

Musiche e culture nell'editoria didattica in Italia

Serena Facci

Introduzione

Quella che proporrò è la terza tappa di una personale riflessione¹ sull'uso delle musiche di interesse etnomusicologico (EML)² nelle scuole di base italiane.

Un primo aspetto riguarda la differente valenza che queste musiche possono assumere nel contesto scolastico a seconda degli obiettivi didattici. In base alle mie conoscenze, ma anche alle mie personali esperienze, credo che le ragioni e le finalità che inducono, o hanno indotto nel passato, gli insegnanti a inserire nei loro itinerari didattici i repertori in questione possono essere:

- propedeutiche,
- di completezza culturale,
- comparative sul piano dei linguaggi musicali,
- comparative sul piano dell'antropologia musicale,

¹ Si veda in particolare Facci (2003).

² Utilizzo questa locuzione come espediente per definire tutti quei repertori musicali (etnici, popolari, di tradizione orale, extra-colti, extraeuropei, che dir si voglia) che fin qui hanno costituito il terreno privilegiato di indagine degli etnomusicologi.

- nazionalistico-identitarie,
- internazionalistico-interculturali.

Come si vede, si tratta di un elenco abbastanza vasto e, in alcuni casi, addirittura contraddittorio, su cui per il momento non mi soffermo oltre.

Successivamente ho preso in considerazione la legislazione scolastica italiana, in particolare i programmi ministeriali, dagli inizi del '900 ad oggi, per analizzare come vi siano prese in considerazione le musiche EML. Questo sguardo verso il passato si è rivelato molto utile per cogliere le tracce di un itinerario storico che ci ha interessato da vicino, come studenti, docenti e cittadini. Mi è parso evidente, e sarebbe stato difficile immaginare il contrario, un forte collegamento tra indicazioni legislative e situazioni politiche, mode ideologiche, tendenze pedagogiche. È stato anche interessante notare la particolare permeabilità della tematica in questione rispetto agli influssi di pensiero provenienti da fuori le mura scolastiche. Una permeabilità comune a tutte le discipline, si intende, ma molto spiccata nel nostro caso, come se alcune culture musicali non avessero mai maturato un autonomo diritto al riconoscimento in quanto contenuto scolastico (al pari del teorema di Pitagora, per intenderci), ma fossero sempre intese come espedienti utili per perseguire obiettivi extra-musicali.

Ciò che voglio proporre alla vostra attenzione, confidando nella tradizione di discussione costruttiva che da sempre ispira questi seminari veneziani, è un'analisi di come le musiche EML sono state trattate nei libri di testo scolastici da quando, nel 1962, l'Educazione Musicale è diventata materia autonoma nella Scuola Media italiana.

Otto libri scelti (quasi a caso) in cinquanta anni di Educazione Musicale

La produzione destinata alle scuole è uno dei settori più fiorenti dell'editoria italiana e, anche se in modo sensibilmente inferiore rispetto ad altre discipline, la quantità di testi di Educazione Musicale prodotti dagli anni '60 ai 2000 è decisamente ragguardevole. Ho deciso di vagliarne solo alcuni (otto) utilizzando criteri di scelta in parte soggettivi.

- 1) Le date di pubblicazione coprono tutto l'arco storico di interesse, dagli anni '60 al 2000, anche se molti dei testi esaminati hanno avuto svariati aggiornamenti e non per tutti mi è stato possibile consultare le edizioni originali, che pure ho avuto modo di maneggiare in passato. Il testo di Delfrati, per esempio, aveva nell'edizione che ho esaminato alcune pagine specifiche sulle musiche EML che non ricordo fossero nella prima stesura degli anni '70.

- 2) Ad eccezione dei primi due, tutti i testi sono stati in adozione nelle scuole in cui ho lavorato e, quindi ho avuto con loro una 'frequentazione' abbastanza profonda. Ne ho ricevuto notevoli occasioni di crescita professionale e allargamento di conoscenze didattico-pedagogiche, ma anche momenti di riflessione dovuti ad alcune discordanze di veduta o, semplicemente, alla constatazione di carenze informative, almeno negli argomenti che qui interessano.
- 3) Sempre ad eccezione dei primi due (su cui non posseggo molte informazioni, ma che ho ritenuto esemplificativi dell'Educazione Musicale negli anni '60 e '70) posso affermare per esperienza, pur senza dati statistici alla mano, che questi libri hanno avuto una certa fortuna, in alcuni casi molte edizioni, e che quindi sono stati maneggiati da un numero considerevole di docenti e studenti.

Vorrei inoltre sottolineare che, seppure le riflessioni saranno talvolta critiche, non intendo togliere ai libri il valore che comunque hanno, e (conscia anche del fatto che 'col senno di poi...') spero che siano chiare le mie intenzioni costruttive, nel passare al vaglio l'operato di colleghi che molte volte ho considerato maestri.

Gavino Gabriel, *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma, s.d. (post 1963)

Non un testo per gli studenti, ma una guida per gli insegnanti, costituita da un libro e da una serie di dischi 33 giri in vinile da 17 cm. La data di pubblicazione è mancante, ma il riferimento esplicito ai programmi ministeriali del '63, consente almeno di definire una datazione post quem. Questa guida deve aver goduto una certa fortuna di pubblico e critica, stando a quanto sostiene l'autore nella prefazione alla seconda edizione. Gabriel, musicista ed eclettico intellettuale sardo, che al momento della pubblicazione del libro aveva circa 80 anni (morì quasi centenario nel 1980), è noto agli etnomusicologi italiani soprattutto per i suoi studi sulla musica tradizionale sarda. L'indice del suo testo segue fedelmente gli obiettivi previsti dai programmi scolastici: Educazione dell'orecchio, Educazione della voce, Educazione del gusto musicale.

In sintonia con la tradizione pedagogica della prima parte del secolo (di ispirazione chiaramente gentiliana sono del resto le note introduttive) i 'canti popolari' sono presenti nella sezione riguardante l'Educazione della Voce, con trascrizioni su pentagramma, in versioni monodiche, o armonizzate a due voci, e traduzioni ritmiche in italiano dei testi verbali. Nei dischi a corredo questi canti sono eseguiti, evidentemente a mo' di esemplificazione, dal coro di una scuola

media romana, nel rispetto assoluto dei canoni, di intonazione e purezza di timbro richiesti dalla tradizione accademica per le voci bianche.

Il paragrafo dedicato all'Educazione del gusto musicale prevede ascolti e informazioni di musiche di tradizione colta. Non vi figurano le musiche EML.

Claudio Cavadini, Renato Grisoni, *Voglia di Musica*, Marietti, Torino, s.d. (fine anni '70)

Anche il testo di Cavadini e Grisoni, ambedue compositori attivi nel panorama dell'avanguardia degli anni '60-'70, non reca la data di pubblicazione. Alcuni riferimenti suggeriscono una datazione sul finire dei '70,³ in un periodo, ovvero, di notevole vivacità nel panorama pedagogico musicale italiano, nonché di folk-revival musicale e di affermazione della stessa etnomusicologia come disciplina universitaria.

Il testo, concepito come un'opera musicale, è suddiviso in:

- 'Preludio': antologia di canti con accompagnamento di piano e di canti a voce sola;
- 'Parte 1. Pagine di musica': una presentazione graduale di elementi del linguaggio musicale, in particolare ritmo e melodia;
- 'Interludio vocale e strumentale': ovvero un'antologia di brani da cantare e suonare, suddivisi in religiosi, popolari, militari, secondo una canonica tripartizione in voga nelle antologie italiane a partire da inizio '900;
- 'Parte II. Tracce per l'ascolto';
- 'Postludio': alcuni argomenti monografici e appendici.

Mancano supporti audio, ad eccezione di un disco, pubblicato dalla stessa Marietti, contenente alcune opere contemporanee. Una discografia viene suggerita di volta in volta alla fine delle tracce di ascolto.

Nel capitolo sugli elementi della musica due brani, presentati come 'antichi canti cinesi', sono utilizzati per esemplificare modi pentatonici, mentre il conosciuto canto in lingua inglese, 'The drunken sailor', esemplifica la scala modale in Re, in un percorso che, attraverso altri esempi della tradizione, popolare e colta, italiana ed europea, prosegue con le scale tonali e quindi atonali e dodecafoniche. Quasi tutti i canti sono tradotti in italiano.

Nell'antologia, come si è detto, una parte è dedicata ai canti popolari italiani, stavolta trascritti in dialetto e con la traduzione ritmica in italiano. Nell'Interludio vocale e strumentale è compreso un breve progetto indicato come 'Concertino

³ In un prospetto cronologico di famosi compositori è riportata la data di morte di Britten (1976), ma non di Orff (1982).

folk'. Dopo una breve introduzione sul significato del termine folklore si propone una sorta di copione in cui una serie di definizioni di 'canto popolare', che dovrebbero essere lette e intercalate da canti tradizionali. Riporto le prime di queste definizioni: 'Canto popolare: il linguaggio musicale che tutti sanno parlare, che molti possono amare, che tutti possono capire. Canto popolare, forgiato dalla tradizione che rispecchia l'evoluzione culturale, il livello sociale del popolo'. Le tracce d'ascolto prevedono percorsi tematici o storici legati per il 90% alla musica colta. Fanno eccezione tre brevi proposte dedicate al jazz, alla musica leggera e a un 'Itinerario folkloristico' in cui si cita solo un estratto dalla *Storia dell'America Latina attraverso la canzone* di Mery Franco-Lao (1976).

In generale si può concludere che gli autori abbiano voluto registrare una tendenza di riscoperta del folklore che era 'nell'aria', anche se, nel complesso del testo le proposte EML paiono un po' posticce.

Carlo Delfrati, *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli, 1985

Carlo Delfrati è uno dei protagonisti della pedagogia musicale in Italia. Fondatore della Società di Educazione Musicale e della rivista *Musica Domani*, pioniere nell'insegnamento di pedagogia musicale nei conservatori (Milano e Parma), membro di numerose commissioni ministeriali, ha seguito da vicino tutti gli sviluppi dell'insegnamento musicale di base nel nostro paese.

'Progetti sonori', per la sua impostazione in unità tematiche, congeniale al modo di operare di molti insegnanti, e per l'autorevolezza dell'autore, è stato un libro di testo tra i più longevi nella storia dell'Educazione Musicale. L'edizione di cui parlerò, uscita negli anni '90, è un aggiornamento di quella del 1985, ma un testo di Delfrati con lo stesso nome e con una struttura simile, anche se meno ricco e privo di supporti audio, era già disponibile alla fine degli anni '70.

La metodologia, cara a Delfrati, è quella di curare gli obiettivi formativi e conoscitivi dell'Educazione Musicale (sviluppo delle capacità di percezione e ascolto, di riproduzione vocale e strumentale, di creazione e ampliamento delle conoscenze in ambito musicale) facendoli ruotare intorno a nuclei tematici. Tali nuclei sono selezionati in base alle funzioni della musica. 'Il regno della danza', 'Musica e lavoro', 'La musica e Dio', 'La musica e la guerra', 'Musica e spettacolo', 'Musica e parola', sono i titoli di alcuni dei capitoli le cui articolazioni interne prevedono ascolti, brani da eseguire, nozioni di teoria musicale, ricerche, ecc.

Questo taglio, che è stato a buon diritto definito antropologico,⁴ ovviamente

⁴ La definizione è venuta da Franca Ferrari e utilizzata durante un incontro su 'La musica in una società multietnica' a cura del CIDI, Roma 1992.

apre varchi notevoli verso le musiche EML. E Delfrati ne ha in parte tenuto conto, ampliando nel corso degli anni gli esempi soprattutto di musica extraeuropea. Per esempio, nel percorso dedicato a 'La musica e Dio', un progetto intitolato 'I volti musicali della divinità' propone un confronto attraverso ascolti musicali e immagini tra tre diverse tradizioni religiose. Nel capitolo su 'Musica e guerra' è affrontato, sempre in modo comparativo, il problema degli inni nazionali degli Stati post-coloniali dell'Africa e della loro adesione, più o meno accentuata, ai modelli imposti dal colonialismo. In un breve paragrafo introduttivo, intitolato 'Civiltà musicali', l'occhio è specialmente posto sulle culture musicali non europee, con anche indicazioni informative su alcuni sistemi musicali, quello arabo per esempio.

Molte trascrizioni di canti di varie tradizioni musicali del mondo compaiono sia nel corso del testo, che nel breve canzoniere antologico, generalmente in lingua o dialetto originale con traduzione ritmica in italiano. Decisamente pochi, sono invece, gli ascolti di musica EML riportati nei sussidi a corredo.

Maurizio Della Casa, *Pensare la Musica, La Scuola, Brescia, 1993*

La versione del '93 di *Pensare la musica* è stata preceduta da un testo, di analoga impostazione, edito nei primi anni '80 (Della Casa 1981). A Maurizio della Casa, linguista e pedagogo, si devono molte riflessioni sulla didattica trasversale dei linguaggi verbali e non verbali. Suo è per esempio uno dei primi contributi alla didattica dei film. È stato per molto tempo direttore della rivista *Musica Domani* e, come Delfrati, protagonista di momenti importanti per l'insegnamento musicale in Italia.

L'impostazione del libro è, ne consegue, di matrice linguistica. Privilegia gli aspetti comunicativi e considera la musica come un codice sonoro di cui svelare le leggi, attraverso opere minute di analisi e ricomposizioni. L'indice è diviso in 4 parti di cui la prima è la più consistente:

'Il linguaggio' ('Alla scoperta del suono', 'L'organizzazione del tempo', 'Il discorso melodico', 'La costruzione armonica e polifonica');

'La comprensione' ('Situazioni, usi, generi', 'La ricerca dei sensi');

'Le pratiche esecutive e creative' ('I mezzi per fare musica', 'Cantare e suonare', 'Officina creativa');

'Percorsi musicali nel tempo e nello spazio' ('La storia e gli ambienti', 'Le altre musiche').

L'antologia è in un testo a parte. Una scelta editoriale divenuta prassi negli anni '90. Contiene una raccolta di 'Canti di ogni paese' e uno intitolato 'L'Italia

cantata'. I brani popolari italiani sono in dialetto. Quelli stranieri spesso in italiano. La percentuale di ascolti EML nelle cassette a corredo è abbastanza limitata (una decina di brani).

L'impostazione, pur molto diversa da quella di Delfrati, consente anch'essa ampie possibilità per la pluralità delle espressioni musicali. Possibilità in parte sfruttate dall'autore. Ci sono cenni alla musica africana, allorché si parla di poliritmia nel lungo capitolo sul ritmo (dove ci sono anche riferimenti antropologici alla danza con citazioni da Roberto Leydi e André Schaeffner), e si parla di scale arabe in quello sul discorso melodico.

Nel capitolo sui 'Percorsi musicali nel tempo e nello spazio' c'è un accurato paragrafo sul canto popolare, con definizioni, esempi, di cui uno ('Bella ciao') storicizzato, cosa che è abbastanza eccezionale nei libri di testo scolastici, come diremo fra breve. Qualche brano tradizionale italiano originale è ascoltabile nelle cassette a corredo. A confronto, le poche pagine dedicate alle musiche non europee sono deludenti sia come materiale informativo sia come proposta didattica. Dietro questo superficiale e ghetizzante trattamento delle musiche del mondo in ambito didattico, c'è una corresponsabilità dell'etnomusicologia italiana, che per molto tempo è stata soprattutto interessata alle cose 'di casa', piuttosto che 'fuori di casa', come diceva Diego Carpitella. Intanto la divulgazione delle nozioni sulle musiche 'primitive', era affidata alla cosiddetta prima tesina dei programmi conservatoriali.

AA.VV., *Il Libro della musica Garzanti*, Garzanti, Milano, 1987

La Garzanti, a tutti nota per la felice scelta delle maneggevoli enciclopedie monografiche, ha elaborato per la scuola una scelta, in un certo senso, analoga. I Libri Garzanti per la scuola (della Storia, della Geografia, ecc.) usciti tutti negli anni '80 hanno una veste 'anonima'. Privi di vero titolo e dell'indicazione degli autori in copertina sono completamente affidati all'autorevolezza della casa editrice, che ne cura in prima persona la realizzazione attraverso le sue redazioni con la supervisione e la collaborazione di esperti esterni. Nel caso del testo di musica, per esempio, la sezione dedicata all'acustica era curata da Pietro Righini, mentre quella sulla musica popolare, che qui interessa, da Febo Guizzi. Si tratta dell'unico caso in cui un etnomusicologo sia stato impegnato nella realizzazione di un libro di testo. Per questo ho ritenuto utile parlarne. Guizzi propone una panoramica sulla musica tradizionale italiana dedicando una o due pagine ad ogni regione. Esempi di strumenti musicali, canti, danze, occasioni del fare musica, sono presentati in maniera semplice, ma con la necessaria competenza. Purtroppo, il libro risente della sua concezione 'a compartimenti stagno'. Ad eccezione del capitolo sulla

musica popolare, non ci sono esempi EML in altre zone del testo. Gli ascolti a corredo (almeno nella prima edizione) non contengono le musiche tradizionali di cui si parla. Inoltre, le musiche extraeuropee sono relegate nelle solite angustie da prima tesina conservatoriale, all'inizio del capitolo sulla storia della musica, in un breve paragrafo intitolato 'La preistoria e la musica primitiva'.

Valeria Rattazzi, Ferruccio Tammaro, *Allegro vivo*, Il Capitello, Torino, 1986

Questo libro è stato sicuramente un grande successo. Non ho dati statistici che avvalorino questa affermazione, ma piuttosto la memoria di un largo passa-parola tra colleghi e la raggianti testimonianza dei rappresentanti della casa editrice che venivano a proporre o riproporre le diverse edizioni successive. È frutto della affiatata collaborazione tra il musicologo Ferruccio Tammaro e Valeria Rattazzi, docente, se non vado errata, di Educazione Musicale. La rilevanza data alla Storia della musica (diversamente da quanto avveniva in testi d'ispirazione antropologica o semiotica) rappresentò per molti insegnanti, più abituati per formazione a un'impostazione storicista, una sponda sicura su cui appoggiarsi. *Allegro vivo* aveva inoltre una sostanziale novità: una corposa proposta di ascolti guidati, attraverso semplici schede analitiche, facilmente fruibili grazie alle numerose cassette a corredo, fornite all'insegnante. I materiali audio (poi anche video e successivamente informatici) di supporto, sono ormai diventati una norma, ma non lo erano nei primi anni '80. Talvolta i libri erano corredati (quando lo erano) da ascolti non strettamente in relazione con gli argomenti affrontati nel testo, oppure da poche cassette con brevissimi estratti, esemplari, dei brani musicali. Le musiche EML non possono che essere state penalizzate da questa assenza di supporti sonori. Il problema, però, si è addirittura acuito allorché è diventato evidente che, pure nelle corpose collezioni di cassette e CD degli anni '90, la percentuale di brani EML rimaneva irrisoria. Nella prima edizione di *Allegro Vivo*, per esempio, i brevi capitoli dedicati ai 'Canti popolari e sociali' e alle 'Culture musicali' non prevedevano musiche da ascoltare.

Rosanna Castello, *Il Gioco delle note*, Minerva Italica, Milano, 1995

Negli anni '90, il diffondersi della world music, la maggiore circolazione di musicisti e dischi di musiche di tutto il mondo, ma, soprattutto, la massiccia immigrazione e l'inserimento nelle scuole di numeri sempre più alti di studenti stranieri, hanno reso anche i libri di Educazione Musicale più permeabili alle musiche EML. *Il Gioco delle note*, di Rosanna Castello, docente e autrice di un

precedente manuale (Castello 1987),⁵ pur avendo un'impostazione decisamente monoculturale per quanto riguarda la teoria musicale, l'antologia e la storia della musica, dedica un capitolo all' 'etnomusica', e uno ai canti popolari, in particolare le filastrocche, in cui si fa riferimento all'etnomusicologia come disciplina di studio. Questo testo ha un doppio corredo di supporti audio. Il primo è un'antologia di musiche originali, il secondo, definito 'Serie didattica', contiene esempi eseguiti elettronicamente. Probabilmente si tratta di un espediente per abbassare i costi di Copyright, ma è abbastanza curioso che gli esempi a supporto delle pagine sulle musiche etniche contengano solo cinque proposte di ascolto di cui ben tre eseguite da un sintetizzatore.

Rosalba Deriu, Augusto Pasquali, Patrizia Tugnoli, Marco Ventura, *Prova d'orchestra*, Bompiani, Milano, 2000

Di taglio più interculturale è il libro di questo quartetto di autrici di scuola semiotica – Rosalba Deriu è, per inciso, l'attuale direttrice della rivista *Musica domani*) che aveva già collaborato con gli altri autori per un testo di buon successo negli anni '80 (1988).

L'impostazione, che privilegia gli aspetti comunicativi della musica, sia in fase di comprensione ('Capire la musica', Libro A) che di produzione ('Fare musica', Libro B), si presta ad un taglio trasversale, che usa con disinvoltura la comparazione tra i vari generi. La presentazione storica delle musiche, per esempio, è fatta attraverso una descrizione degli ambienti del fare musica, inclusi, evidentemente anche paesaggi musicali non occidentali. Notevole anche lo sforzo di relativizzare, laddove si presentano le basi del linguaggio musicale occidentale, atteggiamento non scontato pur dopo un secolo dall'opera sulle scale di John Ellis. Così l'analisi delle strutture basilari (ritmo, melodia, velocità, ecc.) di cui si sottolineano soprattutto gli 'effetti' dal punto di vista sensoriale è concluso con cenni ai condizionamenti percettivi delle convenzioni culturali. Moltissimi gli esempi di musiche EML da ascoltare. Molto meno innovativa, dal nostro punto di vista ovviamente, la parte relativa al 'fare' musica. Le antologie di canti e di brani per l'apprendimento strumentale comprendono alcuni titoli definiti 'tradizionali' (italiani come 'La morettina' o stranieri come 'I battellieri dello Yang tze Kiang') suscitando alcuni, irrisolti, dubbi di cui parleremo specificatamente più avanti.

⁵ L'edizione più aggiornata del libro della Castello si chiama invece *Musicando* (2000). Anche Rattazzi e Tammaro, successivamente ad *Allegro vivo*, hanno pubblicato un nuovo manuale, *Musica Maestro*, sempre per la casa editrice Il Capitello (1995).

Nella tabella che segue c'è un quadro riassuntivo del contenuto EML degli otto libri. Le colonne indicano, da sinistra:

- cognome dell'autore o degli autori;
- data (o periodo) di pubblicazione dell'edizione esaminata e di quella originale;
- indice della presenza di musiche EML. Tale indice può essere 1, 2, 3 a seconda se, in rapporto alla globalità del testo, le musiche EML sono contemplate in misura approssimativamente intorno al 10, 20-30 o 40-50 per cento;
- trascrizioni di canti popolari italiani, proposte sia nel testo come esempi di strutture linguistico-musicali, sia nelle antologie per la produzione vocale e strumentale, con i testi verbali in dialetto o in traduzione ritmica in italiano;
- trascrizioni di canti tradizionali stranieri, nel testo e nelle antologie;
- riferimenti storici, organologici o di repertorio a strumenti musicali folklorici o extraeuropei;
- ascolti di musica tradizionale italiana nei supporti audio (originali o in versioni non originali eseguite da cori o strumenti non originali espressamente per il libro);
- ascolti di musica tradizionale straniera nei supporti a corredo (nella versione originale o in versioni non originali eseguite da cori o strumenti occidentali espressamente per il libro);
- cenni a sistemi scalari diversi da quello del sistema teorico classico europeo, nei capitoli espressamente dedicati alle scale. Ho scelto un esempio particolarmente caro e sviscerato nella tradizione etnomusicologica, per mettere in luce la consistenza di una mentalità 'interculturale' nella trattazione della teoria musicale;
- capitoli dedicati a musiche folkloriche o extraeuropee;
- motivazione didattica prevalente (identitaria e nazionalistica, comparativa sul piano antropologico, comparativa sul piano linguistico, informativa, comparativa con intenti interculturali). Un'indicazione generale indica inoltre che tutti i testi attribuiscono valore propedeutico alle musiche EML, utilizzate nei metodi progressivi per l'apprendimento vocale e strumentale.

Autore	Data	Indice	Canti tradizionali italiani	Canti stranieri (non in inglese e francese)	Strumenti	Ascolti folklore italiano	Ascolti: tradizioni straniere	Riferimenti a sistemi scalari EML, nei capitoli su "Scala"	Capitoli dedicati a musiche EML	Motivazione didattica prevalente : Propedeutica +
Gabriel	p. 1963	3	SI. Italiano	NO	NO	SI (non or.)	NO	NO	NO	Identità nazionale
Cavadini Grisoni	p. 1976	2	SI. Dialetto+tr.	SI	NO	NO	No dischi a corredo	SI (pentatonica)	Brevi paragrafi	Comparazione
Rattazzi Tammaro	1986	1	SI Dialetto+tr.	SI	SI	NO	NO	NO	SI	Completezza culturale
Garzanti	1987	2	SI Dialetto+tr	pochi	SI	NO	NO	NO	SI	Completezza culturale
Delfrati	1990 (1979)	2	SI Dialetto+tr.	SI	SI	NO	SI	NO	NO (cenni in diversi capitoli)	Comparazione (antropologica)
Della Casa	1993 (1981)	2	SI Dialetto+tr.	SI	SI	SI	SI	SI (di vario tipo)	SI	Comparazione (linguistica)
Castello	1995 (1987)	1	SI Dialetto+tr	SI	SI	NO	SI (or. e non or.)	NO (cenni in altri capitoli)	SI	Completezza culturale
Deriu ecc.	2000 (1988)	3	SI- Dialetto+tr	SI	SI	SI	SI	NO (cenni in altri capitoli)	SI	Approcci interculturali

Facciamo un breve commento alla tabella.

I testi che percentualmente dedicano più spazio alle musiche EML sono il più vecchio e il più recente. Ma mentre il testo di Gabriel si sofferma solo sulla tradizione italiana, quello di Deriu, Pasquali, Tugnoli e Ventura, è prevalentemente aperto alle tradizioni extraeuropee. In questo divergere si possono leggere le tracce storiche di cambiamenti significativi sia nel tessuto sociale e culturale del nostro paese, sia nei modi con cui la pedagogia musicale intende le musiche EML: avvertite come funzionali all'affermazione dell'identità nazionale fino agli anni '60, sono diventate essenziali nelle finalità interculturali alla fine del secolo. Questa diversità è sensibile anche nei programmi scolastici.

- Mentre gli spartiti per cantare o suonare musiche 'popolari' o 'tradizionali', sono, dove più dove meno, in tutti i libri, poche sono le proposte di ascolto di musiche EML, soprattutto quelle di musica italiana, cosa in contrasto anche con la lettera dei programmi ministeriali.

- Pochi testi, anche tra quelli più sensibili alle musiche EML, prediligono un approccio interculturale e comparativo nel trattare la teoria musicale. Se, per un verso, ciò potrebbe giustificarsi con la necessità di non generare confusione negli studenti su argomenti già di per sé astratti e difficili, dall'altra c'è da domandarsi se sia ancora attuale affermare come scala modello l'eptatonica diatonica come avviene in molti dei testi.
- La consistenza dei capitoli espressamente dedicati alle musiche EML può essere meglio compresa relazionando i dati di questa colonna con quelli dell'Indice (colonna 3). Per esempio, il testo di Delfrati, che non prevede capitoli espressamente 'intitolati' a musiche 'popolari', 'etniche' o 'primitive', ha un indice 2 grazie alle informazioni su alcune culture tradizionali contenute nei capitoli sulle funzioni della musica.
- La finalità comparativa è evidente nei testi che sono strutturalmente basati sul confronto tra diversi generi musicali, mentre quella più strettamente informativa è ravvisabile nei testi con impostazione storicista, in cui l'obiettivo centrale resta la musica colta europea.

Troppo spazio sarebbe necessario per un commento generale sui contenuti dei libri. Mi limiterò quindi a esaminare ora una singola questione che ritengo, però, di maggiore e più urgente interesse.

Il caso della Monferrina

Spulciando tra le musiche EML vagliate e proposte negli otto libri, ho cercato un titolo che fosse ricorrente. 'La Monferrina', è in Gabriel, Cavadini e Grisoni, Rattazzi e Tammaro, Delfrati, Della Casa.

E' presentata come:

'La Monferrina – Danza popolare che prende il nome dal Monferrato' (Gabriel: 35-36);

'La Monfrina – Canzone a ballo piemontese' (Cavadini, Grisoni: 174-175);

'La Monferrina – Danza del Monferrato in due parti' (Rattazzi, Tammaro: 528-529);

'La Monferrina – Antico ballo piemontese' (Delfrati: 59);

'La Monferrina – Danza popolare piemontese' (Della Casa: 166).

Denominatori comuni sono la provenienza e il genere del brano: per tutti si tratta di una danza di area piemontese. In nessuno dei testi viene citata la fonte da cui è tratto il brano. Solo Gabriel propone una versione sonora del brano. È

eseguito a cappella da un coro di voci bianche.⁶

Ad eccezione di Delfrati, che propone solo una descrizione della coreografia del ballo, tutti i testi riportano una trascrizione su pentagramma, da cui è evidente che si tratta della stessa melodia e dello stesso testo verbale.

Esempio Audio 1

<http://dl.cini.it/files/original/0bae94dad85237edb495b0c38b98ecd1.mp4>

Registrazione della Monferrina allegata al volume di Gabriel.

Altrettanto evidente è però la differenziazione riguardo le modalità musicali (scelta delle tonalità e tempi, numero di parti, destinazione vocale o strumentale) e le motivazioni inerenti alla proposta didattica.

Autore	Spartito per	Parti	Forma	Tempo	Tonalità	Proposta didattica
Gabriel	Canto (italiano)	2	Strofa-Rit.	2/4-6/8	Mib-Lab	Canto a due parti Variazione di tempo
Cavadini, Grisoni	Canto (dialetto, italiano.)	3	Strofa-Rit	2/4-6/8	Mib-Lab	Canto a tre parti
Rattazzi, Tammaro	Flauto dolce Sgile accordi Canto (ital, dialetto)	1 + acc.	Strofa-Rit	6/8	Fa-Sib	Canto piemontese (in Antologia di canti popolari)
Delfrati	...	...	Bipartita	In due	...	Danza
Dellacasa	Strumento (manca il testo verbale)	1	Strofa	2/4	Fa	Considerazioni sul valore espressivo della velocità

Gabriel propone una versione polifonica per voci bianche che ricalca lo stile per terze parallele molto diffuso in area piemontese. La differenza di ritmo (da semplice a composto) e il cambio di tonalità (una quarta sopra) tra la strofa e il ritornello sottolineano la bipartizione della forma. Il canto è presentato con una motivazione primaria, passare dal coro unisono a quello a due voci, ma vengono fatte notare anche altre opportunità, quali la variazione di tempo (si propone la possibilità di una esecuzione in 3/4) o l'invenzione di una coreografia.

⁶ L'ascolto allegato contiene un estratto dell'originale contenente solo la prima strofa e il primo ritornello.

★
CORO A DUE VOCI
LA MONFERRINA

*Tralla lalla lalla lalla
tralla lalla lalla là.*

*O mia bella Caterina,
tante cose ti vo' dar:
la più bella monferrina,
dimmi, vuoi con me danzar?*

*Questa danza piace a te:
così pure piace a me!*

Or danziam la monferrina

tralla lalla lalla là

*O mia bella Cateri,
come una volta, come una volta...*

*O mia bella Cateri,
come una volta danziamo così.*

*Or facciamo un bell'inchino,
poi prendiamoci per mano...*

*O mia bella Cateri,
Come una volta danziamo così.*

LA MONFERRINA

M. = 96

O mia bel - la Ca - te - ri - na, Tante ro - se ti vo' dar La più bella monfer -

- ri - na, Dimmi, vuoi con me dan - zar. Questa danza piace a te, Co - sì pu - re pia - ce a

me. Or dan - ziam la monfer - ri - na, Tralle - ral - le - ril - la là. O mia

bel - la Ca - te - ri, Com'una volta, com'una vol - ta. O mia bella Ca - te -

- ri, Com'una vol - ta danzia - mo co - sì. O - ra fa - re - mo un bel - l'in -

- chi - no, Po - i pren - diamoci per mano, O mia bella Ca - te - ri. Com'una volta balliamo co - sì.

Questa danza popolare, che prende il nome dalla regione del Monferrato nel Piemonte, fa ben notare il passaggio fra un **tempo binario semplice** sul ritmo della marcia (2/4 cioè ogni battuta o misura consta di 2 quarti o semiminime) e un **tempo binario composto** (6/8: cioè ogni battuta con 6 ottavi o come equivalenti a due semiminime puntate) sul ritmo del valzer che è un **tempo ternario** (nel quale lo si può trasformare dando alla minima *puntata* del 3/4 lo stesso grado del metronomo dato alla semiminima *puntata* del 6/8).

Immagine 1. Gavino Gabriel, *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma, s.d.

La fonte di Cavadini e Grisoni deve essere stata la stessa: coincidono infatti i tempi e le tonalità. Anche la finalità didattica, il canto corale, è simile, pur se la melodia è armonizzata a tre parti e la partitura è decisamente più complessa. Unica vera novità è l'uso del dialetto nel testo verbale, sintomo dell'accresciuta sensibilità verso la definizione d'identità regionali. Inoltre, questo, è l'unico spartito che riporta anche il testo di una seconda strofa, dopo il ritornello. Ricordiamo che il libro di Gabriel, ma forse anche quello di Cavadini e Grisoni, fanno riferimento ai programmi del 1963, in cui l'obiettivo del canto corale era considerato di primaria importanza e la propedeuticità dei canti popolari per il conseguimento di tale obiettivo era indiscussa.

LA MONFRINA
canzone a ballo piemontese

1
O ciao, ciao, Maria Catlina
dümie, dümie 'na siasà.
O si, si ch'ì la daria:
l'hai lasà al sias a cà.
Ris e coi e tajarin
guarda 'n po' cum balu bin;
balu mei le paisanote
che le tote ad Tùrin.

O bundi, bundi, bundi,
'ncura 'na volta, 'ncura 'na volta;
o bundi, bundi, bundi,
'ncura 'na volta e pòi pà pi;
'ncura 'na volta suta la porta,
'ncura 'na volta suta la riva;
o bundi, bundi, bundi,
'ncura 'na volta e pòi pà pi.

2
Par dansé la Munferrina
l'è rivaje 'n ufizial,
l'ha ciapè Maria Catlina,
l'ha purtala 'n mèss al bal.
Fete en là ti paisan,
passo mi cul guardanfan;
fame fè un bel inchin
e pòi t' fasso 'n bel basin.
O bundi, bundi...

174

Allegro con brio

O ciao ciao Ma-ria Ca-tli-na, dümie, dümie 'na siasà. O si

si ch'ì la da-ri-a l'hai la-sà al sias a cà. Ris e coi e ta-ja-rin guarda

'n po cum ba-lu bin, balu ba-lu mei le pai-sa-no-te che le to-te ad Tù-

(ba-lu mei)

rin. O bun-di bundi bun-di 'ncu-ra 'na vol-ta 'ncura 'na vol-ta, O bun-di bundi bundi 'ncura 'na vol-ta e pòi-i pà

O bundi bun-di O bundi bun-di o bundi bun-di o bundi bun-

pi, 'ncu-ra 'na vol-ta suta la porta 'ncura 'na vol-ta suta la ri-va, o bun-di bundi bun-di 'ncu-ra 'na volta e pòi-i pà pi

di o bundi bun-di o bundi bun-di o bundi bundi o bundi bundi

traduzione italiana:

1 O ciao, ciao, Maria Catlina, / diamogli, diamogli una setacciata, / O si, sì che la daresti: / ho lasciato il setaccio a casa. / Riso e cavoli e taglierini / guarda un po' come ballano bene; / ballano meglio le paesanotte / che le ragazze di Torino.

O buondi, buondi, buondi, / ancora una volta, ancora una volta; / o buondi, buondi, buondi, / ancora una volta o poi mai più; / ancora una volta sotto la porta, / ancora una volta sotto l'argine; / o buondi, buondi, buondi, / ancora una volta e poi mai più.

2 Per ballar la Monferrina / è arrivato un ufficiale, / ha preso Maria Catlina, / l'ha portata in mezzo al ballo. / Scontati, tu, paesano, / passo io con il « garde-enfants »; / fammi fare un bel l'inchino / e poi ti do un bel baccetto.

175

Immagine 2. Claudio Cavadini, Renato Grisoni, *Voglia di Musica*, Marietti, Torino, s.d.

Rattazzi e Tammaro adattano la tonalità del brano alla tessitura del flauto dolce, lo strumento 'didattico' per eccellenza nelle scuole italiane. Per l'esecuzione corale consigliano, infatti, di abbassare di un tono e mezzo la melodia. La versione per melodia accompagnata (con sigle di accordi da produrre su chitarra o tastiera) ha sostituito le partiture per coro di voci bianche. 'La Monferrina' è scelta come esempio di canzone piemontese in un'antologia di canti di ogni regione. Ne viene data una breve presentazione in cui si descrive brevemente la coreografia.

PIEMONTE

La Monferrina

È una tipica danza in ritmo ternario originaria del Monferrato, la zona piemontese comprendente, fra le altre, le città di Asti, Alessandria e Casale. La *Monferrina*, come si può vedere anche da questo esempio, presenta due parti distinte: nella prima le coppie a braccetto si muovono ai bordi della sala; nella seconda, che è la vera e propria danza, i ballerini si danno la mano ed eseguono con un ritmo sempre più incalzante vari passi saltellati, fra l'altro con l'incrocio delle gambe e il piegamento sulle ginocchia.

Per l'esecuzione vocale si consiglia l'abbinamento di un coro a mezzo.

Allegro molto

Flauti e/o Canto

O ciao, ciao, Ma - ria Ca - ti - ria vie - ni, se - tac - ciar con me?

Oh sì, sì che ci ver - re - i, ma il se - tac - cio sai do -

Ri - so, ca - vo - li, e ta - glia - rin, guar - da sol co - me bal - an

ben, bal - lan - me - glio le vil - la - ne che le

don - ne di To - rin! O buon - di, buon - di, buon - di, an - co - ra u - na

vol - ta, an - co - ra u - na! tra, O buon - di, buon - di, buon -

di, an - co - ra u - na vol - ta e poi non più. An - co - ra u - na

Fa Sib Fa Sib

vol - ta sot - to la por - ta, an - co - ra u - na! tra sot - to la ri - va, O buon -

di, buon - di, buon - di, an - co - ra u - na vol - ta e poi non più!

TRADUZIONE RITMICA:

O ciao, ciao, Maria Catlina!
 vieni a saltellar con me!
 Oh sì, sì che ci verrei,
 ma il setaccio mi dov'è?
 Riso, cavoli e tagliarini,
 guarda sol come ballo ben,
 ballan meglio le villane
 che le donne di Torino!
 O buondi, buondi, buondi,
 ancora una volta,
 ancora una volta,
 ancora una volta
 e poi non più.
 Ancora una volta
 sotto la porta,
 ancora un'altra
 sotto la riva,
 o buondi, buondi, buondi,
 ancora una volta
 e poi non più!

TESTO ORIGINALE:

O ciao, ciao, Maria Catlina,
 ven a deje 'na siassa?
 O sì, sì, ch'ij la daria,
 lei lassa la siassa a cà.
 Eis e col e tajarin,
 guarda mac còma balò bin,
 balò mej le paisanote
 che le tote ad Turin!
 O bòndi, bòndi, bòndi,
 'neura 'na volta,
 'neura 'na vira,
 o bòndi, bòndi, bòndi,
 e peui pa pl.
 'Neura 'na volta
 sòta la porta,
 'neura 'na vira
 sòta la riva,
 o bòndi, bòndi, bòndi,
 'neura 'na volta,
 e peui pa pl.



1. Catlina = Caterina.
 2. tagliarin = fettuccine di pasta fresca.

Immagine 3. Valeria Rattazzi, Ferruccio Tammara, *Allegro vivo*, Il Capitello, Torino, 1986

In Delfrati, la monferrina è invece lo spunto per un progetto sul legame tra musica e danza nel ballo tradizionale (1985: 58). Dopo aver descritto la coreografia e la successione dei passi, con l'uso anche di rappresentazioni grafiche, l'autore invita direttamente gli studenti a inventare una musica adatta ad accompagnare questa danza bipartita. Al termine del progetto viene proposta una ricerca (1985: 59). Segue il suggerimento di confrontare le musiche autentiche con quelle inventate e, in conclusione, di ballare anche sulle musiche registrate.

Balliamo la monferrina

La monferrina è una vivace danza a due tempi. I passi si raccolgono a quattro a quattro.

Nella prima parte della danza i passi si succedono così:

1. piede sinistro avanti.
2. piede destro avanti (a fianco del sinistro).
3. piede sinistro avanti.
4. saltare sul piede sinistro e puntare il destro in avanti.

Nella seconda parte:

1. piede sinistro avanti.
2. saltare sul piede sinistro alzando in avanti il ginocchio destro.
3. piede destro avanti.
4. saltare sul piede destro alzando in avanti il ginocchio sinistro.

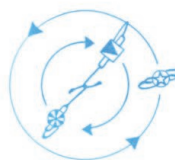
Non si balla a coppie, ma a terne. I tre ballerini si tengono per mano in cerchio.

Nella prima parte girano verso sinistra, poi verso destra.

Nella seconda parte il ragazzo prende sottobraccio la ragazza di destra e gira per quattro passi, poi prende quella di sinistra e gira per altri quattro passi. La ragazza che rimane libera gira saltellando intorno alla coppia.



Schema della prima parte



Schema della seconda parte

E ora, musica!

Cinque-sei musicisti bastano per accompagnare i gruppi di ballerini. Strumenti? Percussione, flauti, quello che c'è... Partono i ballerini. I musicisti osservano bene i passi, e si preparano a inventare.

Il tamburello darà il tempo: un colpo ogni due passi. Via via che si sentono sicuri, entrano a uno a uno gli altri strumenti, improvvisando ritmi e, se il flautista è in forma, anche una melodia. Se il flautista non è in giornata, la melodia si può inventare anche con la voce.

- Progetto 84
Come inventare ritmi
- Progetto 85
Come inventare melodie con gli strumenti
- Progetto 64
Come inventare melodie con la voce

RICERCHE

1 Schemi di balli per le nostre improvvisazioni

Se l'esperimento funziona, perché non provarlo con altri balli? Qualcuno andrà a caccia di coreografie. Si chiede ai provetti ballerini reperibili in famiglia o fuori. Si sfogliano riviste, enciclopedie... Quando si è trovata una bella descrizione di movimenti, la si prova in classe. Avvertenza: i musicisti non devono essere sempre gli stessi. Devono cambiare ogni volta.

2 Musiche per monferrina

Qualcuno conosce musiche autentiche per monferrina? Può portare a scuola la cassetta? Com'è la musica tradizionale della monferrina? In che cosa è diversa da quella che avete inventato voi? Nella velocità, nei ritmi, nel susseguirsi delle frasi...? Naturalmente, non perderemo l'occasione di ballare anche sulle musiche trovate.

Immagine 4. Carlo Delfrati, *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli, 1985

Della Casa utilizza 'La Monferrina' (di cui riporta solo la prima parte) con un chiaro intento di analisi semiotica. Il capitolo 'Esprimersi col ritmo', contiene un paragrafo sulla velocità in cui 'La Monferrina' (Tempo 2/4 Allegro) è messa a confronto con l'inno nazionale inglese 'God save the King' (Tempo 3/4 Moderato). L'obiettivo è dimostrare come al variare dei tempi varino anche i significati attribuibili alla musica. La diversa destinazione d'uso dei due brani (celebrazione solenne da un lato e danza festiva in campagna dall'altro), è considerata una conferma delle sensazioni percettive.

a) Dio salvi il re
(inno nazionale inglese)

Moderato

Ritmo

Canto originale

Dio sal-vi il no-stro re, dia vi-ta al no-stro re, Dio sal-vi il re
re sia vit-to-rio-so, lie-to e glo-rio-so
e a lun-go re-gni su di noi, Di-o sal-vi il re.

God save our gracious King!,
Long live our noble King,
God save the King:
Sand him victorious
Happy and glorious
Long to reign over us,
God save the King.

*Dio salvi il nostro re,
dia vita al nostro re,
Dio salvi il re:
sia vittorioso
lieto e glorioso
e a lungo regni su di noi,
Dio salvi il re.*

¹ Attualmente, essendovi in Inghilterra una regina, si usa il corrispondente femminile *Queen*.

b) La Monferrina
(popolare piemontese)

Allegro

Ritmo

Canto originale

Immagine 5. Maurizio Della Casa, *Pensare la Musica*, La Scuola, Brescia, 1993

Ma che cos'è 'La Monferrina'?

Immaginiamo che un gruppo di studenti abbia seguito correttamente una qualsiasi delle cinque proposte didattiche. Che sia arrivato fino in fondo al lavoro infilzando uno dopo l'altro pienamente tutti gli obiettivi. Avrà quindi imparato a cantare a due o tre voci, o a suonare il flauto dolce con uno o due bemolli in chiave una certa melodia arrangiata; avrà eseguito una coreografia con l'aiuto di

schemi grafici e inventato una musica per accompagnarla; avrà riflettuto sul valore espressivo della velocità dei suoni. Tutto questo è prezioso e interessante. Ma, come etnomusicologi, dobbiamo chiederci: cosa avranno imparato questi studenti della monferrina?

Perché dietro il nome monferrina, in realtà c'è un discreto numero di questioni sia etno-, che storico- che filologico-musicali. Prima questione: sono orali o scritte, le fonti a cui si riferiscono i libri di testo?

'La Monferrina (ballo cantato-Piemonte)' è una delle canzoni a ballo de 'I canti popolari italiani' di Roberto Leydi, un testo di riferimento per gli etnomusicologi italiani (1973: 129-131).

130 I canti popolari italiani

La *monferrina* (che deriva il suo nome dal Monferrato) è un ballo a coppie, arricchito dalla figurazione del cerchio, attorno alla coppia più abile. In Piemonte la *monferrina* rientra nel gruppo delle *curènte* (correnti) che formavano (fino a culminare nel più veloce e trascinante *currentùn*) il momento conclusivo del ciclo di balli che si svolgevano per lo più nei cosiddetti *bal a palchët*, pedane smontabili, recintate e coperte che venivano portate, come le giostre, di paese in paese, seguendo il calendario delle feste patronali e delle fiere agricole. Su queste pedane si ballava a pagamento, al suono di un'orchestrina o una piccola banda o magari anche una sola fisarmonica. La *curènte* finale accompagnava l'incanto del *buchët*, mazzo di fiori disputato all'asta dai vari cavalieri per omaggio ciascuno alla propria dama. La *monferrina* è danza strumentale e vocale.

[85"]

O ciàu ciàu Ma-ria Ca - tli - nha dù - mie

dù - mie na sia - sà o si si ch'ì la da - ri - a l'ài la -

-sà al siàs a ca rié e coi e ta - ta - rin guar - da

'npo cu - m'ì ba - lu bin ba - lu _ mei le pae - sa - no - te che le

to - te ad Tù - rin. O cun mi cun mi cun mi 'n cu - ra na

Canzoni a ballo e balli strumentali 131

vol - ta 'n cu - ra na vol - ta o cun mi cun mi cun

mi 'n cu - ra na vol - ta e poi - mai pi 'n cu - ra na vol - ta su - ta la

por - ta 'n cu - ra na vi - ra su - ta la ri - va o cun

mi cun mi cun mi 'n cu - ra na vol - ta e poi - mai pi.

O ciàu ciàu Maria Catlinha
dùmie dùmie na siàs
o si si ch' i la darla
l'ài lasà al siàs a ca

rié e còi e taiarìn
guarda 'n po cum' i balu bin
balu mei le pae sanote
che le tote ad Tùrin

O cun mi cun mi cun mi
'ncura na volta 'ncura na volta
o cun mi cun mi cun mi
ancura na volta e pòi mai pi
ancura na volta suta la porta
ancura na vira suta la riva
o cun mi cun mi cun mi
ancura na volta e pòi mai pi

Immagine 6. Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Oscar Mondadori, Milano, 1973

Bipartita, con una variazione di tonalità (da Mi mag. a La mag.) e di tempo (da 2/4 a 6/8) tra la strofa e il ritornello, la melodia riferita da Leydi sembra essere molto simile alle versioni di Gabriel e Cavadini, Ghisoni, di cui ovviamente vanno trascurate le armonizzazioni a due o tre parti. Possiamo comunque escludere che Gavino Gabriel abbia preso spunto dal testo di Leydi (posteriore). Quanto a Cavadini, Ghisoni ci sono alcune differenze tra i testi verbali che fanno pensare,

anche in questo caso, a una diversa discendenza. La lirica del canto di Leydi infatti si compone di solo una strofa (mentre quella di Cavadini, Ghisoni ne ha due) e ha una variante nel ritornello (non riscontrabile peraltro in altre versioni note del canto, per esempio tutte quelle che circolano in Internet, nei vari siti e liste di discussione sulla cultura e il dialetto piemontese): il primo verso è ‘O cun mè, cun mè, cun mè’ (O con me, con me, con me), anziché ‘O bundì, bundì, bundì’ (O buondì, buondì, buondì), dizione, quest’ultima, meno efficace per la comprensione dei significati di corteggiamento di questa canzone a ballo, ma che si presta meglio alle traduzioni ritmiche in italiano (buondì, anziché con me).

La versione di Rattazzi-Tammaro, che è tutta in 6/8 e contiene un breve passaggio cromatico nel ritornello, assente nelle altre trascrizioni, ci conduce invece a quella per canto e pianoforte inclusa nel ‘Canzoniere dei fanciulli’ di Achille Schinelli (1932: 10, 11), con cui coincide quasi completamente.

10

Maria Catlina
(Maria Caterina)

Allegro vivace (Monferrina)¹⁾

CANTO

O cià cià, Ma-ria Ca-tli-na, ven a do-je na sias.

5.

Allegro vivace

sa? O sì sì, ch'ù la da-ri-a, ma j lai l'ossiasa cà. Ti ti

ti di-mo-re-me mi, mi mi mi di-mo-re-te ti. O cià

cià, Ma-ria Ca-tli-na, d'òm-mie d'òm-mie na sias-sal. Bon-

11

Con brio

di, bondi, bon-di, an-co-ra na vol-ta an-co-ra na vol-ta! Bon.

Con brio

di, bondi, bon-di, an-co-ra na vol-ta e pei pa-pi. An-co-ra na

vol-ta an-co-ra na vol-ta an-co-ra na vol-ta an-co-ra na vol-ta. Bon.

di, bondi, bon-di, an-co-ra na vol-ta e pei pa-pi.

per finire

di, bondi, bon-di, an-co-ra na vol-ta e pei pa-pi.

per finire

1) Forma di danza tipica del Monferrato.

120527

120527

Immagine 7. Achille Schinelli, *Canzoniere dei fanciulli*, VI parte prima, Ricordi, Milano, 1932

Infatti è identica la stabilità del tempo (in 6/8) e la presenza del breve passaggio cromatico citato. Il testo verbale nel ritornello coincide, invece, con quello di Cavadini, Ghisoni mentre quello adottato da Schinelli è leggermente diverso.

Il canzoniere di Schinelli va ricordato tra i molti che fiorirono ad inizio secolo, per la notevole mole (6 volumi dedicati a repertori diversi) e per l'autorevolezza del suo autore, collaboratore attivo della riforma Gentile per la parte dedicata al canto corale. Per la stesura del volume sui 'Canti popolari (delle diverse regioni d'Italia)' Schinelli si era avvalso della collaborazione di Fernando Mingozzi, a sua volta armonizzatore di canti popolari per coro a tre o quattro voci, esplicitamente ringraziato da Schinelli nell'introduzione (1932: 2). La monferrina di Schinelli ha come titolo l'incipit del testo verbale: 'Maria Catlina' e, nelle indicazioni in armatura, si legge 'Allegro (monferrina)'.

La versione di Schinelli è di molto precedente quella di Leydi, però non possiamo sapere se Schinelli e Mingozzi si siano avvalsi di una fonte orale, in quanto nulla di più della solita indicazione geografica, 'forma di danza tipica del Monferrato', è detto in calce allo spartito.

Leydi, invece, come sempre nel suo libro, cita una fonte orale rintracciabile sul disco 'Italia vol.1- I balli, gli strumenti, i canti religiosi' da lui stesso curato.⁷ Si tratta di un brano eseguito da un piccolo complesso bandistico, registrato a Tonco (AT) nel 1965 durante una festa in un'aia.⁸

Esempio Audio 2

<http://dl.cini.it/files/original/30c69cda6d36f216771ffc93adcf09b6.mp4>

Breve estratto da *Monferrina*, tratto dall'LP Italia vol. 1 a cura di R. Leydi.

Il brano è bipartito, ma è notevolmente diverso da 'La Monferrina' di cui abbiamo parlato finora. Infatti la prima melodia è chiaramente la stessa del ritornello 'O Cun mì, cun mì cun mì' (oppure 'O bundì, bundì, bundì'), mentre la seconda non ha nulla a che vedere con quella della strofa 'O ciau ciau Maria Catlina'. Purtroppo Leydi non ci dice nulla di versioni cantate rinvenibili in raccolte pubbliche o private. Un'altra versione strumentale del brano in questione è in *Tin Tun Teno*, un'antologia di registrazioni nelle valli Chisone e Germanasca effettuata dal gruppo Cantarana e pubblicata su cassetta.⁹ È eseguita con la fisarmonica da Vittorio Daviero nel 1979, come ultima di quattro cure. Nelle note dei curatori si legge: '... non è altro che una variante della prima parte della classica Monferrina ('Oh ciao ciao Maria Catlina...') costruita sulla struttura della courènto, cioè con

⁷ *Italia vol. 1. I balli e gli strumenti. I canti religiosi*, a cura di R. Leydi, disco LP Albatros, VPA 8082, s.d.

⁸ L'ascolto allegato contiene solo un breve estratto di 10' secondi dell'originale, da cui è però possibile comprendere il passaggio dalla melodia del ritornello 'O bundì, bundì, bundì', a una melodia estranea a 'La Monferrina'.

⁹ *Tin Tun Teno. Registrazioni dal vivo di suonatori delle valli Chisone e Germanasca*, musicassetta a cura dell'associazione Culturale 'La Cantarana', 1989.

la ripetizione del balèt. Nelle valli su questa melodia si cantavano vari testi, riportati da Piton (1985: 155-58). La seconda parte della Monferrina, in tempo di 6/8 (il ritornello ‘Oh bundì bundì, bundì...’) dava origine a un’altra courènto, anch’essa presente nel repertorio del sig. Daviero, che la chiamava ‘Courènto del basin’.¹⁰

Quindi le melodie della strofa e del ritornello de ‘La Monferrina’, citata nei libri di testo di Educazione Musicale, sono, in questa fonte orale (e in parte in quella del disco curato da Leydi), distinte in brani diversi. Inoltre più che di monferrine, si tratterebbe di curente. A questo proposito è sempre Leydi a dire: ‘Se in passato vi furono più melodie conosciute come monferrina, a poco a poco una di esse ha preso il sopravvento sulle altre diventando la monferrina piemontese per antonomasia’; e anche: ‘In Piemonte la monferrina rientra nel gruppo delle curènte (correnti) che formavano (fino al culminare del più veloce curenton) il momento conclusivo dei cosiddetti bal al palchètt...’ (Leydi 1983: 129-130). Una danza denominata monferrina è in effetti ancora oggi in uso, nella zona delle “Quattro provincie” (area appenninica tra le province di Genova, Alessandria, Piacenza e Pavia).¹¹

Probabilmente a questa generica monferrina si riferisce Delfrati nel suo progetto focalizzato sulla danza. Si tratta di un ballo bipartito in tempo binario (semplice o composto) che, più che con la curento, può generare confusioni stilistiche con altre danze dell’area quali l’alessandrina e la giga. La proposta coreutica di Delfrati (con tre ballerini) per esempio corrisponde più a quella della giga, che a quella della monferrina, secondo quanto affermano alcuni studi di etno-coreutica (Scarsellini, Staro e Zacchi 1990).

Questa indefinitezza riguardo alle caratteristiche melodiche, all’associazione melodia-testo verbale, alla correlazione musica-passi nella danza è assolutamente normale in un contesto orale. Ma ‘La Monferrina’, reiterata nei libri di testo ha un’identità testuale e melodica talmente spiccata che viene da chiedersi da dove derivi.

Ho pensato dunque di consultare la più antica e autorevole raccolta di trascrizioni di musiche popolari della zona intorno a Torino di cui si dispone: quella effettuata da Leone Sinigaglia, a cavallo tra i secoli XIX e XX.¹² Le trascrizioni del compositore piemontese sono accurate, anche se mancanti dei testi verbali. Recano un titolo che generalmente corrisponde o al genere (nel caso delle danze) o all’incipit verbale.

¹⁰ Note introduttive a *Tin Tun Teno. RegISTRAZIONI dal vivo di suonatori delle valli Chisone e Germanasca*, cit., presentazione del brano 8/A ‘Filé Maneja/ Maria Catlina’.

¹¹ A questo proposito, cfr. Si veda: R. Leydi, B. Pianta e A. Stella, a cura di (1990).

¹² Le trascrizioni di Leone Sinigaglia, depositate nell’archivio Sinigaglia presso il Conservatorio di Torino sono state edite due volte: in copia anastatica in L. Sinigaglia (1981) e nella versione trascritta a computer da Ignazio Macchiarella in Leydi, a cura (1998).

‘Maria Catlina’ è nel primo quaderno delle trascrizioni di Sinigaglia (n. 33).¹³



Immagine 8. Roberto Leydi, *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1998

In LA maggiore e in 2/4, ha una forma bipartita. La particolarità degna di nota è che, mentre la prima parte corrisponde chiaramente alla melodia della strofa del brano di Leydi, Schinelli e dei libri di testo, la seconda parte non ha nulla a che vedere con il famoso ritornello. Quest'ultimo, invece, è chiaramente riconoscibile in un'altra trascrizione contenuta nello stesso quaderno ‘Monferrina 2 (L'è Gigin Gigin)’ (n. 13).¹⁴

¹³ Questo esempio e il successivo sono tratti da Leydi, a cura (1998).

¹⁴ Elena Bergomi, curatrice dell'Edizione dei testi verbali inseriti nei quaderni di L. Sinigaglia, cita un canto reperibile nella raccolta di T. Burat e R. Munaretto, *Melodie popolari del Biellese*, Comune di Muzzano, 1996, il cui incipit recita così: ‘O gigin del me Gigin, ‘ncura na vira’ (Leydi, a cura, 1998: 68).



Immagine 9. Roberto Leydi, *Canti popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1996

Questo brano è in RE maggiore e in 6/8. La melodia della prima parte di Maria Catlina è stata usata da Leone Sinigaglia nel secondo movimento della suite orchestrale 'Piemonte' Op. 36 del 1909.

Nei materiali preparatori è possibile trovare la melodia indicata come 'Curenta (Vecchia corrente piemontese)'.

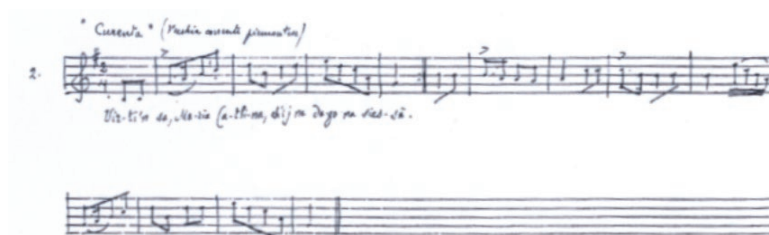


Immagine 10. Roberto Leydi, *Canti popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano, 1996

Ancora una volta, dunque, come nelle fonti orali citate, ci troviamo di fronte a due brani distinti di cui il primo (con la melodia della strofa) è indicato come curenta e il secondo (con la melodia del ritornello) come monferrina.

Nel 1956, Luigi Rognoni pubblicò, postumi, alcuni dei canti popolari armonizzati per canto e pianoforte di Leone Sinigaglia rimasti inediti (Sinigaglia 1956). La raccolta contiene un brano, 'Invito alla danza', in cui, effettivamente, alla prima parte di Maria Catlina, segue il ritornello 'O bundì, bundì bundì ...'

[illegible]

Immagine 11. L. Sinigaglia, *24 Canzoni popolari del Piemonte*, a cura di L. Rognoni, Ricordi, Milano, 1956

Le strofe sono tre, la prima e la terza corrispondono, grosso modo, a quelle proposte da Cavadini e Grisoni. Nella seconda strofa, meno nota, ma reperibile in alcune delle versioni che circolano in Internet, si fa esplicita menzione della curenza. Le strofe sono in Mi maggiore, con tempo in 2/4, il ritornello in La Maggiore con tempo in 6/8. Ricordiamo che la modulazione alla quarta superiore era in tutti gli esempi scolastici e in quello di Leydi, mentre il cambio di tempo non figurava nella versione di Schinelli e Rattazzi, Tammaro. Il testo è in dialetto con la versione ritmica in francese (Sinigaglia da buon torinese aveva molti rapporti con Parigi) e gli incipit sia della prima strofa che del ritornello sono quelli che ormai riecheggiano nelle nostre scuole da quasi un secolo, anche se, come è possibile intuire dagli incipit che accompagnavano le trascrizioni originali, non corrispondono pienamente a quelli delle sue fonti orali. Si potrebbe continuare con questa ricostruzione filologica. Ma credo ce ne sia abbastanza per trarre alcune considerazioni sostanziali per i nostri fini.

1) 'La Monferrina' in realtà è la giustapposizione di due melodie, che fanno parte del repertorio di due differenti balli: la monferrina e la curenta o curento. A

queste melodie sono applicati, nella tradizione contadina, diversi testi verbali. I due balli, inoltre, talvolta vengono confusi, probabilmente a seconda delle zone, tanto che il primo (monferrina) potrebbe essere un sottogenere del secondo (curenta).

2) Questo ‘collage’ potrebbe costituire una delle tante possibili varianti esecutive delle due melodie, ma potrebbe anche essere dovuto ad un gesto autoriale di ambito colto. Non è da escludere che lo si debba allo stesso Sinigaglia, anche se la pubblicazione postuma di ‘Invito alla danza’, molto successiva alla versione contenuta nel Canzoniere di Schinelli, lascia comunque adito a qualche dubbio: conoscevano Schinelli e Mingozzi questa versione inedita? Forse essa ha avuto in precedenza una circolazione locale in Piemonte? Sicuramente uno studioso di Sinigaglia saprà rispondere a questa domanda.

3) È lo stesso Sinigaglia a dirci che i suoi adattamenti per coro o per canto e pianoforte dei vari fascicoli dei canti popolari piemontesi ebbero notevole fortuna e furono ascoltati ed eseguiti in molte scuole di Torino. E che questo processo di diffusione scolastica avrebbe potuto aiutare a rinfocolare la popolarità di alcuni canti.¹⁵ In altre parole, la circolazione locale (e poi nazionale attraverso i canzonieri di tutte le regioni), dei canti raccolti da Sinigaglia, come da altri ricercatori-trascrittori, potrebbe essere avvenuta proprio grazie al canale scolastico. Quest’ultimo evidentemente ha reso possibile la vera ‘popolarità’ de ‘La Monferrina’, come di molti altri canti analoghi, sancendone, definitivamente, le caratteristiche formali e la connessione testo verbale-melodia. Non abbiamo certezze in tal senso, ma è probabile che quando Leydi nel 1973 dice che questa versione è diventata la monferrina piemontese, ha alle spalle almeno 50 anni di cori scolastici riecheggianti, come abbiamo sentito in Gabriel, nelle ampie aule in stile umbertino del Regno, prima, e della Repubblica poi.

4) I margini di ‘varianza’ tra le versioni, amplissimi nell’ambito della tradizione orale, tendono come ovvio a cristallizzarsi nelle versioni scritte. Quando queste ultime però si danno finalità didattiche, le variazioni riguardanti i testi verbali, i tempi, le tonalità e gli arrangiamenti ridiventano lecite.

So cosa potrebbero pensare gli insegnanti: quanti inutili accademismi! In fondo si tratta solo di insegnare una canzone come tante.

Con questa ricognizione sulle ‘Monferrine’ non volevo sostenere che è necessario raccontare questa confusa ricostruzione filologica e storica agli studenti (magari bambini di scuola elementare), prima di insegnare loro come cantare in modo intonato una canzone (obiettivo già di per sé difficile). Continuiamo pure a cantare

¹⁵ Così si esprime Sinigaglia «Molte di queste canzoni (anche a 2 e 3 voci) furono introdotte nelle scuole di Torino ed eseguite in pubblici concerti dai bambini (...). La diffusione delle ‘Vecchie Canzoni’ nelle scuole, soprattutto quelle della periferia, ha il grande vantaggio che i bimbi riportano le canzoni alle loro case, e dalle case ai campi ove son nate» (Leydi, a cura, 1998: 52).

e ballare 'La Monferrina' se ci piace e piace ai nostri alunni. Vorrei solo che questo esempio ci desse alcuni spunti di riflessione.

Il caso de 'La Monferrina' ci dimostra ancora una volta come la circolazione delle musiche tra il mondo colto e quello popolare possa essere dinamica, ma anche, e questo è quel che più conta in questa sede, che la didattica, lungi dall'essere mero amplificatore e diffusore di processi creativi ed esecutivi decisi altrove, può diventare parte attiva in questi processi collaborando così alla creazione e standardizzazione dei repertori comuni (almeno a livello nazionale, non escludiamo, in futuro, un ambito più esteso).

La dizione di anonimo o tradizionale, spesso affiancata ai brani EML, a volte sembra giustificare l'idea di una totale a-storicità del brano musicale, che sembra non aver diritto a nessuna fonte autorevole. La consapevolezza delle storie e dei processi che si celano dietro ai canti 'che tutti conoscono' è il primo passo verso l'acquisizione di un'ottica insieme etnografica e storiografica, che credo fondamentale per chi insegna Educazione Musicale. La percezione della complessità (contro quella della semplificazione acritica) e della mobilità (contro quella della staticità), aiuta a trovare le parole e le strategie operative adatte per trasmettere agli studenti, di qualunque età, l'idea che la musica è un flusso vivo di cui essi possono essere parte attiva.

La mancanza di ascolti di documenti registrati sul campo, come più volte sostenuto da Diego Carpitella (1985), è il peggior nemico di un approccio interessante alle musiche EML. Nel caso de 'La Monferrina', per esempio il semplice confronto tra la trascrizione del canto, l'esecuzione dell' 'Invito alla danza' di Sinigaglia, la versione per banda riportata nell'LP curato da Leydi, e una delle Monferrine da piffero registrate nella zona delle Quattro Province, oggi reperibili anche in CD, poteva, rapidamente, dare l'idea della complessità storica ed etnografica che si nasconde dietro questa canzone.

Un'ultima considerazione, di più larga portata, riguarda un problema nevralgico della nostra educazione musicale: quello dei repertori da cantare e suonare. In qualunque cultura o sottocultura musicale il momento della trasmissione dei saperi musicali coincide con la chiara trasmissione di un repertorio (è così negli studi accademici, nelle culture tradizionali, nella popular music). A livello di scuola di base, a mio avviso, questa chiarezza non c'è. O meglio, c'è, ed è sempre più articolata, laddove questa trasmissione riguarda i repertori da ascoltare, ma si offusca notevolmente laddove si propongono i repertori da eseguire. Abbiamo visto, per esempio, come il testo di Deriu, Pasquali, Tugnoli e Ventura sia sostanzioso, articolato e anche ricco di informazioni nelle proposte di ascolto di musiche di ognuno dei generi musicali che oggi circolano nella nostra sonosfera. I brani da eseguire, invece, ricadono, a mio avviso, nello stereotipo della musica ad

uso e consumo della fase scolastica della vita, quella che non ha a che vedere con la 'musica vera' del mondo esterno. Io stessa ho insegnato per 20 anni nella scuola media, senza veramente riuscire a superare il gap tra la formazione di ascoltatori sempre più specializzati ed esecutori che, chiusa alle spalle la porta degli esami di licenza, non avrebbero più saputo cosa farsene né dei pezzetti per flauto dolce né delle canzoni (stile La 'Monferrina') su cui avevano speso, talvolta con entusiasmo, tempo ed energia. In altre parole, è come se, nelle scuole di base, fossimo sempre più portati a formare dei buoni ascoltatori più che dei produttori di musica.

Conclusioni

Non avrei citato il problema, abbastanza complicato e delicato, dei repertori, se non fosse che tra le musiche, per così dire, 'scolastiche' viene a confluire la parte maggiore delle musiche EML proposte dai libri di testo. Sappiamo che ciò è dovuto ad un retaggio del periodo gentiliano e anche pre-gentiliano, quando, effettivamente, i canti popolari, insieme a quelli religiosi e patriottici, costituivano l'auspicabile corpus comune della Nazione. Oggi nessuno più ritiene che quello sia il repertorio da insegnare nelle scuole; nondimeno, come abbiamo visto, con esso ci si trova comunque a fare i conti. E, se la povertà di informazioni storiche ed etnografiche e la carenza di ascolti 'affligge' il repertorio italiano, non miglior salute gode quello straniero. In molti dei testi, per esempio, alcune, pentatoniche, canzoni 'popolari cinesi' non risultano meno anonime de 'La Monferrina'.

In un convegno di Etnomusicologia applicata, però, è il caso di porsi alcune domande: come mai così poco delle nostre ricerche e dei nostri dibattiti è filtrato in ambito didattico? Abbiamo veramente fatto tutto il possibile per avviare una seria ricerca tra noi e con gli insegnanti su questi argomenti?

È inutile ora fare la conta delle responsabilità, né, in questa sede, enumerare le diverse iniziative che almeno da un decennio a questa parte stanno, per fortuna, creando un panorama nuovo in molte scuole. Ma, tornando al problema specifico dei libri di testo, credo che sarebbe ora di riflettere seriamente sui materiali da usare nelle scuole, per mettere a disposizione degli insegnanti e degli studenti alcuni strumenti agili e stimolanti, che ripensino in chiave interculturale il vecchio modello di testo.

Sono convinta che una didattica di rispetto della differenza e, quindi, delle varie identità, in musica, sia più il risultato di convinzioni generali che di singole ricette pronto uso, ma è altresì vero che gli insegnanti devono poter disporre di materiali scientificamente validi e facilmente fruibili.

Due sono i terreni su cui cimentarsi che proporrei alla vostra attenzione:

La definizione in chiave realmente interculturale degli elementi costruttivi di base del linguaggio musicale (scala, ritmo, forme, strumenti musicali, ecc.).

La presentazione di repertori, o stralci di repertorio, provenienti da differenti culture (sia nazionali sia straniere) in forma documentata in senso etnografico quanto storiografico e facilmente fruibile in un contesto didattico.

Bibliografia

AA.VV.

1987 *Il Libro della musica Garzanti*, Garzanti, Milano.

CARPITELLA, Diego

1985 'Prefazione', in Giovanni Giuriati (a cura), *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, Unicopli, Milano: 5-13.

CASTELLO, Rosanna

1987 *Spazi sonori*, La Minerva Italica, Milano.

1995 *Il Gioco delle note*, La Minerva Italica, Milano.

2000 *Musicando*, La Minerva Italica, Milano.

CAVADINI, Claudio e Renato GRISONI

s.d. *Voglia di Musica*, Marietti, Torino.

DELFRATI, Carlo

1985 *Progetti sonori*, Marano Editore, Napoli.

DELLA CASA, Maurizio

1981 *Il linguaggio dei suoni*, La Scuola, Brescia.

1993 *Pensare la Musica*, La Scuola, Brescia.

DERIU, Rosalba, Augusto PASQUALI, Patrizia TUGNOLI, Marco VENTURA

1988 *L'albero della musica*, Fabbri, Milano.

2000 *Prova d'orchestra*, Bompiani, Milano.

FACCI, Serena

2003 'Le espressioni delle culture tradizionali nella didattica musicale di base. Alcune riflessioni', in Maurizio Agamennone e Gino L. Di Mitri (a cura), *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Besa, Nardò (LE): 259-275.

FRANCO-LAO, Mery

1976 *Storia dell'America Latina attraverso la canzone*, Jaka Book, Milano.

GABRIEL, Gavino

s.d. *Corso di Educazione Musicale*, Editrice Italiana Audiovisivi, Roma.

LEYDI, Roberto

1973 *I canti popolari italiani*, Oscar Mondadori, Milano.

1998 (a cura) *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di L. Sinigaglia*, Diakronia, Vigevano.

LEYDI, Roberto, Bruno PIANTA e Angelo STELLA (a cura di)

1990 *Pavia e il suo territorio*, Mondo Popolare in Lombardia n. 14, Silvana Editoriale, Milano.

PITON, Ugo Flavio

1985 *La joi de vioure de ma gent (Musiche e danze delle Valli Cluzoun e Sanmartin)*, Grafica Cavourese, Cavour.

RATTAZZI, Valeria e Ferruccio TAMMARO

1986 *Allegro vivo*, Il Capitello, Torino.

1995 *Musica Maestro*, Il Capitello, Torino.

SCARSELLINI, Annalisa, Placida STARO e Massimo ZACCHI

1990 'Osservazioni sui Balli da Piffero', in Roberto Leydi, Bruno Pianta e Angelo Stella (a cura), *Pavia e il suo territorio*, Silvana Editoriale, Milano: 461-494.

SINIGAGLIA, Leone

1956 *24 Canzoni popolari del Piemonte*, a cura di Luigi Rognoni, Ricordi, Milano.

1981 *Originaj ëd veje canson piemontèise*, Colana Musical d'ij Brandé, n. 51, Torino.

SCHINELLI, Achille

1932 *Canzoniere dei fanciulli*, vol. IV, Ricordi, Milano.