



*Paola Lenzi*¹

PER-CORSI COMPOSITIVI TRA PAROLE E SUONI

Dalla filastrocca al *limerick*, dal canone alla poesia, passando per l'*haiku*

*Un'opera genera le proprie regole,
ma le regole non fanno di per sé un'opera...*

Edgar Varèse

*Quando un musicista scrive musica a partire da testi poetici
c'è un criterio che deve assolutamente tenere presente:
che non esiste nessun criterio prestabilito da seguire.
Di solito funziona così, si legge il testo, e ci si mette in ascolto.
Quasi sempre i suoni arrivano da soli.*

Francesco Bellomi

Nelle lezioni di Elementi di composizione della Scuola di Didattica della musica di La Spezia, si procede lungo *per-corsi* che cercano di 'armonizzare' lo studio teorico con il 'fare', in un processo che mira a condurre verso la ri-combinazione degli elementi, in un gioco collettivo e individuale in cui gli studenti sono i primi 'attori' e 'autori' (ciascuno a suo modo) di piccoli 'oggetti' compositivi. I primi passi si muovono a partire dalla parola, intesa come traccia feconda per lo sviluppo di altrettante idee sonore... Gli studenti vengono innanzitutto incoraggiati ad avvicinarsi al materiale fonico della parola, cercando di allontanarsi il più possibile dalle 'consuetudini', liberandosi dai labirinti degli stereotipi per imboccare vicoli secondari e trasversali, in cui avverrà, a un certo punto, come per magia, l'incontro con un'idea buona, capace di germogliare. Il percorso tra i meandri delle parole è illuminato da una potente torcia: il piccolo grande libro della *Grammatica della fantasia* di Rodari (1973), che getta fasci di luce alla ricerca di nuove prospettive. Già a p. 7 c'è un lampo che squarcia il buio: il *sasso nello stagno*. Una qualsiasi parola «gettata nella mente a caso» è capace di originare «una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni». In tutto

¹ Compositrice e docente di Elementi di composizione per la Didattica, Conservatorio "G. Puccini" di La Spezia.

questo movimento la mente non sta a guardare, ma «interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere». (*ivi*)

In questo pensiero di Rodari c'è la chiave del processo compositivo: l'affiorare delle immagini musicali, associate ad una prima idea, comporta la necessità di scegliere, selezionare, costruire, sviluppare..., riacciandosi in maniera coerente a quel primo magico 's-punto' di partenza che diventa 'tema'.

Il tempo delle nostre lezioni-laboratorio può essere sufficiente per offrire stimoli utili al processo di formazione della scrittura musicale, lavorando sulla qualità dell'attenzione e sulla riscoperta delle molteplici forme dell'improvvisazione/composizione musicale, per comprendere ciò che la sostiene e la permette. Negli incontri collettivi si cerca l'apertura non attraverso il libero 'sfogo', ma attraverso esercizi ed esperimenti in cui la richiesta tende piuttosto a restringere il campo d'azione: selezionare, scegliere le idee migliori obbliga anche a diminuire la distanza tra il proprio istinto-desiderio e l'azione musicale che ne deriva. Si tenta inoltre di fare in modo che una comune esperienza creativa guidi alla ricerca di spazi e provocazioni per nuovi percorsi compositivi.

Il terreno della composizione è un po' accidentato; è uno stagno in cui si possono gettare sassi..., ma è anche una sabbia mobile in cui non è facilissimo nuotare o insegnare a nuotare. Credo che non ci siano regole per imparare a comporre e la materia è un oceano che non si può interamente descrivere: siamo in una distesa misteriosa, profonda e immensa, in cui si può però tendere l'orecchio ed esercitare le idee, cercando di ridestare curiosità e attenzione. Ci si può innamorare dei suoni, passare notti insonni alla ricerca di un collegamento armonico che ci sfugge, entrare in contatto con chi, nei secoli, ha composto, cercando di carpirne i segreti, le tecniche, i procedimenti; si possono infine abbattere le barriere dei condizionamenti e dei luoghi comuni che anche in campo musicale impediscono di accogliere i suoni, 'odorandoli' nella loro più segreta essenza.

Come esercizio di creatività è un buon trampolino di partenza giocare con le parole, fino ad arrivare alla scrittura di semplici filastrocche. In un mondo assordante, pieno di parole, immagini e suoni, è importante soffermarsi sulla parola, come mezzo di incontro e come officina comunicante, anzi spalancata sulla stanza dei suoni.

Versi diversi

I primi giochi hanno visto 'spremere' la parola alla ricerca di versi e di rime in diverse combinazioni, seguendo anche alcuni dei procedimenti suggeriti in *Anghingò* (Piatti, Strobino 2003, pp. 13-19).

Si è proposto solo il verso iniziale:

- ❖ ***In casa di Geppetto***
- ❖ ***Filastrocca del pallone***
- ❖ ***Filastrocca della rima***

Gli studenti² hanno poi continuato... Michele (II anno) ha costruito tre quartine con diverse combinazioni di rima; giustapponendole possono formare un'unica poesia di tre strofe, collegate anche semanticamente:

² I testi e le realizzazioni musicali esemplificate sono degli studenti del I e del II anno della Scuola di Didattica della musica di La Spezia: Fabrizio Bertolucci, Mirko Galeazzi, Donatella Gnani, Michele Lenzi, Gloria Mazzi, Roberto Presepì, Silvia Rio, Cecilia Zaccagnini, e degli ex allievi: Ilaria Barontini, Cristina Donnini, Cristina Mioso. A tutti loro un ringraziamento per aver fornito i materiali qui esemplificati e grazie anche a tutti gli altri studenti di Didattica della musica di La Spezia che sempre hanno stimolato in modo originale e comunicativo la curiosità e la creatività dei

Rima baciata AABB	Rima alternata ABAB	Rima incrociata ABBA
<i>In casa di Geppetto da terra fino al tetto ci son svariati attrezzi e molta legna in pezzi.</i>	<i>In casa di Geppetto dovrai vestir normale se metti il doppio petto ti sporchi di coppale.</i>	<i>In casa di Geppetto la tua creatività con gran facilità può uscire dal cassetto.</i>

e un'altra filastrocca, sempre di Michele, a partire dalla strofa con rime alternate:

Rima alternata ABAB	Rima baciata AABB	Rima incrociata ABBA
<i>Filastrocca del pallone che sognava di volare come fosse un aquilone che volteggia sopra il mare.</i>	<i>Filastrocca del pallone che però con delusione si trovò in tutt'altra storia rinunciando alla sua gloria.</i>	<i>Filastrocca del pallone che durante una partita con potenza inaudita fu spedito su da Orione!</i>

Donatella (II anno) ha invece esemplificato una costruzione che sfrutta gli stessi versi, in cui cambia solamente la disposizione delle rime:

Rima baciata AABB	Rima alternata ABAB	Rima incrociata ABBA
<i>Filastrocca della rima l'ho riscritta come prima, l'ho riscritta interamente, ma non mi piaceva niente.</i>	<i>Filastrocca della rima l'ho riscritta interamente, l'ho riscritta come prima, ma non mi piaceva niente.</i>	<i>Filastrocca della rima l'ho riscritta interamente, ma non mi piaceva niente, l'ho riscritta come prima.</i>

Il passo successivo è comporre una 'veste' musicale per la nostra filastrocca.

Mirko (II anno) ha così musicato la sua *Filastrocca della rima*³:

compagni e degli insegnanti. Si precisa che la scelta degli esempi qui proposti è funzionale a chiarire il percorso di lavoro e non è certo dettata da questioni di merito.

³ Nell'esempio si riporta solo la linea vocale della prima parte del brano con le indicazioni degli accordi, mentre nella realizzazione di Mirko l'accompagnamento pianistico è interamente sviluppato.

Mosso

Do Fa Do Fa

Fi - la - stroc - ca del - la ri - ma la ri - cer - co quan - to pri - ma

Sib Do re Do7 Fa Do Fa

non ve - nen - do - ne nes - su - na... è que - stio - ne di for - tu - na.

Michele ha realizzato la *Filastrocca del pallone*, facendone un canone per coro a tre voci, pianoforte e percussioni. Ne diamo uno stralcio⁴:

$\text{♩} = 120$

mf

I voce

Fi - la - stroc - ca del pal - lo - ne

pf.

che so - gna - va di vo - la - re co - me fos - se un a - qui - lo - ne che vol - teg - gia so - pra il ma - re

Segue una parte in canone a tre voci, a cui si aggiungono le percussioni e uno sviluppo (in la minore); nella parte conclusiva (ultima strofa della filastrocca) viene ripreso il motivo iniziale, ancora in canone:

⁴ Nell'esempio sono stati omessi gli strumenti a percussione.

I voce
 Fi - la - stroc - ca del pal - lo - ne che du - ran - te u - na par - ti - ta con po - ten - za i - nau - di - ta fu spe - di - to

II voce
 Fi - la - stroc - ca del pal - lo - ne che du - ran - te u -

III voce
 Fi - la - stroc - ca del pal - lo - ne che du - ran - te u - na par - ti - ta con po - ten - za

pf.

I
 su da O - rio - - - ne!

II
 na par - ti - ta con po - ten - za i - nau - di - ta fu spe - di - to su da O - rio - - - ne!

III
 i - nau - di - ta fu spe - di - to su da O - rio - - - ne!

pf.

Questi, primi lavori, ancora legati a modelli compositivi ‘familiari’, rappresentano una prima ‘ginnastica di riscaldamento’ (...nella palestra della creatività): è comunque importante che gli studenti scrivano anche i testi da musicare, perché ciò li avvicina alla ricerca delle sonorità delle parole e all’organizzazione del testo poetico (versi, rime, assonanze, consonanze, allitterazioni, anafore, chiasmi, accenti, cesure, *enjambements*...).

Combinazioni

Siamo passati poi ad altri giochi linguistici adatti ad essere musicati, come tautogrammi, lipogrammi, catene di parole, anagrammi scarti, acrostici... Il loro utilizzo mette infatti subito in primo piano l’aspetto fonico ed abitua alla ricerca di tessuti sonori ricchi di suggestioni.

Ecco un esempio di tautogramma (con la lettera *S*) musicato da Fabrizio (I anno), naturalmente in *Sol*, di cui si riporta solo la linea del canto:

♣ *Sette suoni in sei secoli di storia, solo sette suoni.*

Set - te suo - ni, set - te suo - ni in sei se - co - li di sto - ria, so - lo set - te suo - ni.

Per coerenza col testo tautogrammatico, Fabrizio ha usato solo sette suoni (le note cerchiato).

Cristina D. (I anno) ha invece realizzato il seguente tautogramma per voce e *body percussions*:

❖ *La scimmietta saltellante spettinava silenziosa la sua simpatica sorellina.*

mani _____
petto _____
fianchi _____
piedi _____

La scim-miet-ta sal-tel-lan-te spet-ti-na-va si-len-zio-sa la sua sim-pa-ti-ca so-rel-li-na.

Un esempio di tautogramma con la *T*, realizzato collettivamente (I anno):

❖ *Tintinnanti tremoli toccano i tasti*

Tin-tin-nan-ti tre-mo-li toc-ca-no i ta-sti

ed un esempio di catena di parole (I anno), in cui anche la realizzazione melodica cerca, per almeno tre battute, di incatenare le note corrispondenti alle sillabe ripetute (note cerchiare):

❖ *L'alba baciava vari riposi silenziosi*

Fa Do Sib do re

L'al-ba ba-cia-va va-ri ri-po-si si-len-zio-si

I giochi linguistici che si possono fare sono molti e contribuiscono allo sviluppo di abilità creative, strettamente connesse con i procedimenti compositivi. Il gioco di parole, infatti, 'distræ' dal ruolo consueto della lingua e, infrangendone gli automatismi, prepara ad usi divergenti, sviluppando l'attenzione alla forma e al contenuto.

Nonsense

La forma poetica del *limerick*⁵, come ci indica Rodari (1973, pp. 43-45) può essere una «vera e propria guida alla composizione»; basta seguire quattro operazioni principali:

1. scegliere un protagonista, un attributo che lo caratterizza e/o il luogo geografico a lui riferito (primo verso);
2. indicarne una qualità, un'azione e/o un oggetto in suo possesso (secondo verso);
3. fargli compiere l'azione o rilevare le reazioni degli astanti (terzo e quarto verso);
4. scegliere per il protagonista un divertente epiteto finale, che lo ritragga meglio, anche ricorrendo a parole di fantasia «con un piede nella grammatica e uno nella parodia» (*ivi*) (quinto verso);

tutto ciò rispettando la combinazione delle rime: AABBA.

Altra regola: non porre limiti alla fantasia; l'assurdo, il *nonsense* è l'essenza di questa composizione.

Il seguente *limerick*, tra il divertente e il satirico, è nato durante un'esercitazione collettiva (II anno), su cui è stata improvvisata una divertente sonorizzazione per voci recitanti, pianoforte e strumentario Orff:

◆◆ *Un noto concertista di Faenza
trovava sempre vuota la credenza.
Si mise allora a fare il piano bar,
durante un viaggio premio a Zanzibar...
Quel grande ingordo artista di Faenza!*

Il *limerick* ha anche dato l'avvio ad una serie di giochi collettivi, come quello dei *foglietti*:

- Ci diamo solo la combinazione di rime, ad es. *anta/anta; ito/ito; anta*.
- Ognuno pensa ad un *limerick* di cinque versi.
- Prepariamo un foglio bianco piegato a striscioline.
- Il primo studente scrive il suo primo verso e, coprendo la striscia, lo passa al compagno che scrive il suo secondo.
- Si leggono i *limerick* ottenuti e... si osserva come, finalmente, il *nonsense* sia stato raggiunto.
- Si leggono anche i *limerick* originali.

Facciamo la stessa cosa, rivestendo ogni verso con una semplice melodia. Alla fine è assai divertente suonare questi 'mostruosi' *limerick*, in cui ogni segmento melodico è assolutamente 'staccato' da ogni logica musicale.

Nella tabella si riportano la versione originale di Donatella ed il risultato del gioco collettivo dei *foglietti* (II anno):

⁵ Le origini del *limerick* sono incerte e discordanti; sicuramente la produzione di versi *nonsense* era già in uso in epoche remote e, più di recente, si ritrova perfino in Shakespeare e pare derivare dall'abitudine inglese di recitare versi buffi ai matrimoni, con la formula conclusiva *Will you come up to Limerick?* (= verrai a Limerick?), in cui Limerick indica una città irlandese. Lo scrittore e pittore Edward Lear (1812-1888), autore di diversi *nonsense* nella seconda metà dell'Ottocento, ne ha scritti e illustrati moltissimi, raccolti nel suo *A book of nonsense* (1846) con lo pseudonimo di *Derry Down Derry*. Scrisse anche *Nonsense songs, stories, botany and alphabets* (1870).

Versione originale	Versione scaturita dal gioco
<i>Un pallido postino sui cinquanta lasciava la sua posta su una pianta... andava a farsi un dito di passito per diventare un po' più colorito l'anemico postino sui cinquanta.</i>	<i>Un pallido postino sui cinquanta comprava solo scarpe del quaranta ed anche il cane infine l'ha capito durante una lezione di cucito ma ormai s'è trasferito ad Atalanta.</i>

Abbiamo fin qui visto come il rapporto musica/poesia non sia pensato come un lavoro solitario e 'ispirato' da consumarsi in solitudine. Anzi, la composizione collettiva, oltre a risultare meno gravosa, è anche un'occasione importante per 'provocare' coloro che non amano mettere in gioco le proprie emozioni.

Il *limerick*, col suo registro ironico e svincolato dalla ricerca del senso a tutti i costi, ci ha dato la possibilità di giocare con le parole e con i suoni, andando oltre le regole di grammatica e... di armonia.

Suggestioni d'oriente: l'haiku

Da qui ci siamo spostati al genere poetico dell'*haiku*⁶, che ci ha offerto la possibilità di esprimere le 'raffinatezze' linguistiche conquistate con le attività precedenti. Questa antica forma di poesia giapponese, che ha affascinato Paul Eluard, Ezra Pound e Giuseppe Ungaretti, è caratterizzata da tre versi (di 5, 7 e 5 sillabe), che ne fanno un'espressione sintetica, ma densa di suggestioni. Nella scrittura di un *haiku* si hanno a volte difficoltà nel rispettare la struttura fissa: si va allora insieme alla ricerca di sinonimi e, se proprio si perde di espressività ed intensità, si supera l'ostacolo dando la possibilità di utilizzare le forme più moderne di *haiku*, che offrono maggiore libertà sul numero delle sillabe da impiegare.

Un *haiku*, con pochi tratti, riesce a suggerire una scena, fissando sensazioni (uditive, visive, olfattive...) legate al mondo esterno. Non è un'istantanea, ma è un'impressione, un'atmosfera. Nell'*haiku* il poeta non ha intenzioni simboliche: egli non interpreta il mondo, ma lo mostra al lettore, perché lo osservi, rinunciando a possederlo, decentrandosi da sé e dai propri sentimenti.

Secondo Barthes (1979), l'*haiku* non descrive, ma si limita ad immortalare un'apparizione, a fotografare un attimo ed è per questo che tra le sue caratteristiche troviamo la brevità, la leggerezza e l'apparente assenza di emozioni (che è invece capacità di prendere le distanze dalle proprie ansie e sofferenze).

Ecco un esempio di *haiku* scritto collettivamente (II anno):

❖ *Freddo il sole
bugiarda primavera
dormono i semi*

Di nuovo, ci siamo serviti di un genere poetico per liberare idee musicali... Ogni studente ha scritto una sonorizzazione per voci e strumenti, dopo che in classe ne abbiamo insieme improvvisate diverse per voci e strumenti.

Roberto ha scritto un testo di *haiku* e lo ha così sonorizzato:

⁶ Il più noto scrittore di *haiku* è Jinshiro Munefusa Matsuo (1644-1694), detto Bashō (= banano), in omaggio all'albero di banano, regalatogli da un suo allievo, e situato nel suo giardino.

♣ *Vedo dolcezza:
capelli color grano
inizio d'armonia.*

Moderato ♩ = 60

Violino

Violoncello

Vibrafono

Piatti

trem. spazzolato

p *mf* *p*

Cimentarsi con gli *haiku* ci ha aiutato ad osservare le cose del mondo, anche le più semplici, con occhio attento, liberandosi delle parole superflue che si affollano attorno ad un evento, ad un'esperienza, ad una sensazione. Anche musicalmente ha spinto ognuno a cercare, o meglio a 'cogliere' il centro di un'emozione con tratti semplici ma incisivi.

Produrre *haiku* musicali e ascoltare quelli creati dai compagni e dalle compagne è stato piacevole e gratificante e ha permesso di acquisire una maggiore consapevolezza della dimensione espressivo-musicale di ogni 'atto' linguistico e di recuperare quel rapporto creativo con le parole, con la lettura, con la scrittura e con i suoni, che potrebbe essere soffocato da esercitazioni monotone.

Suoni in fuga: il canone

Il canone, affrontato al II anno, si è rivelato un 'oggetto' versatile, capace di collegare a meraviglia la dimensione produttiva (costruire, organizzare, eseguire...) con quella epistemica (conoscere, comprendere, analizzare...). Siamo partiti da proposte elementari (canoni ritmici) per arrivare gradualmente a modalità compositive più complesse.

Dopo quello ritmico, il canone pentatonico può essere una chiave importante per facilitare la scrittura, in quanto l'uso di cinque suoni di uguale importanza 'libera' dalle regole e dalle tensioni tonali. Come riportano Cerlati, Strobino e Vineis (1987, p. 60), per Bartók⁷ «la scala pentatonica senza semitoni [...] molte centinaia o migliaia di anni or sono doveva essere usata in gran parte del mondo (la conoscevano i greci antichi e la conoscono i cinesi, i mongoli, i negri). Tale scala non tollera l'abituale cadenza di dominante e tonica, tanto è vero che in essa la dominante non ha quella funzione, appunto di dominante, che noi conosciamo attraverso la musica colta europea. [...] In generale, poi, ognuna delle cinque note, rispetto ad ognuna delle altre, è consonante».

Questo canone pentatonico a quattro parti è stato composto collettivamente (testo e musica):

♣ *Nuvole grigio cenere...piovono solo lacrime*

⁷ Bela Bartók, *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella, Universale Scientifica Boringhieri, Torino 1977.

Andantino

A

1 Nu - vo - le gri - gio ce - ne - re... pio - vo - no so - lo la - cri -

B

2 Nu - vo - le gri - gio ce - ne - re... pio - vo - no

C

3 Nu - vo - le gri - gio ce - ne -

D

4 Nu - vo - le

me. Nu - vo - le gri - gio ce - ne - re... pio - vo - no la - cri - me

so - lo la - cri - me. Nu - vo - le gri - gio ce - ne - re _____

re... pio - vo - no so - lo - la - cri - me, la - cri - me

gri - gio ce - ne - re... pio - vo - no so - lo la - cri - me _____

Seguono alcuni esempi di canoni infiniti a tre voci, realizzati da studenti del II anno:

Scorevole

A

p La gior - na - ta, è mol - to bre - ve, c'è un bam - bi - no nel - la ne - ve.

B

mf La gior - na - ta, è mol - to cor - ta, ma chi bus - sa, al - la mia por - ta?

C

mp La gior - na - ta, è da scal - da - re, qui c'è le - gna da bru - cia - re.

Il precedente canone, su testo di Roberto Piumini, realizzato da Donatella, è chiaramente di impianto modale. Il successivo, di Gloria, su testo di anonimo, è invece ancorato alla tonalità:

Allegro

A

Ten - ta, ten - ta la fu - ga, ten - ta la fu ga ma - la ten-ta_in - va - no, ma la

B

ten - ta, ma la ten - ta_in - va - no, in - va - no ten - ta la fu - ga,

C

ten - ta, ten - ta la fu - ga, ten - ta la, ten - ta la fu - ga, la fu - ga.

Quello di Silvia, su testo di Piumini, ha anche un accompagnamento ritmico di percussioni ed un basso ostinato di metallofono:

Vivace ma non troppo

A

mf Ti - to non l'ha_sag - - - gia - ta la mar - mel -

B

la - ta *pp* Ti - to l'ha di - vo - ra - ta,

C

mf l'ha sbra - na - ta, tran - - - gu - gia - ta

tamburello

legnetti

triangolo

metallofono basso

e, sullo stesso testo, Michele ha realizzato un ironico canone, cui ha dato un 'suo' titolo (*Requiem per una confettura*):

Moderato

A

Ti - to non l'ha as - sag - gia - ta la mar - mel - la - ta

B

Ti - to l'ha di - - - vo - ra - - - ta,

C

l'ha sbra - na - - - ta, tran - gu - gia - - - ta

e per concludere il canone ha costruito questa chiusa:

I
la mar - mel - la - - - - - ta!

II
la mar - mel - la - - - - - ta!

III
la mar - mel - la - - - - - ta!

Alcuni studenti hanno applicato il procedimento del canone a testi di *haiku*. Il testo del seguente canone infinito all'unisono è di Cecilia, mentre la realizzazione musicale, di cui si riporta solo la linea vocale, è frutto di un'improvvisazione collettiva, effettuata con voci e strumenti:

◆ *Doni del mare:*
luccicanti conchiglie
nella risacca.

Allegretto

A
Do - - - ni del ma - re:

B
luc - ci - can - ti con - chi - glie

C
nel - la ri - sac - ca

Il successivo canone, su testo *haiku* di Josho, è di Cecilia:

Andantino

A
Non spaz-ze - rà me, non spaz-ze - rà me, non spaz-ze - rà me _____

B
il ___ tem-po - ra - le, il ___ tem-po - ra - le, il tem-po - ra - le e - sti - vo:

C
sol - - - tan - to_i fio - - - ri, sol - tan - to_i fio - - - ri _____

Il canone successivo di Cecilia è su un testo di Bellomi, al confine tra il *nonsense* e l'*haiku*:

La luna sulla schiuma d'una duna fuma una piuma bruna.

The image shows a musical score for a three-part canon in 2/4 time, marked 'Andantino con moto'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves, labeled A, B, and C. Staff A begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics 'La lu - na sul - la - schiu - - - - ma'. Staff B begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the lyrics 'd' - na du - na fu - ma_u - na piu - - - - ma,'. Staff C begins with a forte (*f*) dynamic and the lyrics 'u - na piu - ma bru - na_u - na piu - ma bru - - - na.' The lyrics are written with hyphens to indicate syllables across measures. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Incontri ravvicinati tra musica e poesia

Al termine dei percorsi compositivi tra testo e musica, si arriva a musicare un testo poetico di più ampie dimensioni. Ogni studente, dopo aver analizzato approfonditamente l'oggetto poetico, elabora un progetto di realizzazione musicale. Nei successivi incontri, ogni studente presenta il suo lavoro, che viene illustrato a tutto il gruppo. Ogni volta ci si sorprende, si indaga, si ricavano regole, osservazioni che possono dar vita a nuovi momenti di ricerca insieme: ci si rende conto di ciò che si è scritto, confrontando e verificando il piano compositivo con quello della eseguibilità e della pratica (dalla scrittura alla realizzazione/analisi/verifica dei risultati ottenuti).

Il seguente esempio, tratto dalla realizzazione musicale⁸ di Ilaria (IV anno) sul testo poetico di Piumini⁹, dimostra come si possano far aderire musicalmente gli incisi musicali su quelli testuali.

Alle dieci si apre la rosa/meravigliosa./Alle dieci soffia il vento/e io lo sento./Alle dieci fischia il treno/là oltre il fieno./Alle dieci splende il sole/sulle viole.

La poesia descrive quattro azioni che avvengono alle dieci; nella realizzazione musicale assume particolare evidenza la terza azione, il fischio del treno, e soprattutto è stato il *là oltre* ad avere ispirato la parte «con espressione», chiaramente più introspettiva e dilatata, per lasciare maggiore spazio all'immaginazione.

⁸ Dal brano è stata omessa la strumentazione, ad eccezione di flauto, *wood-block* e pianoforte.

⁹ Roberto Piumini, *Poesie piccole*, Mondadori, Milano 2001.

Allegretto moderato

I voce *mf* Al - le die - ci si_a - pre la ro - sa me - ra - vi -

II voce *mf* Al - le die - ci si_a - pre la ro - sa me - ra - vi -

III voce *mf* Al - le die - ci la ro - sa me - ra - vi -

flauto

wood-block

pf. *mf* *mp*

I *mf* glio - sa. Al - le die - ci sof - fia,il ven - to, sof - fia,il ven - to,e io lo sen - to.

II *mf* glio - sa. Al - le die - ci sof - fia,il ven - to, sof - fia,il ven - to,e io lo sen - to. Al - le

III *mf* glio - sa. Al - le die - ci sof - fia,il ven - to io lo sen - to.

fl.

wbl.

pf. *mp*

fi - schia, il tre - - - no, fi - - - schia là ol - tre, il fie - no, fi - schia, il tre - - - no

die - ci fi - schia, il tre - no, fi - schia là ol - tre, il fie - no, fi - schia, il tre - - - - no, il

fi - schia, il tre - no, fi - schia là ol - tre, il fie - no, fi - schia, il

là ol - tre, il fie - no fi - schia, il tre - no, il tre - - - - no

tre - - - - no il tre - - - - no, il tre - - - - no

tre - - - - no il tre - no fi - - - schia, il tre - - - - no

(Dopo la corona segue una ripresa variata della prima parte)

Il successivo esempio, tratto da un brano¹⁰ elaborato da Cristina M. (IV anno), su una poesia di Rodari (*Perché al Polo nord fa sempre freddo?*¹¹), mette bene a fuoco con semplicità e chiarezza ogni immagine del testo; nella parte A, in Do magg. (batt. 1-10a) l'imitazione iniziale sembra quasi suggerire una frase che passa di bocca in bocca, mentre nella parte B, *Vivace*, il cambio di tempo e l'andamento omoritmico rendono l'idea di una danza felice e liberatoria... finalmente c'è la pace e tutto diventa possibile, perfino una fioritura di mughetti al Polo!

Quando la pace brillerà/su tutta la terra come un sole/forse anche il Polo fiorirà/di margherite e di viole./Nel paese dei pinguini/spunteranno i ciclamini,/e gli orsi bianchi, coi loro orsetti,/andranno a cogliere mughetti.

¹⁰ L'originale, qui trascritto per voci e pianoforte, è per 3 voci e strumentario Orff.

¹¹ Gianni Rodari, *Il libro dei perché*, Editori Riuniti, Roma 1984.

Andantino scorrevole ♩ = 86

I voce *mp* Quan - do la pa - ce bril - le - rà co - me un so - le, il po - lo fio - ri -

II voce *mp* Quan - do la pa - ce bril - le - rà su - tut - ta la ter - ra co - me un so - le for - se an - che il po - lo fio - ri -

III voce Quan - do bril - le - rà for - se an - che il po - lo fio - ri -

pf. *mp*

Vivace ♩ = 120

I *mf* rà di mar - ghe - ri - te e di vio - le nel pa - e - se dei pin - gui - ni spun - te -

II *mf* rà di mar - ghe - ri - te e di vio - le nel pa - e - se dei pin - gui - ni spun - te -

III *mf* rà di mar - ghe - ri - te e di vio - le nel pa - e - se dei pin - gui - ni spun - te -

pf. *mf*

I ran - no, i ci - cla - mi - ni, e gli or - si bian - chi coi lo - ro or - set - ti an - dran - no, a co - glie - re i mu - ghet - ti

II ran - no, i ci - cla - mi - ni e gli or - si bian - chi an - dran - no, a co - glie - re i mu - ghet - ti

III ran - no, i ci - cla - mi - ni an - dran - no, a co - glie - re i mu - ghet - ti

pf.

(il brano prosegue poi con una ripresa variata della prima parte)

L'unione di poesia e musica nei percorsi compositivi su esposti non vuole ricondurre a forme espressive 'semplificate' e neanche vuole forzarle verso denominatori comuni, ma vuole esplorarle unite – da un lato assecondandone e sfruttandone le indubbie affinità, dall'altro non tradendo le rispettive specificità – perché ciò ci offre un materiale molto più ricco, moltiplica gli stimoli ed estende la zona delle operazioni espressive. La stretta interdipendenza tra poesia e musica, in tutta

la vasta gamma di gradi potenziali di relazione, può venire proficuamente esplorata non solo ai fini di una produzione artistica, ma anche e soprattutto per fini didattici, con l'obiettivo di migliorare la capacità di partecipazione, ampliando le facoltà percettive, espressive, critiche. Poesia e musica sono entrambe metafora della sostanza pulviscolare del mondo; come osserva Calvino (1993, p. 13-14), già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento e con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi.

Ci sono molte affinità tra la figura del poeta e quella del compositore: il poeta di fronte al foglio bianco deve allontanarsi dal mondo e isolare e connettere un accordo di parole che coincida ad un pensiero; il compositore deve scegliere suoni e armonie nell'universo acustico e trovare un modo di esprimersi coerente ed originale. Entrambe, poesia e musica, sono frutto di una scelta da parte dell'autore; entrambe vogliono 'estrarre' dal mondo il 'linguaggio' adatto ad esprimersi, con parole/suoni; entrambe hanno il carattere dell'invisibilità, del sogno, del distacco dal presente; entrambe non hanno 'ingredienti' prestabiliti, ma sono capaci magicamente di mettersi in rapporto con gli altri per

- comunicare
- divertire
- far sentire meno soli
- aiutare a ricordare (o a dimenticare)
- dare forma all'informe
- ...

Gli itinerari tra musica e parole, intrapresi per intrecciare rapporti tra razionalità, emotività e conoscenze, non si sono basati su modelli di lezione-spiegazione, ma su una ricerca al centro del percorso compositivo, considerato come una 'messa in scena' multisensoriale, destinata a precisarsi in molteplici soluzioni, tra cui gli studenti hanno facoltà di decidere sulla base di elementi parziali che, anche se non conoscono nel loro completo sviluppo, si sedimentano e creano le basi (con materiali, approcci ed intenti musicali non vincolati ad un rigoroso regime di regole) per un'apertura a procedure e pratiche varie e capaci di costruire mappe e meccanismi percettivamente organizzati e logicamente strutturati.

Bibliografia

- Barthes Roland (1979), *Frammenti di un discorso amoroso* (traduz. it. R. Guidieri), Einaudi, Torino.
- Calvino Italo (1993), *Lezioni americane*, Oscar Mondadori, Milano.
- Cerlati Paolo, Strobino Enrico, Vineis Daniele (1987), *Il canone. Materiali e progetti per l'attività didattica*, Suvini Zerboni, Milano.
- Lear Edward (1970), *Il libro dei nonsense*, (traduz. it. C. Izzo), Einaudi, Torino.
- Piatti Mario, Strobino Enrico (2003) *Anghingò. Viaggi tra giochi di parole e musiche*, ETS, Pisa.
- Rodari Gianni (1973), *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino.
- Rodari Gianni (1993), *I cinque libri*, Einaudi, Torino.
- Starace Irene (a cura di) (2005), *Il grande libro degli haiku*, Castelveccchi, Roma.
- Varèse Edgar (1985), *Il suono organizzato. Scritti sulla musica 1883-1965*, Unicopli-Ricordi, Milano.
- Zamponi Ersilia (1986), *I Draghi locepei. Imparare l'italiano con i giochi di parole*, Einaudi, Torino.
- Zamponi Ersilia, Piumini Roberto (1988), *Calicanto. La poesia in gioco*, Einaudi, Torino.