

# Educazione al pensiero compositivo. Dalle composizioni per giovani esecutori al rendering

di Paolo Marzocchi

Per varie ragioni, prevalentemente autobiografiche, ho sempre avuto interesse a lavorare con i giovani e i giovanissimi, immaginando e provando a proporre loro quello che mi sarebbe piaciuto vivere durante gli anni della mia formazione. Ho anche avuto la fortuna, pur non essendo un pedagogo o uno studioso, di poter sperimentare alcune idee personali sulla didattica della musica, con i giovani musicisti e non.

Negli ultimi sei anni, grazie a progetti sostenuti dal MIUR (e in particolare dalla Direzione Generale per lo studente, l'integrazione e la partecipazione), mi sono trovato a lavorare insieme ad un grande numero di ragazzi e bambini, nonché a musicisti professionisti di grande livello (e anche di grande statura umana). Per questo mi piace iniziare queste riflessioni condividendo una frase che il compositore, didatta ed amico, Claudio Rastelli scrive in un suo recente articolo per il magazine della Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna:

*[...] rarissimi sono i casi di persone a-musicali, credo di averne conosciute due in tutta la mia vita.*

Sono concorde con Rastelli. Sono convinto che – a parte rarissimi casi – tutti siano potenzialmente in grado di fruire la musica ed esprimersi musicalmente. È ovvio che nel contesto di una rivista che si intitola "Audiation", mi trovo a sfondare delle porte aperte...

Meno ovvia, credo, è forse l'idea che anche la composizione possa essere qualcosa di naturale, né più né meno come l'ascolto della musica.

Prima di tutto una considerazione. Il mito del compositore come essere superiore, che riceve l'ispirazione da non si sa bene quale divinità, è uno degli effetti più longevi di una "campagna di marketing" tra le più riuscite e inconsapevoli che abbiamo ereditato dal romanticismo. Funziona tuttora così bene, che figure più o meno discutibili (e talvolta ricciolute) del panorama nostrano, hanno costruito il loro personaggio (e il loro marketing) su queste idee. Sul grande pubblico, sempre meno avvezzo al fare musica, e di conseguenza consumatore bulimico e distratto della stessa, l'idea che un pezzo di musica si materializzi epifanicamente nella testa del compositore, bell'è pronto, mentre questi è in tutt'altre faccende affaccendato (nuota in piscina o mangia nutella), ha una presa fortissima. Chiunque abbia provato a scrivere quattro note in fila, sa che questa è una colossale pazzana. Ma perché abbiamo bisogno di crederci? La prima risposta che mi viene in mente è semplice: perché ci solleva dalla responsabilità di non produrre anche noi qualcosa. Noi non siamo eletti, non ci vengono in mente capolavori mentre facciamo jogging, quindi siamo liberi di stupirci e venerare il genio.

Il romanticismo, ci piaccia o meno, è il primo responsabile di un modo di fruire e intendere la musica – per lo meno quella cosiddetta classica, ma non solo – che ancora resiste nonostante i due secoli trascorsi. L'aura di sacralità, la distanza sempre più grande tra gli ascoltatori e gli artisti, l'unicità del genio, la ritualità dell'esecuzione in cui l'artista è il celebrante, il profeta. In tutto questo, per aumentare l'effetto, si è iniziato a ricorrere già dall'ottocento (e Franz Liszt è stato in questo di un'abilità quasi diabolica) a piccoli effetti speciali, come l'esecuzione a memoria, le luci, e così via.

Nel novecento, all'armamentario romantico si va ad aggiungere la progressiva e crescente distanza tra compositori e ascoltatori. Che dico, tra compositori e il resto del mondo... ad esclusione della piccolissima cerchia di integralisti o di addetti ai lavori, che – come tutte le comunità piccole e un po' chiuse – fanno della diversità, quindi dell'appartenenza al gruppo degli eletti che capiscono, un punto di

forza e di orgoglio. Senza uscire dal seminato, bisogna però essere onesti: non è che il resto del mondo si allontana dalla musica contemporanea senza una ragione. Ma al di là delle ragioni possibili, su cui possiamo discutere e magari anche litigare, qualche riflessione dovremmo farla. La musica è percepita come qualcosa di difficile, e – per citare un'altra volta il Rastelli – ai giorni nostri

*la difficoltà è un'accusa e un pericolo. I genitori, senza volere, proteggono spesso i bambini dalla difficoltà e, nel caso della musica, chiedono solo disimpegno ("in musica devono divertirsi"). Insomma, la musica non è importante: è intrattenimento. Non deve essere complessa. Non dobbiamo dare fastidio, né io né la Musica. E poi dire o produrre qualcosa giudicato difficile ti rinchiude automaticamente nella "torre d'avorio".*

Negli ultimi anni ho provato a scrivere delle composizioni che coinvolgessero i ragazzi delle scuole medie a indirizzo musicale, le famigerate "SMIM", insieme a musicisti professionisti. Parlo di composizioni sinfoniche a tutti gli effetti, ovvero con uno sviluppo ampio (intorno ai 15 minuti, come un tempo di sinfonia o un poema sinfonico), con un linguaggio ed una forma complessi, e che pongano gli esecutori davanti a problematiche tecniche e interpretative affini a quelle che si possono incontrare nel repertorio contemporaneo per professionisti.

Il mio obiettivo a lungo termine è di arrivare a creare un repertorio d'autore per le orchestre di scuola media (o più in generale "di giovani esecutori"), formazioni per certi versi paradossali e sbilanciate, limitate spesso a sole quattro tipologie di strumenti, anzi in prevalenza composte da qualche violino, decine di flautisti, decine di chitarristi, file di pianoforti (che necessariamente diventano tastiere elettroniche), assenza di altri strumenti.

L'idea è stata quella di provare ad usare i limiti dell'orchestra di scuola media come un punto di forza: non un'orchestra vera e propria, ma un complesso "strumento collettivo", incapace di produrre alcuni suoni (come ad esempio i suoni

bassi) ma in grado di produrne altri (compresi alcuni timbri “inimitabili”, come gli unisoni stonati, che possono comunque essere usati in modo espressivo...); e quindi mettere in relazione questo “strumento” con un ensemble di professionisti incaricato di produrre gli altri suoni e le parti virtuosistiche. Come nel dualismo concerto grosso-concertino della tradizione barocca. Non musica “per bambini” o “per ragazzi”, ma musica “con bambini” e “con ragazzi”, che abbia – perché no – la dignità di poter essere eseguita in una stagione. Forse un sogno, ma continuo a crederci.

Ci sono anche altre motivazioni che mi hanno spinto a comporre questi pezzi.

Per esempio quella di dare a giovani e giovanissimi la possibilità di lavorare per una volta su un vero palcoscenico di un vero teatro, insieme a persone che nella vita svolgono la professione di musicista. In sostanza, far provare loro l’esperienza del far musica da professionisti, in un momento in cui sempre meno persone scelgono gli studi musicali. In questo modo si acquista la consapevolezza dei ruoli e delle professionalità: dall’esecutore, al direttore d’orchestra, al compositore.

C’è poi una motivazione non strettamente musicale, che consiste nell’utilizzare lo studio della musica come un veicolo per trasmettere contenuti extramusicali, come quelli connessi ad esempio alle problematiche sociali, o ai diritti umani, o per parlare di culture e tradizioni diverse.

Infine c’è la motivazione – per me non secondaria – di utilizzare la musica scritta appositamente per queste bizzarre compagini orchestrali, come un mezzo per introdurre i ragazzi ai linguaggi e alle tecniche della musica contemporanea, e abituarli a sviluppare un interesse e una curiosità per forme d’arte più complesse e articolate rispetto a ciò che viene loro proposto dai media.

In questi progetti ho avuto la conferma che la complessità e la difficoltà non spaventano affatto i bambini. Spaventano forse un poco i ragazzi più grandi, spaventano sicuramente molto gli adulti.

Per i giovani, abituati ad assumere dosi massicce di “suono organizzato” di ogni tipo da una molteplicità di media, dai film ai *videogames*, dai telefoni ai nuovi *gadget* digitali, trovarsi a dover fare musica usando qualsiasi tipo di suono (per esempio utilizzando strumenti insoliti come i “tubi corrugati” degli elettricisti, o le cosiddette tecniche strumentali avanzate) è un passo molto breve e tutto sommato naturale. Un po’ più complicato forse il confrontarsi con durate e forme musicali estese, visto che la maggior parte dei brani musicali a cui ha accesso un giovane difficilmente superano i 4 minuti (anche i brani didattici non si discostano da durate brevissime). Ma posso affermare con sicurezza che i ragazzi e i bambini si adattano molto rapidamente alle novità, e superano senza problema tutte le difficoltà.

Nelle mie opere per giovani esecutori ho cercato di affrontare ogni volta un aspetto diverso, l’uscita dal sistema tonale, la poliritmia, la composizione con suoni concreti, sistemi scalari alternativi al modo maggiore e minore (per esempio utilizzando modi mutuati dalla musica popolare o il modo ottatonico). Nell’esperienza che ho vissuto nel 2014 a Lampedusa<sup>47</sup> ho provato a comporre insieme ai bambini, facendo ricavare direttamente a loro le strutture ritmiche che poi ho impiegato nella composizione “Luna Lunedda”, per coro, banda, percussioni e quintetto di fiati professionista. Osservando le reazioni dei bambini si è fatta via via più forte la tentazione di fare un “salto quantico”: non più scrivere musica da far eseguire ai giovani esecutori, ma far scrivere la musica direttamente a loro.

<sup>47</sup> Il progetto “Le nuove vie dei canti”, ideato da Guido Barbieri, si è svolto a Lampedusa durante il 2014, concludendosi il 5 ottobre 2014 con uno spettacolo itinerante che ha coinvolto circa 250 bambini e ragazzi dell’isola, insieme alla Banda Lipadusa e a un grande numero di artisti tra cui il Quintetto Papageno, la violista Danusha Waskiewicz, il violoncellista Alfredo Mola, l’attore Mario Perrotta insieme a diversi attori del Teatro dell’Argine, i percussionisti Fulvia Ricevuto e Antonio Caggiano, i direttori di coro Gianluca Ruggeri e Anna Di Baldo.

Dunque, “composizione per non musicisti”, o quantomeno per non compositori. Il problema è prima di tutto di ordine tecnico. Per scrivere musica, oltre a saper (in teoria) scrivere le note, è inevitabile doversi destreggiare tra un numero incredibilmente alto di tecniche diverse: le tecniche strumentali, il contrappunto, l’armonia, l’organizzazione formale, problemi di notazione, etc. Spesso neanche musicisti di professione posseggono le competenze necessarie ad affrontare la scrittura in partitura.

Ma cosa succederebbe se fosse possibile eliminare improvvisamente tutti i problemi tecnici? In teoria chiunque potrebbe dare sfogo alla propria vena creativa, comporre concerti e sinfonie. Con quali risultati?

L’idea, apparentemente un po’ strampalata, mi è venuta da questa considerazione: i bambini, già a quattro o cinque anni, sono perfettamente in grado di elaborare storie complesse, piccole drammaturgie, raccontare avventure elaborate; e quando giocano imbastiscono delle vere e proprie sceneggiature, con dialoghi, situazioni, personaggi.

Quando iniziano a scrivere, ecco l’improvvisa regressione: si deve ripartire dal “pensierino”, da “oggi splende il sole”, soggetto e predicato, in qualche caso complemento oggetto... Questo perché il bambino che si accinge a scrivere si scontra con il problema dei problemi, la tecnica. La poiesis, per potersi compiere, necessita inevitabilmente della tèchne. E l’apprendimento della tecnica è lento e faticoso, in una parola: difficile.

Ma se io mettessi a disposizione del bambino uno scrivano, che sotto dettatura trascriva fedelmente (magari anche correggendo eventuali strafalcioni) il testo orale del bambino, il problema sarebbe risolto, il bambino potrebbe sentirsi libero di raccontare quello che vuole, di pensare in grande.

In musica può essere la stessa cosa? Secondo chi scrive sì. Sviluppare un pensiero compositivo non è in fondo così diverso da immaginare una piccola storia, una breve sceneggiatura, e qualsiasi bambino o ragazzo è in grado di immaginarsi per esempio un inizio di un film.

E, dato che la musica occidentale è quasi sempre assimilabile ad una drammaturgia, immaginare una piccola drammaturgia fatta di suoni non dovrebbe essere cosa impossibile.

L’occasione per sperimentare e verificare sul campo queste intuizioni si è materializzata grazie ad un progetto sostenuto dal MIUR, intitolato “La musica, il lavoro minorile e il diritto all’istruzione”, svoltosi durante l’anno scolastico 2013/14. L’iniziativa prevedeva una parte sperimentale, dove gli studenti – in seguito ad un workshop di approfondimento sul tema del lavoro minorile – dovevano elaborare una partitura grafica che un compositore professionista (in questo caso chi scrive) avrebbe poi convertito in una partitura sinfonica tradizionale. La composizione ottenuta è stata poi eseguita al Teatro Manzoni di Bologna il 16 aprile 2015 dalla Filarmonica del Teatro Comunale diretta da Carlo Tenan.

Il processo di conversione dallo stato di progetto/partitura grafica a quello di partitura notazionale vera e propria, è quello che definisco “rendering”.

Il rendering è di fatto un modo di fissare il pensiero creativo di un analfabeta.

Ovviamente, perché l’operazione abbia senso, il compositore professionista deve porsi completamente al servizio del vero autore del progetto (l’alunno), deve in qualche misura annullarsi, per sopravvivere solo in qualità di tecnico che risolve i problemi compositivi e di orchestrazione, deve in altre parole trasformarsi nel “motore di rendering”. È altresì inevitabile che il motore di rendering, in quanto non macchina ma essere umano, metterà comunque qualcosa di suo nella partitura (tracce stilistiche, gesti caratteristici, armonie), ma questo va messo in conto, fa parte dell’operazione. Cambiando il motore di rendering, ovvero sostituendo il compositore con un altro, si ottiene di conseguenza una partitura differente, ma originata dal medesimo progetto compositivo, dalla stessa organizzazione formale, dagli stessi segni espressivi della partitura grafica. Un corollario potrebbe essere proprio l’affidare lo stesso progetto a differenti compositori e vedere come la stessa idea possa giungere ad esiti completamente diversi, pur rimanendo

concettualmente fedele a se stessa. Un po' come fece Diabelli con il suo piccolo valzer, all'origine delle celebri "33 Variazioni" di Beethoven..

La sperimentazione si è svolta con i ragazzi delle scuole superiori di Bologna che aderivano al progetto di orchestra giovanile "Musicalliceo", e si è articolata in tre fasi preparatorie, più una fase esecutiva.

1. La prima fase consisteva nel familiarizzare il ragazzo con il concetto di "partitura grafica", attraverso ascolti analitici<sup>48</sup> di musica tratta dal repertorio classico e contemporaneo. La partitura grafica è una partitura d'ascolto, una schematizzazione a posteriori dei tratti identificabili attraverso l'ascolto anche ripetuto di un brano musicale. Spesso assomiglia ad uno "storyboard" della composizione, in cui (semplificando un po') la storia raccontata è la "forma" musicale del pezzo.
2. Nella seconda fase è stato chiesto ai ragazzi di provare a creare un loro primo "storyboard", molto semplice, in cui provare ad organizzare delle idee musicali, indipendentemente da limiti strumentali, da stili e linguaggi. Provare a giocare con l'idea di costruire attraverso i suoni.
3. Nella terza fase si è passati al cuore della sperimentazione, il progetto sinfonico vero e proprio. In questa fase è risultata fondamentale l'attività svolta nei workshop precedenti, sul tema dello sfruttamento del lavoro minorile. Tali workshop, condotti utilizzando la metodologia "S.C.R.E.A.M."<sup>49</sup> hanno suscitato nei ragazzi una grande quantità di reazioni, di idee, di riflessioni. È stato loro chiesto di provare a immaginare come una di queste idee potesse in qualche modo essere messa in mu-

sica, senza porsi nessun limite. Il progetto più compiuto, intitolato "Gioco di Società", del sedicenne Francesco Spina (studente del Liceo Classico Galvani), è stato scelto per il *rendering*, e di questo è stata realizzata una partitura grafica sufficientemente dettagliata per poter procedere.

4. La quarta fase è quella propriamente esecutiva, in cui ha luogo il *rendering* vero e proprio. La partitura grafica di Spina è stata trasposta in una partitura orchestrale dal compositore professionista – cioè il sottoscritto – sempre in stretto contatto con il giovane compositore, e poi "materializzata" nell'esecuzione dell'orchestra di professionisti.

Una delle cose che mi porterò sempre dentro, è l'espressione di stupore apparsa sul volto del giovane Spina nel momento in cui l'orchestra ha cominciato a suonare qualcosa che fino a quel momento era esistita solo come idea più o meno definita nella sua immaginazione, alla quale come mi scrisse "non aveva voluto porre limiti".

L'approccio incoraggiato è stato infatti di totale libertà, pensare in grande. Immaginare di essere degli architetti, e di sognare una costruzione, anche la più folle, senza preoccuparsi dei calcoli strutturali, della statica, dei materiali. Pinnacoli obliqui, pareti liquide, ponti di foglie. Di tutti questi problemi si incaricheranno poi gli ingegneri e i capomastri gentilmente messi a disposizione dall'iniziativa.

Quest'ultimo è per certi versi il punto critico di un progetto di questo tipo. Come si può facilmente capire, l'operazione ha dei costi non trascurabili. Il progetto risulta veramente efficace se compiuto in tutte le sue fasi, e ovviamente ren-

<sup>48</sup> Sulla didattica dell'ascolto si veda ad esempio: G. La Face, Testo e musica: leggere, ascoltare, guardare, in «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica», II, 2012 e C. Cuomo, Il linguaggio della musica. Didattica dell'ascolto su un 'Minuetto' di J.S.Bach, «Innovazione educativa», n.3-4, marzo-aprile 2006.

<sup>49</sup> La metodologia S.C.R.E.A.M (Supporting Children Rights through Education, the Arts and the Media) è stata sviluppata all'interno del programma educativo dell'Organizzazione Internazionale del Lavoro (ILO), l'agenzia delle Nazioni Unite che ha il mandato di promuovere la giustizia sociale e i diritti e i principi fondamentali nel lavoro. Maggiori informazioni sul sito dell'ILO: <http://www.ilo.org/ipec/Campaignadvocacy/Scream/lang-en/index.htm>

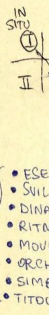
PARTIAMO DA ALCUNE CONSIDERAZIONI:

VOLENDO NOI RIFERITRE SULLE CONDIZIONI GENERALI IMPOSTE A UN SISTEMA ECONOMICO E SOCIALE...

- 1) VERIDICITÀ -> DARE UNA VISIONE DELLE COSE FEDELE ALLA REALTÀ
2) COMMOZIONE -> CONVINCERE CON FORTE IMMAGINI E SEGNI GLI AUDITORI

POEMA SINFONICO IN QUATTRO MOVIMENTI

- I. FORMAZIONE - LARGO
II. ESTRATTORE - ALLEGRO VIVO
III. TRASPORTO - SCHERZO
IV. SFILAMENTO - LARGO, CODA

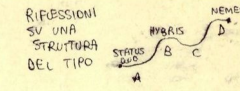
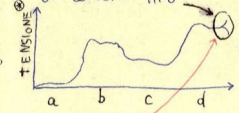


- ESEMPLI DI REPERTORIO
SULLO SVILUPPO FENOMENOLOGICO
DINAMICHE
RITMO
MOVIMENTO
ORCHESTRAZIONE
SIMBOLGIE
TITOLI DEI 7 STATI

A) NEL PEZZO LA MUSICA VA ESPRESSA PURAMENTE DESCRITTIVA, SENZA SOLUZIONI NE CRITICHE...

B) FARE RIFERIMENTO A STRUTTURE MUSICALI NOTE (SINFONIA IN QUATTRO MOVIMENTI)...

C) PER RIANCIARE, MA SOPRATTUTTO CONCORDARE LE DUE LINEE, UNA DESCRITTIVA (SERIE) E UNA RETORICA (FENOMENOLOGICA)...



LASCIARE ALL'ASCOLTATORE IL DIRITTO DOVERE DI COLLEGARE UNA DRAMMATICA PESANTISSIMA DIETRO A UN PROGRESSO VOLUTAMENTE POSITIVISTA ALL'APPARENZA

CHIAREZZA LIBERALE
TROVARE UN PUNTO DI OSSERVAZIONE POSSIBILMENTE COMPACTO
CONVERTIRE IL PROBLEMA DELL'ESTRAZIONE COLTAN POTREBBE COSTARE CARO...

IL COLTAN SI RACCONTA -> ANDATA SENZA RITORNO, VIAGGIO LUNGO E FATIGHE

4 MOVIMENTI
7 QUABRI/STAD

- HOLST: FINALE NEL NETTUNO DAI PIANETI
TURANGALIA -> TEMPI DOLCI E LENTI
DELIBES LAKME
DEBUSSY E WAGNER: PARTICOLARI DELLE LORO CATTEDRALI SONORE

LIGETI: ATMOSPHERES
NONO: A CARLO SCARPA
INIZIO DELLA MECCANICA
DEL RUSCUP
STRAUSS: ALSO STRICH ZARATHUSTRA

ORGANICO: voce sola (registri acuti ma non gradevoli)
quartetto d'archi di accompagnamento
DANZA: Allegro

UN "PERICOLOSO" CORO DI OTTONI ACCENNA UN CORALE URLATO CHE VA A SOSTITUIRE LE PRECEDENTI LINEE MELDICHE

ARCHI -> moduli e integrazioni
FIATI -> suoni tenui, ma ingressi piccoli e frequenti
PRIMO INGRESSO DI PERCUSSIONI LEGERE

LE STRUTTURE DEL I MOVIMENTO TORNANO NEL II "A SPRAZZI" COME SE MOSSE DA DELLE MANI CHE SCAVANO LA TERRA, E VENGONO SUBITO SCARATE

LA NATURA PERDE LA SUA ASTRAZIONE COSMICA IN QUANTO MANI AUVEGNATE LA CONTAMINANO

SOPRAGGIUNGE NUOVA SOSTANZA ARMONICA/MELDICA: UN CORO DI BAMBINI (NELL'IMMAGINE, DA ORCHESTRARE INVERSO)

CREAZIONE DEL COLTAN: ASSENZA DELL'UOMO SULLA SCENA, INCONTAMINATA PUREZZA E ESPRESSA IN MODO ATOMISTICO E FISICO...

ROCCIA MAGMATICA INTRUSIVA
COLUMBITE + TANTALITE
MAGMA TROPICAMENTE
RAFFREDDAMENTO DEL MAGMA

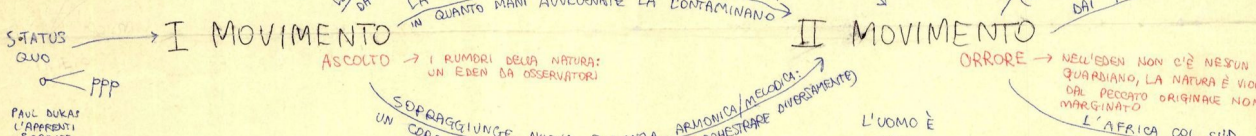
NESSUN ANTICIPAZIONE DEGLI EVENTI SUCCESSIVI, L'EDEN NON PRESUPONEVA IL PECCATO...

MUSICALMENTE 2 parti
LARGO. Introduzione o alba, grave e al contempo sostenuto.
ANDANTE. sempre sostenuto.

MECCANISMO
mimatura marcia di cui prima che questo meno sfuggiva vista tattile, più dinamica

GIOCO di

poema sinfonico in
LA BARBARIE SCATENATA NEL II MOVIMENTO
LA TENTAZIONE DAGLI AMMINISTRATORI



STATUS QUO -> I MOVIMENTO
ASCOLTO -> I RUMORI DELLA NATURA: UN EDEN DA OSSERVATORI
SOPRAGGIUNGE NUOVA SOSTANZA ARMONICA/MELDICA: UN CORO DI BAMBINI

II MOVIMENTO
ORRORE -> NEW EDEN NON C'E NESSUN QUADRIANO, LA NATURA E' UDATA DAL PECCATO ORIGINALE NON MARGINATO
L'AFRICA COL SUB DEL

LA NATURA PERDE LA SUA ASTRAZIONE COSMICA IN QUANTO MANI AUVEGNATE LA CONTAMINANO

LA NATURA PERDE LA SUA ASTRAZIONE COSMICA IN QUANTO MANI AUVEGNATE LA CONTAMINANO

LA NATURA PERDE LA SUA ASTRAZIONE COSMICA IN QUANTO MANI AUVEGNATE LA CONTAMINANO

LA NATURA PERDE LA SUA ASTRAZIONE COSMICA IN QUANTO MANI AUVEGNATE LA CONTAMINANO

1) A → B → C → D FORMA SICURAMENTE UN CRESCENDO DI TENSIONE, UN SEGNALE CHE INDICA COME NON SI TORNA INDIETRO DA QUELLO STRAÑA

2) C (TRASPORTO), CHE NON IMPLICA UNO SFORZAMENTO SOSTANZIALE DELLA FORZA LAVORO MINORE, VIA MEZZI MODERNI (MAGARI FORNITI DALLE STESSA MULTINAZIONALI) DOVREBBE SCEGLIERE LA TENSIONE DI B, MA PER CIÒ CHE SUCCEDERÀ, L'INGRESSO DEL COLTAN NEL TEMPIO DELLA CIVILTÀ, L'OCCIDENTE, SI FA PRELUDIO DELLA CATASTROFE

3) L'ORECCHIO CHE CERCA STRUTTURE TRANSIZIONALI "COSÌ" CONTRO IL TEMA DELL'OPERA: IL NON AUTONOMO, LA CONVERSIONE DEL LAVORO ALTRUI INAUTORIZZATO, INGIUSTO E INGIUSTIFICATO IN MERCE PER LA BORGHESIA DEMOCRATICA

4) A, UNTRA VERA STASI, È LA NATURA SVENTURATA E VIOLENTATA DELL'UOMO, E IN QUESTA IMMAGINE POSSIAMO INSERIRE ANCHE LA PUREZZA GIOVANILE PER INTOSCIATA

5) LA TENSIONE SI TRABUZE IN UN RITMO, IN UN PASSO O MOTO, INDOLE DELL'IMPORTANZA DEL TEMPO NEGLA SOCIETÀ; ESSO È FRENETICO, SCANDITO, SEMBRA DI PER SE RICORDARE AI BAMBINI UNA FEUCOCITÀ CON CUI SOAVARE CONCRETAMENTE (PRIMA PULSAZIONE SENTITA)

6) NELLA STORIA DELL'UOMO PER FAR QUADRARE I CONTI SI SONO ADOPERATE LE MENTI PIÙ GENIALI DI TUTTI I TEMPI: FILOSOFI, TELOGI, SCRITTORI, SCIENZIATI, INVENTORI E ARTISTI. IO, NÉ GENIO NÉ ARTISTA, VOGLIO SOLO RAPPRESENTARE CIÒ CHE ABBIAMO SOTTO I PIEDI, SENZA IMMAGINARE O FREDERE NULLA: I SIMBOLI SONO GIÀ ABBASTANZA

MECCANISMO 2  
dango

ORGANICO PREVISTO, A GRANDI LINEE:  
2 oboi  
2 flauti  
3 clarinetti  
3 trombe  
4 tromboni (I, II)  
3 corni  
8 violoncelli  
xylofono

IN UNO DEI PICCOLI COMPONENTI  
IN UNO DEI PICCOLI COMPONENTI  
IN UNO DEI PICCOLI COMPONENTI

IL LARGO È DI PASSAGGIO PER IL ALLEGRO DAL PRESTO.

RICHIAMINOV/TCHAIKOVSKY: stile russo maestoso con la marzialità europea (Liszt, Tchaikovsky...)

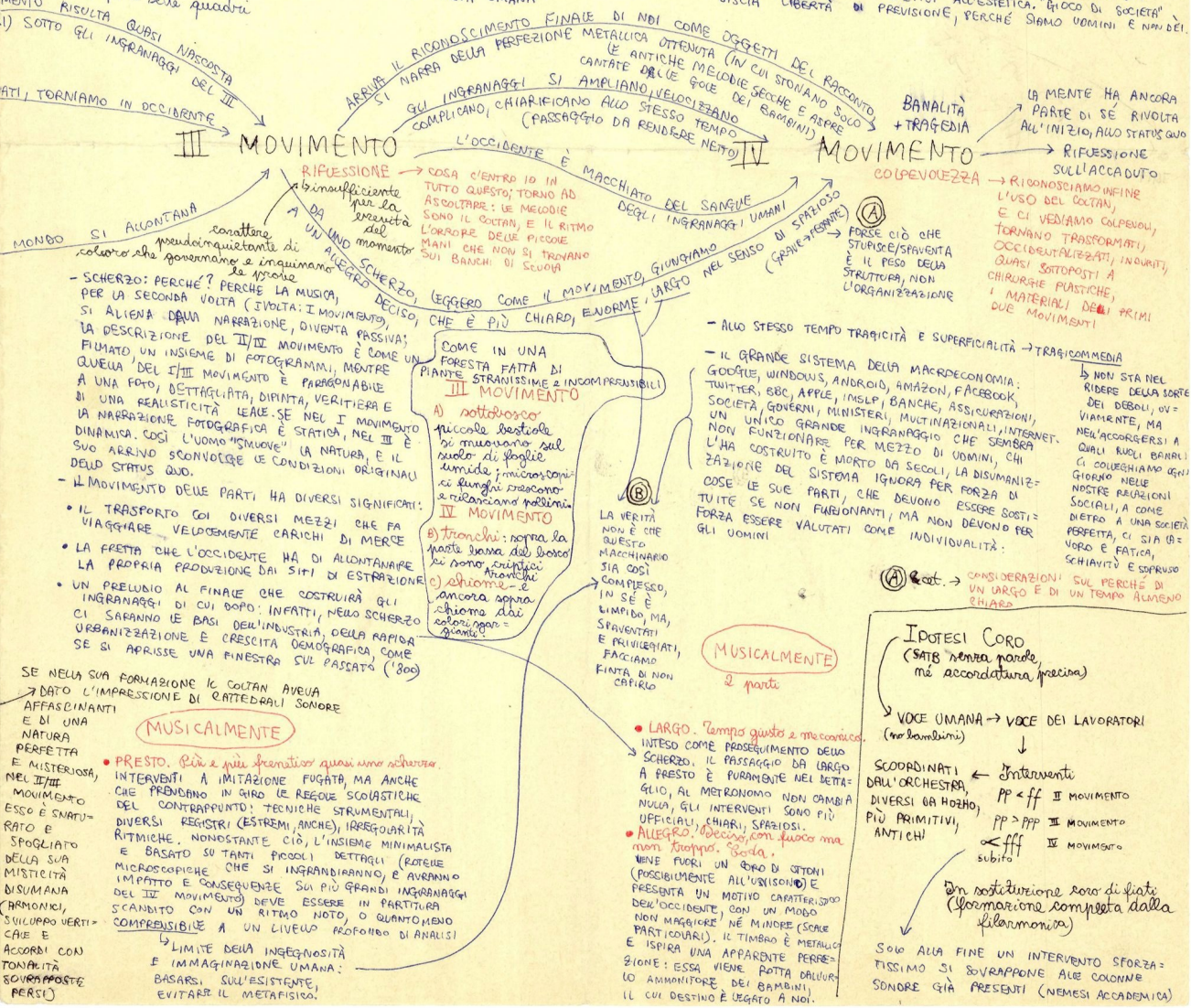
colpi di scena, ritmi poco articolati, ma chiari e d'intimità (V. danze sinfoniche), EPILOGO DELLA CIVILTÀ UMANA

IDEA PER FINALE DI UN MOVIMENTO (APPLICABILE AL III MOVIMENTO IN PARTICOLARE)

PER RAPPRESENTARE L'ARRIVO DEL COLTAN NEGLA SOCIETÀ MODERNA:

TEMA BAROCO (STILE CORELLI) SIMBOLIZZANTE LA FINITA PERFEZIONE DELLA CULTURA GIURIPA RICIDAMENTE INQUADRATA IN QUELLA INTERNAZIONALE. UNA VOLTA ESEGUITO IL TEMA SOLO DALLA SEZIONE D'ARCHI VERRÀ RICOMINCIATO, MA CON QUALCHE STONATURA/ERRORE/DISONNANZA VOLUTO, CIÒ DEVE RICONDURRE ALL'IDEA CHE QUALCOSA ALL'INTERNO DEL SISTEMA BASATO SULLO SFRTIAMENTO NON TORNA. PROGRESSIVAMENTE GLI "ERRORI" SARANNO SEMPRE PIÙ FREQUENTI E ESSI DOVRANNO ANDARE A SMONTARE IL TEMA INIZIALE, MOSTRANDOLO IN TUTTA LA SUA MOSTRUOSITÀ. CORELLI VIENE TRASFORMATO IN QUALCOSA DI MALVAGO, DI DEMONIACO, MA CHE COMUNQUE RICORDA SE SI COLLEGA AL TEMA INIZIALE. QUESTO INDEBOLISCE CRESCENDO CULMINA CON LA DISTRUZIONE TOTALE DEL SISTEMA CHE CROLLA SEZIONE PER SEZIONE LASCIANDO IL SILENZIO PER UNA BATTUTA, SEGUITO DALLA DISTRUZIONE/ESPLOSIONE FINALE ASSORDANTE DOVE OGNI STRUMENTISTA DEVE UNA NOTA A SCELTA SFORZATISSIMA.

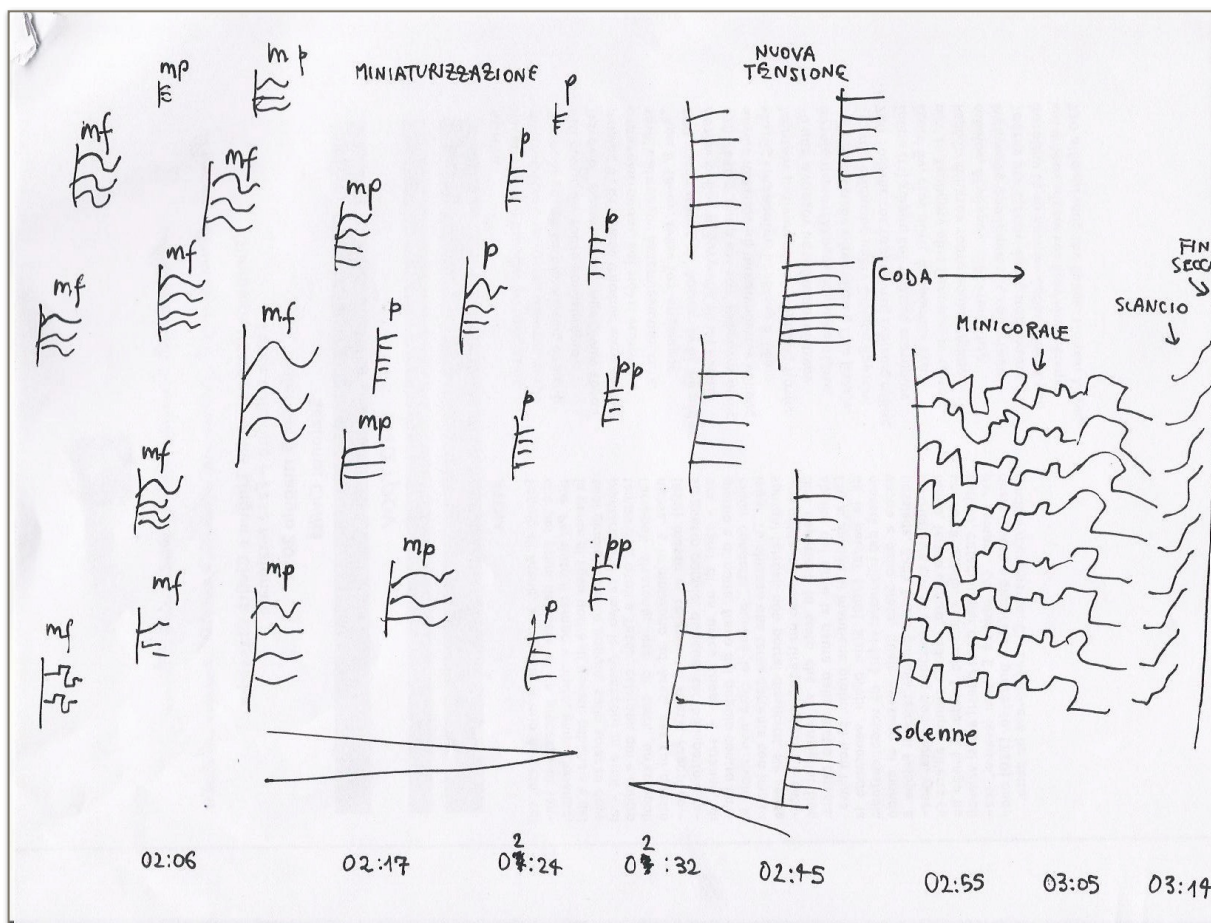
HO ASCOLTATO "THE TURN OF THE TIDE" DI SIR PETER MAXWELL DAVIES, MA NON SONO D'ACCORDO CON LA SUA VISIONE E INTERPRETAZIONE DELLA SITUAZIONE UMANA: POICHÉ LASCIA SPERANZA; SOVRAPPONE L'ETICA ALL'ESTETICA. "GIUOCO DI SOCIETÀ" LASCIA LIBERTÀ DI PREVISIONE, PERCHÉ SIAMO UOMINI E NON DEI.











dering e un teatro hanno dei costi importanti. Certamente i costi possono abbattersi drasticamente se al posto di un'orchestra si usa un ensemble ridotto, ma è chiaro che l'orchestra è la vera soluzione se vogliamo che il ragazzo o il bambino possa esprimersi in totale libertà, e se vogliamo (ma lo vogliamo veramente tutti?) che i ragazzi scoprano cosa significa il suono dell'orchestra, il suonare insieme, l'espressione "a colori" di un pensiero musicale. I costi diventerebbero sostenibili se il progetto però fosse adottato da una fondazione, e rientrasse nella normale programmazione. Chiaramente, per una scelta di questo tipo sarebbe necessaria una certa dose di coraggio da parte delle direzioni artistiche.

Un'ultima considerazione.

A Bologna l'esperimento è stato compiuto su adolescenti liceali, ma sono sicuro che i risultati sarebbero ancora più sorprendenti con bambini più piccoli.

I bambini e i ragazzi devono solo scoprire che quello che viene loro richiesto è un qualcosa che forse inconsapevolmente fanno già. Vanno semplicemente guidati alla scoperta di qualcosa che è sotto i loro occhi (e le loro orecchie). E contemporaneamente alla scoperta di qualcosa di cui non sospettavano minimamente l'esistenza.