bizzarra di poesia e musica, dove scrittore e compositore, reciprocamente ostacolati, si danno un gran penare per mettere in piedi uno spettacolo insopportabile". Quando l'opera apparve sulle scene inglesi, il primo giornale della storia, lo *Spectator* di Joseph Addison, non poteva che far proprio lo stupore del pubblico: "La gente era sorpresa a udire i capitani cantare i loro comandi e le gentildonne mandare messaggi in musica. Il nostro campagnolo non poteva trattenersi dal ridere sentendo un innamorato intonare il suo biglietto galante, e addirittura messa in musica l'iscrizione di una lapide".

La prima risposta a tante prevenzioni va cercata come vedremo nel canto stesso, nel suo significato e valore di "linguaggio a due dimensioni". Nessuno nella realtà muore cantando, almeno di solito. Quando questo succede a teatro, sta semplicemente a indicare che l'autore fa esprimere il suo personaggio simultaneamente con due linguaggi: il linguaggio delle parole, il linguaggio della musica (per non parlare almeno di un terzo, quello gestuale).

Alla seconda risposta ci introduce Denis Diderot. Coerente con l'estetica del suo tempo, diceva che la musica è imitazione della natura, mediante "una scala inventata ad arte". Arte, artificio, convenzione, finzione: sono proprietà necessarie all'esistenza stessa di un'opera d'arte. Qualunque opera d'arte. Qualunque genere estetico è il luogo di convenzioni particolari, che sembrano sfidare il senso comune, ma che noi accettiamo per tacito accordo. Nessuno eccepisce che la pittura "finga" la realtà su una superficie bidimensionale, nemmeno quando Picasso arriva a darci simultaneamente la visione frontale e quella laterale dell'oggetto. Nel teatro di prosa accettiamo gli scarsi indizi scenografici come equivalente dell'ambiente più lussuoso, oppure il monologo di un attore come voce del suo pensiero.

Ragazzi all'opera

Avvicinare bambini e ragazzi al mondo dell'opera lirica: è un'impresa possibile oggi, in regime di videogame e playstation? E soprattutto, ne varrà la pena?

Se siamo ai dati pubblicati alcuni anni fa da uno studioso sui gusti musicali dei giovani americani, le prospettive non sono incoraggianti. Ai liceali del suo paese aveva chiesto di esprimere il grado di apprezzamento su 60 esperienze musicali. Tra queste, in mezzo alle attività più disparate, di produzione e di ascolto d'ogni genere di musica, anche una voce riservata all'ascolto dell'opera lirica. Fatto lo spoglio, ecco i risultati: l'opera lirica occupava il posto n. 60. L'ultimo.

Non so se qualcuno abbia condotto un'indagine altrettanto accurata da noi. Probabilmente scopriremmo che da noi l'opera divide il suo destino di ultimo della classe con altri generi, molto più apprezzati negli Stati Uniti, per esempio il free jazz. Ma la sostanza probabilmente non cambierebbe. Per quali ragioni l'opera lirica è così lontana dai gusti dei ragazzi?

Le ragioni di un'emarginazione

La prima risposta che viene in mente è che a loro l'opera può apparire un'esperienza "antiquata", non più attuale. E' certo vero che l'opera era uno spettacolo popolare una volta, decenni fa: all'inizio del Novecento erano in Italia ben *tremila* i teatri che allestivano stagioni operistiche, anche nelle piccole cittadine. Prima il cinema, poi la TV hanno sottratto all'opera, proprio come al teatro di prosa, il primato dello spettacolo popolare. Ma l'opera continua ad essere una genere del presente, coltivata dai compositori, anche se non con la prolificità del passato, come avviene con la prosa. Il teatro musicale si è molto rinnovato: nuovo il linguaggio musicale usato, nuovi i modi d'integrazione con le altre forme espressive, la parola, il gesto, l'immagine. Le nuove tecnologie non solo non uccidono l'opera ma anzi le offrono nuove occasioni, un tempo impensate. Se il rifiuto dei ragazzi fosse dovuto all'"anzianità" dell'opera, proprio le opere del presente, da Berio a Corghi, dovrebbero interessare di più. Invece è molto più facile, o meno difficile, interessare i bambini alla *Bohème* che non a *Freitag aus Licht* di Stockhausen.

Forse non piace loro uno spettacolo cantato? Anche questa risposta non convince, visto che sono cantati proprio tanti spettacoli prediletti dai bambini, i grandi cartoni animati, da *Biancaneve* a *Dinosauri*, o i film come *Mary Poppins*.

Terza ipotesi, il tipo di linguaggio musicale. E' forse troppo complesso? Ma basta ascoltare tanta musica da film, anche dei film apprezzati dai bambini, per rendersi conto che spesso questa è ancora più complessa di quella che potrebbero sentire in un melodramma.

La spiegazione più convincente è un'altra, più disarmante delle precedenti: l'opera è rifiutata dai bambini nella misura in cui è rifiutata dal mondo adulto che li circonda. L'opera appare di rado in TV: ma se quelle poche volte il papà o la sorella maggiore si precipitano infastiditi a cambiar canale, il gesto s'imprime nella mente del bambino come un abito mentale, un atteggiamento e una convinzione.

L'opera è di fatto per i ragazzi un oggetto sconosciuto, un ufo. La stragrande maggioranza non è nemmeno mai entrata in un teatro. Sono ben pochi i genitori che aiutano i loro bambini ad amare l'opera, come li aiutano ad amare tante altre cose, né saranno certo i media a farlo, interessati come sono a concentrarsi sui pochi oggetti che garantiscono in partenza un grande smercio. Semmai la pressione dei media rende oggi più difficoltoso l'intervento educante dei genitori. Una volta educare voleva dire trasmettere informazioni, essenzialmente. Oggi può solo consistere nel fornire strumenti perché la persona possa servirsi in modo critico delle informazioni veicolate dai media. E l'opera lirica non è tra le informazioni abituali. Anche questo compito ritorna allora alle istituzioni educanti: la famiglia, la scuola, le agenzie culturali, pubbliche e private.

A spiegare almeno in parte l'emarginazione dell'opera c'è una realtà a dir poco paradossale: oggi l'opera lirica è il genere meno praticato e conosciuto proprio in quell'istituzione che in Italia era nata precipuamente per permettere la vita del teatro lirico, il conservatorio di musica. Se eccettuiamo gli allievi di canto, la stragrande maggioranza degli altri studenti di conservatorio hanno oggi uno scarsissimo contatto con l'opera lirica. Ora, è dai conservatori che escono gli insegnanti: gli insegnanti di educazione musicale nella scuola media, o gli insegnanti delle future maestre di scuola materna ed elementare. Quale educazione al linguaggio operistico potremo aspettarci da chi ne è stato tenuto largamente al di fuori negli anni della propria formazione?

Come un dipinto è un “punto di vista”...

Ma in fin dei conti perché ci si deve preoccupare tanto di far conoscere l'opera lirica ai ragazzi? Per la stessa ragione per la quale facciamo leggere ai bambini le poesie di Leopardi o di Pascoli; o li portiamo a vedere le opere d'arte; o facciamo conoscere l'impero romano o quello napoleonico o le guerre del secolo trascorso. Un filosofo medioevale diceva che noi “siamo nani sulle spalle di giganti”: siamo quello che siamo, culturalmente, intellettualmente, anche economicamente, grazie al patrimonio di valori allestito, anno dopo anno, secolo dopo secolo, dalle generazioni che ci hanno preceduto. L'opera lirica è uno di questi valori.

Proprio come lo è lo sono le arti visuali. Noi guardiamo Giotto o Van Gogh o Mirò. A che serve? A che serve educare le persone all'arte? Serve a conoscere altrettanti modi di guardare il mondo, la realtà; di guardare noi stessi; di guardarla e dunque di capirla, di leggerla. Modi così differenti fra loro, e differenti dal modo piatto in cui guardiamo e leggiamo abitualmente le cose; in cui le guarderemmo se nel nostro bagaglio visivo non ci fosse depositato il loro contributo, l'esperienza che noi abbiamo fatto in precedenza, dei modi di guardare degli artisti.

Noi oggi guardiamo il mondo con le abitudini trasmesseci dagli impressionisti. Nessuno dipinge in vitro, "spontaneamente". Ognuno dipinge come ha visto fare dalla tradizione pittorica. Non è vero che s'impara a dipingere osservando oggettivamente la natura. Gli scienziati, gli storici, i filosofi insistono sul fatto che l'oggettività è un mito. Conosciamo le cose attraverso i nostri filtri: che sono al tempo stesso soggettivi, ed *ereditati*. Osservare la natura è essenziale. Ma poi la vediamo (e la dipingiamo se ci dedichiamo a questa attività) così come abbiamo imparato dagli altri: oggi tutti i pittori della domenica sono impressionisti (o cubisti, o astratti, o informali ...).

Grazie all'educazione artistica che abbiamo ricevuto (quella trasmessaci dall'ambiente, o quella appresa a scuola) i nostri occhi sono diventati più ricchi; più ricca è la nostra intelligenza del mondo; più ricca la nostra sensibilità, il nostro mondo di sentimenti, la nostra capacità di guardare gli altri, di viverli, di entrare in consonanza con loro.

Chi sa raccogliere il messaggio di quelle pitture è un fortunato, uno che ha di più, che è più ricco (intellettualmente, affettivamente, esteticamente...) di chi non ne è capace: la mancanza di interessi non è una colpa, è una pena – una pena che la mancanza di educazione infligge a chi ne è vittima.

... così una musica è un “punto d'ascolto”

Quello che riconosciamo alle arti visuali, alla storia, alla scienza, alla letteratura, vale per la musica; e per il teatro lirico in particolare. Prima ho detto che chi ha imparato a guardare l'arte è diventato più abile anche nell'*entrare in consonanza* con gli altri, nel *sentirli*. Ma questi verbi non appartengono all'esperienza visiva. Appartengono all'esperienza uditiva. Perché in verità noi non ci fermiamo a osservare il mondo e gli altri. Noi li *ascoltiamo*.

Ecco: come una pittura non è semplicemente una traduzione della realtà, è piuttosto un modo di guardare la realtà, così l'opera d'arte musicale è un modo di *ascoltarla*. Ogni dipinto è un “punto di vista” sul mondo. Ogni musica è un “punto d'ascolto” sul mondo. Le musiche che le generazioni del passato ci hanno trasmesso - e tra queste le opere liriche - costituiscono un gigantesco repertorio di “punti d'ascolto” sul mondo. I quattro secoli di opera lirica (la prima, la *Dafne* di Jacopo Peri, fu rappresentata nel 1598) costituiscono uno straordinario repertorio di esperienze estetiche (di valori, di messaggi), che la cultura delle generazioni trascorse mette a nostra disposizione. Un repertorio che non ha nulla da invidiare a quello del teatro di prosa, come

a quello delle altre maggiori forme d'arte; ma che ha anche questo poco invidiabile primato: è un repertorio da cui le ultime generazioni rischiano di restare escluse, se non interviene l'azione educativa. E' questo che dovrebbe preoccupare un educatore: la *condizione di esclusione*, nella quale si viene a trovare sempre più il giovane, da quel grande patrimonio di valori culturali (storici, estetici, morali...) costituito dal teatro lirico, la deprivazione culturale a cui conduce lo scarso, o nullo, interesse per l'opera. L'esclusione, ripeto, deriva da una mancata frequentazione, dunque confidenza, dunque conoscenza. Chi è stato educato a conoscere l'opera, ha le chiavi per accedere a questo patrimonio. Chi non lo è, rischia di restarne escluso per sempre.

Il progetto *Opera Domani*

Ecco allora la finalità di *Opera Domani*: non solo, e non primariamente, offrire uno spettacolo, ma aiutare l'insegnante a rompere l'esclusione del bambino da questo particolare repertorio di valori, a rendere familiare al bambino il linguaggio dell'opera lirica. Proprio come è abituato a fare con gli altri grandi valori che sono alla base della nostra civiltà.

L'As.Li.Co. è l'agenzia che dal 1996 si è assunta questo compito – insieme, c'è da dire, a un drappello di enti teatrali che un po' in tutta Italia si sono accorti dell'importanza non solo di produrre opera, ma anche di educare all'opera. Il progetto *Opera domani* non si sogna di far cadere innamorati dell'opera i bambini; intende mettere in moto l'interesse, o almeno la loro curiosità. Per arrivare a questo, si è dato anche l'obiettivo ben più ambizioso di mettere in moto l'azione didattica dei loro insegnanti.

Fornire chiavi di lettura

Il modo più scontato di preparare la scolaresca è quello di illustrarle l'opera: la collocazione storica, la vicenda, i fatti salienti della partitura. Questo è utile, naturalmente. Ma il momento forte del nostro lavoro sarà un altro. Se le nozioni, le informazioni, possono servire come materiale d'uso, quello che conterà per la crescita culturale del bambino non sarà il fatto che abbia acquisito certe informazioni, ma che abbia maturato strumenti che lo mettano in grado di capire la realtà che gli sta intorno (oltre naturalmente che di intervenirevi): nel nostro caso la capacità di vivere la realtà musicale come una risorsa che arricchisce il suo mondo affettivo e intellettuale.

La strategia di base: la sorpresa

La strategia didattica che suggeriamo per familiarizzare gli alunni con l'opera non è dunque quella nozionistica, ma quella basata sulla "sorpresa". Potremmo anche chiamarla "strategia del giocattolo". Giocattolo nel senso di oggetto da manipolare, da smontare e rimontare se è il caso, da usare da soli e con i compagni. Ai bambini offriamo inizialmente solo alcuni pezzi del giocattolo: dialoghi (brani del libretto), oppure situazioni sceniche, oppure semplicemente personaggi e antefatti, oppure frammenti musicali; tutti materiali desunti dall'opera. E diamo loro il compito di rimettere insieme i pezzi, di ricostruire a modo loro l'opera, il giocattolo. Saranno attività creative sui materiali dell'opera, da confrontare alla fine – questo diventa il punto saliente – con la creazione dell'autore, quella che i bambini andranno a conoscere a teatro.

Esperienze propedeutiche

Prima di affrontare l'opera, l'*Hänsel e Gretel*, suggeriamo di mettere in cantiere una serie di esperienze propedeutiche, cominciando da quella basilare: far capire che la musica non è solo un meraviglioso mezzo di divertimento, è anche un efficace mezzo di comunicazione, di trasmissione di emozioni e di pensieri. Per questo proponiamo di focalizzare l'attenzione dei ragazzi sulla funzione della musica all'interno di uno spettacolo.

Si può anche partire da lontano: la Crudelia de Monk della *Carica dei 101* è caratterizzata, prima ancora che dalla grinta di Glenn Close, dalla musica che prepara la sua entrata in scena. Questa è un'esperienza ben familiare ai bambini; dunque una buona esca per trasferire poi quella familiarità dal cinema all'opera.

Una seconda serie di attività propedeutiche riguarda la funzione della musica all'interno della parola, quindi il canto: il senso del dire certe cose cantando invece che parlando, il senso del cantare cose diverse tutti insieme invece che uno alla volta, il senso del canto impostato, il senso aggiunto dagli strumenti – al loro “valore aggiunto” – rispetto a quello che già comunica il canto; e così via.

Prima di accostare bambini e ragazzi all'ascolto di un'opera lirica, è dunque opportuno allestire una serie di attività preparatorie, per un piano di lavoro scolastico a breve o lungo termine, a piacere. Possono aggiungersi al curriculum di educazione musicale come un momento integrativo; o possono diventare l'asse portante di un intero curriculum.

I ragazzi cantano

Un elemento forte caratterizza *Opera Domani*. E' l'elemento più appariscente, e anche la sfida che ogni anno si ripropone agli operatori: la partecipazione attiva alla realizzazione dello spettacolo. I bambini che verranno a vedere e ascoltare *La storia di Hänsel e Gretel* non saranno semplici spettatori. Diventano *il coro* dell'opera. Cantano insieme ai personaggi sulla scena. Nelle precedenti edizioni di *Opera Domani*, i nostri piccoli spettatori hanno cantato con le buffe figure dell'*Isola di Merlino* di Humperdinck, con Papageno e Monostato nel *Flauto magico*, con Cenerentola e Alidoro nell'opera di Rossini, con Don Chisciotte in quella di Jules Massenet, con John Falstaff e con le Fate in quelle di Verdi e di Purcell, con i combattenti per la libertà nel *Guglielmo Tell* di Rossini, con le ninfe e i pastori, gli spettri e i mostri infernali, in *Orfeo ed Euridice*. Quest'anno canteranno con i fratellini sperduti nel bosco e con gli spiriti benevoli che li assistono.

Per i ragazzi lo spettacolo a cui parteciperanno potrà diventare un momento forte del loro anno scolastico, uno di quei momenti che lasciano il segno. E di cui – questo è l'augurio, ma è anche lo scopo del nostro lavoro – si ricorderanno da grandi, quando tra una sera davanti alla Tv o alla partita di calcio, preferiranno, qualche volta, una sera a teatro.

Gli obiettivi di questa fase preliminare sono tre. Vediamoli a uno a uno.

OBIETTIVO 1.

Prendere consapevolezza (consapevolezza, non semplice informazione) che la musica è un linguaggio, un mezzo che gli esseri umani adoperano per esprimere il proprio mondo interiore, e renderlo noto agli altri.

Lo spettacolo è il terreno più immediato nel quale far maturare questa consapevolezza. L'obiettivo può essere riformulato così: far capire che nello spettacolo la musica è un elemento essenziale del messaggio che viene trasmesso.

I nostri bambini hanno imparato, dagli adulti che li circondano, a vivere la musica passivamente, come piacevole *sottofondo* ad altre esperienze. La *sentono*, non l'*ascoltano*. Niente di male in questo. Il problema è che abituandosi a non prestare attenzione diretta alla musica, a non ascoltarla, si finisce col diventare *incapaci di ascoltare*. È lo stato di "incapacità" che dovrebbe preoccupare l'educatore.

Ebbene, proprio la musica è la componente nevralgica dell'opera lirica, quella dove si compendia l'impegno creativo dell'artista, esercitato sul "dato bruto", il testo letterario. Nell'opera lirica il testo letterario è solo il presupposto necessario, il telaio che sorregge l'architettura musicale. Per educare i ragazzi all'opera, è necessario tenere ben fermo il concetto essenziale: l'opera è un mezzo di comunicazione, una forma d'arte multimediale, la cui componente centrale, quella che la caratterizza e la distingue dalle altre forme, è la musica: la musica che *accompagna* i dialoghi (o li precede, o li segue), ossia la musica affidata agli strumenti; ma soprattutto la musica inserita *dentro* le parole, la musica del *canto*. Anche nel teatro di prosa o nel film esiste la musica: ma lì quello che cattura l'attenzione dello spettatore non è la musica, sono i personaggi con le loro storie recitate. Invece se nell'opera non si porta l'attenzione principale alla musica si rischia di farsi una nozione completamente distorta del messaggio. E' da qui che sorgono le incomprensioni e i pregiudizi da cui il pubblico non introdotto si lascia irretire.

Un modo per affrontare le difficoltà che l'opera pone al pubblico inesperto è proprio di partire dalla presenza della musica in questi generi più famigliari, in particolare il cinema. Un percorso didattico sulla colonna sonora del film può essere una buona preparazione all'opera.

Partire dal cinema

Il mondo del cinema e della TV offre un'eccellente occasione propedeutica. Basta mostrare agli alunni un'inquadratura (una fotografia, un poster...) accompagnata prima da una musica gioiosa, poi da una musica drammatica, o triste, perché gli alunni stessi si accorgano di quanto la musica intervenga a modificare il senso dell'immagine, a orientare l'interpretazione che siamo portati a darne.

Possibile continuazione: mostriamo ai ragazzi cinque/sei immagini ben diverse fra loro. Facciamo ascoltare altrettanti frammenti musicali, e lasciamo liberi i ragazzi di abbinare ogni immagine al frammento che preferiscono. L'obiettivo è scoprire insieme che con la musica si può comunicare qual è il significato che attribuiamo a un'immagine: e dunque cominciare ad aver chiaro il potenziale comunicativo della musica.

Ascoltare la colonna sonora di un film può essere un'ulteriore efficace attività preliminare all'ascolto di un'opera; perché la musica è usata nel film proprio nei modi che scopriremo adoperati nell'opera lirica: rinforza la scena, caratterizza i personaggi, evoca qualcosa che non è presente sulla scena, e così via.

La ricerca in classe può partire con una semplice domanda: “A cosa serve la musica in un film?” O meglio: “A quanti usi diversi, a quante funzioni diverse, può servire la musica in un film?”

I ragazzi sono invitati a riflettere sui film visti. Visti ma soprattutto *ascoltati*: si cerca di richiamare alla mente qualche colonna sonora, qualche motivo famoso del repertorio cinematografico. Si può cantarlo, suonarlo sugli strumenti a disposizione. Ma poi ritorna la domanda: “A cosa serve la musica?”

Le funzioni della musica negli spettacoli

Esploriamo a uno a uno qualcuna delle funzioni più frequentemente sfruttate dai registi. La musica può:

1 accompagnare lo svolgimento di un'azione materiale rafforzandolo. È il caso più corrente.

2 precisare il senso profondo di un avvenimento. Un esempio: il regista ci mostra scene atroci di battaglia. Ma la musica ha un carattere quieto e malinconico: evidentemente non “descrive” la battaglia: al contrario vuol farci sentire, poniamo, tutta la tristezza per le vite perdute, e il ripudio della violenza.

3 caratterizzare un personaggio: fisicamente, nel comportamento; nell'età; socialmente; psicologicamente.

4 far capire i sentimenti o i pensieri che agitano nel profondo un personaggio.

5 richiamare l'attenzione su fatti o persone presenti nella scena in primo piano, oppure in secondo piano.

6 collegare azioni diverse, creando fra loro una continuità: unificandole in un unico flusso espressivo, un'unica “atmosfera”.

7 creare separazioni all'interno di una medesima sequenza. L'opposto del precedente: i cambiamenti nello svolgimento del brano musicale sottolineano i cambiamenti nell'azione.

8 anticipare, preannunciare una scena.

9 venire dopo la scena, commentandola.

Se illustriamo le situazioni con esempi concreti, facendo guardare e soprattutto ascoltare qualche sequenza filmica, i ragazzi cominciano a farsi un'idea delle risorse “significanti” della musica. Non c'è naturalmente limite allo sviluppo di questo concetto, se non il limite di tempo a disposizione a scuola per l'educazione musicale. Ma è bene non dimenticare che la finalità principale di questa disciplina non è fornire informazioni ai ragazzi, come troppo spesso ci si riduce a fare, ma proprio far capire che la musica è un linguaggio, in grado di interagire con gli altri linguaggi nella comunicazione umana.

Per ognuno degli usi precedenti è possibile trovare un equivalente nelle opere liriche.

OBIETTIVO 2.

Capire che la musica è presente anche nel parlare comune¹.

Dove l'opera si stacca dal film è nella parola: parlata nel film, cantata nell'opera. Una possibile transizione è offerta dai film musicali, o anche dai cartoni animati. Da *Biancaneve* ad *Atlantis*, i bambini sanno che i personaggi possono non solo parlare ma anche cantare.

Ma prima di affrontare questa seconda fondamentale esperienza, vale la pena considerare una seconda serie di attività propedeutiche, quelle sulla *voce parlante*.

Questo lavoro permette ai ragazzi di raggiungere obiettivi specifici:

1. scoprire le caratteristiche musicali della voce parlante (intonazione, timbro, ritmo, dinamica);
 2. capire come ognuna di queste caratteristiche agisce sul significato del messaggio parlato;
 3. trasferire questa conoscenza dal messaggio parlato alla musica cantata.
- In parallelo a queste acquisizioni ne svilupperemo altre:
4. sfruttare le conoscenze precedenti per sviluppare la propria capacità di usare espressivamente la voce nel parlare e nel leggere.

La lezione di un maestro

La migliore introduzione a questi temi ce la offre una lezione del grande regista teatrale Konstantin Stanislavski ai propri attori: “La parola è musica. Il testo (della parte o della commedia) è la melodia (opera o sinfonia)... L'attore padrone dei suoi movimenti, che se ne serve per sottolineare ciò che dicono voce e parole, mi fa pensare all'accompagnamento musicale di un bel canto. Una bella voce maschile che entra in scena con la sua battuta, al momento giusto, mi fa pensare a un violoncello o a un oboe. La risposta limpida e acuta di una voce femminile mi ricorda il violino o il flauto. Il suono basso, di petto, dell'attore drammatico, ricorda l'entrata della viola d'amore. Il basso profondo del padre nobile, canta come un fagotto, e quello del “ cattivo ” sembra un trombone, con dei residui di saliva accumulati nel bocchino. La voce umana comprende un'intera orchestra; mi domando come non lo capiscano tutti gli altri”².

L'intuizione di Stanislavski è che esiste una forma di musica “dentro la parola” parlata: ogni espressione parlata usa un certo *ritmo*, una certa *melodia* (intonazione), una certa *dinamica* (intensità), un certo *timbro*, proprio come qualunque musica propriamente detta. Si parla solitamente di *tono di voce*. Il termine più proprio, per indicare la “musica del parlare” è *prosodia*. *L'educazione prosodica*, l'educazione all'uso espressivo della voce parlante, non è che un aspetto - un aspetto fondamentale - dell'educazione musicale.

Primo esercizio

Come esercizio, Stanislavski chiedeva ai suoi attori di recitare in cinquanta modi diversi un'espressione qualsiasi, come “Questa sera...”, modificando ogni volta i tratti prosodici. L'esercizio può essere praticato da chiunque, anche a scuola. Sceglieremo frasi dal nostro libretto, per esempio “Vieni, ascolta il tuo consorte”.

Per rendere più interessante l'esercizio, chiediamo ai ragazzi di costruire intorno a ogni espressione una situazione, una scenetta: dove ci troviamo, cosa sta succedendo se le parole sono dette in tono spaventato? divertito? sorpreso? appassionato? malizioso...?

¹ Le proposte didattiche di questo e dei seguenti paragrafi sono sviluppate in: C. Delfrati, *La voce espressiva*, Milano, Principato, 2001.

² K. S. Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1982, pag. 437.

Giochi sull'intensità

Passo successivo: una volta preso atto che a ogni pronuncia è cambiato il significato di quelle parole, resta da scoprire cosa è cambiato *nella* pronuncia, quali fattori della prosodia sono stati modificati. Il modo più efficace di arrivarci è di isolare ciascun fattore, e di sentire cosa succede se lo modifichiamo. Sono attività che hanno un valore in sé e per sé, e che si riveleranno preziose quando le trasferiremo dal parlato al canto, dal lavoro sulla prosodia a quello sulla lirica. Per questo è utile usare anche qui, fin dove possibile, frasi tolte dalle arie che poi andremo a conoscere.

Cominciamo dal più immediato, *l'intensità*. Giochi possibili:

- pronunciare “Senti che baccano che c’è la fuori?”: prima sussurrando, poi a piena voce. Come cambia la situazione?

- uno pronuncia la frase precedente forte, un altro replica piano; poi viceversa: è l’effetto-eco. Facciamolo anche a gruppi;

- leggere un testo tutto in crescendo; tutto in diminuendo;

- scegliere un brano del libretto, e decidere con quali intensità pronunciare i diversi passi.

Approfittiamone per chiarire i termini corretti: *piano, forte, crescendo, diminuendo*; e i segni corrispondenti: *p, f, <, >*

Giochi sulla velocità

Attività simili sulla *velocità*:

- leggere molto lentamente, poi molto rapidamente, “Ma non è finita qua”. Come cambia la situazione?

- giochi d’eco agogica: pronunciare una frase lentamente replicarla rapidamente; poi viceversa;

- leggere un testo accelerando; poi in rallentando;

- decidere la velocità a cui recitare i versi di un altro brano del libretto. E acquisire i termini corrispondenti: *adagio, moderato, allegro ...*

Giochi sull'intonazione

Il momento più delicato dell’educazione prosodica riguarda l’aspetto melodico, *l'intonazione*.

Attività preliminari necessarie sono quelle che fanno maturare una chiara consapevolezza della *direzione melodica* dei suoni: in altre parole la capacità di riconoscere, di due suoni, qual è il più alto. Sono esercizi di educazione audiopercettiva, o “educazione dell’orecchio”, ben noti alla scuola, su cui qui non ci fermiamo.

Anche la voce parlante si muove a diverse altezze. L’intonazione può essere ascendente, o discendente, o orizzontale (quando la voce insiste su un suono solo). Praticare questo aspetto dell’educazione prosodica è fondamentale per arrivare a capire il valore espressivo della direzione melodica nel canto.

Attività:

- pronunciare “Quando è buio io lo so”: dal basso all’alto; dall’alto al basso; stando su un suono solo. E intanto accompagnare la propria dizione col corrispondente gesto della mano (ascendente, discendente, orizzontale);

- uno pronuncia la frase precedente con intonazione a piacere; chi ascolta segue la dizione muovendo la mano nello spazio coerentemente con la direzione della voce;

- variante del gioco precedente: ora chi ascolta trascrive l'intonazione con una *linea melodica*. Una linea dal basso all'alto per la direzione ascendente dei suoni; dall'alto al basso per la direzione discendente. E' questo il significato originario degli accenti, *acuto* (ossia: verso l'acuto) e *grave* (ossia: verso il grave);
- decidere la linea melodica per ciascun verso di una poesia, e trascriverla con un disegno. Adoperiamo la linea scelta da Humperdinck, ma anche altre, a piacere. Il testo andrà recitato seguendo ogni volta la linea melodica.

OBIETTIVO 3.

Capire che il canto è “un linguaggio a due dimensioni”, una sintesi di linguaggio verbale e linguaggio musicale.

L'educazione della voce parlante, l'educazione prosodica, ha un valore in sé e per sé, a cui la scuola dovrebbe riservare uno spazio adeguato, inserendola tra le sue finalità irrinunciabili. Nel nostro progetto diventa propedeutica alla comprensione del linguaggio cantato.

Qual è il significato del cantare? E' la musica che *entra* dentro la parola stessa, aggiungendo una dimensione espressiva, trasformando la parola in un messaggio composito, multimediale. Il grande obiettivo è portare i bambini a capire che il canto è un messaggio a due dimensioni: l'autore fa capire certe cose con le parole; altre cose con la musica che le riempie. La musica ha la capacità di ampliare, di far balzare in evidenza il significato *profondo* del messaggio. Con le parole si possono mascherare le proprie intenzioni; non con la musica: la musica apre all'ascoltatore l'animo di chi parla.

Il canto è un modo di dare significato alle parole

Nelle mani di un compositore, la musica è un modo di mostrare il proprio *punto d'ascolto* sulle cose: nel caso particolare “sulle parole”, sulla vicenda, sulla situazione, sui personaggi, il loro stato d'animo e così via. L'ascolto di ogni musica cantata può allora essere condotto in classe con una domanda di fondo: "quale significato ricevono le parole dal fatto di essere cantate *così*?" Una stessa frase può essere cantata in un'infinità di modi. E a seconda del modo cambia il significato del messaggio. “Nel bosco c'è un folletto...” Gretel: potrebbe dirlo in tono affettuoso, oppure spaventato, oppure infuriato, oppure... Sentiremo che Humperdinck invece dà a queste parole un carattere gioioso: si tratta semplicemente di un indovinello: il folletto è il fungo.

Cambia la musica e cambia il significato del testo. Il valore espressivo di una parola cantata dipende dal *come* è cantata, dal modo in cui sono disposti i suoni. La ricerca sui significati passa successivamente a consolidarsi e a giustificarsi sull'analisi, sia pure elementare, dei mezzi usati dal compositore. Che sono gli stessi della musica strumentale: melodia, ritmo, timbro, accompagnamento, intensità, forma complessiva... Modifica ognuno di questi elementi, in un modo o nell'altro, e modificherai il senso delle parole, della scena.

Sviluppi possibili

Le attività di ascolto e analisi dell'opera possono così intrecciarsi con le altre attività musicali programmate a scuola, a partire dalla *conoscenza degli elementi grammaticali*. Ognuno di questi elementi grammaticali viene interiorizzato dai ragazzi tanto meglio quanto meglio ne facciamo sentire loro il valore espressivo. L'*agogica* (ossia le scelte e i cambiamenti di velocità), la *dinamica* (le scelte e i cambiamenti di intensità), il *profilo ritmico*, il *profilo melodico*, e più avanti il *contrappunto* (la sovrapposizione di voci di canto diverse), la *forma*, l'*armonia*, non sono solo nozioni teoriche, sono strumenti fondamentali di cui il compositore si serve per confezionare la sua opera. Ognuno può diventare il filo conduttore di uno specifico percorso didattico.

Dal parlato al canto

Abbiamo fatto scoprire ai ragazzi che già quando si parla facciamo musica: come si comporta allora un musicista quando deve mettere in musica un testo verbale? Fino a che punto si fa guidare dalle caratteristiche musicali del parlato? La storia della musica offre testimonianze a non finire di compositori, come Vincenzo Bellini, che si ispirano direttamente all'esperienza della voce parlante. Il filosofo francese Denis Diderot è molto esplicito: "Il canto è un'imitazione - mediante i suoni di una scala inventata ad arte - degli accenti della passione. Il suo modello è la declamazione. occorre considerare la declamazione [ossia il parlato] come una linea, e il canto come un'altra linea che serpeggi sulla prima": insomma nel canto la prosodia vi viene potenziata, in tutti i suoi quattro aspetti, melodia, ritmo, dinamica, timbro.

Un esercizio utile per approfondire la conoscenza del valore espressivo del canto, è quello di trasformare una frase parlata in una frase cantata: che le assomigli, melodicamente, ritmicamente, dinamicamente, ma che sia chiaramente cantata, non più parlata.

Si può partire semplicemente dalla frase "Hänsel dai balla con me". Si ripete tante volte finché l'iniziale forma parlata è ormai inequivocabilmente trasformata in canto.

Le prime volte che i ragazzi ci proveranno tenderanno a eludere gli ostacoli con un paio di scorciatoie:

- a) passare bruscamente dalla frase parlata a quella cantata;
- b) far seguire alla frase parlata una frase cantata che non ha più niente a che vedere con la precedente (per esempio quella scendeva, questa sale).

Nel gioco della trasformazione, queste due scorciatoie sono vietate. Vediamo come. Per prima cosa è utile lavorare con un registratore. La frase recitata viene registrata: questo serve per poterla avere sempre sotto le orecchie. La si riascolta più volte e si trascrive la sua intonazione con la linea melodica corrispondente. Si ripete più volte la frase trasformando a poco a poco l'intonazione parlata in melodia cantata.

La linea melodica

Stiamo scoprendo cos'è il canto, cosa aggiunge il canto al significato delle parole: il canto è dilatazione, è potenziamento e valorizzazione espressiva della prosodia, della musica del parlare.

Se dalla linea melodica con cui dico "Buona notte" si capisce il mio stato d'animo, le mie intenzioni, insomma il mio mondo interiore, a maggior ragione tutto ciò si capirà se quella parola è cantata. Ecco una chiave fondamentale per condurre l'analisi della musica vocale e in particolare del melodramma. Il melodramma è teatro in cui i personaggi non parlano ma cantano. I personaggi non sono caratterizzati soltanto dalle cose che dicono, ma soprattutto dal "tono di voce" con cui le

dicono: un “ tono di voce ” messo in speciale risalto dal compositore, potenziato: elevato appunto a canto e sostenuto dagli strumenti.

Se i ragazzi hanno colto l’affinità profonda tra musica e prosodia, riprendiamo qualche passo del libretto, facciamolo recitare in tanti possibili modi, con tante diverse “prosodie”.

Poi li porteremo ad ascoltare come lo fa “recitare” Humperdinck.

Un’alternativa, più semplice: chiediamo ai ragazzi di formulare ipotesi su come potrà essere cantato il testo; passeremo poi alla verifica ascoltando la soluzione di Humperdinck.

Regole elementari

Verifichiamo un principio elementare, che è alla base della musica vocale: quanto più le emozioni delle persone sono intense, animate, accese, tanto più varia è la linea melodica, tanto più ampi gli intervalli che la formano. Questo scopriamo quando la persona parla, questo ritroviamo nel canto del personaggio teatrale dell’opera.

Nel canto “Hokus pokus”, la voce procede a salti: la situazione che la musica crea è di quella di una spaventosa formula magica.

Quando nella prima scena il padre evoca il terribile pericolo a cui i bambini vanno incontro nel bosco, la sua voce si gela nella ripetizione di un suono solo: “Si son già perduti nel bosco ormai...”.

Una seconda “regola”, che si può usare in un’analisi elementare del canto riguarda la *direzione* dei suoni. Le due direzioni basilari sono quella ascendente e quella discendente (oltre a quella orizzontale del canto *monocorde*).

E i famosi “acuti” dei cantanti lirici, che irritano i melofobi? Si possono spiegare proprio con questo rimando agli effetti espressivi della melodia. L’acuto è uno strumento in più di cui il compositore dispone per allargare l’arco della propria espressione.

Il canto impostato

Una difficoltà che i “profani” incontrano davanti all’opera lirica sta nel modo particolare di impostare la voce nel canto lirico, in particolare l’uso del *vibrato*. Possiamo offrirne due spiegazioni, la prima per così dire utilitaria: il canto impostato permette di produrre un volume di voce impossibile con la voce *naturale*. Una volta non esisteva il microfono! In un grande teatro la voce naturale si sentirebbe poco più in là delle prime file (i cantanti che la usano, nei generi pop, hanno bisogno di potenti amplificatori). Ma la spiegazione più pertinente è un’altra, e riguarda l’espressività della voce impostata, che non a caso richiede lunghi anni di addestramento tecnico. Nel canto lirico la voce è trattata come un vero e proprio strumento musicale, con tutto il potenziale e le sfumature che questo permette: l’estensione è dilatata alle regioni più gravi e più acute; i trapassi da un registro all’altro sono resi fluidi, omogenei; sono possibili i più mirabolanti virtuosismi: passaggi rapidi lungo la scala, abbellimenti e così via. A cosa serve tutto ciò? a moltiplicare le possibilità espressive della voce. Abbiamo imparato che il canto permette di far conoscere lo stato d’animo del personaggio, la situazione. Applicando alla voce tutte le sottigliezze di uno strumento musicale, il compositore può darci, del personaggio e della situazione, un’immagine sonora quanto mai accurata e sofisticata. Non è un caso che mentre la voce naturale si usa “così com’è”, la voce impostata richiede lunghi anni di addestramento.

Entriamo ora a conoscere da vicino l’opera di Humperdinck, con un compito primario: far capire a bambini e ragazzi in che modo la musica contribuisce al senso di quello che sta succedendo sulla scena. E’ l’oggetto del fascicolo *Il bosco delle paure*, edito dall’As.Li.Co.

Ma ricordiamo che il lavoro che condurremo in classe con gli alunni sarà tanto più efficace quanto più sarà stato preparato da attività preparatorie come quelle suggerite in queste pagine³.

³ Le proposte didattiche di queste pagine sono sviluppate ampiamente in: C. Delfrati, *La voce espressiva*, Milano, Principato, 2001; *All'opera insieme*, Milano, Principato, 2008. I temi pedagogici in *Fondamenti di pedagogia musicale*, Torino, EDT, 2008.