



Nicola De Giorgi, Maurizio Vitali  
**TRACCE DI SUONO**  
Paesaggi elettroacustici  
nell'educazione al suono e alla musica

*Introduzione di Antonio Grande e Fabien Lévy*

**CENTRO STUDI MUSICALI E SOCIALI  
MAURIZIO DI BENEDETTO**

**Idee e materiali musicali**



**FrancoAngeli**

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



## Idee e materiali musicali

A cura del Centro Studi Musicali e Sociali Maurizio Di Benedetto

*“La produzione musicale potrebbe aiutarci a provare che gli uomini sono delle creature potenzialmente più capaci di quanto la maggior parte delle società permetta loro di essere.”*

John Blacking

Il Centro Studi Musicali e Sociali Maurizio Di Benedetto opera dal 1995 con l'intento di promuovere e diffondere la conoscenza in campo musicale e socio-educativo, le stesse strade che ha percorso Maurizio con tanta passione prima della sua prematura scomparsa.

Il Centro organizza la sua attività di ricerca e formazione attraverso la progettazione di corsi, convegni, seminari, servizi on-line e pubblicazioni. L'attenzione è posta principalmente alle relazioni persona-musica e musica-società nella infinita ricerca di collegamenti e integrazioni che la pratica e la conoscenza musicale sviluppano con le scienze sociali e della formazione, con l'ambito dei servizi alla persona, della solidarietà, del lavoro educativo e sociale.

Anche la collana editoriale *Idee e materiali musicali* è nata in questa prospettiva e si pone l'obiettivo di proporre modelli di educazione, animazione e formazione musicale utili nel lavoro educativo nella scuola, nel territorio e nei servizi sociali.

La direzione della collana è affidata a Maurizio Disoteo e Maurizio Vitali.

*Gaetano Di Benedetto*  
Fondatore del Centro Studi

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Nicola De Giorgi, Maurizio Vitali  
**TRACCE DI SUONO**  
**Paesaggi elettroacustici**  
**nell'educazione al suono e alla musica**

*Introduzione di Antonio Grande e Fabien Lévy*

**CENTRO STUDI MUSICALI E SOCIALI**  
**MAURIZIO DI BENEDETTO**

**FrancoAngeli**

Tutti i materiali audio e video a cui il libro fa riferimento sono messi a disposizione online dal Centro Studi musicali e sociali Maurizio Di Benedetto su **www.musicheria.net**. Una volta entrati nel sito è sufficiente digitare il titolo del libro nel motore di ricerca per trovare tutte le pagine collegate.

Per i lettori interessati ad un ascolto migliore gli stessi file sono disponibili anche in formati di qualità superiore supportati da CD, DVD o memoria rigida e possono esser richiesti a **mailto: info@csmdb.it**.



*Grafica della copertina: Elena Pellegrini*

Copyright © 2013 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.  
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni  
della licenza d'uso previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

## Incipit

|  |      |    |
|--|------|----|
| <b>Tracce di suono. Un'introduzione</b><br><i>di Antonio Grande</i>  | Pag. | 9  |
| <b>Insegnare dalla prima infanzia ad ascoltare la differenza e a non rifiutare subito la dissonanza: una preoccupazione democratica</b><br><i>di Fabien Lévy</i> | »    | 15 |
| <b>Presentazione</b>   | »    | 19 |

## **Tracce di suono. Paesaggi elettroacustici nell'educazione al suono e alla musica**

|   |   |    |
|---|---|----|
| <b>Il gioco della modifica delle canzoni</b>  | » | 31 |
| Scarsa sensibilità audiologica e fruizione passiva della musica                     | » | 31 |
| Il punto di partenza: la musica dei ragazzi, hardware comuni e software open source | » | 33 |
| Primi passi col software  | » | 34 |
| Le regole più semplici del gioco  | » | 35 |
| I primi elaborati   | » | 37 |
| Verso una maggior complessità   | » | 42 |
| Un lavoro monografico: la storia di Stefano   | » | 49 |
| Spunti per la riflessione   | » | 52 |

|   |   |     |
|---|---|-----|
| <b>Paesaggi del '900: i suoni della memoria</b>                       | » | 55  |
| Il progetto   | » | 55  |
| Per una cultura pedagogica del paesaggio sonoro                       | » | 62  |
| <b>Aulology by Psycho</b>   | » | 73  |
| <b>Natale acusmatico</b>  | » | 81  |
| <b>Ambiente voce.</b>   | » | 91  |
| <b>Storia di un'esplorazione elettroacustica del paesaggio sonoro</b> |   |     |
| Preludio  | » | 91  |
| Cronaca   | » | 95  |
| Primo quadro: <i>La firma elettroacustica</i>                         | » | 100 |
| Secondo quadro: <i>La catena elettroacustica</i>                      | » | 103 |
| Terzo quadro: <i>Ambiente Voce</i>                                    | » | 105 |
| Postludio   | » | 110 |
| <i>Ambiente Voce</i> : qualche riflessione                            | » | 112 |
| <i>Coda</i> : interazione con il compositore-ricercatore              | » | 117 |
| <i>Appendice</i> : estratti della piccola dispensa                    | » | 123 |
| <b>Altri paesaggi</b>   | » | 127 |
| Comporre il paesaggio sonoro nello spazio educativo                   | » | 127 |
| Un presepe audiotattile   | » | 135 |
| <b>Musica-tecnologie-educazione...</b>                                | » | 143 |
| ... le ragioni delle esperienze                                       | » | 143 |
| ... le esperienze delle ragioni                                       | » | 150 |

**Incipit**



## **Tracce di suono. Un'introduzione di Antonio Grande<sup>1</sup>**

Come sempre le cronache di esperienze e di percorsi didattici portati avanti da semplici realtà del territorio esprimono la doppia vita di eventi, per un verso, anonimi e dimenticati (in un mondo troppo occupato per accorgersene) e, per l'altro, portatori di una saggezza sorprendente, che ci consegna l'immagine di una scuola come ultimo territorio dove sia ancora possibile fermarsi, pensare e confrontarsi con il senso delle cose.

Questa sensazione, dolcemente amara nelle sue conclusioni, è ciò che cogliamo alla lettura di questo testo: la storia di un'avventura; quella di un gruppo di ragazzi di scuola primaria e di scuola secondaria (inferiore) e alcuni insegnanti che partono insieme alla scoperta di un paesaggio, sia *esteriore*, fatto di cose e di eventi, che *interiore*, ricco di pensieri, riflessioni, scoperte. Il comune denominatore che lega insieme il tutto è la musica e, più precisamente, quel particolare "essere della musica" che è la dimensione elettroacustica.

<sup>1</sup> Antonio Grande insegna Analisi musicale presso il Conservatorio di Como. È stato vicedirettore della SidAM (Società Italiana di Analisi Musicale) ed è attualmente membro del Comitato Scientifico del GATM, (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale), nonché redattore della rivista ad esso collegata (RATM). Si occupa in particolare dei fondamenti della teoria musicale nei suoi rapporti con le scienze, la filosofia, la linguistica. Ha pubblicato di recente un libro sugli aspetti temporali nella musica tonale (*Il moto e la quiete*, Aracne, 2011) e attualmente sta lavorando intorno al pensiero del teorico ungherese Albert Simon, di cui ha presentato per la prima volta in Italia un profilo analitico in occasione del IX Convegno di Analisi e Teoria Musicale (Rimini, 2012). Nel 2011 e 2012 è stato invitato come docente Erasmus presso la Hochschule für Musik di Mannheim e il Conservatorio Superiore di Malaga presentando ricerche sui fondamenti cognitivi della musica e le basi teoriche della scrittura tardo-tonale.

Spesso si tende a percepire questo tipo di esperienza come qualcosa di troppo specifico e troppo “altro” da ciò che ancora, per molti, è l’immagine della musica, quella degli strumenti tradizionali, dei grandi nomi consegnatici dalla storia o dei grandi capolavori, che tuttavia possono apparirci lontani e filtrati da troppe intermediazioni per diventare uno strumento di didattica quotidiana.

Emerge allora che proprio a scuola, nel confronto diretto con le situazioni di tutti i giorni – con il disagio, l’emarginazione, la differenza – la musica, nel suo declinarsi come tecnologia, può diventare la chiave di volta per un’esperienza totale. Ciò perché non è più una semplice pratica didattica, ma una sorta di formazione spirituale, di *Bildung* che, partendo dalle tracce di suono presenti intorno a noi, intraprende un percorso fatto d’invenzione, progettazione, manipolazione, riflessione, ascolto. In un circolo senza fine.

L’aspetto che prima di tutto ci investe e, anche un po’, ci sorprende è la declinazione *umanistica* con cui gli autori intendono l’universo tecnologico. Troppo spesso esso ci viene consegnato come il luogo rappreso di esperienze già fatte, già pensate, che noi siamo chiamati solo ad usare, in un rapporto impoverito tra le potenzialità dello strumento e la pochezza del nostro agire. Ma tecnologia, come ci ricordano gli autori, racchiude, in coppia, due nozioni fondamentali del nostro essere al mondo: il luogo delle pratiche (*téchne*) e quello dei saperi (*lógos*).

Umanesimo, allora, è proprio questo rapporto virtuoso tra cultura e tecnica, che disegna non solo – come vedremo – i nodi essenziali del metodo di lavoro, ma ci obbliga anche ad un’opera continua di decostruzione dei facili abiti mentali con cui spesso viene umiliata la cultura e l’attività pedagogica. Le figure dei protagonisti vengono così riscritte: l’insegnante, il discente, il territorio, la musica, la macchina.

Poiché il luogo dell’apprendere si sposta sul piano operativo – il fare, il manipolare – l’insegnante diventa l’antico maestro di bottega, depositario di un *saper fare* che è il frutto di esperienze antiche e di nuovi saperi. E l’attività didattica il momento dove si affina una singolare capacità di ascolto, che non è solo rivolto ai suoni e alla musica ma, tramite essi, a tutto il territorio e le storie che lo abitano.

Nel testo una funzione determinante è offerta proprio dall’ambiente, che è la fonte di tutto: i suoni ne provengono e, con esso, le

esperienze di vita, lo scorrere e il mutare delle cose, le pratiche che lo intessono in un denso ordito di forme.

In tal senso, l'esperienza che più colpisce del libro è il continuo e positivo confronto tra vecchio e nuovo: le antiche storie raccolte con gli strumenti tecnologici più moderni; la voce segnata degli anziani – con la loro trama di vissuto e di tempo – e quella chiassosa dei ragazzi; i suoni di sempre del paesaggio e quelli spaesanti delle macchine. Il tutto invita a cogliere del mondo il suo essere una rete di relazioni, sulle quali è impossibile dire l'ultima parola, o ritenere di possedere una qualche verità. Se questo è il messaggio con cui si confrontano i ragazzi, ciò deriva anche dal fatto che è in tale rete che la pratica elettroacustica si muove con maggiore agio. Proprio laddove si è maturata una certa idea di mondo, quella stessa idea parla la stessa lingua degli strumenti che sono in grado di interfacciarla. Ecco che allora, in quel gioco temporale di cui si è detto, il computer diventa lo strumento paradossale per un ritorno all'origine, alla materia prima. Esso diventa il tramite di un'esperienza di lettura del mondo proprio a partire da una presa di coscienza dei materiali (il suono in sé).

Il mondo – così apprendiamo – non è una *cosa*, ma il luogo di un progetto continuo, come ha scritto Sini, sempre «gettato nella sua riconfigurazione della materia e del fine». Dobbiamo pervenire, continua il filosofo «ad un nuovo modo di guardare le cose e quindi a quella “integrazione” di consapevolezza e di sguardo rispetto alla mera scienza politecnica dei materiali» che è anche un nuovo modo di “fare” le cose «avendole diversamente comprese: nel che si radica l'aspetto “politico” della nostra visione e comprensione»<sup>2</sup>.

Questo passo racchiude bene l'anima profonda del libro: l'aspetto “politico” insito nel modo di *fare-operare* è ciò che emerge continuamente dalle sue pagine. Nei materiali musicali si gioca infatti una dis-posizione verso il mondo, per una cultura della differenza, della trasformazione, della democrazia, del rispetto delle regole. In essi, per come la tecnologia ci permette di vederli, si annida un'estetica

<sup>2</sup> C. Sini, *La materia delle cose. Filosofia e scienza dei materiali*, CUEM, 2004, pag. 129-130.

della propagazione e della molteplicità<sup>3</sup> che è una chiave di lettura per i cittadini di domani.

L'essere multiverso dei materiali ci apre inoltre ad un approccio conoscitivo che ci insegna a convivere con il paradosso ed il caso, in luogo dei facili percorsi pianificati. Con il paradosso perché, come ha scritto Piana, il suono è ad un tempo vibrazione e materia<sup>4</sup>, dunque contraddizione di energia pura e sostanza; con il caso in quanto luogo della manipolazione continua e della continua ricomposizione. In breve, è un approccio alla complessità.

Ma il caso, occorre aggiungere, non è rinuncia o sconfitta dell'intelligenza; al contrario è apertura alle risultanze imprevedibili che di volta in volta le si schiudono (la *serendipità* di cui il libro parla). La frequentazione del caso, scrive ancora Sini, «mostra una nuova concezione del comprendere, governata non dal *perché*, ma dal *come*»<sup>5</sup>.

In questo contesto è facile cogliere alcuni temi forti su cui gli autori ritornano più volte. Ad esempio emerge un accento particolare sul ruolo dell'inventare e del creare, figure troppo a lungo estromesse dalla scuola, a vantaggio di un sapere fatto di oggetti inerti, bloccati e venduti impropriamente come prodotti cognitivi. L'inventare genera un nuovo modo di vedere, in uno scenario dinamico, continuamente trasformato. «Non si può dire nulla su ciò che sarà finché non si è terminato il lavoro», riferisce una ragazza raccontando la sua esperienza (p. 134).

L'inventare, l'interfacciarsi col caso, si esprime attraverso un "vagare ludico" che, a sua volta, implica un ascolto consapevole, che è di per sé un atto creativo e dunque compositivo. Tutto ciò, scrivono gli autori, costituisce un agire «forte di assunzione di responsabilità, di attenzione e di impegno che ci piace definire *etico*» (p. 143).

Non può sfuggire, in questo orizzonte etico che pervade tutta la narrazione, il fatto che l'esperienza si è svolta utilizzando software libero, un'opzione che ancora stenta ad affermarsi nelle nostre Istitu-

<sup>3</sup> AA.VV., *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, 2006, p. 18.

<sup>4</sup> G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini, 1991, pag. 80. Il suono, scrive Piana «*comincia* dalla cosa, e proprio in quanto essa è tutto meno che un'entità evanescente, ma in quanto è al contrario, concreta pienezza».

<sup>5</sup> C. Sini, *cit.*, p. 112-113.

zioni. Ancora una volta, nel fitto gioco di relazioni di cui si è parlato, lo strumento retroagisce al mondo che aiuta a scoprire, in quanto è esso stesso frutto di una rete di saperi, di conoscenze che vengono, per così dire, messe a disposizione della comunità.

Il tuo operare e quello degli *altri* diventano la ricchezza da condividere di un archivio universale. In un mondo, poi, dove tutto ha un prezzo, e dove ogni banalità viene quotata sul mercato, l'idea di usare strumenti disponibili liberamente ha di per sé un valore tremendo di critica sociale e di rottura dell'*establishment*, quello che controlla il mercato della cultura, dei corsi di aggiornamento, delle facili trovate pubblicitarie, e da cui troppo spesso, per mancanza di strumenti conoscitivi, le amministrazioni scolastiche si lasciano sedurre.

Ma la sfida forse più grande che il libro ci propone, si raccoglie tutta nell'idea che è possibile rivolgersi a dei ragazzi, o addirittura a dei bambini, volando sempre alto, non abbassando mai il tiro delle proposte, nella convinzione che non esiste un sapere facile e uno difficile, un'età delle semplificazioni e una degli approfondimenti.

Al contrario la proposta può, e deve, essere sempre di alto livello: il problema si sposta semmai nei modi e nelle forme con cui viene offerta e ciò implica una responsabilità di grande portata per gli insegnanti. È fin troppo chiaro che l'idea di un sapere facilitato, alla portata dei bambini, è frutto di una giustificazione ideologica che cela una cattiva coscienza: l'incapacità di saper ri-declinare la proposta, di saperne individuare i nodi essenziali, le valenze più immediate che possono coinvolgere anche destinatari semplici e inesperti.

Per tutto questo il libro costituisce una guida e uno stimolo davvero insostituibili, proprio nella misura in cui si confronta con problematiche grandi, le stesse che sono a carico dei compositori professionisti. Lo stupore verso il suono e l'entusiasmo per la manipolazione della materia sono quell'elemento comune che unifica le varie competenze. In quest'ottica, del resto, non sono tanto i bambini<sup>6</sup> che si avvicinano ai compositori, ma – come ha scritto Delalande – è la musica contemporanea che oggi si è avvicinata a quella dei bambini.

<sup>6</sup>«Elisa, nel presentare il proprio lavoro iniziale svolto individualmente e quello conclusivo realizzato con Monia, sembra ripercorrere le strade della sperimentazione elettroacustica» (p. 47).

Ecco perché «l'attuale tacita intesa tra compositori e bambini»<sup>7</sup> è l'occasione più profonda e affascinante che si presenta oggi alla pedagogia musicale. Ed è anche la più avvincente sfida.

<sup>7</sup> F. Delalande, *Le condotte musicali*, CLUEB, pag. 152-153.

## **Insegnare dalla prima infanzia ad ascoltare la differenza e a non rifiutare subito la dissonanza: una preoccupazione democratica** *di Fabien Lévy<sup>1</sup>*

Si dimentica troppo spesso che l'udito fa parte dei cinque sensi e che, insieme alla vista, è il senso più cognitivo, attraverso il quale comunichiamo, riceviamo il sapere e possiamo provocare emozioni diverse come la gioia, la tristezza o la paura.

La gente è generalmente molto attenta all'apparenza visiva, mentre la presenza nel vissuto quotidiano di musica di gusto discutibile, talvolta volontariamente alienante o assordante, nei media, al supermercato, al bar e in altri luoghi pubblici, sembra paradossalmente infastidiscia poco. Le persone oggi hanno spesso una buona cultura gastronomica su cucine esotiche, siano queste marocchina o giapponese, sono incuriosite dalle statue Yoruba e dai templi Incas, hanno un interesse per le sculture antiche e le chiese romaniche eppure, nella maggior parte, restano spaventate da qualsiasi musica non tonale, sia anteriore al XVI secolo, sia moderna, sia appartenente ad un'altra cultura. Anche in ciò che concerne la musica tonale siamo lontani dall'epoca in cui Federico II di Prussia suonava il flauto ad un livello professionale e proponeva soggetti di fuga a Johann-Sebastian Bach o dall'epoca in cui l'ascoltatore del XVIII secolo si orientava perfettamente nella forma delle sonate monotematiche di Haydn.

<sup>1</sup> Fabien Lévy ha studiato composizione con Gérard Grisey. È stato, tra l'altro, consigliere pedagogico all'IRCAM di Parigi. È attualmente professore di composizione alla Columbia University di New York e alla Hochschule für Musik di Detmold (Germania). Le sue opere, edite da Billaudot e Ricordi Germania, sono regolarmente nel repertorio di ensembles e di solisti di rinomanza internazionale. <http://www.fabienlevy.net>

Secondo il filosofo Jacques Rancière col XXI secolo saremmo usciti dall'“era estetica”; parola questa (“estetica”), occorre rimarcare, nata con Baumgarten e Kant alla fine del XVIII secolo, in un'epoca in cui la musica pura, senza nessuna funzione religiosa o di accompagnamento alla danza o ad un testo, si era posta per il grande pubblico al livello di un'arte tra le altre, se non al di sopra delle altre, come sosteneva per esempio Schopenhauer.

Si sarebbe dunque persa, col XXI secolo, la facoltà di ascoltare?

La questione non concerne solamente la musica ma, più in generale, il senso dell'udito, una questione di importanza primaria che interessa la democrazia, la curiosità e la tolleranza per la differenza.

Comprendere auditivamente le musiche e i suoni delle altre culture, comprendere le musiche d'oggi o quelle dell'antichità, significa anche accettare altre rappresentazioni auditive dell'universo, altri messaggi, altre consonanze. Non è dunque un caso che gli umanisti dell'Aufklärung (gli Illuministi) avessero dato tanta importanza alla musica e al senso dell'udito nell'educazione e nelle conoscenze (nella formazione) dell'uomo ideale.

Questa istanza di rieducazione comincia evidentemente sin dalla prima infanzia e non può limitarsi alle rappresentazioni musicali, a quelle che l'Occidente ha costruito dal XIV al XX secolo sotto forma di organizzazione di note su cinque linee, di ritmi divisivi e binari e di dinamiche molto semplici, ma, segnatamente anche grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie, far sentire alle nostre orecchie, ormai troppo “formattate”, come dietro ad ogni altezza vi sia un timbro, che esistono anche suoni inarmonici, suoni transitori e suoni “paradossali”.

Ciò permetterebbe, per esempio, di non ridurre le ricche musiche dell'Estremo Oriente al solo pentatonismo e di riuscire ad ascoltare “l'ombra”, caratteristica essenziale di ogni suono, il colore e le inflessioni complesse del timbro. Permetterebbe anche di comprendere meglio perché, nella maggior parte delle altre culture, si preferisce un suono “sporco” e ricco ad un suono troppo puro e per questo ritenuto povero: come nel Shakuashi giapponese dal soffio ventoso ed intenso, in comparazione al suono del flauto occidentale dal soffio appena percepibile, o come nell'uso sofisticato del rumore del crine negli strumenti a corde strofinate di numerose culture, rispetto agli occidentali che abusano di colofonia (pece greca) per rendere puri i suoni dei loro violini o, ancora, come nella maggior parte delle voci del

mondo che diversificano i differenti registri, voci spesso rauche e colorate a differenza della voce lirica occidentale, impostata come la conosciamo per motivi di omogeneità e di volume o, infine, nel fatto che i musicisti dell’Africa Centrale aggiungono sistematicamente dei sonagli alle sanze e degli “zufoli” ai loro strumenti a fiato quando il suono sembra loro troppo “pulito”, mentre l’Occidente perfeziona i propri strumenti per renderli sempre più armonici.

È dunque soprattutto nella prima infanzia che occorre aprire l’orecchio ad altri paradigmi e, in un mondo globalizzato come il nostro, riapprendere ad intendere le differenze. È stato dimostrato in proposito che i bambini giapponesi differenziano ancora la «l» dalla «r», i bambini spagnoli la «b» dalla «v», e i bambini francesi la «sch» dalla «ch» tedesca e che sarebbe principalmente a causa dell’educazione e del mimetismo tipico del mondo adulto che questa differenziazione si attenua progressivamente. L’orecchio assoluto o l’assenza di accento dipende da ciò che il bambino ascolta prima dell’età di sette anni: agire presto è dunque importante, ma occorre decidere se in direzione di un’apertura dei sensi o, al contrario, in quella dell’apprendimento di un’ideologia ristretta.

Un altro aspetto fondamentale dell’apprendimento della musica dalla prima infanzia e oltre interessa lo stimolo della creatività.

A scuola i corsi di pittura e di arti plastiche sono di solito creativi mentre i corsi di musica si limitano generalmente all’apprendimento della storia dei grandi compositori o, in modo più operativo e normativo, all’insegnamento del flauto a becco, del pianoforte o della chitarra.

Si è in effetti fatto credere per alcuni secoli (fin dal Quadrivium) che la musica era un’arte che si poneva quasi al livello delle scienze e richiedeva particolari perizie per essere praticata e degnamente percepita, in particolare quelle di saper leggere la musica e di saper manipolare in modo tecnicamente normato quegli attrezzi sofisticati che sono gli strumenti musicali occidentali. In altri termini, la musica non sarebbe destinata a tutti dato che il *vulgum pecum* (i comuni mortali, i non specialisti) si accontenterebbe di iniziarsi solo “da lontano” all’arte dei grandi. Così questa presunta superiorità della musica riservata ai soli esperti s’inculca nella nostra cultura fin dalla primissima infanzia. Tuttavia, l’apprendimento della musica può essere più simile a quello della pittura, cioè ad uno spazio di scoperta, di

gioco e di creatività in cui ogni bambino ha diritto di manipolare, rompere, stupirsi, sperimentare e finalmente di formarsi il proprio senso dell'udito.

Le nuove tecnologie potrebbero diventare allora uno strumento privilegiato per stimolare una tale creatività, non solamente perché oggi più abordabili e perché i bambini ne sono forse meno intimoriti rispetto agli strumenti musicali, ma anche perché le nuove tecnologie propongono delle interfacce meno costrittive: in cui ad un pulsante non corrisponde necessariamente sempre una nota o un timbro preciso. Le nuove tecnologie permettono in questo modo ai bambini di accedere a materiali inauditi e di sperimentarli per se stessi. Come il pennello li fa accedere all'astrazione, inducendoli a meglio osservare forme strane e a stimolarne l'immaginazione, così le interfacce delle nuove tecnologie dedicate al suono e alla musica permettono, per esempio, di creare glissandi, suoni fluttuanti, texture (senza ritmo binario) che incitano il bambino a meglio ascoltare la profondità del suono, lasciando alla sua immaginazione la possibilità di scoprire qua o là sonorità prossime a ciò che conosce. Grazie ad interfacce tecnologiche che intimidiscono meno degli strumenti musicali e a modi di suonare meno costrittivi, il bambino può educare l'orecchio, senza paura della mancanza di riconoscimento e nella gioia della creazione.

Sembrerebbero proprio questi due obiettivi che Nicola De Giorgi e Maurizio Vitali tentano di raggiungere con i loro diversi progetti pedagogici e didattici. Non si tratta certamente di proporre un nuovo gioco con il computer per i bambini, quanto piuttosto di orientare la rieducazione di un senso troppo trascurato tanto nell'educazione quanto nelle strategie che le nostre democrazie credono di darsi per meglio comprendere e rispettare le differenze.

## Presentazione

“Appropriata” è una tecnologia a misura d’uomo, che risponde a bisogni sentiti dai soggetti che la impiegano, compatibile con il loro bisogno di creatività, che migliora fin da subito la qualità della loro vita (...). È inoltre, una tecnologia abbastanza a buon prezzo da essere praticamente accessibile a chiunque (...). Se risponde ai requisiti descritti, una tecnologia “appropriata” risulta anche applicabile su piccola scala, adattabile a situazioni locali, non legata a grandi pianificazioni, non soggetta a controlli centralizzati. Ancora, mentre la tecnologia dominante tende di per sé a concentrare il potere sempre più nelle mani di pochi, una tecnologia “appropriata” alla gente e dalla gente è tendenzialmente democratica, porta a una maggiore uguaglianza.

Gino Stefani<sup>1</sup>

In questo libro presentiamo un percorso di ricercazione all’interno di esperienze realizzate in massima parte nella scuola, quella di tutti i giorni in cui entriamo ogni mattina col nostro bagaglio umano e professionale d’insegnanti per trovare altri soggetti – bambini, ragazzi e giovani – che a loro volta attendono di incontrarci con le nostre proposte didattiche.

In alcune parti del libro si racconta anche di altre storie e opportunità formative che talvolta interagiscono con la scuola, altre volte no, ma che sviluppano nel territorio una propria finalità educativa importante.

<sup>1</sup>G. Stefani, *Musica con coscienza*, Paoline, Cinisello Balsamo, 1989, pp. 86-87; si veda inoltre M. Vitali, *Verso un’operatività musicale di base*, Cappelli, Bologna, 1991, nuova edizione in formato e-book su [www.musicheria.net](http://www.musicheria.net).