

Maurizio Vitali

Paesaggi elettroacustici nell'educazione al suono e alla musica

Relazione tenuta al seminario MIUR "Proposte e prospettive per l'attuazione del DM 8/2011" – Roma 28-29 marzo 2014.

Esiste oggi un divario tra ciò che accade, facendo musica a scuola, e quanto la ricerca pedagogico-didattica ha evidenziato in merito a quell'universo di pratiche che possiamo racchiudere nel termine "invenzione musicale", un divario che sarebbe opportuno colmare nell'interesse della crescita della qualità dei processi formativo-musicali, in particolare nella scuola di tutti.

Già la ricerca promossa dal M.I.U.R., *Musica e scuola, Rapporto 2008*, a cura di Gemma Fiocchetta, evidenziava come le attività di composizione musicale - ma lo stesso si può certamente dire anche per attività di esplorazione e d'improvvisazione - fossero le pratiche musicali meno presenti nella scuola italiana: il dato certamente non stupisce chi abbia una minima conoscenza del mondo della scuola.

Non credo che in questi sei anni il quadro sia cambiato. Sarebbe dunque abbastanza ovvio chiedersi come mai gli studi teorici e le proposte metodologiche sull'invenzione musicale, sviluppati a livello nazionale ed internazionale, non abbiano ancora una ricaduta significativa nella prassi educativa della scuola italiana. Perché le azioni dell'esplorare, dell'improvvisare e del comporre coi suoni vengono generalmente escluse o marginalizzate dalle attività musicali che interessano i processi educativi e formativi di bambini e ragazzi?

Proviamo ad immaginare cosa sarebbe la scuola senza quei componimenti, riconosciuti da tutti, anche con una certa enfasi, come gli elaborati dei bambini e dei ragazzi in aree disciplinari quali l'Arte, la Poesia, le Lettere, le lingue e i linguaggi in genere. In musica invece la mancanza di questi elaborati è evidente in tutti i gradi scolastici, dalle scuole dell'infanzia ai licei musicali, e forse è proprio pensando alle scuole primarie e alle scuole dell'infanzia, i cui abitanti ci hanno da tempo abituato alle loro tracce espressive e comunicative lasciate nei più svariati tipi di materiale, che sorge con maggior forza la domanda: "Ma perché la traccia assente è proprio quella che riguarda la materia sonora?"

Pensiamo sia necessario fare qualcosa per invertire questa tendenza, per rianimare nella direzione dell'invenzione e della creatività l'educazione musicale nazionale? Le tecnologie potrebbero aiutarci in questa operazione? Forse sì, almeno in parte, ma andiamo per gradi.

Per François Delalande, partendo dai più piccoli, quindi già dalle esperienze del nido, si tratta di "scoprire ed incoraggiare comportamenti spontanei", dunque già presenti nei bambini, "e di guidarli tanto avanti da consentire lo sviluppo di un'autentica invenzione musicale", considerando, come ci aiuta a chiarire Boris Porena, che "la composizione, nei processi pedagogici e didattici, non interessa tanto per gli oggetti che produce, quanto per l'itinerario lungo cui si svolge, per la successione degli stadi e la logica che li integra".

Aggiungo, per esperienza diretta, che la cura e l'attenzione di tali processi si riverbera inevitabilmente anche nella qualità estetica dei prodotti. Certo sempre opere di bambini, ma in cui, se il docente non interviene eccessivamente con correzioni e manomissioni, è possibile scorgere la cifra di un'autentica esperienza sensibile del suono, che oltre ad essere premessa di qualunque estetica della musica è, ancora più in generale, premessa all'esperienza umana dell'arte, che per noi resta un orizzonte irrinunciabile del primo ciclo d'istruzione.

Riteniamo quindi fondamentale, al fianco delle altre esperienze musicali, che forse tutti meglio conosciamo, dare spazio a quel comporre empirico, individuale e collettivo, che per John Paynter,

“si aggancia, innanzitutto, all’esperienza musicale contemporanea per tutti quei vantaggi di immediatezza, autonomia e pluralità di rapporto col suono che essa può offrire”.

Affondano in questo terreno le radici dei principali lavori di ricerca-azione che ho realizzato personalmente, a cui ho collaborato e che ho documentato in alcuni libri da *Alla ricerca di un suono condiviso*, a *La nascita della musica*, nel lavoro di ricerca coi bambini al nido svolto insieme a Francois Delalande; dai diversi saggi pubblicati a su *Musicheria.net - Rivista di Educazione musicale* del CSMDB - fino al recente *Tracce di suono, paesaggi elettroacustici nell’educazione al suono e alla musica*, realizzato con Nicola De Giorgi, collega, amico e raffinato conoscitore dell’universo elettroacustico.

Di quest’ultima ricerca mi è stato chiesto di parlare oggi, ma mi è sembrato essenziale collocarla in un percorso di senso, che è in primo luogo un percorso autobiografico.

Rivolgo ora la mia attenzione alla scuola primaria, all’interno della quale ho svolto attività in qualità di animatore, di esperto, attività di formazione, supervisione, consulenza alle insegnanti, favorito in ciò anche dal fatto di operare, dalla prima ora, in qualità di coordinatore di un Laboratorio Musicale, all’interno di un Istituto Comprensivo. Non sono però un insegnante di scuola primaria, così come non sono un compositore elettroacustico, né un esperto informatico, credo sia importante dichiararlo. Altri lo sono e sono stati compagni di viaggio preziosi, da cui ho molto imparato.

Nel rivolgere l’attenzione al suono attraverso gli strumenti elettroacustici e informatici coltiviamo quella che Nicola De Giorgi definisce come l’idea di un ritorno all’origine, alla materia prima dell’attività musicale, all’antropologia del suono e all’artigianato cognitivo degli artefatti musicali. L’invenzione musicale si sviluppa quindi attraverso pratiche esplorative, improvvisative e compositive di base, a grandi linee quelle che la pedagogia musicale ci ha messo a disposizione ormai da diversi decenni, con una particolare attenzione alla valorizzazione dei vari elementi che compongono la catena elettroacustica: microfoni, registratori, personal computer con hardware e software appropriati, meglio se open source, sistemi di diffusione.

Dotarsi di una strumentazione minimamente efficace per poter svolgere questo compito in modo soddisfacente è un’operazione oggi piuttosto semplice e con costi accessibili per qualunque scuola. Ciò che in effetti solo qualche anno fa sembrava irraggiungibile anche per le istituzioni più ricche e all’avanguardia è ora quasi alla portata di tutti.

Attraverso l’utilizzo creativo della catena elettroacustica la pratica prende spunto da quelle che definirei le funzioni elementari del far musica alle scuole primarie con la tecnologia, rivoluzionarie nella loro semplicità: l’amplificazione, la registrazione, l’organizzazione-manipolazione del suono e la sua riproduzione. Vediamoli brevemente una per volta.

Amplificare con un microfono collegato ad un diffusore la propria voce e il suono degli oggetti o degli strumenti è per i bambini un’importante possibilità d’individualizzare, evidenziare e spazializzare il proprio suono, decentrandolo da sé e dalla propria percezione corporea. L’effetto è come quello di ingrandire, di approfondire l’esperienza della produzione e della percezione del suono, collocandole in un’atmosfera di stupore, meraviglia, curiosità per il suono di sé che diventa riconoscibile come altro da sé, ma in cui resta possibile rimanere, sostare, immergersi. Un gioco spontaneo, tra l’altro, che si trasforma subito in nuovo desiderio di produrre suono.

Registrare, di per sé, è esattamente l’operazione del fissare delle tracce sonore, promessa di future memorie uditive, è il più efficace strumento di ricerca della propria identità sonoro-musicale, di quella degli altri e dell’ambiente in cui ci si trova. Restituisce il significato dell’aver fatto, dell’esserci stato, dell’aver fatto ed esserci stato con gli altri, in quel luogo, in quel tempo. Registrare ovviamente consente di riascoltare dopo quello che si è già ascoltato prima, in tempo reale, ma da una diversa angolatura. La “regola del gioco” è semplice, immediata, si spiega senza

parole, e ciò che conta veramente è l'opportunità di apprendere direttamente dall'esperienza sonora. L'azione del registrare e riascoltare è come l'azione del pittore che indietreggia davanti alla propria tela, per poterla comprendere e valutare.

Organizzare e manipolare il suono. Per cogliere al meglio il concetto di organizzare ci è utile prendere spunto dall'accezione che ne dà l'antropologo John Blacking, il quale definisce la musica stessa come "suono umanamente organizzato", indicando come, anche attraverso l'organizzazione dei suoni, l'uomo acquisisca una possibilità di conoscere il mondo in cui vive, quindi di riconoscerlo in modo nuovo. L'inserimento del personal computer nella pratica educativa di base promuove un'estensione di questa idea e così il manipolare, nel senso di modificare, elaborare e comporre il suono, diventa subito, con le parole del titolo di un fortunato testo di Delalande, "un gioco da bambini". Didatticamente ci si propone di far crescere un gesto inventivo e creativo consapevole, competente, critico, capace di riprodursi e rigenerarsi continuamente nella dinamica autoevolventesi che connette una produzione ad un ascolto, un ascolto ad un'analisi, quindi ad una nuova produzione, ad un nuovo ascolto ad una nuova analisi e così via.

Riprodurre infine le tracce sonore registrate, organizzate, rielaborate è evocazione di gesti e suoni giocati nella magia della propria presenza-assenza nel suono (pensiamo a quante situazioni-gioco possiamo sviluppare partendo per esempio dalla pratica del live electronics). Riprodurre il proprio suono è una prassi che genera sempre curiosità, interesse e risulta potente stimolo alla nuova produzione, così il ciclo non ha mai fine. Ci sembra questa, inoltre, un'ottima occasione per promuovere anche una rinnovata didattica dell'ascolto: ascolto in primo luogo del proprio suono, del suono di chi ci è più vicino, degli ambienti in cui viviamo. Crediamo che il miglior modo per motivare l'ascolto sia proprio quello di fondarlo su un'esperienza di produzione coinvolgente, compresa la produzione elettroacustica attraverso il computer.

Individuate queste funzioni essenziali, sono diversi i punti di partenza che abbiamo sperimentato, nella scuola primaria, per promuovere un'educazione all'invenzione musicale che prevedesse anche il ricorso alle tecnologie elettroacustiche: nel libro con Nicola descriviamo processi che prendono forma dalla pronuncia del proprio nome davanti ad un microfono, dal successivo riconoscimento della propria firma acustica, dall'utilizzo della voce quale potente veicolo espressivo e comunicativo, dall'esplorazione degli oggetti sonori, degli strumenti musicali, dall'ascolto attivo e compositivo di ambienti sonori.

Vorrei qui soffermarmi particolarmente su quest'ultima esperienza, non perché migliore delle altre, ma per il valore che la tematica del paesaggio sonoro è in grado di dispiegare nel favorire un'autentica didattica interdisciplinare come credo dovrebbe essere, principalmente, la didattica di una scuola primaria.

Vorrei far parlare per un attimo la maestra Claudia Bongiolatti, da anni preziosa collaboratrice in diverse attività didattiche, che scrive in proposito nel libro come l'approccio, la scoperta e la ricognizione del paesaggio sonoro risultino attività innovative e stimolanti in tutte le classi della scuola primaria.

"Entrare in un paesaggio sonoro, avvertirlo, sorprendersi, riconoscerlo, scoprirlo, analizzarlo, arricchisce la proposta formativa, offre occasione per un'apertura dei curricoli oltre la didattica disciplinare, creando nuove opportunità interdisciplinari: comunicativo-linguistiche, storico-etnografiche, geografico-scientifiche, ma anche senso di appartenenza, riconoscimento di sé e del valore di cittadinanza. Alcune esperienze significative possono riguardare allora il paesaggio sonoro del proprio territorio nel tempo presente, ma anche in quello evocato e storico; altre esperienze di indagine possono rendere esperibile, quasi tangibile e sensibile, il mondo fantastico, leggendario e fiabesco (i suoni degli gnomi sotto le foglie, oppure i fantasmi del passato, oppure ancora le voci

del bosco delle storie locali...).

L'indagine stimola la creatività: i suoni uditi, registrati, trascritti in varia forma non vengono archiviati e relegati in un luogo di giacenza, quale potrebbe essere il quaderno, ma vengono manipolati, resi nuovi e interpretati. Si creano allora paesaggi sonori personali, vissuti, narranti. Le forme di trascrizione grafica di quanto udito e registrato ampliano il codice convenzionale della letto-scrittura; offrono un approccio alternativo alla simbolizzazione e la giustificano, superando i confini della lingua italiana e offrendo possibilità comunicative fra bambini anche di origini nazionali diverse.

L'uso semplice ma opportuno delle tecnologie stimola l'interesse e favorisce la sperimentazione di percorsi concreti, inaspettati e impensabili: il suono può essere riascoltato, reso visibile e parcellizzato, utilizzato in parte, riadattato, alterato; la musica e le leggi della fisica possono essere comprese e poste in relazione in un percorso didattico multidisciplinare motivante, caratterizzato da innovazione e progettualità in progress, basato su metodiche di autoformazione e di cooperative learning”.

Il paesaggio sonoro favorisce in effetti, per propria natura, un approccio integrato che interconnette, in uno scambio continuo, diversi canali e forme di comunicazione visiva e sonora, nuove forme del parlare e dell'ascoltare, spesso particolarmente efficaci anche per alunni D.A. (Diversamente Abili), con D.S.A. (Disturbi Specifici dell'Apprendimento) o con B.E.S. (Bisogni Educativi Speciali); un approccio, ancora, che coinvolge segni e simboli diversi: da quelli più codificati e tradizionali, all'invenzione di nuovi codici e grammatiche frutto della negoziazione educativa.

Nell'introduzione al libro, Antonio Grande interpreta l'ambiente sonoro come “la fonte di tutto: i suoni ne provengono e, con esso, le esperienze di vita, lo scorrere e il mutare delle cose, le pratiche che lo intessono in un denso ordito di forme. Tra vecchio e nuovo: le antiche storie raccolte con gli strumenti tecnologici più moderni; la voce segnata degli anziani – con la loro trama di vissuto e di tempo – e quella chiassosa dei ragazzi; i suoni di sempre del paesaggio e quelli spaesanti delle macchine. Il tutto invita a cogliere del mondo il suo essere una rete di relazioni, sulle quali è impossibile dire l'ultima parola, o ritenere di possedere una qualche verità. Se questo è il messaggio con cui si confrontano i bambini, ciò deriva anche dal fatto che è in tale rete che la pratica elettroacustica si muove con maggiore agio. Proprio laddove si è maturata una certa idea di mondo, quell'idea parla la stessa lingua degli strumenti che sono in grado di interfacciarla. Ecco che allora, in quel gioco temporale di cui si è detto, il computer diventa lo strumento paradossale per un ritorno all'origine, alla materia prima. Esso diventa il tramite di un'esperienza di lettura del mondo proprio a partire da una presa di coscienza dei materiali del suono in sé”.

La sfida più avvincente continua, si sviluppa nell'idea che “sia possibile rivolgersi a dei bambini non abbassando mai il tiro delle proposte, nella convinzione che non esiste un sapere facile e uno difficile, un'età delle semplificazioni e una degli approfondimenti. La proposta può essere sempre di alto livello: il problema si sposta semmai nei modi e nelle forme con cui viene offerta e ciò implica una responsabilità di grande portata per gli insegnanti: la capacità di declinare la proposta, di saperne individuare i nodi essenziali, le valenze più immediate che possono coinvolgere anche destinatari più piccoli e inesperti. Lo stupore verso il suono e l'entusiasmo per la manipolazione della materia sonora sono quell'elemento comune che unifica le varie competenze. In quest'ottica, del resto, non sono tanto i bambini che si avvicinano ai compositori, ma – come ha scritto ancora Delalande – è la musica contemporanea che oggi si è avvicinata a quella dei bambini. Ecco perché «l'attuale tacita intesa tra compositori e bambini» è l'occasione più profonda e affascinante che si presenta oggi alla pedagogia musicale”.

John Cage considerava “compositiva” l'attitudine all'ascolto del paesaggio sonoro intesa come azione in grado di trasformare l'ordinarietà in straordinarietà. All'interno di questo concetto si concentra il nostro progetto di lavoro sul paesaggio sonoro. Già l'azione di “ritagliare e

incorniciare” il suono in una traccia audio registrata lo rende in grado di esprimere, con maggior riverberazione, il proprio potere semantico, altrimenti troppo diluito nell’immersione quotidiana nel paesaggio. La tecnologia può potenziare ulteriormente questo significato stimolando e sostenendo la reale possibilità di un risveglio sensoriale delle capacità percettive, cognitive ed emotive, migliorando l’attenzione verso il suono in sé e restituendo un piacere estetico elementare: accorgersi della bellezza o quanto meno dell’interesse che può suscitare in ognuno il mondo sonoro in cui viviamo.

Assumiamo quindi la Soundscape composition come composizione del e col paesaggio sonoro, che si realizza nella possibilità di un ascolto attento che ritrova e valuta come “musicali” i suoni dell’ambiente e li considera tali da stimolare un interesse tipicamente “compositivo” per chi li fruisce e li manipola con consapevolezza. L’intenzionalità compositiva si esprime in forma di ricerca attenta e curiosa di una qualità percettiva e produttiva di materia sonora, dotata di un proprio valore estetico e strutturale, che esiste, viene discriminata, scelta, catturata, fissata e rappresentata. Il paesaggio sonoro diventa per noi opera in quanto riconosciuto nella propria unicità antropologica di suono organizzato e valorizzato per la meraviglia estetica che sprigiona in una sorprendente sollecitazione dei sensi, che in quanto tale si qualifica come musica.

Gli strumenti elettroacustici e informatici ci permettono dunque di realizzare nuove musiche scolastiche, che suonano in modo decisamente diverso ed inaspettato rispetto ai tanti paesaggi “non sempre musicali” a cui il nostro orecchio si è abituato negli anni, all’interno delle classi scolastiche. Qui abbiamo parlato di paesaggio sonoro, ma come abbiamo fatto nel libro a cui rimando per un dovuto approfondimento dei temi qui solo enunciati, potevamo descrivere altre situazioni inventive che prevedono l’utilizzo della catena elettroacustica e narrare degli artefatti sonori che da quelle situazioni sono scaturiti. Avremmo raccontato di piccoli laboratori di composizione elettroacustica che diventano piccole botteghe artigianali in cui i bambini, come ci indica ancora De Giorgi, sperimentano un utilizzo consapevole delle macchine, in un contesto creativo, ludico, che favorisce, ad un livello embrionale, capacità di concettualizzazione dialogica con responsabilità autoriale, poeticamente ed esteticamente indirizzato.

La possibilità di produrre suoni di qualità è quindi più facilmente raggiungibile da tutti e ciò, oltre ad innervare di rinnovata gratificazione e motivazione i processi di apprendimento dei bambini, restituisce qualità all’esperienza del suono che è possibile condividere quotidianamente in classe, anche nelle attività di produzione musicale.

Nel nostro caso la qualità del sound degli artefatti che vengono elaborati è il risultato dell’utilizzo di un software libero, facile da usare e ben dotato, nonché di vari strumenti economici, definibili user-friendly, che non impongono la necessità di dotarsi di particolari “patenti certificate” per poterli usare con soddisfacente pratica immediata. Certo, per tenere tutto bene insieme, occorre forse qualche ulteriore fattore di cui non possiamo predefinire e circoscrivere ora la portata: ma certo, agli insegnanti, sono poi utili, soprattutto, una buona dose di curiosità, un innato interesse alla sperimentazione, alla ricerca e tanta motivazione al lavoro scolastico: non è poco in tempi come quelli che stiamo vivendo a scuola.