

“Nessuno sport, divertimento o gioco mi ha mai dato tanto piacere come far lezione. Solo a lezione mi lasciavo andare alla passione e mi rendevo conto che l’ispirazione non è un’invenzione dei poeti, ma esiste davvero. E penso che Ercole, dopo la più estenuante delle sue fatiche, non sentisse la piacevole stanchezza che sentivo io dopo ogni lezione”

Anton Cechov

Sommario

<i>Editoriale</i> , di Sabine Oetterli _____	1
<i>Musica e movimento: uno studio sulla percezione dinamica del tempo</i> , di Antonella Caputo _____	2
<i>Il metodo Dalcroze nel teatro musicale di bambini (parte II)</i> , di G. Gavazzi _____	11
<i>Esempio di lezione</i> , di Maria Luisa D’Alessandro _____	15
<i>Appuntamenti</i> _____	17
<i>Chi siamo</i> _____	18

Cari lettori, desidero ricordarvi che dal 22 al 27 agosto, presso l’ agriturismo “Borgo di Tragliata” nelle vicinanze di Roma, si svolgerà il 2° corso estivo internazionale AIJD. Quattro sono i docenti che propongono una full immersion nel metodo Dalcroze e per la prima volta siamo lieti di avere con noi Iramar Rodrigues, docente di ritmica e solfeggio per bambini, adolescenti e adulti presso l’Istituto Jaques-Dalcroze di Ginevra. In seguito avrà luogo una sessione d’esame di Certificato Dalcroze per coloro che hanno completato la formazione a Brescia e di Licenza per coloro che si stanno formando a Roma. Un grande in bocca al lupo a tutti!

Purtroppo ci è giunta una triste notizia dalle nostre colleghe all’estero. Il 3 maggio, all’età di 89 anni, ci ha lasciato Elizabeth Vanderspar, conosciuta e stimata a livello internazionale per l’altissima competenza come insegnante del metodo Dalcroze. Con l’occasione vi ricordiamo due sue preziose pubblicazioni: “Principles and Guidelines for Teaching Eurythmics” e “A Dalcroze Handbook” (*Dalcroze Society UK, London 1992*).

Annunciamo anche due nuovi corsi di formazione previsti a partire da ottobre 2009: a Milano e a Roma. Rinviamo i lettori alla sezione sugli Appuntamenti per maggiori dettagli.

Troverete, tra i contenuti di questo bollettino, anche un articolo molto interessante su una ricerca svolta da Antonella Caputo sul rapporto tra musica e movimento; i risultati di questa ricerca sono stati presentati al congresso ISME tenutosi a Bologna nel 2008. Li abbiamo voluti riproporre ai nostri lettori perché nati da un’esperienza diretta che Antonella ha avuto con il metodo Dalcroze e che ha poi sviluppato integrandola con aspetti della sua specializzazione in psicomotricità.

Buona lettura!

Sabine Oetterli

L'articolo che segue, che raccoglie le esperienze e competenze di insegnante di musica e psicomotricista di Antonella Caputo, è apparso sul numero 150 di "Musica Domani" (marzo 2009), che ci ha concesso l'autorizzazione a ripubblicarlo sulla nostra rivista.

Musica e movimento: uno studio sulla percezione dinamica del tempo di Antonella Caputo

"I muscoli sono creati per il movimento e il ritmo è movimento"

Emile Jaques-Dalcroze

Premessa

Lo scritto che segue nasce da un sorriso.

E' un ricordo lontano, ma posso ancora sentirlo nella sua pienezza e forza.

Mi trovavo a Reggio Emilia, all'Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri", per seguire il mio primo corso di aggiornamento sul Metodo Dalcroze, con Louisa Di Segni-Jaffè.

Ad un certo punto, stavo correndo nella stanza, ho sentito il mio viso aprirsi in un grande sorriso, insieme a tutto il corpo.

Quella sensazione, durata pochi secondi, è stata come un *imprinting*; istantaneamente ho pensato: "Questa è la strada giusta".

Ho poi continuato a seguire corsi di Ritmica Dalcroze e ho conosciuto altri docenti, sia in Italia che durante sessioni estive a Wimbledon. Ringrazio Louisa Di Segni-Jaffè ed Ava Loiacono Husain per il loro insegnamento, grazie al quale ho compreso l'importanza del movimento per gli studi musicali e per la formazione globale della persona.

Tale concezione mi ha spinto ad approfondire la conoscenza delle connessioni mente-corpo e mi ha avvicinato alla psicomotricità.

Per realizzare la tesi finale come psicomotricista, ho indagato l'approccio al tempo musicale attraverso il corpo.

Il viaggio, impervio quanto affascinante, mi ha portato ad interrogarmi sul ruolo della motricità nei processi cognitivi ed emotivo-affettivi.

Il lavoro svolto consiste in un'indagine sul movimento e sul linguaggio, associati all'ascolto e all'interpretazione strumentale di un brano (il Preludio della I suite per violoncello solo di J. S. Bach, v. pag. 9), mediante lo studio di individui diversi per formazione, professione, età e sviluppo psico-fisico.

Ne ho esposto i risultati durante conferenze, corsi di formazione e congressi.

Tra questi: l' "International workshop on the biology and genetics of music"- Bologna, 2007 e il Congresso mondiale dell'ISME - Bologna, 2008.

La dimensione temporale è un argomento tra i più antichi e complessi, oggetto di elaborazioni disciplinari diverse; il territorio nel quale mi sono avventurata ha imposto grande cautela nella conduzione della ricerca.

Tuttavia ho avuto fin dall'inizio consapevolezza della necessità da un lato di superare la cesura tra teoria e prassi, dall'altro di avere un approccio interdisciplinare.

Ho lavorato cercando di mettere in atto un esperimento sensato, tenendo "i piedi per terra" e utilizzando tecniche di osservazione precise.

Più che di un prodotto finito, scrivo di lavori in corso. Con la consapevolezza della transitorietà, ma anche con un impegno forte, sostenuto dalla passione per lo studio.

Spero che questo scritto serva non solo per lasciare una traccia, ma soprattutto per trasmettere la mia personale fascinazione per il tempo e per i temi trattati.

Il materiale esposto in questa sede è una sintesi del percorso svolto; si possono trovare alcuni approfondimenti sulla rivista elettronica “Musicheria.net”, all’indirizzo www.musicheria.net/files/files/CaputoxMusicheria9-2007.pdf

Riguardo al quadro teorico dell’impianto sperimentale, rimando alla bibliografia; ritengo però utile accennare due idee che percorrono il testo: da un lato, la considerazione del movimento come fatto psichico e come attività dinamica; dall’altro, la visione dell’intelligenza come una forma di adattamento all’ambiente.

Per evitare ripetizioni in sede espositiva, chiarisco che la metodologia psicomotoria di riferimento è quella elaborata dalla dottoressa Anne-Marie Wille, in collaborazione con il dottor Claudio Ambrosini.

Keywords e metodologia

Le parole-chiave della ricerca sono: musica, movimento, percezione, anticipazione, cognizione temporale, neuroni specchio, esperienza ritmica, emozione, intenzionalità.

Il metodo d’indagine applicato è quello scientifico: ipotesi, esperimenti, osservazioni, monitoraggio dei dati, verifica, conclusioni.

Ipotesi di partenza

- L’osservazione del movimento consente di raccogliere informazioni sull’adattamento all’ambiente da parte dei soggetti; permette altresì di valutare l’incidenza degli aspetti cinetici nei processi di apprendimento.

- La musica è un luogo deputato d’eccellenza per la dimensione temporale.

Percepire significa organizzare dati, ma anche anticipare, simulare, prevedere conseguenze; i processi percettivi si avvalgono della mediazione dei cinque sensi e del “senso del

movimento”. L’azione pertanto è parte integrante della percezione¹.

La spontaneità dei movimenti improvvisati durante l’ascolto musicale può rivelarne la natura; se l’ascolto è organizzazione del tempo, ne consegue che l’analisi della motricità può dare informazioni sulla percezione temporale.

Osservazione: “grand’angolo”

Ho osservato cosa succede durante la navigazione nel tempo musicale, valutando come soggetti diversi organizzano, anticipano, fanno ipotesi e creano modelli temporali.

Attività monitorate: sincronismo acustico-motorio e prassi strumentale.

Entrambe mettono in gioco nei soggetti la capacità di anticipare gli eventi, inserendo le azioni in un contesto di “modellamento interno del futuro”², che si basa sui meccanismi neurofisiologici della memoria e del riconoscimento degli elementi delle situazioni in tempo reale.

Prassi strumentale

Rientra nell’area funzionale psicomotoria delle prattognosie, connotata dall’inscindibilità tra azioni (prassie) e conoscenze (gnosie); basata, inoltre, sulla concertazione di due sistemi diversi, quello concettuale e quello produttivo.

Il repertorio delle prattognosie è vasto, esteso dalle attività della vita quotidiana a quelle tecniche ed artistiche.

Fondamentale è l’intenzionalità del soggetto, il quale è cosciente dello scopo della sua azione.

Spesso si tratta di gesti e movimenti svolti in sequenza, che richiedono l’adattamento ad una situazione nuova, non la ripetizione automatica di azioni collaudate.

¹ v. Berthoz, 1998; Wille-Ambrosini, 2005.

² v. Aleksandr Romanovic Lurija, “Come lavora il cervello”, Il Mulino – Bologna, 1977 (cit. in Wille-Ambrosini, 2005).

Sincronismo acustico-motorio (“SAM”)

L'area funzionale psicomotoria della temporalità si suddivide in tre sezioni: percezione uditiva, sincronismo acustico-motorio, rappresentazione del tempo.

Una possibile “situazione SAM” (“s-SAM”) si ha quando, ascoltando un brano, balliamo.

Il SAM consiste nella capacità di integrare tra loro stimoli acustici e movimenti del corpo.

E' innato e può essere spontaneo o intenzionale; è dovuto al confronto simultaneo tra intervalli temporali dei movimenti e intervalli temporali degli eventi sonori (caratterizzati, questi ultimi, da natura fisica e da articolazioni che ineriscono tutti gli aspetti della musica).

Il segnale per la “danza” non è il suono, ma la fase cinetica, quindi il tempo musicale è elaborato come flusso motorio.

Il processamento riguarda dati sonori e propriocettivi, nel quadro di un gioco continuo tra tempo, spazio ed energia corporea.

Durante il SAM si ha l'attivazione simultanea della corteccia uditiva (lobo temporale), di quella motoria e di sistemi sottocorticali (gangli basali e cervelletto). Inoltre solo il cervello umano presenta una connessione funzionale tra aree corticali uditive e premotorie (deputate alla selezione dei movimenti da eseguire).

I processi si attivano anche quando ascoltiamo senza muoverci o immaginiamo la musica.

Dal punto di vista neurale, immaginare la musica o il ritmo può avere lo stesso effetto dell'ascolto reale.

Considerando quanto sopra esposto, si può dedurre che le s-SAM possono manifestarsi in forme- contenuti-contesti diversi, testimonianza del mondo poliedrico delle prassi, nonché delle elaborazioni teoriche, su musica e movimento.

Ascolto

E' l'asse portante dell'indagine.

Vi sono diverse possibilità rispetto alla definizione dell'espressione “ascolto musicale”.

Ho scelto l'opzione che lo presenta come:

-evento in cui aspetti cognitivi, motori, affettivi e sonori formano un'unità;

-flusso in cui il corpo è protagonista, mediatore, indicatore;

-funzione di orientamento anticipato tra tutte le dimensioni musicali.

Soggetti e scenari

Il gruppo monitorato è eterogeneo: comprende ragazzi non specialisti, ma anche adulti professionisti dei settori musica e danza.

Questo da un lato per osservare la motricità *naive* così come quella tecnica applicata; dall'altro per valutare l'incidenza della formazione specifica sulla percezione temporale.

12 RAGAZZI

Età: 11/12 anni; allievi della scuola in cui lavoro, inseriti in un'attività di laboratorio che prevede l'uso della musica e del corpo.

Del gruppo fa parte un soggetto diversamente abile. Il suo sviluppo psico-motorio si situa intorno ai 2 anni. Il linguaggio verbale è compromesso (aspetti sia cognitivi che funzionali).

Scenario della ricerca: scuola secondaria di I grado ad indirizzo musicale.

3 ADULTI

- Alessandra Gallone: insegnante, performer e coreografa; coniuga la danza contemporanea occidentale con quella nord-africana e mediorientale. Ha una fine sensibilità per la musica.

Scenario: scuola di movimento e danza.

- Marcello Scandelli: I violoncello dell'Orchestra Milano Classica; esperto di musica barocca, estende la sua attività alla direzione.

Scenario: abitazione privata.

- Antonio Visioli: violoncellista, ha collaborato con le maggiori orchestre italiane; si dedica anche alla composizione.

Scenario: abitazione privata.

Preludio

La scelta del brano da utilizzare è stata difficile.

Motivi:

- legati ai non-specialisti: scegliere un brano a loro sconosciuto e nel contempo non ostico; calibrare la durata della musica all'espressione corporea;

- legati a me: vastità del materiale; amore per generi musicali diversi.

Ho ascoltato e ri-ascoltato decine di brani, anche se quello di Bach mi aveva stregato fin dall'inizio.

Prima di passare ad alcune note analitiche, mi pare corretto indicare tre "punti caldi", che mi hanno guidato nel lavoro: il Preludio è un evento organizzato culturalmente; l'ho utilizzato come un oggetto psicomotorio; l'ho letto come una prassia complessa ed articolata.

Le **prassie** sono azioni finalizzate al raggiungimento di uno scopo. Quest'ultimo organizza il progetto d'azione.

Si può immaginare il Preludio come una grande cadenza, suddivisa in tre parti, che si snoda tra i gradi I-II-V-I.

La prima parte è un condensatore di energia; la seconda esprime il dispiegarsi dell'energia stessa; la terza funge da ammortizzatore e porta alla conclusione, ribadendo il disegno con ripetizione di figure presentato all'inizio.

La direzione del brano è chiara, tutta orientata verso la tonica.

La struttura è armoniosa e densa; presenta un sostanziale equilibrio tra caos e ordine.

L'andamento è continuo e fluido (2 fermate), ma punteggiato da eventi pregnanti per la percezione.

L'attenzione e l'attesa sono continuamente stimolate.

Si ha un'apparente semplicità, che invece cela sapienti giochi sulle durate, gli accenti, l'articolazione, il trattamento orizzontale e verticale della materia sonora, la forma.

Come trovare la strada di casa? Cioè: come orientarsi in tale trama ricca e complessa?

Esperimento

RAGAZZI

Ascolto del brano:

- in motricità di posizione (M.P.), distesi su tappeti ginnici. Questo per favorire il rilassamento e il

raccoglimento, in modo da rendere il più possibile spontanea e personale la successiva improvvisazione cinetica;

- in motricità di spostamento (M.S., cioè "danzando", spostandosi nella stanza);

- in coordinazione oculo-manuale, mediante l'uso di nastri ritmici.

Tali oggetti sono stati scelti dai ragazzi, che li hanno giudicati consoni più di altri alla fluidità del brano;

- in espressione grafica non figurativa, cioè tracciando segni, forme, grafismi senza alcuna preoccupazione compositivo-costruttiva o istanza di tipo estetico predeterminate. Semplicemente, muovendo pastelli e/o pennarelli su fogli bianchi.

Per immediatezza espositiva e per sottolinearne il carattere estemporaneo, ho denominato "graffiti" l'insieme dei lavori realizzati.

ADULTI

Ascolto del brano:

- in M.P.;

- in "graffiti". Per gli strumentisti: anche con l'ascolto interiore (cioè anche in assenza di somministrazione esterna).

A seconda della professione svolta: esecuzione al violoncello o improvvisazione danzata (M.S.).

Ho chiesto ai soggetti di prestare attenzione, in fase attuativa, ad eventuali sensazioni corporee e immagini mentali (raccolte con il metodo dell'intervista).

Tutti gli incontri sono stati ripresi con una telecamera.

La presenza di differenti tipologie motorie risponde ad una scelta precisa: indagare ambiti diversi del movimento, al fine di confrontarli fra loro.

Per pulire il più possibile il campo d'indagine, ho chiesto ad un compositore, Paolo Coggiola, di realizzare l'analisi musicale del Preludio; ho così potuto arricchire il bagaglio della metodologia osservativa, aggiungendo elementi solidi e validati.

Un altro *leitmotiv* delle mie ricerche è il cosiddetto *timing* dei musicisti: mi interessa come il tempo soggettivo influisce sull'interpretazione musicale.

Per questo nella ricerca ho inserito uno studio sull'agogica e sulle scelte dialettiche dell'esecuzione strumentale, comparando le due versioni dei violoncellisti, diversi tra loro per specializzazione professionale.

Alessandra Gallone mi ha regalato uno scritto sulla sua improvvisazione danzata, che ho inserito nella tesi.

Osservazione: "focus"

Tempo, spazio, corpo e motricità, affettività sono i parametri osservati; per ciascuno di essi, ho individuato una costellazione di indicatori, mutuandoli dalla metodologia psicomotoria e dagli studi di Rudolf von Laban, padre della danza moderna europea.

INDICATORI

-Tempo

velocità; accelerazioni o decelerazioni; accenti e dove vengono posti; flusso (scorrevole, interrotto o arrestato); fraseggio; moduli con alternanza di durate e loro eventuali variazioni

di velocità; poliritmia a livello dei singoli soggetti.

-Spazio

direzioni e livelli dei passi e dei gesti; cambi di orientazione; estensione dei passi e dei gesti; forma dei gesti; prossemica.

-Corpo e motricità

posture e posizioni; distretti corporei utilizzati (con attenzione a : parte superiore ed inferiore; emicorpo dx o sx; al suolo o in fase di volo); movimenti simmetrici o asimmetrici; movimenti simultanei o successivi in uno o in entrambi gli arti.

Caratteristiche del movimento (equilibrio, regolarità, scioltezza, dissociazione) e coordinazioni cinetiche realizzate. Con quale energia? Il flusso è scorrevole/interrotto/arrestato?

-Affettività

stato tonico ed espressione non verbale (volto e corpo intero); eventuali espressioni vocali; prossemica.

Monitoraggio dei dati e verifica

Ho cercato spiegazioni rispetto agli interrogativi: chi, cosa, quanto, quando, come, dove e perché.

Inizialmente mi sono occupata di stilare le osservazioni: per farlo, ho osservato i filmati al computer, per tutti i soggetti, per ogni s-SAM e per la prassi strumentale; ho effettuato tali operazioni annotando gli accadimenti relativi a ciascuna battuta del Preludio, compiendo un continuo viaggio di andata-ritorno tra i particolari e il contesto generale, sia motorio che musicale.

Successivamente ho creato delle griglie per tabulare i reperti, tenendo conto dei parametri e degli indicatori.

Analoghi procedimenti ho messo in atto con le interviste.

Riguardo le tabulazioni, ho svolto una duplice comparazione dei dati: interna a ciascuna e trasversale, tra tutte.

Ho tenuto conto della complessità del materiale, calcolando le medie dei fenomeni osservati, ma valutando anche gli aspetti qualitativi e gli elementi divergenti.

Di seguito, ho realizzato la lettura delle risultanze sperimentali alla luce dell'innesto tra ricerche psicologiche, neurofisiologiche e neuropsicobiologiche sulla percezione temporale.

In sintesi, potrei paragonare il lavoro svolto ad una sorta di lancio metapercettivo, con paracadute.

Ho poi messo in atto la verifica dell'esperimento, mediante un confronto tra gli "oggetti" comparati/ri-letti e le ipotesi di partenza.

Conclusioni

1. Ho rilevato la presenza del SAM in tutti i soggetti, i quali hanno mostrato facilità nel rispondere ai compiti adattivi. E' emerso in modo evidente il ruolo giocato dall'azione nei processi percettivi.

Si è delineato il carattere globale delle esperienze, unito ad attenzione, concentrazione ed intensità partecipativa.

L'analisi musicale del Preludio ha trovato il suo specchio nella motricità e nelle interviste.

Le attività monitorate hanno permesso di raccogliere informazioni sulla percezione dinamica del tempo musicale, ma anche indizi su strategie generali di processamento temporale, condivise dai ragazzi e dai professionisti.

2. Le modalità individuate, riguardanti le differenti tipologie motorie, sono: distinzione, segmentazione e raggruppamento dei dati in insiemi coerenti.

L'intuizione della forma musicale e le sue scansioni interne sono state facilitate dall'articolazione del flusso sonoro, percepito come unitario.

Si è evidenziato il ruolo fondamentale dell'anticipazione, che ha assunto sfumature diverse in base allo sviluppo motorio-cognitivo-affettivo dei soggetti.

Rispetto ai ragazzi, sono stata profondamente colpita da M., diversamente abile.

Mi riferisco ad una improvvisazione in cui è stata seduta (sulle ginocchia) fino all'arrivo del pedale conclusivo del Preludio (battute 39-42).

Alla b. 34 ha iniziato una fase di aumento dell'eccitazione generale, con un vocalizzo alla b. 37. Alla b. 38 si è alzata, rimanendo in postura eretta fino al termine del brano. Durante il pedale, ha sincronizzato i movimenti dei piedi con i quarti. Sulla corona finale, ha portato le mani (prima collocate in basso) verso le orecchie, nascondendo il volto; contemporaneamente, ha ruotato il tronco verso destra.

Non solo: mentre era seduta, i movimenti del capo, quelli degli occhi e della zona bucco-facciale, oltre ad alcuni vocalizzi, denotavano un'attenzione accurata per il flusso sonoro nella sua complessità.

Secondo me significa che M. ha intuito l'intenzionalità racchiusa nel Preludio e l'ha coniugata con la propria.

Intendo dire che narratività del brano musicale da un lato, del movimento e della musicalità di M. dall'altro, si sono costantemente interfacciate.

Tornando ad un quadro generale, la narratività indica un dato preciso: movimento e musica sono cognizione, come affermano le ricerche di Imberty, Stern e Damasio.

Le risultanze sperimentali dimostrano che la percezione del tempo si è manifestata sia come interpretazione e organizzazione dei messaggi

sensoriali sia come risultato dell'azione, sua simulazione interna, opzione ed anticipazione delle sue conseguenze.

Per fare un esempio, cito un particolare della motricità di spostamento. Alla battuta 22, il Preludio presenta la prima sosta del flusso: ci troviamo sulla dominante, con corona. Taluni soggetti hanno interrotto lo spostamento nello spazio, ma nessuno ha cessato il movimento. La mia spiegazione è che la corona ha svolto la funzione di una "sosta ai box": si fa il pieno di energia con l'intenzione di continuare il percorso, per giungere al traguardo (in questo caso, la tonica). In tale quadro, caratterizzato dal "tendere verso", una cessazione del movimento sarebbe stata dissonante rispetto alla sintassi.

L'ascolto musicale in movimento si è delineato come interrelazione dinamica tra presente, passato e futuro: ciascun evento sonoro è stato collocato all'interno di un *continuum* temporale di altri suoni circostanti e decodificato in relazione a questi.

La lettura dei dati, sperimentali e teorici, mi fa propendere per l'annullamento della distinzione tra pensiero e azione; inoltre mi conduce verso una visione integrata della percezione temporale come abilità sia innata che strutturata per tappe.

Rispetto ai nessi tra tempo e spazio, la letteratura psicologica attesta un costante travaso dall'uno all'altro parametro. I rischi relativi ad eventuali interferenze vanno considerati in sede progettuale e di verifica.

3. Competenza ritmica

Si è manifestata come la capacità di dare senso e coerenza all'organizzazione temporale del flusso sonoro, mediante un rimando continuo tra ambito motorio, cognitivo ed affettivo.

Secondo quanto ho osservato, la competenza ritmica non ha riguardato solo i rapporti di durata, ma tutte le dimensioni musicali

(dinamiche, melodiche, armoniche, formali, ecc.).

La possibilità di prevedere i fenomeni durante l'ascolto ha prodotto gratificazione, sottolineando la spiccata connotazione emotivo-affettiva delle esperienze ritmiche e ponendo in rilievo l'assunto per cui la percezione del tempo parte da esperienze biologiche a connotazione fortemente emozionale.

Nella maggior parte dei casi, la I parte del Preludio è stata descritta come più triste della II.

I dati mostrano con chiarezza l'incidenza degli aspetti senso-motori, che si possono considerare nutrimento di base per la cognizione temporale.

4. Differenze tra professionisti e ragazzi

A fronte di un *hardware* rimasto invariato, tra le due categorie sono emerse differenze di *software*.

I professionisti hanno mostrato:

- marcata ricerca espressiva
- maggiore/migliore capacità di anticipazione
- duttilità delle rappresentazioni temporali
- approfondita quota analitica.

5. Correlazione

La lettera greca ρ viene usata in statistica per indicare variazioni reciproche tra insiemi/sistemi.

Considerato quanto sopra, le correlazioni individuate possono essere espresse nelle formule:

- Fisica ρ bio-psicologia ρ cultura
- Musica ρ movimento
- Espressione del tempo ρ percezione del tempo ρ rappresentazione del tempo
- Musica/movimento ρ affettività.

"Coda": Accadueò

L'acqua e il suo fluire sono stati evocati dalla maggior parte dei soggetti nelle interviste.

Un aspetto curioso: la parola tedesca *bach* significa ruscello, corrente, rio, rivo.

L'omogeneità delle strategie percettive e la consonanza delle emozioni mi hanno fatto riflettere a lungo. Come fluiscono i miei pensieri?

Penso che:

- bisognerebbe aumentare l'investimento di risorse nelle ricerche sulle mediazioni acustico-motorie del sistema nervoso. Questo in un quadro interdisciplinare degli studi sul comportamento bio-sociale umano, ad un livello

che precede la comunicazione linguistica verbale;

- lo studio della diade musica-movimento, che può trovare molteplici applicazioni in ambito socio-educativo e clinico, ci potrà permettere di aggiungere un tassello alla comprensione di un processo fondante della nostra vita: la costruzione della coscienza.

Questo *think tank* ha un'etichetta; c'è scritto: "PLAY". ■

Suite I

Prélude J. S. Bach (1685-1750)




BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Enciclopedia della musica*, voll.II - III - V, Einaudi, Torino, 2002 – 2003 - 2005
- AA.VV., *The neurosciences and music II*, Annals of the New York Academy of Sciences (vol. 1060), New York, 2005
- ALAIN BERTHOZ, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill Libri Italia, Milano, 1998
- MACDONALD CRITCHLEY - R.A. HENSON, *La musica e il cervello*, Piccin, Padova, 1987
- ANTONIO R. DAMASIO, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 1995
- FRANÇOIS DELALANDE, *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993
- PAUL FRAISSE, *Psicologia del ritmo*, Armando, Roma, 1996
- MARIE-LOUISE von FRANZ, *L'esperienza del tempo*, Red Edizioni, Como, 1995
- ANNA MARIA FRESCHI, *Movimento e misura*, EDT, Torino, 2006
- HOWARD GARDNER, *Formae mentis*, Feltrinelli, Milano, 2000
- EDWIN E. GORDON, *L'apprendimento musicale del bambino*, Curci, Milano, 2003
- MARGHERITA HACK – PIPPO BATTAGLIA-ROSOLINO BUCCHERI, *L'idea del tempo*, Utet, Torino, 2005
- MICHEL IMBERTY, *Lo sviluppo del pensiero musicale nel bambino*, in *Tre-sei anni l'esperienza musicale*, a cura di ANDREA TALMELLI – Quaderno N.5 Musica Domani, Ricordi, Milano, 1989
- MICHEL IMBERTY, *Le scritture del tempo*, Ricordi Unicopli, Milano, 1990
- EMILE JAQUES-DALCROZE, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, ERI, Torino, 1986
- RUDOLF von LABAN, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata, 1999
- JEAN LE BOULCH J., *Educare con il movimento*, Armando, Roma, 1996
- FRED LERDAHL – RAY JACKENDOFF, "A generative theory of tonal music", The MIT Press, Cambridge, (MA), 1983
- SUSANNE MARTINET, *La musica del corpo*, Erickson, Trento, 1992
- JEAN LUC NANCY, *All'ascolto*, Cortina, Milano, 2004
- ALBERTO OLIVERIO, *Prima lezione di neuroscienze*, Laterza, Bari, 2002
- ISABELLE PERETZ – ROBERT ZATORRE, *The cognitive neuroscience of music*, Oxford University Press, New York, 2003
- JEAN PIAGET, *Lo sviluppo della nozione di tempo nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze, 1979
- OLIVER SACKS, *Musicofilia*, Adelphi, Milano, 2008
- JOHN A.SLOBODA, *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna, 1988
- DANIEL STERN, *Le interazioni madre-bambino*, Cortina, Milano, 1998
- ANNE-MARIE WILLE, *Il corpo musicale*, Armando, Roma, 2005
- ANNE-MARIE WILLE – CLAUDIO AMBROSINI, *Manuale di terapia psicomotoria dell'età evolutiva*, Cuzzolin, Napoli, 2005

Per rendere più agile il *download* del bollettino abbiamo deciso di inserire le illustrazioni a risoluzione medio-bassa. Invitiamo i lettori interessati alle immagini a piena risoluzione a consultare la sezione *gallery* del sito dell'associazione: www.dalcroze.it

Con questa seconda parte si conclude la proposta di Guido Gavazzi sull'introduzione del Metodo Dalcroze nei laboratori teatrali per bambini. Ricordiamo ai lettori che la prima parte è stata pubblicata nel numero 5 di questa stessa rivista, edito nel Gennaio 2009.

Il metodo Dalcroze nel teatro musicale di bambini (parte seconda)

di **Guido Gavazzi**

Dopo la precedente presentazione di quello che è a mio avviso il teatro musicale di bambini, credo sia chiaro che l'inserimento del Dalcroze sia quasi necessario, in quanto offre mille spunti in più per focalizzare ed esaltare tutte quelle componenti che concorrono a far essere il laboratorio teatrale come una delle esperienze più importanti nella vita scolastica.

Nel dettaglio, la mia applicazione del Dalcroze interviene in questi campi applicativi:

1) lo spazio

- il movimento
- la coordinazione
- la sensibilità propriocettiva
- la voce
- la collaborazione
- il ritmo

Come si evince, molti di questi campi applicativi si sovrappongono ed è pertanto difficile fare una netta separazione anche perché di volta in volta lo stesso gioco/esercizio può essere analizzato e/o indirizzato in una diversa direzione. L'unica costante che attraversa tutti questi aspetti in egual modo è la creatività che deve essere sempre sollecitata e tenuta ben presente dal docente.

Lo spazio

- Si corre evitando qualsiasi contatto, in tutte le direzioni ed al mio stop devono

essere in grado di ruotare le braccia senza toccare nessuno.

- Variante con i cerchi: ogni bambino è infilato in un cerchio che sostiene con le mani. Ci si muove liberamente in tutte le direzioni e al segnale (si ferma la musica, colpo di tamburello, segnale vocale), ognuno fa cadere il proprio cerchio in terra. Bisogna evitare che due cerchi si tocchino o peggio si sovrappongano, pertanto bisogna muoversi costantemente a debita distanza dai compagni.
- Si disegna in terra una riga, e ad occhi chiusi i bambini dovranno passeggiarci sopra.
- Si sceglie un punto lontano e i bambini ad occhi chiusi dovranno cercare di avvicinarsi quanto più possibile. Successivamente si aggiungono in terra alcuni piccoli ed innocui ostacoli (tipo cuscini) e di cui i bambini dovranno memorizzare la posizione. E' scontato che in questo tipo di attività l'insegnante sarà costantemente alle spalle dell'allievo per aiutarlo e proteggerlo!
- Si delinea un quadrato con 4 sedie, dopodiché si mette un bambino in un angolo e un altro a quello opposto. Devono camminare all'esterno del quadrato, uno è quello che dirige e l'altro quello che si deve adattare. Scopo del gioco è che il secondo proceda esattamente alla stessa velocità del primo. Dopo qualche prova si può fare in quattro bambini, cosa ovviamente più difficile.

- A coppie. I bambini devono correre in un percorso, mantenendo sempre costante la distanza che li separa.
- Riempiamo la scena con oggetti invisibili. Ognuno di noi finge di portare in scena un oggetto o un mobile e compie un'azione con esso. Man mano che si procede l'esercizio diventa più difficile perché bisogna ricordarsi degli oggetti già presenti nello spazio e agire di conseguenza.
- Gioco degli otto cantoni (anche nove, dieci): si disegnano in terra 8 punti e 8 bambini ci sono posizionati sopra. Al segnale cambiano (senza parlare) posizione.

Il movimento

1. Diversi modi di camminata: veloce, lenta, allegra, triste, passi lunghi, corti ecc. analizzando di ognuna le caratteristiche fisiche. Fin dall'inizio è bene inserire queste attività in un contesto di drammatizzazione. Quando si camminerà in modo pesante, si imiteranno le camminate degli orsi. Se vogliamo esser leggeri saremo dei gatti ecc. Volendo poi, solo con la camminata si possono organizzare delle vere e proprie storie che si dovranno realizzare: siamo dei poliziotti che seguono le orme dei cattivi nel bosco, arriviamo nei pressi di un fiume ghiacciato che dobbiamo attraversare, ma all'improvviso si scatena un vento fortissimo.....
- Diversi modi di corsa. A passi lunghi, corti, strusciando i piedi, alzando le ginocchia, alzando un solo ginocchio, toccando i glutei con i calcagni ecc.
- Diversi tipi di salti: avanti, indietro, laterale, a piedi uniti, con un solo

piede, con salti molto lunghi, molto corti, molto alti, bassi....

- Imitazione degli animali: il gatto, il serpente, la gallina, il cavallo, la rana, l'elefante, il cane, ecc. Questi conviene farli in due modi: dapprima in silenzio (e magari i compagni devono indovinare di che animale si tratta), e poi anche con l'imitazione sonora.
- Imitazioni di oggetti: divento un tavolo, una sedia, un palo, un ombrello, un quadro, un astuccio, un paesaggio con montagne colline, ecc. Poi anche a coppie e a gruppi.
- Proviamo a fare delle ruote e delle capriole, sia avanti che indietro.

La coordinazione

- Si cammina a marcia indietro, evitando di toccarsi.
- Gimkana. Esistono di vari modi per differenti finalità. Di velocità, coordinazione, equilibrio, collaborazione...
- Cammino trascinando uno zaino con una mano mentre con l'altro tengo un libro con sopra delle penne che non dovranno cadere... (ovviamente si fa due volte invertendo le mani!)
- Tantissimi giochi da fare con le palline: si lancia con la destra e si prende con la sinistra, si tira contro un muro alternando le mani, in coppia si passano le palline contemporaneamente, prima da seduti e facendo scorrere la pallina sul pavimento, poi in piedi...
- Piccoli esercizi da fare anche tra i banchi: movimenti diversi fra le due mani/braccia.
 - Con una mano mi tocco la testa con movimenti verticali e con l'altra mi massaggio la pancia.

- Ruoto le braccia una in avanti e l'altra indietro.
- Con una mano disegno nello spazio un cerchio e contemporaneamente disegno un cerchio nell'altro verso con un piede.

Sensibilità propriocettiva

- Ci si alza e ci si siede più volte. Prima ad occhi aperti, poi chiusi. Se possibile si cambia l'altezza della sedia.

- Tutta la classe è ad occhi chiusi e l'insegnante chiede: "toccatevi il naso con la mano sinistra, poi portate avanti il piede destro. Ora girate la faccia verso il basso ecc."

- Si salgono e scendono alcuni gradini con gli occhi aperti e poi chiusi.

- A coppie, uno ad occhi bendati. Chi vede fa assumere posizioni diverse al compagno bendato, che si lascerà muovere come fosse una marionetta. Al termine quello bendato dovrà riposizionarsi come stava all'inizio, ripetendo in ordine contrario i movimenti che l'altro gli aveva fatto fare.

La collaborazione

- A gruppi di quattro: due seduti di fronte, due in piedi di fronte allacciati con le mani. I due in piedi aiutano i due seduti ad alzarsi e contemporaneamente si siedono, poi il contrario.
- A gruppi di quattro: sono tutti sdraiati supini, con i piedi rivolti al centro. In mezzo viene posato un pallone e i quattro solo con i piedi dovranno cercare di sollevarlo il più possibile.
- Stesso esercizio ma sistemati in modo diverso: sono in ginocchio e con le teste rivolte al centro, dovranno cercare di alzare il pallone.

- A coppie: si infilano entrambi in un cerchio e lo dovranno trasportare tenendolo all'altezza del bacino, senza toccarlo con le mani.
- A coppie: uno a occhi bendati. Il compagno lo guida in un percorso, aiutandosi solo con la voce, senza alcun contatto.
- A gruppi: sono disposti a trenino e tutti bendati tranne il capofila, che dovrà guidarli, in assoluto silenzio, attraverso un percorso.

La voce

- a) Inventiamo dei suoni con la bocca: soffi, fischi, pernacchie e poi li organizziamo in sequenze.
- b) Si sceglie un tema e si sonorizza. Ad esempio un temporale: la pioggia, il vento i tuoni. Oppure il risveglio di un paese di campagna: il gallo, le campane, un trattore che si accende...
- c) Inventiamo un breve pensiero, magari aggiungendo ognuno qualcosa ed anche senza senso, tipo: "Maria stava in cucina a lavare i libri guardando attraverso la lavagna, il gatto Pitti che scriveva". Poi cominciamo a recitarla, applicando vari tipi di nuance: la dicono tutti pp e poi al segnale di un direttore (che ovviamente cambierà ogni volta), tutti aumentano l'intensità, si arriva al ff, poi decresce ecc. Comincia a recitarla uno solo, poi due, tre ecc. Si inizia lentamente, poi piano piano si aumenta, fino a dirla velocissima, poi il contrario, ed infine con un direttore che

magari indica le varie entrate dei bambini.

Il ritmo

L'ho lasciato per ultimo, perchè è quello sempre presente. Difatti oltre ad esercizi prettamente ritmici quali marciare seguendo una musica, correre, saltare, fermarsi allo stop ecc., il ritmo può/deve essere integrato, studiato ed analizzato in tutte le attività che ho precedentemente esposto. E ciò si può realizzare utilizzando o un accompagnamento al pianoforte (improvvisazione dalcroziana del docente) cosa da preferire in assoluto poichè riesce a "seguire" e "suggerire" ad una classe, rispettandone i tempi di lavoro, o con l'utilizzo di un tamburello o di musiche registrate.

Le parti strettamente musicali (le canzoni e le improvvisazioni strumentali dei bambini, che sempre inserisco nei miei lavori), non sono

state qui trattate poichè necessitano di un approfondimento specifico e soprattutto non possono essere a mio avviso considerate per linee generali, ma invece devono essere ben contestualizzate in merito al tipo di canzone, al copione, e soprattutto al gruppo di bambini che sta realizzando il tutto.

In conclusione, tengo a ribadire che le attività che ho presentato sono solo dei suggerimenti che debbono essere scelti ed integrati in relazione al gruppo, ai tempi che si hanno a disposizione e al copione vero e proprio che si andrà a realizzare. Tutta questa parte infatti è quella propedeutica alla realizzazione di uno spettacolo di teatro/musica. Lo spettacolo finale, che deve essere sempre scevro da qualsiasi ansia o stress di prestazione, è solo il momento di sintesi del lavoro svolto, assolutamente non deve essere la finalità di tutto il percorso.



TEMA: il modo lidio (destinatari: studenti di strumento e di canto)

Riscaldamento vocale con i foulard

Immaginando di trasformare il foulard in un remo, un aquilone, un veliero, un mestolo, una gomma da masticare ecc, si sonorizza di volta in volta con la R, con la SH, con la B e altro in modo da riscaldare corpo e voce.

Intervalli on the floor

Arrotolare il foulard su un polso

L'insegnante canta brevissime melodie e *le cammina* con passi in avanti per gli intervalli ascendenti, con passi all'indietro per quelli discendenti. Più grande è l'intervallo più è lungo il passo. I partecipanti ripetono cantando e mostrando gli intervalli con i passi.

Si comincia con il pentacordo maggiore. L'i. chiede di lanciare in aria il foulard quando si sente qualcosa di diverso dal modo maggiore. Propone melodie in minore. Infine dal pentacordo maggiore altera il 4° grado e canta in modo lidio, che costituirà la scala di riferimento per tutto il resto della lezione.

L'i. passa a proporre le melodie suonandole al pianoforte. Come prima, i partecipanti ripetono cantando e camminando.

Improvvisazione

Si dondola in 6/8 spostando il peso da un piede all'altro ad ogni pulsazione (♩)

L'i. posiziona per terra 5 fogli con i numeri da 1 a 5 per indicare i gradi del pentacordo. Il 4° è alterato; inoltre viene posto a poca distanza dal 5°.

Ognuno, a turno, improvvisa una melodia, camminando accanto ai numeri; gli altri devono intonarla; chi dirige il gruppo con la propria improvvisazione corporea deve avere un gesto chiaro e prevedibile.

Sempre mantenendo il 6/8 ai piedi dondolando, in cerchio: tutti intonano do(♩) do (♩) re(♩) re(♩). Su questa base armonica, uno alla volta, si improvvisa.

Canto popolare romano in modo lidio: "Le stelle de lu cielo"

Continuando a tenere il 6/8 ai piedi, si aggiunge il ritmo ♪♪♪♪ eseguito con le mani.

Si canta prima per imitazione. Una frase alla volta, l'i. propone testo e musica e i partecipanti ripetono. Poi viene distribuita la partitura (v. pagina seguente) e si canta con l'accompagnamento del pianoforte secondo la versione di G. Nataletti e G. Petrassi (Canti della campagna romana, 1930).

LE STELLE DE LU CIELO – canto popolare della campagna romana



L'AIJD è lieta di proporre ai lettori alcune iniziative di grande prestigio e, ci auguriamo, di sicura attrattiva:

tra il 22 e il 27 agosto a Borgo Tragliata, nel comune di Fiumicino (RM), si svolgerà il 2° Corso Estivo Internazionale Jaques-Dalcroze, rivolto sia a coloro che desiderano avvicinarsi al metodo sia a coloro che ne vogliono approfondire la conoscenza. Docenti: Louisa Di Segni-Jaffé, Karin Greenhead, Ava Loiacono-Husain, Iramar Rodriguez. Per info su modalità, programmi, scadenze, costi, v. http://www.dalcroze.it/images/depliant_corso_estivo.pdf

Corso di formazione per l'ottenimento del Certificato Jaques-Dalcroze 2009/2010, che si terrà presso la Scuola Musicale di Milano, in Foro Bonaparte 60. Docenti: Ava Loiacono-Husain, Louisa Di Segni-Jaffé, Sabine Oetterli. Per info su modalità, programmi, scadenze, costi, v. [http://www.dalcroze.it/files/Corso di formazione Milano.pdf](http://www.dalcroze.it/files/Corso_di_formazione_Milano.pdf)

Corso di formazione per l'ottenimento del Certificato Jaques-Dalcroze 2009/2010, che si terrà a Roma. Le prove di ammissione sono previste per Settembre 2009. Docenti: Ava Loiacono-Husain, Louisa Di Segni-Jaffé, Sabine Oetterli. Per info su modalità, programmi, scadenze, costi, invitiamo i lettori a monitorare la pagina web dell'AIJD: <http://www.dalcroze.it>



L'AIJD, Associazione Italiana Jaques-Dalcroze, è un'associazione culturale senza fini di lucro che ha lo scopo di promuovere e diffondere il metodo Jaques-Dalcroze in Italia attraverso attività didattiche, corsi di formazione e aggiornamento, seminari, convegni, pubblicazioni, eventi e manifestazioni.

Presidente Onorario:

Louisa Di Segni-Jaffé

Presidente:

Sabine Oetterli

(sabineoetterli@gmail.com)

Vice Presidente:

Ava Loiacono-Husain

(ava.husain@aspti.ch)

Consiglio Direttivo:

Maria Luisa D'Alessandro

(isadalessandro@katamail.com),

Guido Gavazzi

(guido@musicamadeus.it),

Ava Loiacono-Husain

(ava.husain@aspti.ch),

Sabine Oetterli

(sabineoetterli@gmail.com),

Maria Michela Taddei

(millitad@tin.it)

Coordinatrice Nord Italia:

Iaria Riboldi

(ilaria.riboldi@tiscali.it)

Vi invitiamo ad iscrivervi all'AIJD: le modalità di iscrizione, i moduli e l'importo della quota annuale si trovano sul sito dell'Associazione alla pagina <http://www.dalcroze.it/33.html>

Il bollettino è stato curato da Maria Luisa D'Alessandro



Le immagini che illustrano questo numero della rivista sono foto-composizioni di Gigi Cavenago