

La produzione musicale per l'infanzia in Argentina #3

19 Aprile 2026



Intervista a Marina Sauber

Dal Teatro Musicale per bambini/e alla Musica "Collettiva" Produrre, creare insieme e condividere ciò che si realizza.

Intervista realizzata nel Febbraio 2025

In diversi incontri di scambio e confronto tra educatori, pedagogisti e didatti della musica uno dei temi affrontati è stato la produzione musicale per l'infanzia sotto forma di CD, concerti dal vivo e piattaforme digitali.

Dopo aver visto e ascoltato vari esempi di proposte latinoamericane, è emersa una domanda:

perché in alcune parti del mondo si registra una grande produzione musicale per l'infanzia, con un grande seguito di pubblico, mentre in altre risulta meno sviluppata?

Questa riflessione ha costituito la base della ricerca, che è iniziata attraverso una serie di interviste con artisti sudamericani, le quali saranno successivamente trascritte. Le conclusioni e i confronti tra le realtà argentina, italiana e sudamericana offriranno, forse, l'opportunità di comprendere meglio i diversi approcci nella creazione di opere musicali per l'infanzia, con l'obiettivo di esplorare le ragioni di tali divergenze.

Dopo le interviste con Mariana Baggio e con Magdalena Fleitas, la terza intervista che presentiamo è con Marina Sauber, musicista e didatta argentina, dott.ssa in Educazione Musicale e un master Psicologia cognitiva. Ha fatto parte per 20 anni del gruppo musicale *Caracachumba* con una vasta produzione di musica per l'infanzia: dischi, concerti, racconti e laboratori di formazione per maestre ed educatori. Fondatrice e direttrice della scuola di musica *Taller el Cencerro*. Ringrazio profondamente Marina per la sua disponibilità a fare questa intervista ed il



tempo che mi ha dedicato.

G: *Quando ti sei avvicinata alla musica?*

M: Qui in Argentina, per fortuna, fin da quando ero molto piccola ci sono stati cantanti che si sono dedicati alla musica per l'infanzia. Io sto per compiere 60 anni, quindi parliamo di sei decenni fa. Credo che l'icona della musica argentina per bambini sia María Elena Walsh [1]. È un patrimonio che è passato di generazione in generazione, io sono cresciuta con lei.

In seguito è arrivato Pipo Pescador [2], un altro degli idoli argentini, ma con un concetto diverso. María Elena era "la canzone": non la si poteva vedere dal vivo, non faceva concerti. Si trattava di mettere i dischi, riascoltarli, ripetere i brani preferiti o saltare quelli che non piacevano. L'aspetto interessante di Pipo, invece, era lo spettacolo. Dico questo perché credo siano stati le influenze che ho assorbito riguardo alla musica per bambini di quel periodo.

Vedere Pipo era meglio che ascoltarlo: forse le sue canzoni, a livello di testi o melodie, non erano al pari di quelle di María Elena, ma c'era la partecipazione del pubblico e il coinvolgimento dei genitori con i figli. Faceva sì che i genitori tenessero i bambini sulle ginocchia per farli saltare come canguri o li dondolassero "su un'amaca"; li faceva salire sul palco o giocavano a guidare un'auto buffa suonando il clacson. Era tutto condiviso con la famiglia.

G: *Di che anni parliamo, approssimativamente?*

M: Del '72 o '73, quando avevo circa 5 o 6 anni. Credo che questo sia ciò che mi ha segnato a livello di ascolto. Poi, dai 6 anni, mi hanno portata — in realtà fu una mia richiesta — al *Collegium Musicum* [3], che è stato un vivaio per l'educazione musicale con un approccio molto moderno

rispetto a ciò che c'era in giro. Ho iniziato i miei studi di flauto al *Collegium* proprio a quell'età. Oggi ho una visione piuttosto critica al riguardo, ma mi ha dato molto sull'approccio strumentale.

G: *Quindi a casa c'erano i dischi, o la musica entrava anche in altro modo?*

M: Entrava attraverso i dischi. I miei genitori cantavano malissimo; anzi, ricordo che mi dava piuttosto fastidio. Per fortuna, col tempo, mi sono resa conto che quello che facevo io non si fa: ovvero zittire i genitori quando cantano. Oggi lavoro molto affinché i genitori cantino anche se ai figli non piace, anche se pensano di farlo male o se stonano; insisto perché lo facciano comunque e con convinzione.

Quindi l'approccio era tramite i dischi. I miei compravano molta musica per bambini, ma si ascoltava anche tango e folklore (all'epoca in Argentina il folklore era molto presente). Parliamo degli anni '70: in casa si ascoltavano spesso autori e compositori che allora erano proibiti. Inoltre, i miei fratelli maggiori ascoltavano rock, quindi fin da piccola ho sentito tutto l'inizio del rock nazionale argentino: dai *Sui Generis*[4] ai *Los Gatos*, fino ai Beatles — i miei fratelli ne erano fan accaniti — e tutto il rock sinfonico. In casa risuonava musica molto diversa. Riguardo alla musica classica, i miei non avevano una grande cultura; apprezzavano il folklore, ma per la classica ascoltavano Waldo de los Ríos, che era una sorta di "distorsione" totale dei classici. Però è stato il mio modo di conoscere quel mondo. Lo dico ora con la consapevolezza che ho oggi, ma all'epoca è stato il mezzo per entrare in contatto con moltissimi universi musicali solo attraverso l'ascolto.

Mi portavano anche ai concerti di Pipo Pescador, ai recital... e poi iniziò la stagione della commedia musicale con Carlos Gianni e Hugo Midón [5]. Ovviamente mi trovavo in una cerchia molto ristretta; non era la norma in Argentina e nemmeno a Buenos Aires. Era un mondo privilegiato, caratterizzato da una forte tradizione culturale ebraica.

L'idea di fondo era che l'elemento artistico dovesse essere parte integrante della crescita. Certo, dedicarsi all'arte come professione era un altro paio di maniche: una cosa era la formazione, un'altra il lavoro. In quest'ottica, mia madre mi mandò a studiare anche da Patricia Stokoe [6], nel cui studio l'accompagnatore pianistico era proprio Carlos Gianni.

G: *Possiamo spiegare brevemente chi fossero Hugo Midón, Carlos Gianni e Patricia Stokoe?*

M: Patricia è stata colei che ha introdotto l'espressione corporea in Argentina. È stata la pioniera di questa disciplina: non si trattava di danza classica, ma della libertà di esprimersi attraverso il corpo. Nel suo studio c'erano musicisti che suonavano dal vivo: sono esperienze che mi hanno segnata profondamente e che ho poi integrato nella mia educazione musicale e professionale.



Tra questi musicisti, chi sedeva al pianoforte utilizzava spesso anche le percussioni per accompagnare i movimenti di noi bambini che danzavamo. Nel mio caso, ebbi il privilegio che quella persona fosse proprio Carlos Gianni. In seguito, lui fece carriera nel teatro musicale per ragazzi insieme a Hugo Midón: Hugo scriveva i testi, mentre Carlos componeva le musiche. Vidi la

loro prima opera, *La Vuelta a Manzana* (Il giro dell'isolato) [7], nel 1972. Fu l'inizio di un lungo sodalizio proseguito fino alla morte di Midón. Ancora oggi i loro lavori vengono messi in scena da diverse compagnie: non passano mai di moda perché parlano dell'infanzia e dei suoi diritti, trattando temi in cui i bambini possono identificarsi. Hanno letteralmente creato il genere del teatro musicale per l'infanzia in Argentina.

I miei genitori potevano offrirmi tutto questo, ma era anche una questione generazionale: negli anni '70 i padri e le madri cercavano di dare ai figli ciò che all'epoca mancava o che loro non avevano avuto. Anche le scuole offrivano meno, perché frequentavamo le statali a tempo parziale; non era come oggi, con i bambini impegnati tutto il giorno nelle scuole private. Avevamo più tempo libero e, di conseguenza, la libertà e la possibilità di scegliere altre attività. Credo che questo aspetto sia stato fondamentale, sebbene oggi sia diventato un discorso più complesso.

G: *Com'è stato, dunque, il tuo percorso formativo? Ti definiresti più musicista, educatrice o compositrice?*

M: Sono sia musicista sia educatrice. Le due strade sono sempre corse in parallelo, finché non si sono unite. La formazione musicale è iniziata al *Collegium*[8], dove ho studiato per molti anni vari tipi di flauto dolce. Verso i 12 o 13 anni, poiché alcune cose cominciavano ad annoiarmi, proseguii individualmente. Iniziai lo studio del flauto traverso privatamente, seguito dal pianoforte e, più avanti, dagli strumenti autoctoni argentini — come il *sicu* e la *quena* — e dalle percussioni.

Contemporaneamente, già a 15 anni, iniziai a lavorare con i bambini nell'ambito dell'animazione. Cominciai giovanissima con i centri estivi, i campeggi e le attività del sabato tipiche della comunità ebraica: gruppi ricreativi divisi per età dove si affrontavano temi specifici attraverso la musica, la pittura e le uscite.

In breve, mi occupavo di infanzia fin da ragazzina. La mia preparazione pedagogica è nata dunque dal lavoro sul campo: l'ho appresa nell'azione e non sui libri universitari. Successivamente, sono stati i coordinatori a insegnarmi a programmare e gestire quegli aspetti tecnici che ancora non conoscevo.

Per quanto riguarda la musica, avevo cominciato con le lezioni collettive al *Collegium*, ma in seguito proseguii da sola, sentendomi spesso smarrita perché il mio desiderio era fare musica insieme agli altri. Sottolineo questo punto perché è l'elemento cardine che ho ripreso per dare vita al mio progetto: la mia scuola si fonda proprio su questo, sul fare musica in condivisione. Per un lungo periodo non riuscii a trovare quella dimensione: suonavo il flauto traverso studiando in solitudine per tre o quattro ore al giorno, senza nessuno con cui scambiare opinioni o mostrare i progressi.

Tutto cambiò quando mi avvicinai agli strumenti autoctoni, che intrinsecamente richiamano il concetto di comunità. Per suonare il *sicu* (il flauto di Pan andino), ad esempio, è necessaria un'altra persona: originariamente si suona in coppia, incastrando le note. Fu allora che iniziai un percorso con gli *Ollantay*[9], un gruppo di musica folclorica andina argentina, dove ricominciai finalmente a sviluppare la musica in senso collettivo.

G: *Come sei arrivata agli Ollantay?*

M: In modo piuttosto singolare. Ero esausta dei miei insegnanti di flauto classico; ne avevo già cambiati cinque ed ero sul punto di abbandonare lo strumento. Un giorno mia madre, passeggiando per San Telmo (quartiere storico di Buenos Aires), sentì un ragazzo che suonava; si avvicinò per chiedergli informazioni e scoprì che insegnava proprio nella scuola degli *Ollantay*. La cosa che mi affascinava davvero era ciò che accadeva tutto intorno, più che la lezione in sé: in ogni stanza c'era gente impegnata in attività diverse e la sera si riunivano tutti per suonare. Lì ebbe inizio la mia dimensione collettiva. Avevo 18 anni e stavo terminando le superiori.

Nel frattempo mi iscrissi alla facoltà di sociologia perché, nell'ottica di allora, una cosa era andare a suonare e un'altra era la carriera professionale "vera". Iniziai quindi a studiare sociologia

portando avanti tutto il resto; studiavo anche linguaggio musicale con María del Carmen Aguilar [10], una grande formatrice con cui ho avuto la fortuna di collaborare per molti anni come assistente universitaria. Intanto continuavo a lavorare con i bambini e, naturalmente, applicavo la musica alle attività con loro: ci ritrovavamo a mettere in scena commedie musicali ispirate a Midón e a *La Vuelta a Manzana*. Lo facevo per pura passione, creando cori e piccoli spettacoli, ma senza ancora dedicarmi a questo ambito in modo esclusivo.

A un certo punto, uno dei componenti degli *Ollantay* mi prese da parte e mi disse: “Perché non lasci perdere sociologia?”. Mi fermai a riflettere: “Come potrei? Di cosa vivrei? Cosa significa davvero dedicarsi alla musica?”. Avevo però una certezza: non volevo fare la concertista. Non mi vedevo in un’orchestra. Amavo la dimensione collettiva e, soprattutto, l’educazione. Pensai quindi che l’unione tra musica e pedagogia potesse essere la mia strada.

Un mio compagno di animazione, che studiava composizione all’Università di La Plata, mi suggerì di visitare la sua facoltà. Inizialmente ero titubante: La Plata dista circa 60 chilometri da Buenos Aires e all’epoca, senza autostrada, il viaggio in pullman sembrava infinito. Alla fine decisi di andare. Appena arrivata in facoltà, sentii immediatamente che quello era il mio posto. Non ebbi alcun dubbio: il giorno dopo lasciai sociologia e mi iscrissi a Educazione Musicale. Sapevo di aver trovato la mia strada.

G: *Potresti spiegarci brevemente com’era l’Università di La Plata? Non è un conservatorio...*

M: No, tutt’altro. C’è il conservatorio lì vicino, proprio dietro l’angolo, ma l’università è un’altra cosa, sebbene sia cambiata molto negli anni. In quel periodo la facoltà offriva diversi indirizzi artistici. Trattandosi di un ateneo nazionale, l’istruzione era gratuita e l’accesso libero: potevi iscriverti senza alcuna preparazione pregressa, persino senza aver mai toccato una corda di chitarra (un sistema che può far discutere, ma che di fatto permetteva l’iscrizione diretta).

Si poteva scegliere tra composizione, direzione d’orchestra, direzione corale o educazione musicale. All’epoca erano attivi anche alcuni corsi per esecutori, come pianoforte, chitarra, violino e sicuramente canto. Trovai estremamente interessante l’approfondimento di quel percorso, guidato da veri “mostri sacri” della pedagogia musicale argentina come Silvia Malbrán [11] e Silvia Furnó [12]. Al di là delle figure citate in precedenza, sono state loro le maestre che mi hanno segnata professionalmente.

Un aspetto che trovo tuttora lodevole è che la formazione musicale di base fosse identica per tutti: chi studiava educazione, composizione o direzione seguiva lo stesso programma di teoria e percezione uditiva (*audioperceptiva*). Non c’erano distinzioni di livello, nonostante noi educatori fossimo un po’ snobbati, quasi tutti aspiravano a diventare direttori d’orchestra o compositori, mentre l’idea di formarsi per l’insegnamento veniva quasi derisa.

G: *Per quale fascia d’età venivate formati? Con quali bambini avreste dovuto lavorare?*

M: Come dicevo, la base musicale era comune, ma noi seguivamo in più le materie pedagogiche. Anche in quel campo ebbi fortuna: era un’altra epoca, Violeta De Gainza [13] teneva lezioni di didattica. Silvia Malbrán insegnava Percezione Uditiva, mentre Silvia Furnó si occupava di Programmazione, ovvero della pianificazione didattica a breve e lungo termine.

All’epoca non si considerava ancora la fascia dei neonati; ci si concentrava sul “Livello Iniziale” (la scuola dell’infanzia). Allora la materna era obbligatoria dai quattro anni e la musica era già materia curricolare; di conseguenza, svolgevamo il tirocinio nelle classi di quattro e cinque anni degli asili universitari. Oggi l’obbligo è stato anticipato ai tre anni, includendo ovviamente anche l’educazione musicale.

Ti aggiungo però un dettaglio interessante: verso la fine del mio percorso, Silvia Malbrán tenne un seminario intitolato “Bambini Atipici” (una terminologia oggi superata). Decisi di partecipare per curiosità e, come prova finale, dovevamo presentare un progetto di ricerca. Io scelsi di occuparmi di musica per neonati, nello specifico dai sei mesi ai due anni. Era un tema assolutamente

pioniero per l'epoca e Silvia rimase così colpita dal mio lavoro da spronarmi a trasformarlo in una ricerca scientifica seria.

G: *Quando è iniziata la tua ricerca?*

M: È nata nel 1990, in concomitanza con la mia maternità. Ho avuto mio figlio a 25 anni; oggi anche lui è un compositore affermato. Già quando aveva un anno mostrava capacità incredibili. Fu proprio osservandolo che iniziai a interrogarmi: “Cosa sta succedendo in casa mia? Come si è formato questo ‘essere strano’ capace di fare tutto ciò che fa?”. Parallelamente, iniziai l'esperienza con *Caracachumba* [14]. Da una parte c'era la componente folcloristica e la musica comunitaria; dall'altra la solida formazione accademica dell'Università di La Plata, arricchita da incontri straordinari.

G: *Come nasce l'esperienza di Caracachumba?*



M: Mi chiamò Florencia Steinhardt, con la quale avrei poi condiviso la direzione del gruppo. Aveva scritto delle canzoni e desiderava portarle nelle scuole; mi coinvolse inizialmente come flautista. Ci eravamo conosciute alla scuola di María del Carmen Aguilar mentre studiavo linguaggio musicale. Iniziammo mescolando brani tradizionali a sue composizioni, ma l'elemento di vera rottura rispetto al panorama argentino di allora fu l'intuizione di Florencia: “Voglio che ci sia un burattinaio”.

In sostanza, lei era convinta che la musica dovesse essere accompagnata da un'azione scenica. In quel periodo in Argentina erano già attivi diversi gruppi — come i *Musiqueros*[15], i *Sonando*, *il Pro Música Rosario*[16] o i *Cinco Encantando* — ma il formato era sempre quello del “recital” frontale. C'era una forte componente didascalica: si presentavano gli strumenti, si spiegavano i brani, ma mancava la dimensione dello “show”. *Caracachumba* propose fin da subito uno spettacolo integrato, dove la musica dialogava con altre percezioni.

Con il primo CD stavamo ancora cercando il nostro linguaggio ed io iniziai presto a portare il mio contributo pedagogico. Mentre Florencia curava la parte musicale, io mi occupavo della dimensione didattica: cosa volevamo comunicare, come costruire uno spettacolo che arrivasse davvero ai piccoli e alle loro famiglie.

Fu allora che iniziammo a lavorare sull'idea di percezione multimodale. Guardando *Caracachumba*, ci si accorge che la musica non si limita ad accompagnare la scena: ne è parte integrante, è l'azione stessa. Non è musica per il teatro, ma una comunione delle arti. Non componevamo un brano per poi chiamare un burattinaio ad “abbellirlo”; tutto nasceva simultaneamente.

In *Caracachumba* non esiste gerarchia tra le arti: la musica non è più importante del movimento o dell'azione drammatica. Quando pensiamo a un pezzo, immaginiamo subito l'oggetto che entrerà in scena e come quel suono si trasformerà in gesto. Per un bambino non c'è separazione tra udito

e vista: l'esperienza è unitaria, il messaggio è un tutto organico.

La nostra sfida più grande fu rompere lo schema del concerto tradizionale per creare uno "spettacolo totale". All'epoca era una novità assoluta e molti ci chiedevano perplessi: "Ma fate teatro o fate musica?". La nostra risposta era: "Entrambe le cose, perché sono la stessa cosa". In questo processo, la mia base accademica è stata fondamentale, ma è stato l'incontro con la realtà scolastica a darmi la vera misura di ciò che stavamo creando: non stavamo solo "insegnando", stavamo costruendo ponti emotivi attraverso l'arte.

Già dal secondo spettacolo, *Chumban los parche*[17] — il primo risentiva ancora della fase sperimentale — capimmo quale fosse la nostra identità. Comprendemmo che l'immagine era vana senza la musica, ma che nemmeno la musica bastava a sé stessa. Usavamo la luce nera, i burattini, scarpe che danzavano da sole... Inoltre, definimmo un repertorio specifico legato al Rio de la Plata. Accadde quasi per caso: i media iniziarono a etichettarci così e noi, rendendoci conto che nessuno si dedicava a quel genere per l'infanzia, decidemmo di approfondirlo.

Iniziammo a collaborare sistematicamente con scenografi, registi e coreografi; una pratica allora inedita in questo settore. Per questo ricevevamo molte critiche: i puristi sostenevano che la musica dovesse bastare a sé stessa e che i bambini dovessero semplicemente "ascoltare". È una discussione che continua ancora oggi.

G: *Cosa s'intende esattamente per "musica del Rio de la Plata"?*

M: Le radici rioplatensi fondono la cultura musicale di Buenos Aires e del suo porto con quella dell'Uruguay. Presentano quindi una forte matrice afro-uruguayana — legata al *candombe*[18] e alla *murga*[19] — e radici più "porteño" sul versante argentino, con la *milonga*[20] e il *tango*. Per questo nel nostro repertorio questi generi sono diventati assi portanti del progetto.

Lavoravamo per "assi": oltre a quello musicale, un altro pilastro era la parola. Mi ricollego a quanto accennavi sulla percezione dei neonati: già allora mi era chiaro che i bambini più piccoli prestano attenzione al linguaggio non per il significato, ma per il suono. Infatti, le nostre opere sono ricche di giochi fonetici e sperimentazioni linguistiche. A questo abbiamo unito un aspetto visivo sempre più marcato, raggiungendo livelli di profondità tali da attrarre un pubblico sempre più piccolo.

Notavamo che la sala iniziava a riempirsi di neonati. Era incredibile: all'epoca non era comune portarli a teatro, se non come fratellini minori al seguito, invece all'improvviso ce n'erano tantissimi, letteralmente incantati. Grazie alla sinergia tra l'impatto visivo, i giochi sonori, le luci e la messa in scena, i nostri spettacoli diventavano trasversali alle diverse età.

Fu un fenomeno interessante: riscontrammo molta più accettazione da parte del pubblico che dai colleghi musicisti. Sì, i critici e alcuni "guru" dell'educazione musicale erano accanitamente contrari a questo approccio. È stata dura affrontare quelle discussioni, ma il successo ci dava ragione: le famiglie ci seguivano in massa. Facevamo stagioni teatrali di quattro o cinque mesi, con una o due repliche al giorno nei fine settimana e spettacoli quotidiani durante le vacanze.

G: *Per quanto tempo è durata questa esperienza?*

M: Per vent'anni. Ricordo che il debutto avvenne al Teatro *San Martín*; calcolo i tempi in base alla crescita dei miei figli... mio figlio aveva un anno, quindi parliamo di un periodo che va dal 1994 per due decenni. Io sono stata la prima a lasciare *Caracachumba*; il gruppo è andato avanti ancora per qualche anno prima di sciogliersi. Le epoche sono cambiate e io ho preferito non adeguarmi forzatamente ai nuovi linguaggi fatti di social e video. In quegli anni il nostro obiettivo era la stagione teatrale "viva"; oggi le finestre di fruizione sono moltissime e frammentate.

G: *Cosa serve, secondo te, per fare musica per bambini?*

M: Innanzitutto, essere musicisti. Su questo non ho dubbi: è il requisito primario. Non dovrebbe esserci alcuna differenza qualitativa rispetto a qualunque altro genere musicale. In *Caracachumba* abbiamo avuto musicisti formidabili con una preparazione immensa, e credo che questo debba

essere il punto di partenza.

Certo, quando si tratta di decidere “cosa comunicare”, non è necessario che tutti i membri di una band abbiano una vocazione pedagogica. Anzi, a volte questo creava attriti: i musicisti a volte volevano solo suonare e non sempre gradivano le scelte sceniche o comunicative che proponevamo. Prima di tutto, però, conta la musica. Lo stesso vale per i testi e per la poesia: per scrivere per i bambini non serve nulla di diverso da ciò che servirebbe per qualsiasi altro pubblico. Certamente bisogna conoscere l'infanzia, ma è soprattutto una questione di sensibilità.

In *Caracachumba* abbiamo vissuto due fasi: nella seconda, intorno al 2006, abbiamo rinnovato il progetto sostituendo i burattini con la figura del clown. Fernando Gedach scriveva poesie deliziose; riascoltando i testi di quel periodo, ci si accorge che non sono necessariamente “infantili” nel senso stretto del termine. Il segreto stava nel capire come inserirli nello spettacolo affinché arrivassero al pubblico. Non credo servano chissà quali riferimenti teorici, quanto piuttosto possedere sensibilità e senso poetico; il modo, poi, lo si trova.

È come sostenere che la musica classica, non avendo un testo, non possa comunicare con i bambini: dipende da come la si propone. Io la faccio arrivare attraverso altri canali; magari invento una storia durante l'ascolto, finché i bambini non si appropriano dell'opera e non hanno più bisogno della narrazione. Il punto è capire come “entrare” in contatto con loro. Ma ora, se permetti, vorrei aprire un'altra porta.

G: *Prego.*

M: Da anni dirigo una scuola di educazione musicale per l'infanzia. Non chiedermi come io sia riuscita a conciliare tutto: tre figli, vent'anni di *Caracachumba*, l'università, un master e, in più, questa scuola che ho fondato nel 1997. Suppongo di esserci riuscita perché ero giovane. In questo spazio ho sempre lavorato sulla composizione insieme ai bambini.

G: *Raccontaci cos'è il Taller del Cencerro [21] e come ha influenzato la tua produzione musicale e i tuoi altri progetti.*

M: È stato un percorso unitario, dove ogni tassello si è aggiunto all'altro in parallelo. La scuola accoglie bambini dai 3 anni fino all'adolescenza, oltre a tenere laboratori per neonati ed ensemble per adulti. Il perno di tutto è il gruppo: chi viene al *Cencerro* si inserisce in una dimensione collettiva. Qui confluisce la filosofia di cui ti parlavo: non si viene solo per studiare uno strumento e poi tornare a casa; si entra in un gruppo di propedeutica o di musica d'insieme e, solo in seguito, si approfondisce lo studio individuale. Le lezioni del singolo devono servire al gruppo: ogni allievo ha un suo percorso di crescita che, a sua volta, alimenta quella del collettivo. Oggi è una realtà di oltre 200 ragazzi e numerosi insegnanti.

È uno spazio costruito sulla mia idea fondamentale della musica: produrre, creare insieme e, soprattutto, condividere ciò che si realizza. Questo approccio serve a prevenire il panico scenico e a coltivare l'amore per il palco, rendendo ogni creazione un atto comunicabile. Non aspettiamo il saggio di fine anno: se un pezzo è pronto, invitiamo un altro gruppo e lo mostriamo. Mettersi in gioco davanti agli altri è parte integrante del processo stesso.

In questo contesto nascono le composizioni dei bambini. Loro hanno moltissimo da dire e le loro tematiche sono profondamente diverse da ciò che noi adulti immaginiamo che vogliano ascoltare. Per il ventesimo anniversario della scuola abbiamo raccolto dieci canzoni emblematiche scritte dai ragazzi e inciso un disco (disponibile su Spotify come *Taller del Cencerro*) [22]. Noi abbiamo registrato le basi, loro le voci. Mi piacerebbe farlo ogni anno, ma sono operazioni costose e oggi, con il calo delle vendite dei dischi, è difficile sostenerle.

Tuttavia, resto convinta che i bambini vadano ascoltati con serietà. Spesso i testi che scriviamo per loro sono meno profondi di quanto siano loro stessi. Ti racconto un aneddoto dell'anno scorso: stavamo giocando con le sequenze in classe e io chiedevo: “Dopo il Do viene il Re, e poi?”. I bambini — un gruppo di sette anni — hanno iniziato a scherzare: “Dopo lunedì viene martedì,

dopo gennaio febbraio". Da lì è nata una riflessione bellissima: "Dopo il seme viene il fiore", "Dopo la seta viene il vestito". A un certo punto un bambino ha detto: "E dopo la vita viene la morte". Qualcuno ha esclamato: "Che tristezza!". Io ho chiesto loro cosa ci fosse di triste e ne è scaturita una discussione profondissima. Ne è nata una canzone splendida che dice che dopo una cosa ne viene sempre un'altra, e che bisogna dare tempo al tempo perché è parte della vita. È tutta farina del loro sacco. Noi adulti spesso non troviamo il coraggio di parlare della morte con i bambini, ma per loro non è un tabù: la vivono quotidianamente attraverso la perdita di un nonno o di un animale domestico. Hanno una capacità di elaborazione che spesso sottovalutiamo.

È morto un bambino di quattro anni che faceva parte di un mio gruppo. Aveva un tumore cerebrale da un anno e ho dovuto lavorare molto su questo evento, studiando per capire come affrontarlo. Ho seguito ogni suo cambiamento e sono stata vicina alla famiglia fino alla fine; anche il momento del lutto è stato oggetto di profonda riflessione professionale.

Quando è successo, ho detto chiaramente ai genitori: "I bambini faranno domande, e io ne parlerò. Fatelo anche voi. Canteremo la sua canzone, per ricordare ciò che amava". Volevamo onorarlo attraverso la musica. I colleghi erano scettici: "Vedrai che non chiederanno nulla", dicevano. Io invece ero convinta del contrario. Infatti, appena arrivati in classe, una bambina ha domandato: "È vero che Rafa è morto?". Certamente, sì. Bisogna essere preparati e ascoltarli sempre. È difficile e doloroso, ma l'ascolto è tutto. I bambini percepiscono ogni cosa; spesso si pongono domande che restano senza risposta solo perché noi adulti siamo in difficoltà.

Lo stesso vale per le nuove forme di famiglia: due padri, due madri, situazioni complesse. Magari un compagno di classe non ha le risposte e non so se spetti a noi darle, ma dobbiamo creare uno spazio in cui la domanda possa esistere. Bisogna permettere loro di chiedere e aiutare gli altri a rispondere.

Mi è capitato proprio questa settimana con il gruppo dei sette anni. Sono arrivati due bambini, fratelli di una "famiglia allargata" senza legami di sangue. Lui l'ha presentata dicendo: "Lei è mia sorella". Gli altri sono rimasti interdetti: "Ma come, tua sorella?". Hanno iniziato a indagare, finché li ho fermati: "Non serve scavare nella vita personale. Siete una famiglia? Sì. Vivete insieme? A volte sì, a volte no. Questo basta". Perché costringere un bambino a spiegare i grovigli burocratici o sentimentali dei genitori? Non deve sentirsi in dovere di giustificarsi. Parliamone, certo, ma ponendo un limite che rispetti la loro intimità.

G: *Entrando più nello specifico, come nasce la composizione di gruppo con i bambini?*

M: Non sono io l'autrice principale; è Mariana Baggio che si occupa maggiormente di questo aspetto. Io ho gruppi più numerosi ed è più complesso. Partiamo da ciò che emerge: nasce un'idea nel gruppo e noi insegnanti le diamo una forma, per poi restituirla ai bambini e lavorarci di nuovo. Altre volte capita che un bambino porti un testo o una melodia: "Ho inventato questo!". Allora proviamo a svilupparla insieme.

Non decidiamo a tavolino di comporre durante la lezione; io non lo faccio perché non ho la "magia" che ha Mariana in questo senso. Ognuno ha i suoi trucchi e il suo stile. Io lavoro su ciò che affiora spontaneamente: se nasce un'idea "tranquilla", ci chiediamo se debba restare così o se serva un tocco rock, quali accordi usare, come "vestire" la musica sulla base del testo del compagno.

Altre volte i bambini arrivano con il brano già finito: musica e parole, tutto nella loro testa. È impressionante: te lo cantano e, se glielo chiedi dopo un po', lo ripetono identico. Magari non conoscono l'armonia, ma hanno una struttura chiarissima. Questo è fondamentale per il collettivo perché crea una "identità di band": siamo noi i compositori. Si crea un senso di appartenenza fortissimo, che permette anche agli altri di dire: "Se lui ci è riuscito, posso farlo anche io". E da lì parte tutto.

G: *E tutto questo come ha influenzato te come musicista?*

M: Mi ha influenzata al punto che ho smesso di fare musica per l'infanzia. A un certo punto ho

sentito di non avere più molto da dire ai bambini in quel senso. Mi piace molto la produzione, quindi ho lasciato quel lato di *Caracachumba*; sentivo di aver chiuso un ciclo e non avevo voglia di rincorrere le nuove tecnologie. È stato allora che mi sono dedicata a produrre i dischi dei ragazzi: mi interessava di più ascoltare ciò che loro avevano da proporre. Parallelamente, con Mariana, abbiamo fatto nascere il progetto de *Los Cuentófonos*[23].

G: *Los Cuentófonos. Raccontaci un po' cosa sono.*

M: *Los Cuentófonos...* Beh, mi piace molto lavorare con colleghi che fanno il mio stesso mestiere. Spesso, in questo ambito, ci si sente soli: anche se sei circondato da persone, le decisioni ricadono sempre su di te. Incontrarsi tra pari, con chi vive le tue stesse difficoltà, aiuta tantissimo. Con Mariana (Baggio) [24] abbiamo iniziato a vederci ogni inizio anno per scambiarci materiali: “Guarda questo, con me funziona bene!”, oppure per sfogarci sui problemi. A volte sei così immerso nel lavoro che non vedi le soluzioni, anche se hai un bel team. Così, anni fa, abbiamo iniziato a trovarci per un mate (*NdR: bevanda tipica sudamericana, che implica un momento di incontro prolungato*) e a scambiarci idee. Ci siamo rese conto di essere molto diverse — cosa che adoriamo — e abbiamo iniziato a fare formazione insieme. Cresciamo molto: mi incanta vederla gestire la sua parte di corso e a lei piace come insegno io. Lavoriamo in sinergia, rispettando i ruoli, i tempi e lo stile di ciascuna.

Abbiamo tenuto corsi in tutta l'Argentina, viaggiando e occupandoci della formazione dei docenti. È una cosa che abbiamo sempre fatto individualmente, ma farla insieme è tutta un'altra storia. Lo facciamo perché ci divertiamo: senza il divertimento ci annoieremmo a morte. Partire insieme era la parte più bella; preferivamo guadagnare meno pur di condividere l'esperienza.

Discutiamo molto quando lavoriamo, ed è proprio questo il bello: confrontarsi animatamente per arrivare a un accordo. Da queste discussioni è nata l'esigenza di lasciare una traccia. Abbiamo registrato dei corsi che abbiamo venduto durante la pandemia e che ora sono in archivio; li abbiamo realizzati per il Messico e per la Spagna.



Poi, partendo dalle canzoni di Mariana — che sono famosissime tra i bambini — ho iniziato a dirle: “Sai, per insegnare la tua canzone del canguro io faccio così”, e lei: “Ah, ma io faccio quest'altro!”. “La tua idea è bellissima!”, “No, la tua è meglio!”.

Scambiandoci le strategie per lavorare sui suoi brani è nata l'idea de *Los Cuentófonos*. Ci siamo chieste: “Perché non realizziamo un video che non sia solo per i docenti, ma che serva da stimolo ai bambini?”. Era poco prima della pandemia. Volevamo qualcosa che affascinasse: un racconto narrato in modo semplice, che puntasse sull'immaginazione e che desse all'insegnante un punto di partenza per altre attività.

Iniziammo con due brani: il *Canguro* e lo *Zapocururu*[25]. Proprio allora scoppiò la pandemia e il progetto ebbe un successo immediato, perché i docenti avevano un disperato bisogno di materiale per lavorare sul suono e sulla didattica a distanza. In seguito, grazie a un finanziamento, ne abbiamo prodotti altri quattro, arrivando a sei video. Sono prodotti molto artigianali, basati sull'idea

che lo stimolo iniziale debba essere la parola: ti catturo con il racconto, succedono delle cose e, quasi naturalmente, si sfocia nella canzone.

Tuttavia, con la marea di video che circolano oggi, farsi notare è stata dura. È un problema complesso: tra i vari impegni non siamo riuscite a dare al progetto la spinta che meritava. Ed è un peccato, perché il materiale è splendido e piace moltissimo sia ai bambini che ai docenti, proprio per le sue potenzialità didattiche. Lo teniamo lì, ripromettendoci di andare avanti, ma servono tempo e risorse che finora sono usciti solo dalle nostre tasche.

Collaboriamo con un grafico e un burattinaio che crea cornici visive bellissime, con uno stile molto artigianale. La nostra idea di fondo è semplice: se parliamo di un canguro, non serve per forza un pupazzo a forma di canguro; basta una palla che “reciti” quella parte. La nostra grande battaglia è far capire agli insegnanti che non serve l’oggetto reale. Un bambino piccolo ti crede comunque: basta un pompon, un dito o persino il nulla. Il canguro salta, si appende a un ramo invisibile e loro restano lì, a guardare il vuoto. Spesso i docenti faticano a capire che non è questione di materiali, ma di immaginazione e di modalità narrativa. Il “come” è tutto.

G: *Perché in Argentina c’è una produzione così vasta e un pubblico così affezionato alla musica per l’infanzia? Com’è nata questa cultura del teatro per i più piccoli?*

M: è un tratto tipico di Buenos Aires, che è un mondo a sé, anche se il fenomeno poi si riflette su tutto il Paese. Credo sia un fattore culturale generale che riguarda ogni settore, non solo i bambini. L’offerta teatrale a Buenos Aires è impressionante: chi viene dall’estero resta a bocca aperta per la quantità e la qualità di concerti e spettacoli. Abbiamo un patrimonio culturale diffuso che, naturalmente, abbraccia anche l’infanzia.

Qui ci sono centinaia di teatri attivi e le sale sono sempre piene. Un tempo si usciva nel weekend, ora c’è spettacolo ogni giorno, persino il lunedì o la domenica mattina. È incredibile. Va detto, però, che abbiamo vissuto un’epoca fortunata in cui lo Stato investiva seriamente nella cultura. C’erano fondi pubblici e potevamo suonare in ogni teatro della città senza rimetterci soldi. Questo è fondamentale: se sei all’inizio e devi pagare l’affitto della sala di tasca tua, non sopravvivi.

Oggi la situazione è precipitata: i fondi sono spariti e gli investimenti azzerati. Non siamo più nella stessa epoca. Eppure qui, al di là dei governi, la cultura è sempre stata sostenuta, sia a livello locale che nazionale. Grazie a realtà come *ProTeatro* siamo andati in tour dal sud al nord del Paese. Quando lo Stato organizzava eventi gratuiti, arrivavano scuole da ogni dove e i teatri dei piccoli paesi erano sempre strapieni.

Tutto questo è stato possibile finché si è scelto di investire. Ora stiamo attraversando un momento senza precedenti: c’è sempre stata una quota di budget per la cultura e una parte era regolarmente destinata all’infanzia. Sempre. Almeno fino all’attuale governo.

G: *Trovo fondamentale offrire un palcoscenico vero alla musica per l’infanzia. Significa dare dignità a questo genere, cosa che purtroppo non accade spesso.*

M: Noi abbiamo lottato molto per questo, fondando il *Momusi*[26] (Movimento di Musica per l'Infanzia). In seguito ce ne siamo andate per divergenze di vedute, ma lo abbiamo creato proprio perché quello spazio di dignità non esisteva. Come cooperativa di gruppi musicali, ci riunivamo ogni quindici giorni per definire le nostre necessità. Ad esempio, quando si vendevano ancora i dischi, i negozi non avevano una sezione per l'infanzia; una delle nostre prime battaglie fu ottenere uno scaffale dedicato dove esporre i nostri lavori.

Un'altra sfida riguardò le sale. Volevamo spazio e il Teatro *San Martín* ci concesse la domenica mattina. All'inizio ero scettica, invece la gente ricorda ancora le code che giravano l'angolo alle undici del mattino per vedere i gruppi del *Momusi*. È stato il frutto di una militanza che ha aperto la strada a chi è venuto dopo. Poi, certo, sono nate le solite discussioni su chi dovesse esibirsi o meno; dinamiche da "giuria" che creano attriti, ma l'impegno collettivo resta un dato di fatto. Nulla è successo per caso.

G: *In che anno è nato il Momusi?*

M: Credo nel 1997. Il nostro problema nacque quando iniziammo a esibirci in sale private con produttori che investivano su di noi: a quel punto non potevamo più gestire facilmente le attività gratuite e decidemmo di uscire dal movimento.

Tuttavia, il progetto è proseguito fino a poco tempo fa, diventando un vivaio e un'entità federale. Si organizzavano festival biennali che richiamavano persone da ogni parte, permettendo ai gruppi famosi di dare visibilità a quelli emergenti. Non è stata una concessione dall'alto, ma il risultato di un grande sforzo.

Ora bisogna ricominciare da capo. Fortunatamente non sono più coinvolta in prima persona, perché è una situazione che toglie l'entusiasmo. Vedo colleghi come Mariana trovarsi senza luoghi pubblici che paghino o fondi per i palchi comunali. È terribile: quel tipo di lavoro rappresentava metà della nostra attività ed era la parte più gratificante, perché permetteva di raggiungere chi non può permettersi un biglietto. Senza il sostegno statale, senza media o reti che promuovano gli eventi, tutto si complica. Così facendo, si distrugge l'abitudine stessa di andare a teatro e di formare un pubblico. Le conseguenze sulle nuove generazioni si vedranno tra qualche anno.

G: *Avevi studiato pedagogia, lavoravi con i bambini e avevi la tua scuola. Cosa ti ha spinto a studiare Psicologia cognitiva?*

M: È un punto molto interessante. Innanzitutto per una ragione personale: a cinquant'anni volevo lasciare la produzione e sentivo il bisogno di aggiornarmi. Tutto quello che facevo funzionava — i laboratori, il rapporto con i ragazzi, il lavoro con i neonati — ma sentivo che parte della ricerca svolta in passato con Silvia Malgrán era diventata obsoleta. All'epoca, senza globalizzazione, accedere alle fonti era difficilissimo.

Volevo capire meglio perché il mio metodo funzionasse. Inoltre, ricevevo sempre più spesso bambini con disturbi dello spettro autistico o ADHD e vedevo che le mie attività avevano effetti positivi anche su di loro. Non sono una psicoterapeuta, ma quando i genitori vedevano i figli reagire bene qui, dopo aver fallito altrove, mi chiedevano spiegazioni. Volevo approfondire questi disturbi per dare strumenti concreti a docenti e genitori.

Poi sono emerse le neuroscienze; mi sentivo un po' estranea e volevo capirne di più. La psicologia cognitiva univa tutti questi aspetti. Ho frequentato un master orientandolo verso l'ambito musicale: è stato un confronto stimolante con la psicologia del linguaggio, dell'apprendimento e della ricerca. Mio marito insegnava proprio Psicologia della Musica in quel master (che purtroppo ora è stato chiuso). Stimavo molto i docenti e mi sono iscritta per pura sete di conoscenza, senza avere ancora un'idea per la tesi. Volevo solo capire meglio il mio lavoro e quel percorso mi ha dato tantissimo.

Così, i neonati sono tornati prepotentemente nella mia vita. Ho ripreso quel "primo amore" che

avevo accantonato e ho scritto una tesi sulla percezione uditiva nei bambini dai 6 ai 12 mesi. È stato un lavoro molto specifico, com'è necessario che sia nella ricerca, nato dal bisogno di aggiornarmi e dare un fondamento teorico a ciò che facevo.

G: *Hai citato Mariana Baggio e so che conosci anche Magdalena Fleitas[27]. Sono approcci diversi che convivono nella stessa zona.*

M: Siamo tutti vicini: la scuola di Magdalena è a due isolati dalla mia e quella di Mariana a dieci. È una vicinanza preziosa: siamo profondamente diversi, ognuno segue il proprio percorso e c'è pubblico per tutti. Non siamo in competizione.

G: *Esatto. Sembra banale, ma la diversità arricchisce.*

M: Verissimo. Eppure sembra che oggi non ci sia più permesso essere diversi; se non sei omologato, vieni in qualche modo escluso. In Argentina la situazione è molto tesa, ma succede ovunque, in forme più o meno subdole. La vera ricchezza della musica sta proprio nella varietà. Offrire ai bambini proposte diverse — dai *Caracachumba* a Mariana, da Magdalena ai *Canticuénticos* [28] o Luis Pescetti [29] — permette loro di capire che esistono infinite possibilità. La libertà sta nello scegliere, nel sapere che oggi può piacermi una cosa e domani un'altra. In questo, noi educatori siamo i primi a dover diffondere questa cultura.

Per questo è fondamentale formare i docenti: se loro propongono contenuti di scarsa qualità, limitandosi a ciò che i bambini ascoltano già a casa, non c'è crescita.

G: *È stato bellissimo chiacchierare con te, grazie mille. Avrei altre mille domande, ma le terrò per la prossima volta.*

M: Nessun problema, è stato un vero piacere. “Condividere” è la parola chiave. A volte impariamo a dare valore a ciò che abbiamo proprio confrontandoci con realtà diverse. Ad esempio, scoprire che altrove la musica non esiste nella scuola dell'infanzia ci ricorda la nostra militanza: abbiamo dovuto lottare perché restasse una materia obbligatoria. Spesso diamo tutto per scontato, ma bisogna battersi costantemente perché non ci portino via i traguardi raggiunti. Nulla è un diritto acquisito per sempre; bisogna restare vigili. Grazie a te, sono a tua disposizione.

G: *Grazie ancora e a presto!*

NOTE

[1] <https://share.google/WCmeO5CdRX2X5C2oM>

[2] <https://share.google/fgjrQkNagSVkvvXsE>

[3] <https://www.collegiummusicum.org.ar/>

[4] <https://share.google/UbDzYDWJ2xrmO6C9D>

[5] Hugo Midon: <https://share.google/GaFmjbaJzYRCCSbAQ>

Carlos Gianni: <https://share.google/yilZvm8xeWm1ldLq1>

[6] <https://share.google/m0ZhmTE04lfscgV2s>

[7] <https://www.youtube.com/watch?v=CC38C8ZTzpY>

- [8] <https://www.collegiummusicum.org.ar/>
- [9] <https://www.facebook.com/ollantaylatinoamerica/>
- [10] <https://share.google/V14ymTQnyrMUEVPTb>
- [11] <https://share.google/Rx9O4BCIsOy2RuGlm>
- [12] <https://it.scribd.com/document/600336671/Silvia-Malbran>
- [13] https://es.wikipedia.org/wiki/Violeta_Hemsey_de_Gainza
- [14] <https://share.google/yPI2D5PHX2IbOgQMb>
https://youtu.be/vjsTJbu9B_Q?si=i6zMUJ4uHY8Komq2
<https://youtu.be/7Dm0ZlgChZM?si=71nYy5GzNrlqx1VA>
<https://youtu.be/eOJfEpeJ5i8?si=zeTn54RVpKSmarXX>
- [15] https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Musiqueros
- [16] <https://share.google/sZROroKVN3S6MhOVY>
- [17] <https://share.google/i7GPZDm7pmDw2YUzS>
- [18] <https://es.wikipedia.org/wiki/Candombe> <https://en.wikipedia.org/wiki/Candombe>
- [19] <https://it.wikipedia.org/wiki/Murga>
- [20] [https://it.wikipedia.org/wiki/Milonga_\(musica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Milonga_(musica))
- [21] <https://share.google/pkCwwRdFPgnHOrhRM>
- [22] <https://open.spotify.com/intl-it/album/4ygh8ygXmO0nfMZtS2QwJF>
- [23] https://www.youtube.com/channel/UC503FIJeg5apX_F41RCBURA
- [24] <https://share.google/19ddKfEEyM9TWhHaM>
- [25] https://www.youtube.com/watch?v=_ECvuuuTCB0
<https://www.youtube.com/watch?v=NnxpZ5qMKXw>
- [26] <https://share.google/oDbZILMfl89vclmEK>
- [27] <https://share.google/i3tsLLINNxmavhSu9>
- [28] <https://share.google/2h0r97DyEUqX97Wlf>
- [29] <https://share.google/Ky99FfhHuBnThHjaM>