

LORENZO BIANCONI - SILVIA CANCEDDA
Bologna

UN SOGGETTO SCABROSO,
UN PROGETTO AMBIZIOSO:
IL *GLASONE* VA ALLA SCUOLA PRIMARIA

PREMESSA

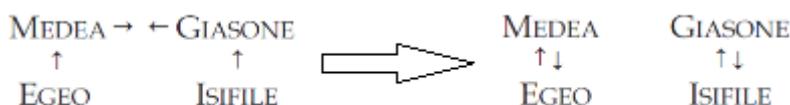
Dal punto di vista del musicologo, questa relazione è un frutto collaterale del lavoro avviato da parecchi anni sull'edizione critica del *Giasono* di Francesco Cavalli, per la serie diretta da Ellen Rosand (Yale University) presso l'editore Bärenreiter di Kassel («Francesco Cavalli: Opere», 2012 sgg.). Il *Giasono* è al tempo stesso l'opera più famosa del compositore veneziano e un perdurante enigma per lo studioso, dal punto di vista tanto filologico quanto critico: siamo ancora alla ricerca di una spiegazione davvero esauriente del fascino che questo dramma per musica ha esercitato ai giorni suoi e promana tuttora. Per me è stata dunque una sfida prestarmi al gioco tentato da Silvia Cancedda: presentare proprio il *Giasono* a tre classi di una scuola primaria (due terze e una quarta) nel paese di Pianoro, sulle prime colline dell'Appennino alle spalle di Bologna. Una sfida costruttiva, perché ha consentito di mettere alla prova la saldezza, o quantomeno la plausibilità, dell'interpretazione che lo storico della musica del Due-mila può dare di un'opera di quasi quattro secoli fa: un oggetto decisamente alieno.

Silvia Cancedda è un'insegnante coraggiosa. In un contesto scolastico non sempre propenso a riconoscere il valore educativo del melodramma, da anni introduce le sue classi di scuola primaria alla conoscenza del teatro d'opera. Dal 2007 ha svolto laboratori d'ascolto-visione di cinque-sei mesi l'uno su opere fiabesche come *La cenerentola* o *Il flauto magico*, ma anche su drammi funesti come *Carmen*, *Aida*, *Il trovatore*. Quest'anno ha scelto il *Giasono* (Venezia 1649), un'opera che, se ai suoi giorni ebbe una fortuna paragonabile a quella del *Trovatore* di Verdi, di sicuro non è oggi altrettanto nota. La fortuna dell'opera veneziana del Seicento è in crescita, è vero. Certa saggistica e manualistica nordamericana vanta il *Giasono* come quintessenza di quel disinibito erotismo che, propagandato dai libertini di metà Seicento, può oggi apparire congeniale all'emancipazione sessuale sbandierata dalle nostre società consumiste e secolarizzate.¹ Non proprio un argomento adatto ai bimbeti di otto anni. E comun-

Il lavoro qui presentato, concepito collegialmente dai due autori, è stato svolto secondo un'ovvia ed evidente distribuzione dei compiti, che la stesura di queste pagine peraltro rispecchia: Lorenzo Bianconi ha stilato la premessa e la breve conclusione, Silvia Cancedda il percorso didattico propriamente detto (pp. 24-30).

que non tale da esaurire l'interesse – intellettuale ed educativo – dell'arcano capolavoro.

Il soggetto dell'opera di Cavalli è doppiamente scabroso. Il mito classico degli Argonauti (i primi navigatori di lungo corso, a detta di Plinio il Vecchio), con la conquista del Vello d'oro (la lotta vittoriosa contro i mostri grazie agli incantesimi di una donna-maga innamorata dell'usurpatore), si fonda su due amanti, Giasone e Medea, a vario titolo delinquenti e criminali. Il melodramma del 1649 traveste questo mito in un intreccio comico-burlesco canzonatorio e scollacciato: l'eroe della nostra opera, che compare in scena all'alba cantando trasognato «Delizie, contenti | che l'alma beate» dopo una notte d'amore, è un eroe neghittoso, sballottato tra una principessa da lui sedotta e abbandonata, la lugubre Isifile, che però lo insegue tuttora con tenacia, e una principessa, Medea, che da un anno si trastulla con lui nottetempo in incognito. Le due principesse sono pure ragazze-madri: a Giasone hanno scodellato ben quattro gemelli, due a testa. Per finire, ciascuna di esse sposerà però il *primo* corteggiatore: Isifile riconquista Giasone, stordendolo con i suoi strazianti lamenti; e Medea riabbraccia il vecchio spasimante Egeo, che, pur essendo stato da lei respinto e dileggiato, con abnegazione l'ha tratta in salvo dall'annegamento in un agguato da lei stessa architettato ai danni della rivale.



Questi intrecci sono problematici non soltanto per la morale. Sono enigmatici dal punto di vista culturale: Giacinto Andrea Cicognini, il librettista, ha fatto un bollito misto tra fonti classiche (soprattutto Ovidio e Igino) e stralci di commedie del suo contemporaneo Lope de Vega.² Goduti o sofferti, concessi o negati, casti o lascivi, gli amori si intrecciano in un viavai beffardo, non meno al-

¹ Basti citare qui tre contributi saggistici o manualistici, criticamente avvertiti e perspicaci, che trattano in ispecie proprio *Giasone*: S. MCCLARY, *Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli* (2000), nella sua raccolta di saggi, *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, Berkeley, Ca., University of California Press, 2012, pp. 104-125; J. PARAKILAS, *The Story of Opera*, New York, W.W. Norton, 2013, pp. 129-136; W. HELLER, *Music in the Baroque*, New York, W.W. Norton, 2014, pp. 106-108.

² Le fonti classiche e moderne del *Giasone* sono state individuate e discusse in F. ANTONUCCI - L. BIANCONI, *Plotting the Myth of "Giasone"*, in *Reading Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di E. Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 201-227; versione italiana nei §§ 3-5 di F. ANTONUCCI - L. BIANCONI, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'Argonauta*, in G. A. CICOGNINI / G. F. APOLLONI - F. CAVALLI / A. STRADELLA, *Il novello Giasone*, a cura di N. Usula, Milano, Casa Ricordi, 2013, pp. VII-XLIV: XIII-XXIV.

legro che oltraggioso. Il *plot* del *Giasone* appare irrimediabilmente dissonante, ai nostri occhi, anche se con la musica di Cavalli suona incantatore ai nostri orecchi.

Non solo la costellazione dei personaggi, con la loro peccaminosa dissolutezza, non solo la carnevalesca disinvoltura del librettista nel commercio con le fonti sono problematiche. Anche il sistema delle voci – teniamo sempre presente che nel teatro d’opera «il personaggio è la sua voce», secondo l’aureo assioma di Fedele d’Amico³ – presenta caratteristiche oggi inusitate, in particolare la presenza di un eroe virile con voce da contralto (nel 1649 un castrato); mentre quasi tutte le voci gravi spettano alle parti comiche, le quali dal canto loro indulgono generosamente al turpiloquio e al *travesti* (la vecchia nutrice in fregola è un tenore o un contralto maschile).

Il progetto didattico di Silvia Cancedda potrebbe apparire, a prima vista, disperato: come condurre scolari di otto anni ad apprezzare un costruito così bislacco, mantenendo una distanza di sicurezza rispetto ai temi pruriginosi che Cicognini non lesina e che Cavalli riveste di melodie via via soavi o maliziose?

Cancedda non fa sconti. Segue col *Giasone* come con *La cenerentola* la procedura (diciamo pure il protocollo) che ogni commentatore avveduto farebbe bene ad adottare per presentare a qualsiasi uditorio – dalla scuola dell’infanzia all’università della terza età – una visione *storicamente pertinente* del melodramma prescelto: beninteso graduandola in ragione dei prerequisiti e dell’ambito d’esperienza dei destinatari. In termini rudimentali e sintetici il protocollo è quello che compare qui a p. 26.

Un aspetto è molto importante: Silvia Cancedda punta, e fa bene, all’ascolto-visione almeno tendenzialmente *completo* dell’opera prescelta. Non basta far conoscere «Una voce poco fa» o «Largo al factotum della città» per introdurre *Il barbiere di Siviglia*: ciascun pezzo, ciascun brano, in un’opera ben fatta, acquista il proprio pieno significato *nel contesto complessivo* della struttura drammatica. L’opera è lunga? L’opera è lunga, *amen*. Proprio a questo serve il lavoro preventivo e consuntivo sull’ossatura: a dominare già prima dell’ascolto, e poi a *comprenderla* a cose fatte (il tedesco *be-greifen*, «prendere, afferrar con mano»), una struttura che sprigiona il proprio potenziale intellettuale ed educativo *soltanto* se la si coglie come organismo complesso, in un arco logico e sentimentale coerente.

³ Cfr. F. D’AMICO, *Barilli o la caducità del miracolo* (1963), nella sua raccolta di saggi *Un ragazzino all’Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 92-110: 101.

IL MELODRAMMA NELLA SCUOLA PRIMARIA⁴

Nella scuola primaria le attività di studio procedono spesso per quadri d'insieme. Il melodramma, per la sua struttura multidisciplinare, costituisce dunque un'eccellente risorsa, in particolare per le relazioni con le discipline storiche e linguistiche. Nel contempo la prospettiva interdisciplinare non deve far perdere di vista la *centralità* della disciplina Musica: il melodramma *non* deve venir ridotto a un utile pretesto per 'parlar d'altro'.

Per quanto concerne le discipline *storiche*, guidare i bambini sul percorso della storia della musica significa allargare il loro sguardo sugli avvenimenti che ad essa si intrecciano e sulla varietà di generi, forme, stili, linguaggi che essa offre. In aggiunta, i contenuti stessi del genere 'melodramma' consentono di lavorare sui fatti storici o mitici narrati e dunque sui contesti sociali e culturali di riferimento. Consente cioè di gettare e irrobustire le basi di quella consapevolezza storica che è necessaria perché possano sbocciare nei bambini sia la coscienza del rapporto tra passato, presente e futuro, sia la doppia consapevolezza della propria umanità (in quanto appartenenza al genere umano) e della propria identità (in quanto appartenenza a una tradizione).

Un percorso sul melodramma non può poi prescindere dalla nozione degli esordi di questo genere misto. Non è dunque inopportuno narrarne in estrema sintesi la nascita, spiegare com'è fatto e come funziona: sono prerequisiti necessari per poter poi lavorare sia su singole opere, sia sui periodi storici di riferimento.

Per ciò che concerne le discipline *linguistiche*, l'opera obbliga a lavorare sui testi poetici, con le loro tecniche (*in primis* la versificazione), ma anche su categorie testuali che si affrontano fin dalla scuola primaria, come la fiaba e il mito.

In terzo luogo, il teatro d'opera è anche «scuola dei sentimenti».⁵ Attraverso i personaggi e le loro vicende, attraverso la loro realizzazione musicale, i bambini, se ben indirizzati, sono indotti a riflettere sulle passioni e i conflitti che il teatro esibisce in atto, di cui tuttavia difficilmente avranno piena contezza.

⁴ Ringrazio l'Istituto comprensivo di Pianoro (Bologna) per aver sostenuto il progetto: i dirigenti scolastici, la vicepresidente Silvia Calistri e la referente di plesso Diana Petrelli; ringrazio i colleghi per la collaborazione, in particolare Vittoria Nisi. Ringrazio i miei bambini per la responsabilità e l'impegno con cui hanno lavorato, e le loro famiglie per avermi dato il consenso all'uso delle testimonianze; un ringraziamento speciale va ai genitori di Pietro, Chiara e Giorgio Nanni, per l'aiuto fornitomi nella messa a punto del materiale audio-video. Il mio ultimo ringraziamento va a Lorenzo Bianconi, per la fiducia che ripone nel mio lavoro, per gli insegnamenti che continuamente mi impartisce e per avermi guidata e sostenuta in ogni fase del progetto.

⁵ Cfr. L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120.

Via privilegiata per realizzare percorsi d’ascolto (e di visione) sul melodramma è il laboratorio inteso come apprendistato cognitivo⁶, che apra la mente e il cuore alla cultura e offra la possibilità di conoscere la musica d’arte di ogni epoca. Nel laboratorio i piccoli vengono guidati verso un ascolto (e visione) consapevole che «sviluppi la capacità di focalizzare il brano, coglierne la struttura, intuirne le relazioni con gli altri saperi, scoprirne il ‘senso’». ⁷ Inoltre, in presenza di testi poetici, l’andirivieni tra linguaggio verbale e musicale ha ricadute positive sulle abilità linguistiche e sulla dovizia del vocabolario. Per di più le discussioni collettive stimolano il desiderio di apprendere, incoraggiano la partecipazione e accrescono l’autostima. E là dove i fanciulli si sentono competenti e all’altezza del compito, fioriscono gli apprendimenti duraturi.

Il filo rosso che sottende ogni laboratorio è la ricerca degli intrecci tra i codici comunicativi: nel nostro caso, ascoltare, leggere e vedere l’opera per poi identificare le corrispondenze tra i linguaggi. Da un punto di vista metodologico conviene lasciare la visione come ultimo passaggio, dopo aver lavorato su musica e testo: ciò manterrà viva la curiosità; costituirà inoltre un’opportuna profilassi contro la propensione a far coincidere l’idea di una data opera con l’impressione suscitata dal singolo allestimento.⁸ Si potrà poi seguire un tragitto che proceda dalla parola alla musica o viceversa, in un percorso che si svolgerà secondo alcuni passaggi base, articolati secondo il seguente schema:

⁶ Per ‘apprendistato cognitivo’ s’intende l’adattamento dei metodi di apprendistato all’insegnamento e apprendimento di capacità cognitive, al fine d’«insegnare agli studenti le capacità di pensiero e di soluzione di problemi» e «portare alla luce questi processi taciti, permettendo agli studenti di osservarli e metterli in pratica con l’aiuto dell’insegnante e degli studenti» (A. COLLINS - J. S. BROWN - S. E. NEWMAN, *L’apprendistato cognitivo*, in *I contesti sociali dell’apprendimento. Acquisire conoscenze a scuola, nel lavoro, nella vita quotidiana*, a cura di C. Pontecorvo, A. M. Ajello e C. Zuccheromaglio, Milano, LED, 1995, pp. 181-231).

⁷ G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell’ascolto*, in «Musica e Storia», XIV (2006), pp. 511-541: 512.

⁸ Il *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart non è riducibile ad alcuno dei tanti *Don Giovanni* visti in scena. Giova prevenire fin dal primo accostamento al teatro d’opera l’equivoco che *quello* specifico *Don Giovanni* lì – il *Don Giovanni* di Giorgio Strehler o di Joseph Losey, di Peter Sellars o di Peter Brook – è *il Don Giovanni* in assoluto, mentre è soltanto *uno* dei tanti possibili *Don Giovanni*. È il ben noto dilemma dell’identità dell’opera d’arte musicale (cfr. R. INGARDEN, *L’identità dell’opera d’arte musicale* (1962), in *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, Torino, EDT, 1989, pp. 51-68), aggravato dalla tendenziale preponderanza delle impressioni visive sulle impressioni uditive in un’epoca, la nostra, caratterizzata dal soverchiante predominio dell’immagine.

IL PROTOCOLLO ⁹ (<i>l.b.</i>) Procedura elementare di avviamento alla visione storicamente pertinente di un melodramma	LE FASI DI LAVORO (<i>s.c.</i>) Sequenza dei principali passaggi e delle fasi di lavoro per la realizzazione di un laboratorio d'ascolto-visione sul melodramma nella scuola di base
<p>(a) esame delle <i>fonti</i> letterarie e loro elaborazione;</p> <p>(b) struttura della <i>fabula</i> e dell'<i>intreccio</i>;¹⁰</p> <p>(c) <i>costellazione</i>¹¹ dei personaggi e delle voci;</p> <p>(d) sistema delle <i>forme poetiche</i> (e rudimenti delle strutture metriche);</p> <p>(e) sistema delle <i>forme musicali</i> elementari e dei loro contrasti (<i>in primis</i> l'opposizione aria / recitativo);</p> <p>(f) <i>ossatura</i> del dramma, ossia segmentazione dell'azione;</p> <p>(g) combinazione (variabile) di <i>parola / azione / musica</i> (testo, scena, canto).</p> <p>Segue l'<i>ascolto-visione</i> dell'opera, almeno tendenzialmente <i>integrale</i>.</p>	<p>(0) fase preliminare: l'opera in musica, gli esordi del genere, suoi elementi costitutivi e meccanismi di funzionamento;</p> <p>(1) presentazione di <i>autori e opera</i>;</p> <p>(2) analisi e ricostruzione della <i>costellazione</i> dei personaggi; identificazione e classificazione delle <i>tipologie vocali</i>, attraverso l'<i>ascolto</i> di alcune arie relative ai personaggi primari;</p> <p>(3) narrazione dell'<i>intreccio</i> (totale, parziale, o appena accennato) e riflessione sulle <i>fonti</i> storico-letterarie di riferimento;</p> <p>(4) <i>visione-analisi</i> di alcune <i>scene-chiave</i>; individuazione delle <i>forme musicali</i> primarie (aria/recitativo; pezzi d'assieme; cori; ...) e identificazione delle diverse combinazioni di <i>parola / azione / musica</i> (testo, scena, canto), anche attraverso le didascalie dei libretti;</p> <p>(5) analisi di alcuni stralci del <i>testo poetico</i> (strofe, misura e ritmo dei versi, rime);</p> <p>(6) analisi di alcuni pezzi di partitura e successiva <i>lettura intuitiva</i> della medesima;</p> <p>(7) <i>visione</i> (tendenzialmente <i>integrale</i>) dell'opera.</p>

Presentati gli autori e l'opera, il primo passo sarà l'analisi della costellazione dei personaggi, ossia l'insieme dei personaggi, dei loro rapporti e delle dinamiche relazionali su cui si costruisce e si sviluppa l'azione. Si potrà consegnare uno schema completo, oppure da completare in classe. Il secondo passo consisterà nell'esame delle tipologie vocali, da associare ai personaggi della co-

⁹ L'ordine qui proposto è orientativo, non tassativo: le fasi intermedie possono subire degli smistamenti suggeriti di volta in volta dalla situazione didattica particolare o dagli obiettivi specifici. Il benevolo lettore osserverà poi che tra le due colonne dello schema c'è un rispecchiamento di sostanza, non una corrispondenza punto per punto.

¹⁰ Per la necessaria distinzione di '*fabula*' e '*intreccio*', cfr. C. SEGRE, *Narratologia e teatro* (1981), nella sua raccolta *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26.

¹¹ Per i concetti di '*costellazione*' e '*ossatura*' (punto f), cfr. L. BIANCONI, *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, in «Il Saggiatore musicale», XII (2005), pp. 35-76: 40-42, 60-62; cfr. L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di Drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Paganone, Lecce - Isoe, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263: 217, 239-240.

stellazione. Di seguito si introdurrà la vicenda (quantomeno la *fabula*), per poi passare alla visione di alcune scene chiave, all’esame del testo poetico e all’analisi e lettura (pur se intuitiva) di alcuni estratti salienti della partitura.

Al termine l’opera verrà proposta, ove possibile, senza interruzioni. Pur se inconsapevolmente, gli alunni ripercorreranno le precedenti attività, ripescando dalla memoria gli elementi analizzati, anticipando passaggi e canticchiando motivi: sono segni di un’avvenuta comprensione, grazie alla quale i fanciulli potranno fruire l’opera in modo consapevole, e dunque apprezzarla appieno.

GIASONE E MEDEA: UN MITO IN MUSICA. IL PERCORSO DIDATTICO

Nella scuola primaria il mito è un argomento affrontato sia in ambito linguistico sia in ambito storico. Le difformità tra il mito greco degli Argonauti¹² e la *fabula* dell’opera di Cicognini e Cavalli offrono l’occasione per allenare le capacità di analisi e ragionamento: i bambini comparano le due narrazioni, individuano analogie e differenze, ragionano sulle fonti, imparano ad accostarsi a un testo in modo riflessivo e critico.

Non rappresenta un ostacolo la vocalità seicentesca. Anzi, il canto morbido e sinuoso delle arie di Cavalli, la struttura musicale ripetitiva e “circolare” (e proprio per questo rassicurante per chi ascolta) rappresentano un’arma vincente: i bambini ne sono attratti e sedotti. Storie e personaggi sono proiettati in una dimensione incantata, e l’argomento, per quanto scabroso e crudo, cessa di costituire un problema: anche le immagini più piccanti e violente vengono ammantate di un fascino giocoso. I bambini non domandano e non si turbano: ascoltano, guardano, si deliziano.

Il percorso di avvicinamento al *Giasone* si è svolto nelle seguenti fasi.

I. *Genesis dell’opera in musica e contestualizzazione* – Per cominciare, ho detto che cos’è il teatro d’opera e ho sintetizzato all’estremo la storia delle sue origini. Ho collocato il racconto su una linea del tempo: vi ho inserito le date 1600 (nascita del melodramma) e 1637 (nascita del teatro d’opera); terminato il breve racconto, ho poi segnato il 1649, ho messo in gioco Cavalli e Cicognini, e sono passata alla presentazione della loro opera (cfr. Fig. 1, qui a p. 33).

II. *Differenza tra mito e opera* – Ho letto ai bambini il mito originale (viaggio degli Argonauti e conquista del vello d’oro; cfr. nota 12). Indi ho narrato la *fabula* dell’opera, facendo emergere analogie e differenze tra i due racconti: il ruolo eminente di Isifile, la minore incidenza della lotta coi mostri (non rappresentati direttamente in scena), il contrasto tra le contrapposte divinità che parteggiano per Medea (*in primis* il Sole, suo progenitore) o per Isifile (*in primis* Amore). In tal modo ho insinuato la percezione che l’opera ha due personaggi femminili primari, senza che si sappia in partenza quale delle due è la protago-

¹² Narrato, nel mio caso, sulla scorta del racconto di F. LAZZARATO, *Eroi greci: Eracle, Giasone, Teseo*, Roma, La Nuova Frontiera Junior, 2014.

nista e quale l'antagonista: è questo uno dei motivi che stuzzicano l'interesse, magari inconsapevole, dello spettatore.

Ho dato un'informazione di massima circa le fonti di riferimento: da un lato Ovidio (le *Metamorfosi*; le *Heroides* per le invettive di Isifile e di Medea contro l'eroe fedifrago), dall'altro gli intrecci amorosi presi a prestito da commedie spagnole¹³ (cfr. Fig. 2, qui a p. 34).

III. *Costellazione, tipologie vocali, scene chiave, testi poetici* – Entrati nell'opera, ho esposto la *costellazione* dei personaggi. Di seguito, ho proposto l'ascolto di alcune arie relative ai quattro personaggi primari (Giasone, «Delizie, contenti | che l'alma beate»; Medea, «Dell'antro magico | stridenti cardini» e «Se dardo pungente | d'un guardo lucente»; Isifile, «Lassa, che far degg'io?»; e infine, più defilato, Egeo, «Perch'io torni a penar»). Ho presentato le tipologie vocali, tra cui quella del soprano (o contralto) maschile. Partendo dal video di una stessa aria, eseguita prima da un cantante uomo e poi da una cantante donna, ho spiegato che in quest'epoca i personaggi principali cantano *tutti* con voce 'da donna' (ossia di soprano, in senso lato), e ciò per rispondere a una tacita convenzione: le voci acute spettano ai personaggi giovani o giovanili, e più o meno tutti giovani sono i personaggi primari in un'opera basata su un intreccio amoroso. Ma al di là di questo, e più in generale, la voce cantata è *sempre* il frutto di un artificio che la *modifica* rispetto alla voce parlata. In tal modo, i piccoli non si sono posti alcuna domanda imbarazzante circa la fisiologia dei soprani maschili (cfr. Fig. 3a-b, qui alle pp. 35-36, e Fig. 6c, qui a p. 41).

Insieme al lavoro d'ascolto, abbiamo preso in esame alcuni brani del testo poetico. I bambini si sono divertiti a contare le sillabe metriche per accertare le misure dei versi, a riconoscerne il ritmo in base alla posizione degli accenti metrici, a osservare la forma delle strofe in base alle misure e alle rime (cfr. Fig. 4, qui a p. 37). Terminato l'esame di voci, personaggi, testi, ho proiettato sia le arie ascoltate, sia alcune altre scene chiave, per intero e non limitatamente alle sole sezioni cantabili: la scena dell'incantesimo di Medea alla fine del prim'atto («Dell'antro magico | stridenti cardini»); il primo lamento di Isifile, collocato a ridosso dell'incantesimo di Medea («Ferma, ferma, crudele», con estremo contrasto oppositivo tra le due prime donne); il terzo lamento di Isifile («Infelice, che ascolto?»), che al terz'atto induce infine il ravvedimento di Giasone e lo scioglimento finale, con la conseguente ricomposizione delle coppie originarie (Giasone–Isifile; Medea–Egeo).

Attraverso l'ascolto e la visione i bambini hanno potuto cogliere la traiettoria drammatica dei personaggi sull'arco dell'azione. Nel contempo hanno potuto osservare la presenza di elementi tecnici e formali diversi da quelli delle arie strofiche: l'ostinato (nell'aria che apre il primo lamento di Isifile,¹⁴ «Lassa,

¹³ Cfr. *supra*, nota 2.

¹⁴ Quest'aria, anteposta al lamento di Isifile, è trasmessa in manoscritti tardivi dell'opera e non si sa se sia o no di pugno di Cavalli: di sicuro, come risulta dai primis-

che far degg'io?)), il monologo in forma di lamento (lo stesso lamento preso nel suo insieme, e quello del terz'atto), il semplice recitativo (cfr. Fig. 5, qui a p. 38).

IV. *Letture intuitiva della partitura* – Nella fase finale ho proposto la partitura dell'aria di sortita di Giasone, «Delizie, contenti | che l'alma beate» – è il brano assunto fin dal 1649 a memorabile 'sigla sonora' dell'opera – e ho guidato i bambini nella lettura intuitiva della musica. Per lettura intuitiva si intende non già la decodifica semiografica di altezze e durate delle note muovendo dal testo scritto, bensì l'individuazione dei profili musicali complessivi in simultanea con l'ascolto.¹⁵ In particolare i bambini hanno dovuto identificare (1) il tema intonato da Giasone e ripetuto dai violini e (2) i segni di pausa che in corrispondenza della parola 'fermate' indicano (anzi, attuano) una momentanea sospensione del movimento. Individuata la struttura formale del testo e della composizione, sperimentata all'ascolto l'estensione del tema su due versi, è stata fatta emergere la corrispondenza sillaba/note, sono state individuate le ricorrenze dei motivi, differenziando con colori diversi quelle intere e quelle parziali, mettendo in evidenza i passaggi in cui i violini dialogano col canto.¹⁶ Il lavoro si è concluso con alcune riflessioni generali sul brano – in particolare sul tono cullante e seduttivo – e sulla voce di Giasone (cfr. Fig. 6a-c, qui a pp. 39-41).

I bambini hanno infine riascoltato il brano seguendo la musica sulla partitura alla lavagna interattiva multimediale; pur non conoscendo le note musicali, si sono mossi speditamente dalla linea del canto agli strumenti e viceversa, e hanno seguito i percorsi del tema canticchiandolo a fior di labbra (cfr. Fig. 7, qui a p. 42).

V. *Visione dell'opera e canto corale* – Per finire, non potendo far vedere l'intera opera, ho mostrato una selezione di scene rappresentative, *in sequenza* (cfr. Fig. 8, qui a p. 43) e ho fatto cantare in coro l'aria di sortita di Medea, «Se dar-

simi libretti, non appartenne al *Giasone* originario (1649), comparve però già in alcuni libretti dell'anno dopo e godette di una notevole e meritata fortuna. Viene di solito mantenuta nelle esecuzioni odierne dell'opera.

¹⁵ Per procedere alla lettura intuitiva si seguirà un percorso 'dal suono al segno e ritorno', consistente nella successione di tre fasi: (1) ascolto e identificazione di determinati elementi musicali salienti; (2) esame della partitura e individuazione degli elementi osservati in sede d'ascolto; (3) riascolto e visione sulla partitura dei passaggi esaminati. Cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Didattica dell'ascolto: "indizi" e lettura della musica*, in *Scuola d'ascolto, scuola in ascolto. Atti delle Giornate di studio sulla didattica dell'ascolto per la scuola primaria (Alessandria, 12-13 aprile 2011)*, a cura di S. Chiesa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 123-133; anche in «Pedagogia più Didattica. Teorie e pratiche educative», IV, n. 3 (ottobre 2011), pp. 53-61.

¹⁶ Per un'analisi di questa e di alcune altre arie, cfr. A. GARAVAGLIA, *Funzioni espressive dell'aria a metà Seicento secondo il "Giasone" di Cicognini e Cavalli*, in «Il Saggiatore musicale», XXV (2018), pp. 5-31: 10-16.

do pungente | d'un guardo lucente» (cfr. Fig. 9, qui a p. 44), non senza aver fatto osservare i tratti che la accomunano all'aria di Giasone e le sottigliezze che la differenziano.

VI. *Approfondimento. Canto e vocalità in altre arie seicentesche* – Terminato il percorso, ho proposto l'ascolto di alcune arie coeve – «Sì dolce è 'l tormento» di Claudio Monteverdi, «Alma mia, e che sarà» dall'*Argia* e «Intorno all'idol mio» dall'*Oronthea* di Antonio Cesti, il duetto conclusivo dell'*Incoronazione di Poppea*, «Pur ti miro, pur ti godo» – per trovare conferma a quanto già emerso dall'ascolto dei brani del *Giasone* proposti in precedenza. Ancora una volta sono state le melodie sinuose e ripetitive e il canto morbido e vellutato ad affascinare e incantare i bambini, i quali, d'istinto, hanno accompagnato le melodie ascoltate con un canto a fior di labbra.

Grazie a questo percorso i bambini hanno fatto la conoscenza di un elemento importante del nostro patrimonio artistico, decisamente poco affrontato nella scuola di base: il melodramma. Lo hanno fatto trattandolo come un dato assimilabile alle discipline storiche e linguistiche, ma accostandosi ad esso anche attraverso fattori tecnici specifici: la rappresentazione teatrale dei conflitti; l'adeguamento dei soggetti (mitici o narrativi) alle esigenze della drammaturgia; la struttura poetica; gli artifici della vocalità; la forma musicale. Hanno acquisito dimestichezza con un genere musicale decisamente 'alieno' rispetto a quelli della musica di consumo e alle abitudini d'ascolto automatiche; ma l'inevitabile straniamento *non* ha innescato reazioni di rigetto. Abbiamo dunque lavorato su più d'una delle "competenze chiave di cittadinanza" raccomandate dall'Unione Europea¹⁷: sulla prima, comunicazione nella madrelingua; sulla sesta, competenze sociali e civiche; e sulla quinta, imparare a imparare; ma anche e soprattutto sull'ottava competenza, quella "consapevolezza ed espressione culturale" che fin troppo spesso latita nelle nostre scuole e nella nostra società.

BREVE CONCLUSIONE

Dal punto di vista dello storico della musica che ha seguito dall'esterno il lavoro svolto, l'esperimento si può considerare riuscito:

- è stato dimostrato (ma già lo sapevamo) che i bimbi di otto anni non portano con sé pregiudizi che precludano loro l'accesso a prodotti culturali e artistici densi e complessi: con semplicità e schiettezza, ne raggiungono e conseguono una conoscenza e una comprensione che, per quanto elemen-

¹⁷ Cfr. *Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006 relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente* (2006/962/CE), «Gazzetta ufficiale dell'Unione europea», 49° anno, 30 dicembre 2006, L 394, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A32006H0962> (ultimo accesso 30.10.2019).

tari e parziali, li avviano già per un bel tratto sul cammino di un possesso più approfondito (ed alimentano la curiosità per ulteriori avvicinamenti alla stessa e ad altre opere);

- è stato dimostrato che, con un po’ di garbo e cautela, anche un soggetto moralmente sospetto come il *Giasone* può venir accolto senza malizia; anzi, la conclusione della bislacca vicenda – il felice doppio matrimonio di ciascuno dei due amanti fedifraghi e clandestini (*Giasone* e *Medea*) con le rispettive vecchie fiamme (*Isifile* da un lato, *Egeo* dall’altro) – viene percepita come un appagante “vissero felici e contenti”¹⁸ (ed è superfluo rammentare qui che si tratta di una caratteristica strutturale delle fiabe infantili, come hanno variamente insegnato Bruno Bettelheim e Vladimir J. Propp);
- è stato dimostrato che ragazzi e ragazze sono in grado di percepire con precisione all’ascolto e di cogliere con esattezza alla lettura strutture musicali sottili, anche senza conoscere appieno la notazione musicale;
- è stato dimostrato che perfino un’opera del Seicento può alimentare l’educazione estetica dei nostri ragazzi, se è vero che all’ascolto dell’aria di sortita di *Medea* («Se dardo pungente») una bimbetta si è inerpicata sulla sedia, ha strabuzzato gli occhi, spalancato la bocca e, prima di iniziare a cantare sopra il brano, ha esclamato: “ma, ma... è bellissima!”; mentre la sorellina di tre anni di Flavio ormai gira per casa canticchiando «Se dardo pungente» (imparata per virtù transitiva);
- è stato dimostrato che per questi ragazzi il teatro d’opera è anche una «scuola dei sentimenti», che a chi la frequenta offre «la rappresentazione formalizzata di un universo sentimentale [...] attraverso un repertorio esemplare di conflitti-modello».¹⁹ Se attraverso la rappresentazione musicale di storie e personaggi i bambini riflettono sulle passioni e i conflitti esibiti sulla scena, dei quali difficilmente avranno diretta esperienza e nitida coscienza, possiamo concludere che a scuola la funzione formativa del melodramma non si esaurisce nella funzione cognitivo-culturale – impossessarsi di capolavori del passato – ma si estende alla funzione affettiva.²⁰

¹⁸ Sia detto *en passant*: agli spettatori smaliziati del Duemila questo “lieto fine”, dopo tanti trambusti amorosi e agguati criminosi, sembra l’irriverente sberleffo di un commediografo burlone (del tipo, “ne combinarono di tutti i colori ma poi misero la testa a posto, si accasarono e condussero un tranquillo *ménage* piccolo-borghese”). Ma nella realtà storica del Seicento italiano fu forse proprio un tal lieto fine a giustificare la dilagante fortuna del *Giasone* – questo portabandiera del libertinismo veneziano – anche in città piuttosto bigotte come Bologna, Milano e Roma; cfr. L. BIANCONI, *Cicognini, Cavalli, Crescimbeni: fortuna e vituperio del “Giasone”*, in «Atti e memorie dell’Arcadia», IX (2020), in corso di pubblicazione.

¹⁹ BIANCONI, *La forma musicale* cit., p. 85.

²⁰ Sulle funzioni formative riconosciute all’educazione musicale in letteratura e nelle *Indicazioni per il curricolo* (2007, rivedute nel 2012), cfr. G. PAGANNONE, *Le funzioni*

Non si tratta certo di proporre ai bambini dei modelli da imitare – in tal senso *Giasone* non sarebbe più raccomandabile del *Trovatore* o della *Carmen* – bensì di «far conoscere loro i sentimenti e le loro dinamiche, dunque di fornir loro strumenti di conoscenza di sé, attraverso l'arte».²¹

Una bella, rasserenante conferma di tutto ciò la dà il disegno che a fine anno Pietro ha offerto alla sua maestra (cfr. Fig. 10, qui a p. 45). Che volere di più?

lorenzo.bianconi@unibo.it
cancedda@ipianoro.istruzioneer.it

formative della musica, in *Musica, ricerca e didattica, Profili culturali e competenza musicale*, a cura di A. Nuzzaci e G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2008, pp. 113-156.

²¹ G. PAGANNONE, *Per una didattica del melodramma. Idee e percorsi*, in «Musica Docta», I (2011), pp. 37-42: 42. Lo stesso autore ha fornito un egregio vademecum alla didattica del melodramma: *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 15-55.



Figura 1 – *Giasone* sulla linea del tempo della storia della musica. – I disegni dei bambini: GIULIA GIGANTE, La storia d’amore; SABRINA DELFINI, Il viaggio; MARTINA CUCARO e SARA GHAZALI: La conquista del vello d’oro.

Il mito
 Giasone non ha fidanzate
 fisse (Salvina),
l'opera in musica.
 ci sono delle grandi differenze

1) nell'altra storia Isifile c'è per un po' e poi dopo non torna: qui invece è il personaggio principale
 2) qui Amore sta dalla parte di Isifile, cioè accade la situazione contraria

Come ha impostato la storia? Ha preso due lettere di due donne che si lamentavano per lo stesso uomo. una storia avventurosa ha usato elementi di altre storie. Cavalchi ha messo la musica e così è nata l'opera

Fonti antiche	Fonti moderne
Ovidio: 8a metamorfosi	Alcune commedie dello scrittore
Ovidio: Heroides, lettere di donne che fanno dei monologhi, cioè parlano da sole	spagnolo Lope de Vega; vissuto quasi nello stesso periodo 1) Vellonino de oro 2) Sa fuerra kastimosa 3) Sa ciuda valenciana

Figura 2 – Il mito degli Argonauti e l'opera in musica. – Due storie a confronto. LORENZO CANTELLI e il testo collettivo della classe III B.

Giasone: la costellazione dei personaggi e le loro relazioni

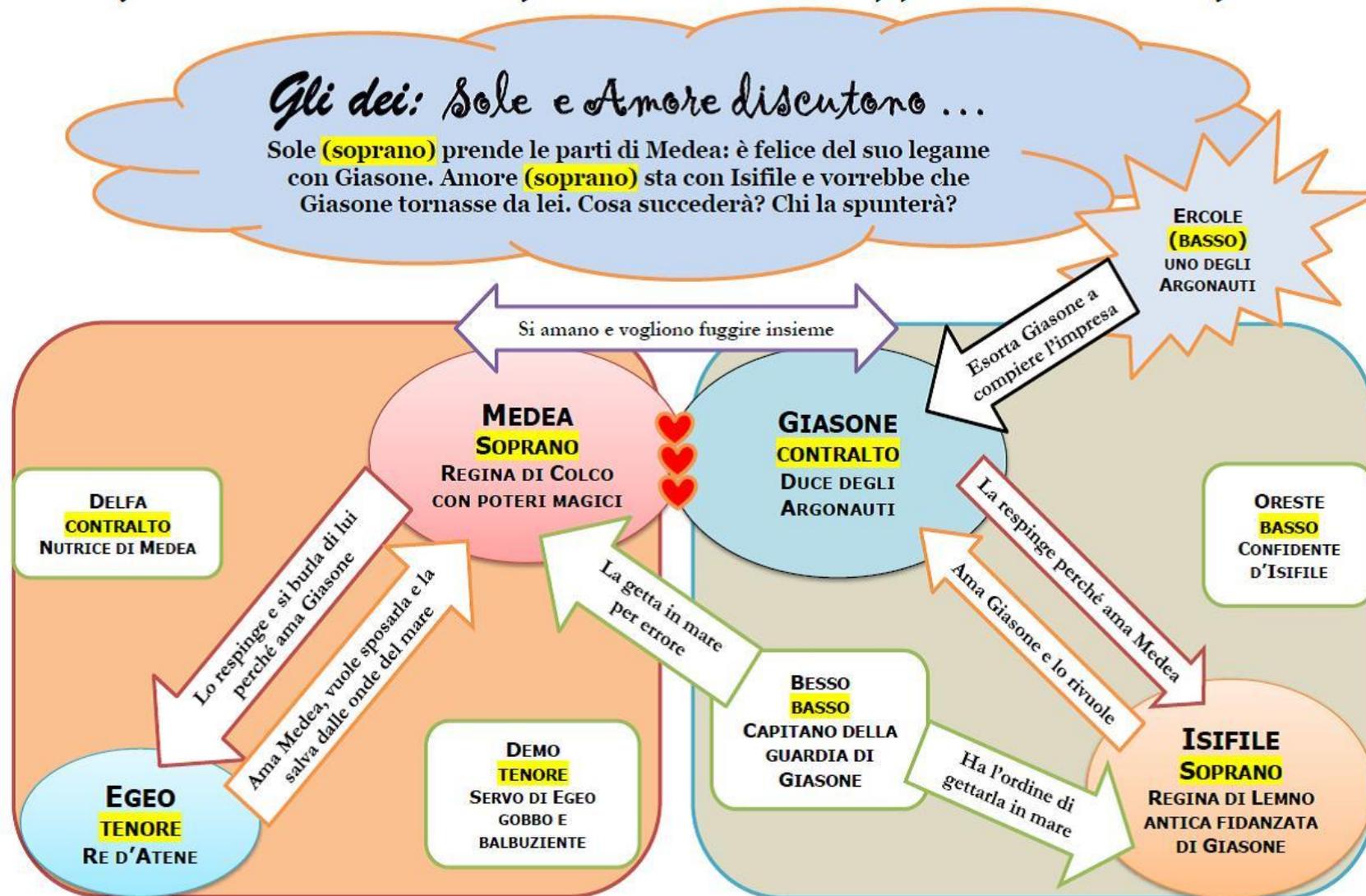


Figura 3a – La costellazione dei personaggi per bambini.



Figura 3b – La costellazione dei personaggi per bambini.

Linda Marraccini

Giasone
Improvvisato
dall'amore di
Medea e
rappresentato
dal senari
piani

Le poesie dei personaggi

GIASONE DELIZIE CONTENTI

Delizie, contenti
che l'alma beate,
fermate, fermate:
su questo mio core
deh più non stillate
le gioie d'amore.

1°
strofa

Delizie mie care,
fermatevi qui: **tronco**
non so più bramare,
mi basta così. **tronco**

In grembo a gl'amori
fra dolci catene
morir mi conviene;
dolcezza omicida
a morte mi guida
in braccio al mio bene.

2°
strofa

Dolcezze mie care
fermatevi qui: **tronco**
non so più bramare,
mi basta così. **tronco**

2° strofe di
versi senari

MEDEA DELL'ANTRO MAGICO

Dell'antro magico,
stridenti cardini,
il varco apritemi,
e fra le tenebre
del negro ospizio
lassate me. **tronco**

1°
strofa

Su l'ara orribile
del lago stigio
i fochi splendono,
e su ne mandino
fumi che turbino
la luce al sol. **tronco**

2 v.
strofa
di que-
nari

sdrucio-
li tranne
gli ultimi
versi di
ogni strofa.

I versi sdrucio-
rappresenta ho
le scene di
oltrecomba
e di spiriti infernali

2 v.

IDENTICI A QUELLI
DI PRIMA
E QUASI IDENTICA
TUTTA LA
PARTE DI STROFA

ISIFILE, LAMENTO LASSA, CHE FAR DEGG'IO

Lassa, che far degg'io?
ho perduto il mio ben, l'idolo mio.
Che far degg'io?
più sostenermi in vita
la speranza non puote:
ho perso il mio tesoro,
infelice, e non moro?

1°
strofa

ci sono i 4 gradini
Stillate, o fonti, o rivi,
lagrime di cordoglio al pianto mio.
Spirate, aure, spirate
e al suon de' miei sospiri
accrescete i respiri.
ho perso il mio tesoro,
infelice, e non moro?

2°
strofa

Questo è il ~~primo~~
lamento di Isifile
attraverso il quale
ci racconta la sua
storia.

Gli
ultimi
due
versi
delle
strofe
sono
identici

Figura 4 – Il testo poetico. – Lavoro di LINDA MARRACCINI.

La musica fa quattro rum su un suono solo, Medea li segue con la voce. Flavio: i rum sono collegati alle sillabe del verso, l'ultimo rum è sulla terza ultima, infatti sono versi struiccioli. Matteo: "è come se la poesia e la musica fossero una cosa sola". Non è regale, non lo è nemmeno quando canta "Se dardo pungente", perché è seduta a gambe storte e ondeggia

Non è lagnessa come Egro. Flavio: «Gli strumenti fanno come quattro gradini per scendere le scale ~~che~~ si ripetono uguali»; Flavio: «Isifile racconta le cose passate, se no il pubblico non capiva cosa c'entrava nella storia». Finisce l'aria e lei canta e si muove a scatti; qui non è un canto che si riesce a seguire; manca il ritmo. Cambia sentimenti: triste, arrabbiata, poi calma. Quando è arrabbiata è a scatti, quando è triste non lo è. Flavio: «Isifile sembra l'antagonista perché rovina i piani di Giasone e Medea».

Chi sono i personaggi principali?
 All'inizio Medea, poi diventa Isifile. Flavio: «le cose cambiano dopo il primo lamento, prima lei non c'entrava nulla, poi c'entra qualcosa».
 Giasone vuole Medea, e Isifile cosa fa?
 Fa un lamento e usa i figli per convincerlo.
 Giasone conquista il vello d'oro da solo?
 No, con l'aiuto di Medea. Matteo: «con l'incantesimo dell'antro magico».
 Flavio: «Medea è innamorata, Giasone gli dice che voleva prendere il vello d'oro, così lei ha fatto l'incantesimo per aiutarlo a prenderlo».

Isifile per convincerlo gli dice di ucciderlo. All'inizio canta e si muove veloce e a scatti, dopo più lento e piano, poi di nuovo a scatti. Flavio: «alla fine salta tutti con la musica più triste e lenta». Ha sentimenti diversi: rabbia e tristezza. Poi Giasone si pente con la musica lenta e a onde. Flavio e Matteo: «non c'è lo ostinato, quindi non è un'aria lamento».

Figura 5 – Le osservazioni di FLAVIO TORNO, MATTEO CREMESANI e della classe III B. – Medea, incantesimo: «Dell'antro magico». Isifile, lamento atto I: «Lassa, che far degg'io». Riflessioni in itinere. Isifile, lamento atto III: «Infelice, che ascolto?».

MONIA

FRANCESCO CAVALLI; GIACINTO ANDREA CICOGNINI
Il Giasone
Aria di Giasone **Delizie contenti**

In quante parti è diviso il brano e qual è la sua forma?
*Il brano è suddiviso in due parti che si chia-
mano strofe; la forma è A-A.
Ogni strofa è divisa in due parti. Le strofe sono
separate dai ritorni che suonano la musica che canta il cantore.*

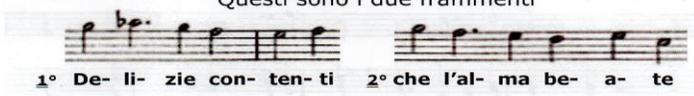
La melodia cantata si ripete, si ripete... a volte appare intera, a volte in frammenti. Ma come si sposa la melodia con la poesia?

OSSERVA LO SPARTITO Un frammento corrisponde al primo verso, la melodia intera comprende i primi due versi

Questa è melodia intera:
*Alessandra notato che sol-
to ogni no-
ta c'è una
sillaba.*



Questi sono i due frammenti



1° De-li-zie con-ten-ti 2° che l'al-ma be-a-te

Ora osserva attentamente la partitura. Cerchia di rosso le melodie intere e cerchia di verde i due frammenti di melodia

SCENA 2ª Giasone. Ercole.



Figura 6a – La lettura intuitiva della musica. – Lavoro di MONIA BABINI.

Elena Artuso

2° parte della melodia 2° verso

FRANC. CAVALLI.

sulla sillaba
"MA" di ferma
te la musica
si ferma:
ci sono i
trattini che
sono dei
segnali di
pausa e
indicano che
la musica
si deve
fermare.
La musica
si ferma
proprio sulla
parola
fermate
poi c'è
metà
melodia
poi dice
di nuovo
fermate e
di nuovo
mezza
melodia dei
violini.

fer - ma - - - te, fer - ma - - - te su
que - stio co - re, dehl più, dehl più, non stit - la te le
glo - te d'a - mo - re de - il - ziente ca - re, fer - ma - te - vi

Figura 6b – La lettura intuitiva della musica. – Lavoro di ELENA ARTUSO.

È la musica che ripete le strofe

Ritornello.

Ritornello.

(ohne Pausen)

ba - sta co - si.

Ritornello.

qui i violini non vanno insieme ma uno dopo l'altro in dialogo

Da quanti strumenti viene eseguita la melodia cantata? Quali sono?

La melodia la canta Giasone e i violini e si ripete la melodia quando non c'è la voce (Bressanbro), cioè si alternano. Qui si fanno un dialogo prima canta lui, poi suonano i violini, poi riprende lui eccetera. Lara dice che gira in tondo perché ogni volta fa la stessa cosa.

Cosa succede verso la fine di ogni parte del brano? Come procedono voce e strumenti?

Alternandosi in dialogo.

Giasone canta con la voce da donna perché a quei tempi era la voce femminile quella più importante. Egea invece non canta con voce da donna. Mattia dice che è così perché lui non è un personaggio importante. Giasone è appena stata in compagnia di Medea ed è ubriaco di amore perché la musica è lenta ed è un dialogo, piano, e anche lui è come ipnotizzata da Medea.

Figura 6c –La lettura intuitiva della musica (con considerazione sui ruoli vocali rispettivi di Giasone ed Egeo). – Lavoro di ALESSIA MINELLI e MONIA BABINI.

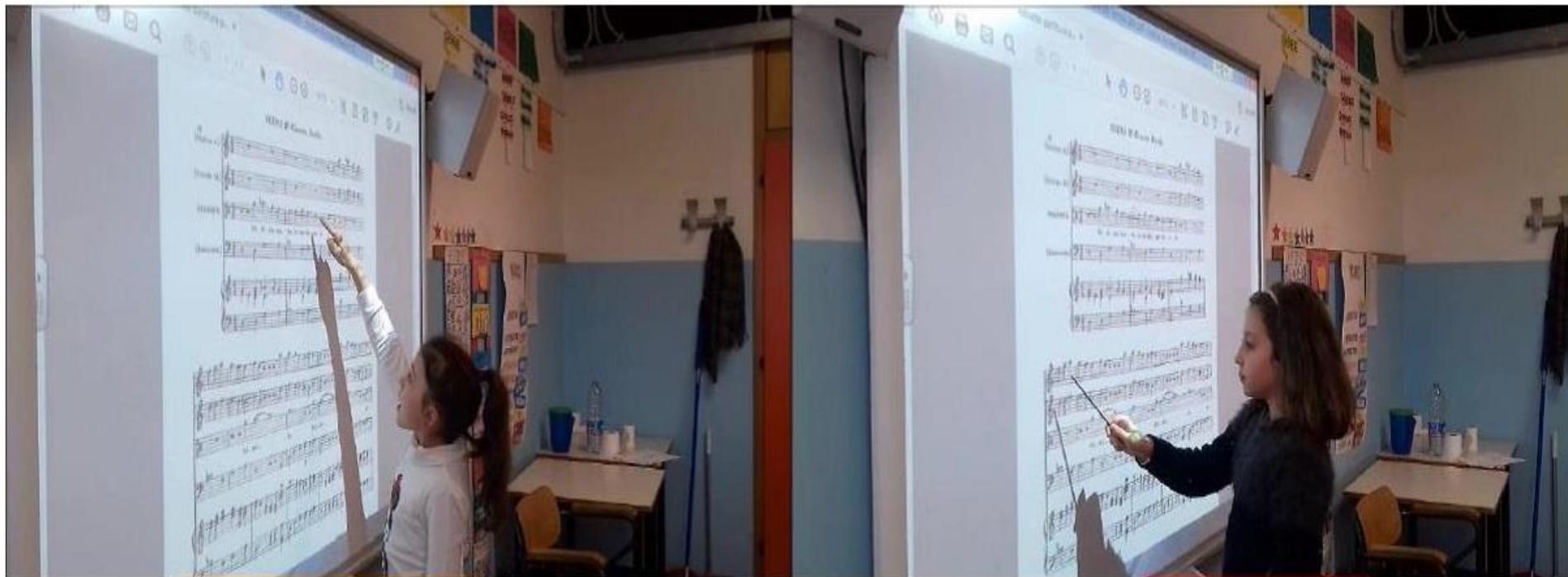


Figura 7 - I bambini a turno seguono la musica alla lavagna interattiva multimediale. – ALESSIA MINELLI ed ELENA ARTUSO.



Figura 8 – I bambini guardano il video dell’opera. – Atto I, scena V: Egeo: «Ferma, ferma, Medea!». La classe III B, FLAVIO, LINDA, MARTINA ed ELENA.



Figura 9 – I bambini cantano e spiegano. – Le prove a scuola e l'esibizione alla rassegna *I Classici in classe*.

Grazie Silvia per tutte le cose che mi hai insegnato anche questo anno. Ti voglio tanto bene. ❤️ Anno 2018



Figura 10 – Con Giasone, Pietro saluta la maestra a fine anno. – Disegno di PIETRO NANNI.