

CHIARA SINTONI
Bolzano

LINGUAGGIO GRAFICO-PITTORICO E COMPrensIONE
MUSICALE NELLA SCUOLA PRIMARIA:
BYDŁO DI MODEST MUSORGSKIJ

1. *Premessa*

La conoscenza (almeno sommaria) della storia della musica e lo sviluppo della comprensione musicale intesa come «capacità di dominare dall'alto, magari al semplice ascolto, la struttura di un brano musicale»¹ costituiscono un aspetto imprescindibile nella formazione culturale dei cittadini fin dalla scuola primaria. La questione pone problematiche specifiche, legate al contesto e all'età dei discenti e chiede anche l'individuazione di percorsi e metodologie appropriate. Tali metodologie possono essere tanto di carattere strettamente disciplinare quanto di carattere interdisciplinare e trasversale. Con questo lavoro intendo fornire un esempio incentrato su un brano tratto da *Quadri di un'esposizione* del compositore russo Modest Musorgskij (Karevo, 1839 – Pietroburgo, 1881) nella trascrizione orchestrale di Maurice Ravel (Ciboure, 1875 – Parigi 1937). Esso si rivolge alla scuola primaria e mira a introdurre i bambini alla conoscenza di una pagina musica d'arte e alla sua comprensione attraverso una procedura di didattica dell'ascolto mediata dall'uso del disegno (linguaggio grafico-pittorico secondo le Indicazioni nazionali) in relazione all'opera musicale.² Dalla messa in pratica di tale ipotesi di lavoro vengono riprese le analisi e gli esempi riportati nel presente lavoro.

La proposta si basa sul ricorso al disegno in relazione all'ascolto musicale³ ed è finalizzato alla comprensione del brano: disegno e linguaggio grafico-

¹ G. LA FACE BIANCONI, *Comprendere la musica: sapere e saper fare*, in «La Ricerca», 3-4, 2004, p. 31.

² Una prima esperienza didattica in questo senso è stata realizzata da chi scrive nell'anno scolastico 2013/2014 nel percorso didattico che ha coinvolto i docenti e gli allievi di tre classi (2°) della scuola primaria “Mohandas Gandhi” di Laives (BZ). Il percorso didattico è stato realizzato nell'ambito del progetto *L'educazione musicale nell'età infantile tra ascolto musicale, impiego del corpo e verbalizzazione della musica* (assegno di ricerca annuale in Pedagogia musicale, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, a.a. 2013/2014).

³ Sulla didattica dell'ascolto si vedano in particolare M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curriculum*, Bologna, Zanichelli, 1985; rist. aumentata, 2002; G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, a cura di F. Comptoi, Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60; EAD., *La 'Trota' fra canto e suoni. Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale», XII,

simbolico costituiscono infatti dei mezzi attraverso cui il bambino esplora la realtà circostante e dà corpo a pensieri ed emozioni sin dalla più tenera età.⁴ Il disegno rappresenta infatti una delle attività più importanti all'interno del curriculum scolastico relativo al primo ciclo d'istruzione, in particolare nella scuola primaria, ed è utilizzato sia come attività formativa e ricreativa a sé stante, sia in relazione ad altri ambiti disciplinari, primo fra tutti la musica.⁵ Nondimeno, il

n. 1, 2005, pp. 77-123; EAD., *La didattica dell'ascolto*, in «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-541; EAD., *Didattica dell'ascolto e didattica laboratoriale*, in «Riforma e Didattica», XI, n. 2, marzo-aprile 2007, pp. 15-21.

⁴ In conformità con l'uso che ne viene fatto nell'ambito della pedagogia dell'arte e della didattica del disegno, con l'espressione *linguaggio grafico-simbolico* – che in generale può riferirsi all'espressione e comunicazione tramite un sistema di simboli grafici – ci si riferisce qui all'«elaborazione di segni che il bambino sperimenta già dalla primissima infanzia in forma di scarabocchi. Il bambino [...] già intorno al diciottesimo mese di vita, sente il bisogno di scarabocchiare [...] lasciando segni dovunque capiti e in qualsiasi momento. Così facendo scrive, parla, racconta fatti e sentimenti [...] storie proiettate sul foglio, le quali includono emozioni e messaggi che il bambino rivolge all'adulto. In questa richiesta di dialogo, egli vuole essere ascoltato e capito» (C. PANCIROLI, *Arte infantile o linguaggio grafico-simbolico del bambino?*, in «Infanzia», n. 6, novembre-dicembre 2010, p. 187).

⁵ Nelle *Indicazioni Nazionali per la scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* si considerano i vari tipi di linguaggio – tra cui il disegno – come mezzi per esplorare l'arte e sviluppare il senso estetico nei piccoli (*Immagini, suoni e colori*, p. 20). Nei *Traguardi per lo sviluppo della competenza*, il bambino “inventa storie e sa esprimerle attraverso [...] il disegno, la pittura e altre attività manipolative” (p. 20): nello specifico, il disegno instaura un rapporto con la narrazione e la creatività in ambito linguistico. Per quanto riguarda più specificamente il ruolo della Musica nella scuola primaria, il documento recita: “In quanto mezzo d'espressione e di comunicazione, la musica interagisce costantemente con le altre arti ed è aperta agli scambi e alle intersezioni con i vari ambiti del sapere” (p. 58); anche in questo caso manca un riferimento all'integrazione fra ascolto musicale ragionato e impiego del disegno, finalizzata alla comprensione musicale. La sezione *Obiettivi di apprendimento al termine della classe quinta della scuola primaria* sottolinea l'importanza di “rappresentare gli elementi basilari dei brani musicali e di eventi sonori attraverso sistemi simbolici convenzionali e non convenzionali” (p. 59). Di fatto, però, tale interazione/integrazione non avviene in molte realtà didattiche. Nel documento realizzato dall'Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica (ADUIM) e SagGEM – Gruppo per l'Educazione musicale dell'Associazione Il Saggiatore musicale (*Audizione presso la Commissione per la revisione delle “Indicazioni Nazionali” per la Scuola dell'infanzia e per il Primo Ciclo di Istruzione*, Ministero della Pubblica Istruzione, Dipartimento per l'Istruzione, 12 aprile 2007), disponibile all'indirizzo internet http://wwcat.saggiatoremusicale.it/documenti/Ind%20Naz%20Musica%20__%20ADUIM%20e%20SagGEM.pdf (ultimo accesso, 17 dicembre 2017), si tematizza e si auspica l'integrazione fra «le proprie esperienze musicali con le altre modalità espressive, con particolare riferimento alle aree della corporeità (danza e teatro), del linguaggio verbale (poesie e testi per musica), e delle arti visive (pittura, scultura e architettura)»

suo impiego nella didattica musicale è spesso associato ad un ascolto di tipo proiettivo, dunque non finalizzato a cogliere comprendere assimilare le componenti della sintassi e della forma musicale.⁶ In questo lavoro vedremo invece come si possa sviluppare nei bambini la conoscenza di opere musicali esemplari e della storia della musica mediante l'ascolto musicale e l'impiego razionale e consapevole del disegno.⁷

Nell'idea del disegno come *linguaggio grafico-simbolico*, il termine *linguaggio* sta ad indicare proprio la «capacità peculiare della specie umana di comunicare per mezzo di segni».⁸ Il termine *grafico*, «definito come ciò che si esprime attraverso il disegno», non ha nulla a che vedere con la casualità; al contrario, «specifica come [il] segno sia [...] in continua ricerca di una direzione, di finalità, divenendo

(*Competenze in uscita per la scuola primaria*, p. 9). In conclusione, se da un lato i due documenti contengono espliciti riferimenti all'importanza dell'educazione all'arte e alle arti figurative, anche attraverso lo studio e l'impiego del disegno, in relazione all'opera d'arte studiata, dall'altro non scendono nello specifico per quanto concerne il rapporto fra musica, comprensione musicale e impiego del segno iconico.

⁶ In merito alle problematiche connesse con tale tipo di ascolto e di approccio con riferimento ad altre pratiche di educazione musicale basate sul corpo e il movimento cfr. C. SINTONI, *Gesto e movimento per la comprensione musicale. Ascolto dal "Carnevale degli animali" di Camille Saint-Saëns*, «Musica Docta», II, 2012, pp. 123-139; EAD., *Quando il Suono diventa Gesto. Un laboratorio su "Pierino e il lupo" di Sergej Prokof'ev*, Roma, Aracne 2009, *passim*.

⁷ Al di là degli obiettivi del presente contributo è la trattazione dei casi nei quali l'interazione musica/disegno è mirata non tanto alla comprensione musicale quanto ad altri aspetti più attinenti la sfera psicologica; sulla questione si veda l'importante A. OLIVERIO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile* (Bollati Boringhieri, Torino, 1978, rist. 2003). Il volume analizza il segno grafico pittorico dei bambini da un punto di vista prettamente medico – negli ambiti della psicologica, della psichiatria e della psicoterapia – e ne individua le caratteristiche salienti, rivelatrici dell'indole del bambino, dei suoi rapporti col mondo che lo circonda e con la sfera degli affetti, sino al disagio emotivo e sociale e ai disturbi della personalità.

⁸ C. PANCIROLI, *Arte infantile o linguaggio grafico-simbolico del bambino?*, n. 6, novembre-dicembre 2010, p. 187. Sul disegno infantile con riferimento alla didattica, sulle caratteristiche e sui significati si vedano, oltre al già citato A. OLIVERIO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile* cit., le seguenti pubblicazioni: E. CANNONI, *Il disegno dei bambini*, Roma, Carocci, 2003; B. EDWARDS, *Il nuovo disegnare con la parte destra del cervello: il grande classico che ha permesso a tutti d'imparare a disegnare*, Milano, Longanesi, 2002; M. DALLARI - C. FRANCUCCI, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1998; R. KELLOGG, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi dei bambini dai due agli otto anni*, Milano, Emme, 1979; G. H. LUQUET, *Il disegno infantile: educazione all'immagine per la scuola materna ed elementare*, Roma, Armando editore, 1969; C. PANCIROLI, *Le arti visive nella didattica. Teorie, esperienze, progetti dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria*, Verona - Bolzano, QuiEdit, 2012; EAD., *Le professionalità educative tra scuola e musei: esperienze e metodi nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano, 2016.

così un segno intenzionale».⁹ Il *disegno*, risultante di linee e segni, «richiede intenzione, proposito, progetto»: in questo modo il bambino «impara a costruire una traccia schematica di un'opera ... un abbozzo, uno schema, sperimentando come l'opera, l'elaborato proviene da un fare ragionato»;¹⁰ il *segno* è «multiforme, poliedrico, *simbolico*, in quanto si esprime attraverso simboli, ossia elementi materiali – oggetti, figure – che sono rappresentativi di un'entità astratta. Questo discorso, rapportato al bambino, evidenzia come tali simboli siano espressione del suo pensiero».¹¹ Alla luce di queste affermazioni si motiva l'idea stessa di ricorrere, in una procedura incentrata sulla didattica dell'ascolto consapevole, al disegno dei bambini come mezzo finalizzato a guidarli alla scoperta e alla comprensione di un brano musicale.

Un'attività che adibisca il disegno a tale scopo deve essere condotta dall'insegnante in modo pertinente alle strutture musicali e, mirando alla comprensione di un brano nella sua complessità, potrà prevedere più ascolti e differenti livelli di articolazione dei manufatti grafici dei bambini. In quest'ottica si possono prevedere stadi diversi e successivi nell'impiego del disegno in relazione alla musica, ovvero «da pattern più semplici a quelli più complessi», come avviene nell'impiego del disegno *tout court* in sede didattica.¹²

Per riassumere, il presente lavoro propone un'attività di educazione all'ascolto musicale *mediante* l'interazione ascolto musicale/disegno: il segno si origina dall'ascolto attento e progressivamente più approfondito del brano e dall'individuazione delle sue caratteristiche costruttive. L'impiego consapevole e via via più raffinato del disegno in stretto rapporto con le caratteristiche musicali del brano individuate mediante l'ascolto promuove nei bambini lo sviluppo delle capacità di cogliere e comprendere aspetti anche complessi della composizione scelta e di affinare al contempo le abilità grafiche in relazione a quelli. L'attività promuove inoltre lo sviluppo delle abilità linguistiche nei bambini: la verbalizzazione sarà condotta in rapporto all'ascolto e alle produzioni grafiche, secondo modalità via via più pertinenti agli aspetti musicali del brano selezionato e attraverso l'impiego di un lessico sempre più specifico e tecnico, pertinente sia al discorso musicale, sia alle produzioni grafiche. Il lavoro qui presentato testimonia così fasi successive dello sviluppo del disegno in stretta relazione all'ascolto.

2. Argomento e obiettivi

A livello generale il percorso esso mira a sviluppare nei bambini la capacità di comprendere la musica e di comunicare quanto colto all'ascolto attraverso

⁹ C. PANCIOLOI, *Arte infantile o linguaggio grafico-simbolico del bambino?*, cit., p. 187.

¹⁰ *Ibidem*. Sulle componenti e sui caratteri del disegno infantile si veda il già citato volume di A. OLIVERIO FERRARIS.

¹¹ C. PANCIOLOI, *Arte infantile o linguaggio grafico-simbolico del bambino?*, cit., p. 187.

¹² *Ivi*, p. 188.

l'impiego dell'elemento grafico. La scelta del brano – *Bydło* (dai *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij) – risponde inoltre a precisi criteri didattici e sottintende più dettagliati obiettivi di carattere disciplinare. *Bydło* introduce al concetto di *ostinato* ritmico in musica e all'impiego formale ed espressivo del parametro dell'intensità. Il brano può avvicinare il bambino ai concetti di forma musicale e di fraseggio, alle diverse tipologie e caratterizzazioni in cui essi possono estrinsecarsi: nel caso specifico, frasi di ampio respiro, su un *ostinato* ritmico, che si susseguono senza soluzione di continuità in base al principio strutturante e unificatore del crescendo-diminuendo.¹³ Da questo punto di vista il percorso risulta coerente con quanto riscontrabile negli obiettivi di apprendimento al termine della scuola primaria presenti nelle *Indicazioni per il curricolo* per musica («valutare aspetti funzionali ed estetici in brani musicali di vario genere e stile, in relazione al riconoscimento di culture, di tempi e luoghi diversi; riconoscere e classificare gli elementi costitutivi del linguaggio musicale all'interno di brani di vario genere e provenienza; rappresentare gli elementi basilari di brani musicali e di eventi sonori attraverso sistemi simbolici convenzionale e non convenzionali»).

3. "Quadri di un'esposizione" di Modest Musorgskij - Maurice Ravel

I *Quadri di un'esposizione* furono scritti nel 1874 da Modest Musorgskij per pianoforte. Essi costituiscono una successione di brani di breve estensione ispirata all'esposizione di dipinti commemorativa dell'amico Viktor Hartmann, scomparso improvvisamente nel 1873.¹⁴ I brani costituiscono una sorta di

¹³ Un paragone può essere instaurato col celebre *Boléro* di Maurice Ravel – caratterizzato da tutt'altra *Stimmung* eppure basato su un crescendo graduale e progressivo che permea il brano sino alla sfolgorante conclusione – oppure col tema del Lupo, tratto dalla favola sinfonica di Prokof'ev, assimilabile al brano di Musorgskij-Ravel per la tensione che emana (cfr. C. SINTONI, *Quando il Suono diventa Gesto. Un laboratorio su 'Pierino e il Lupo' di Sergej Prokof'ev*, Roma, 2009, pp. 73-75).

¹⁴ Dal raffronto tra il ciclo pianistico e le opere pubblicate nel catalogo della Mostra si evince che «pochi sono i pezzi figurativi che coincidono alla lettera musicale, anzi alcuni dei pezzi musicali sono del tutto inventati e non hanno rispondenza alcuna nei veri 'quadri' dell'esposizione. Questi ultimi consistevano infatti in schizzi, disegni e acquerelli, nella maggior parte progetti architettonici in senso lato, che il critico V.V. Stasov [...] aveva riordinato con sollecita attenzione subito dopo la morte del caro amico, avvenuta il 23 luglio 1873. Sotto l'immediata impressione della Mostra, M.P. Musorgskij stese quasi febbrilmente il pezzo musicale» (N. MISLER, *Musorgskij e Hartmann*, in *Musorgskij, l'opera e il pensiero*, Atti del Convegno internazionale – Teatro alla Scala (8-10 maggio 1981), direzione scientifica di Francesco Degrada, «Quaderni di Musica/Realtà», n. 5, p. 151). Anche secondo David Brown, «Musorgsky's suite produces a more coherent impression than might have been expected from the variety of subjects» (D. BROWN, *Musorgsky. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press 2002, cap. 13: *Two Relationships: Pictures at an Exhibition and Sunless*, p. 232). Caryl

galleria ideale di scene ‘dipinte’ attraverso la musica, intercalate da una *Promenade* che per un verso suggerisce lo spostamento da un quadro all’altro e per un altro verso, idealmente, può far pensare alla riflessione del compositore di fronte alle realizzazioni pittoriche dell’amico: *Promenade*; I. *Gnomus*; *Promenade*; II. *Il vecchio castello*; *Promenade*; III. *Tuileries*; IV. *Bydło*; *Promenade*; V. *Ballet des petits pousins dans leur coque*; VI. *Samuel Goldenberg et Schmuyle*; VII. *Limoges: le marché*; VIII. *Catacombae: Sepulcrum Romanum – Cum mortuis in lingua mortua*; IX. *La Cabane de Baba-Yaga sur des pattes de poule*; X. *La Grande Porte de Kiev*.¹⁵ Della composizione esistono diverse realizzazioni orchestrali. Di tutte la più celebre è quella realizzata nel 1922 dal compositore e pianista francese Maurice Ravel: non una semplice trascrizione, ma un ripensamento e una riscrittura dell’opera per i timbri orchestrali.¹⁶ I *Quadri*, tanto nella versione originale quanto nelle sue trascrizioni, appartengono al

Emerson precisa che «quattro dei dieci dipinti di Hartmann che Musorgskij commemorò nei *Quadri* sono ora perduti e il loro ricordo vive solo grazie a descrizioni verbali e a questa musica [...] È probabile che, senza questo tributo, il nome stesso di Hartmann sarebbe caduto nell’oblio [...]» (C. EMERSON, *Vita di Musorgskij*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, ed. it. *Vita di Musorgskij*, trad. di Alessandro Cogolo, Torino, EDT, 2006, p. 108). Secondo Richard Taruskin, i *Quadri* furono completati il 26 giugno (R. TARUSKIN, *Musorgskij. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 349), ma sulla datazione esatta gli studiosi non sempre sono concordi. Secondo David Brown il completamento dell’opera risalirebbe al 4 luglio (D. BROWN, *Musorgskij. His Life and Works*, cit., p. 231). Il primo riferimento epistolare alla composizione dei *Quadri* risale al 2 giugno 1874, in una lettera da San Pietroburgo: «MPM began composing the piano suite *Pictures at an Exhibition* (C.d. at the end of the ms. of No. 4 of *Sunless*; to Stasov of 12 or 19 Jun 1874)». Nell’appunto risalente al 22 giugno dello stesso anno, si legge «C.d. at the end of the ms. of the piano suite, *Pictures at an Exhibition. A Reminiscence of Victor Hartman*» (A. ORLOVA, *Musorgskij’s Days and Works. A Biography in Documents*, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1993, pp. 416-417). La data del 22 giugno è avvalorata anche da A. FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgskij*, in «The Musical Quarterly», XXV, 3, 1939, p. 281.

¹⁵ Per un approfondimento sulla composizione si veda il volume di M. RUSS, *Musorgskij: Pictures of an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, e G. PESTELLI, *Musorgskij. Una guida all’ascolto della suite “Quadri d’una esposizione” di Modest Musorgskij nella versione originale per pianoforte solo. Tema ricorrente e pezzi caratteristici vengono riletti anche attraverso il riferimento allo spartito musicale*, in «Nuova Secondaria», n. 2, 2016, pp. 67-70. Sulla vita e la produzione artistica di Musorgskij si veda anche C. EMERSON, *The Life of Musorgskij*, cit. (in particolare le pp. 106-108, dedicate ai *Quadri*).

¹⁶ L’organico complessivo della versione orchestrale di Ravel comprende: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, sassofono alto, quattro corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, percussioni (Glockenspiel, campane, triangolo, tamtam, raganella, frusta, piatti, tamburo, grancassa, xilofono, celesta, 2 arpe, archi. L’organico orchestrale di *Bydło* nella versione di Ravel prevede: 3 flauti, 3 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, tuba, timpani (Re diesis - Mi), tamburo, grancassa, arpa, violini I, e II, viole, violoncelli, contrabbassi.

genere del 'pezzo caratteristico', «sono una suite, un seguito di pezzi caratteristici, ossia brani di breve durata dotati di un proprio e inconfondibile carattere musicale, tipici del Romanticismo»¹⁷ e basati su uno schema articolato di riferimenti extramusicali. In sede didattica è stata scelta la versione orchestrale di Ravel, in virtù della sua ricchezza timbrica e coloristica.¹⁸ La suggestione grafico-pittorica della composizione rende quanto mai stimolante – e coerente con la composizione stessa – un lavoro didattico che trova nel segno grafico il proprio momento euristico.¹⁹

4. Attività – Ascolto e comprensione di "Bydło"

4.1. *Orientamento.* – L'attività didattica prevede la descrizione e la contestualizzazione storica di un particolare tipo di carro, di origine contadina – *Bydło* in lingua polacca – dotato di ruote piene, trainato da buoi e adibito al trasporto di carichi pesanti.²⁰ Il carro raffigurato da Hartmann non esiste più: dei disegni e illustrazioni strettamente legati ai *Quadri*, soltanto sei sono giunti sino a noi, tra i quali però non rientra il dipinto del carro polacco che avrebbe ispirato Musorgskij.²¹ Per la maggior parte delle opere contenute nel Catalogo della Mostra del 1873 manca spesso un riscontro iconografico preciso e attendibile: è

¹⁷ G. PESTELLI, *Musorgskij*, cit., p. 67.

¹⁸ «I *Quadri* apparvero a stampa nel 1866, e furono relegati a curiosità pianistica fino all'orchestrazione di Ravel, nel 1922, allorché tutte le loro versioni furono restituite a una frenetica vita» (C. EMERSON, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 108).

¹⁹ Proprio perché la versione orchestrale di Ravel è oggi considerata come un'opera distante dalla versione pianistica, si consiglia anche l'ascolto della versione originale per pianoforte, creando collegamenti mirati con la partitura orchestrale.

²⁰ L'introduzione (in lingua russa e francese) dell'edizione Rimskij-Korsakov (Mosca, Bessel, 1886) riporta la seguente descrizione del carro, denominato *bydło*: «Un chariot Polonais sur des roues énormes, attelé de bœufs». Secondo Michael Russ il carro che dà il titolo alla composizione è caratterizzato da «huge wheels, pulled by oxen» (M. RUSS, *Musorgsky: Pictures of an Exhibition*, cit., p. 40). Alfred Frankenstein definisce il carro «a Polish wagon on enormous wheels drawn by oxens» (A. FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., p. 282). Per la consultazione della partitura nella duplice versione per pianoforte e per orchestra si vedano le indicazioni bibliografiche in calce all'articolo. In uno scambio epistolare Musorgskij denomina il carro con la locuzione 'sandomirzsko bydło' (le télègue). Il termine télègue «probably one of Musorgsky's frenchifications, does mean 'cart', and though the title [...] was 'Polish Cart', the word 'bydło' in both Russian and Polish means simply 'cattle'» (cfr. D. BROWN, *Musorgsky. His Life and Works*, cit., p. 231; nella nota 10, Brown specifica infatti che la locuzione 'sandomirzsko bydło' indica «Sandomir [i.e., Polish] Cattle; Michael Russ propone l'ipotesi suggestiva secondo la quale «given Musorgsky's Russophile tendencies [which would have included no love of Poles], the Sandomir cattle are the Polish people themselves» (M. RUSS, *Musorgsky: Pictures of an Exhibition*, cit., p. 40).

²¹ M. RUSS, *Musorgsky: Pictures of an Exhibition*, cit., p. 16. Il lettore può visionare i quadri di Hartmann in calce al cap. V.

il caso del carro polacco, del quale si conservano tuttavia descrizioni dettagliate.²² Del carro sono note le opere pittoriche di Vincent van Gogh²³ e Vassilij Kandinskij, riprodotte qui di seguito:



Fig. 1 – Vincent van Gogh, *Cart with Black Ox (The Ox-Cart)*, olio, 1884, Portland, Oregon (USA), Portland Art Museum.

²² N. MISLER, *Musorgskij e Hartmann*, cit., p. 152.

²³ Per inciso, il carro di van Gogh viene sovente spacciato, erroneamente, come opera di Hartmann. L'opera appartiene alla prima stagione creativa di van Gogh e fu creato nel villaggio di Neuen, Olanda, ove l'artista risiedette dal 1883 al 1885, prima di trasferirsi in Francia. Secondo il curatore del Museo di Portland, Bruce Guenther, «The way the wheel becomes a definition lifted off the surface of the painting with the brush is Van Gogh establishing his vocabulary as a painter». Nel 2010 il dipinto fu sottoposto a radiografia digitale e CT scanning (Computer Tomography scanning), allo scopo di reperire maggiori informazioni sul *modus operandi* dell'artista e per inserirlo nel database del Van Gogh Museum di Amsterdam. I riscontri analitici rivelarono la presenza di «a painted-out flying bird» nel dipinto. Sempre nel 1884 van Gogh dipinse anche un'altra opera, correlata alla precedente, intitolata *Cart with Red and White Ox*, conservata al Kröller-Müller Museum a Otterlo, Olanda.



Fig. 2 – Vincent van Gogh, *Cart with Red and White Ox*, Otterlo, Olanda, Kröller-Müller Museum.

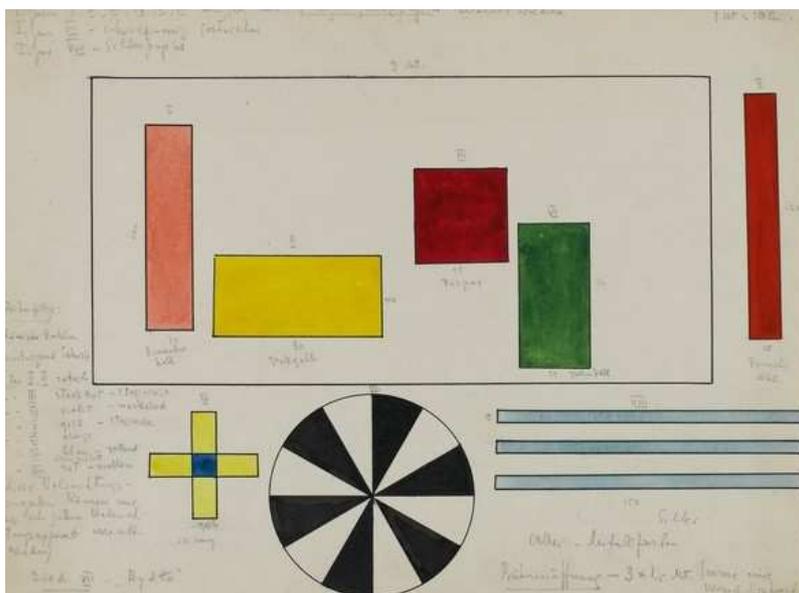


Fig. 3 – Vassilij Kandinskij, *Picture VII. Bydlo* (1928), Parigi, Centre Georges Pompidou

Al netto del materiale tematico, il brano (Sempre moderato e pesante) è basato su due elementi strutturali fondamentali: (1) l'incedere somnesso, regolare e inesorabile delle quartine di crome (fagotti, controfagotto, violoncelli e contrabbassi, dapprima con sordina e poi senza) e (2) la graduazione dell'intensità, utilizzata come elemento strutturante. Il brano presenta infatti una

struttura che dal *pp poco a poco cresc.* di batt. 1 giunge gradualmente al culmine in *fff* a batt. 39, per poi estinguersi poco a poco da batt. 49 sino ai due ultimi suoni pizzicati in *ppp* dei contrabbassi (batt. 64). Le variazioni dinamiche sono ottenute sia aumentando l'intensità dell'emissione strumento per strumento, sia col graduale coinvolgimento di strumenti sempre più numerosi, indi per successiva rarefazione dell'organico orchestrale e diminuzione dell'intensità.

Il brano presenta una struttura formale ABA e coda: A (batt. 1-20); B (batt. 21-38); A (batt. 38-55); coda (batt. 55-64). Ad un'analisi più approfondita, la composizione rivela una struttura formale ben più complessa e articolata.²⁴

Il tema di partenza è affidato alla tuba (parte A, batt. 1-20) ed è accompagnato dall'incedere ritmico inesorabile delle quartine di ottavi (fagotti, controfagotto, archi con sordina – violoncelli e contrabbassi). L'arpa segue la pulsazione in 2/4 con note gravi e lievi, il discorso musicale scorre regolare, per incisi di quattro battute.

La parte B (batt. 21-38)²⁵ evidenzia un incremento nella dinamica – ottenuto con indicazioni agoniche circostanziate (*mf, sempre cresc.* alle batt. 21-24; *f cresc.* alle batt. 25-28), con il coinvolgimento di tutta la compagine orchestrale e con una scrittura densa e accordale – e da un colore orchestrale rischiarato prima dalle viole (batt. 21), poi dai violini I e II che si uniscono al fagotto, in corrispondenza del *f cresc.* alla batt. 25. Le quartine di crome iniziali procedono ora per intervalli di terza discendenti, il discorso musicale scorre più serrato, per incisi di due battute. I bicordi dei fiati, gli accordi dell'arpa e i colpi della grancassa marcano la pulsazione del brano. Il 1° corno entra a batt. 27, il 2° a batt. 29; con l'ingresso del 3° e del 4° corno a batt. 30 l'orchestra è al completo. Il *poco dim.* a batt. 32-35 prelude ad un dirompente crescendo (batt. 35-37) che trascina tutta l'orchestra verso il *fff* della ripresa del tema iniziale (batt. 38-55), affidato dapprima ai fiati, ai violini I e II e alle viole (batt. 38-47), quindi alla tuba (batt. 47 e ss.), la melodia si dispiega su cinque ottave. Come si può notare dallo schema di sintesi qui riprodotto, la distribuzione delle intensità contraddice di fatto lo schema

²⁴ In merito all'idea compositiva di Musorgskij e alla struttura formale dei singoli numeri in relazione all'unità della composizione, Michael Russ afferma: «Musorgsky's forms are highly economical [...]; once the picture has been sketched and the mood created, it is abandoned. If the forms are thought to be too abbreviated it should be remembered that, for Musorgsky, formal balance is secondary to the expression of a message. Binary and ternary forms are favoured, usually constructed in a way that minimises strong contrasts of material or tonality between sections» (M. RUSS, *Musorgsky*, cit., p. 35; la durata complessiva del brano è determinata da un fattore esterno – il tempo che il carro impiega a sparire in lontananza.). Anche Nicoletta Mislser afferma che «di tutto questo materiale eterogeneo, Musorgskij non cura i particolari, ma carica le differenze, spesso interrompendo bruscamente i pezzi per aumentarne il contrasto» (N. Mislser, *Musorgskij e Hartmann*, cit., p. 161).

²⁵ Per i riferimenti alla partitura il lettore consulti la bibliografia in calce all'articolo.

formale, o comunque non collima con esso: il culmine fonico coincide infatti col terzo pannello, dunque in una ipotetica simmetria assiale è spostato "a destra":

Alla quarta enunciazione del tema la sonorità inizia a sfumare su un *poco diminuendo* (batt. 52) e sulla rarefazione progressiva della scrittura orchestrale (batt. 53-64), sino alla scura conclusione dei contrabbassi pizzicati in *ppp* (batt. 64): la musica s'immerge nel silenzio.

La seguente tavola 1 riporta in forma schematica quanto appena descritto:²⁶

<i>dinamica</i>	<i>numerazione delle battute</i>	<i>materiale tematico</i>	<i>totale battute</i>	<i>strumentazione</i>	<i>forma complessiva</i>
<i>pp</i> <	1-10*	tema A	10	<i>fg, tuba, vcl, cb</i>	A
<	10-20	tema A'	10		
<i>mf</i> → <i>f</i>	21-32*	tema b	12	<i>strumentini, arpe, vl II poi vl I, cr</i>	B
<i>f</i> → <i>fff</i>	32-38*	tema b'	7		
<i>fff</i> >	38-47*	tema A	10	<i>piena orchestra, melodia su cinque 8^{ve} (!), poi via via spegnendo</i>	A
<i>f</i> >	41-55*	tema A'	9		
<i>mp</i> > <i>p</i> → <i>pp</i> → <i>ppp</i>	55-64	coda (dissolvenza)	10	<i>1 cr, 2 arpe, vcl, cb (registri gravi)</i>	coda

Tav. 1 – Schema di sintesi di *Bydlo*.

4.2. *Ascolto*. – Il brano si basa su due elementi su cui si fonda la sintassi musicale: l'*ostinato* ritmico (quartine di crome incessanti) e il parametro dell'*intensità* del suono. L'ascolto sarà dapprima focalizzato a cogliere il crescendo/diminuendo che caratterizza la composizione.²⁷

All'inizio dell'attività di ascolto, i bambini colgono e restituiscono mediante il segno grafico-simbolico gli aspetti sonori più evidenti del brano. Nel caso specifico, il segno grafico dei bambini coglie le caratteristiche salienti del carro così come viene connotato dal compositore: pesante, lento, grande, un po' minaccioso, così come lenti, gravi e scuri sono l'andamento metrico e la scansione melodica.²⁸

²⁶ Ringrazio sentitamente Lorenzo Bianconi per lo schema di sintesi qui riprodotto.

²⁷ La durata del brano si aggira sui quattro minuti; nondimeno, le caratteristiche musicali della composizione possono alterare la percezione della durata, creando un effetto di dilatazione della temporalità.

²⁸ Sull'aspetto narrativo del disegno, cfr. A. OLIVERIO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile*, cit., *L'aspetto narrativo del disegno*, p. 57 e ss. Scrive l'autrice: «I disegni infantili, come qualsiasi altro disegno, possono essere esaminati da molte angolazioni (evolutiva, proiettiva, narrativa, artistica, conoscitiva ecc.) tutte evidenti nel singolo prodotto, benché, per certe caratteristiche di resa formale e di contenuto, vi siano disegni più chiaramente *proiettivi* o *artistici* o *narrativi* di altri». Il commento dell'adulto –



Fig. 4 – Visione statica del carro (dalle produzioni dei bambini).

Il carro si muove, ma non da solo! Come si può notare nelle produzioni grafiche di fig. 5, i bambini hanno disegnato un carro trainato da un animale (il bue). La musica è lenta e pesante, il carro è imponente rispetto all'animale che lo traina.²⁹

in questo caso del docente – sia esso “laudativo, critico o correttivo”, «lascia sempre una traccia, al punto da riuscire, quando è ripetuto o proviene da una persona che il fanciullo stima, ad accelerare o rallentare l'evoluzione stessa del disegno» (*ibid.*). Il ruolo del docente è in questo contesto ancora una volta decisivo.

²⁹ Da qui in poi, le fasi successive delle produzioni infantili evidenziano l'impiego della *ripetizione* e al contempo della *variazione* di uno stesso soggetto: il carro. Risulta evidente come la riflessione sulle caratteristiche musicali del brano, condotta mediante l'ascolto ragionato, in relazione all'elaborazione grafica dei bambini possa essere feconda per lo sviluppo congiunto di entrambe le competenze musicali e grafiche e come i concetti di ripetizione e variazione, comuni ad entrambe le discipline, possano essere sperimentati e appresi. In quest'ottica, la ripetizione di uno stesso soggetto «non ostacola il prodursi di variazioni attraverso cui il bambino produce e crea» (A. OLIVERIO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile*, cit., p. 157)

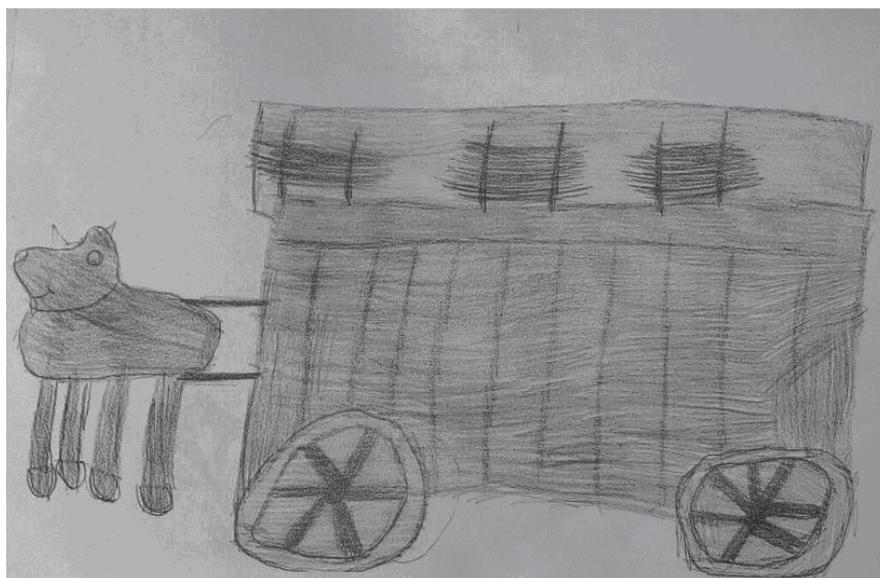


Fig. 5 – Visione statica del carro con animale (bue; dalle produzioni dei bambini)

L'impiego del segno grafico in stretto rapporto all'ascolto ragionato del brano conduce i bambini a perfezionare con gradualità la propria percezione e comprensione delle caratteristiche musicali che connotano *Bydlo*: nelle produzioni grafiche di fig. 6 i bambini arricchiscono di particolari l'immagine del carro, nel suo rapporto con l'ambiente circostante – si muove all'aperto, trasporta un carico ed è trainato da un animale, il cui tragitto viene guidato da un personaggio che tiene le redini – e dal loro punto di vista: il bambino che osserva il carro è nella posizione di chi può percepire sia visivamente sia uditiveamente l'avvicinarsi e l'allontanarsi del carro.



Fig. 6 – Visione statica del carro con animale e bimbo (si noti come il bambino di fatto sembri immaginare sé stesso o una proiezione di sé nella scena; dalle produzioni dei bambini).

Come abbiamo già detto, da un punto di vista formale, *Bydlo* si struttura in base al principio del crescendo/diminuendo. Nelle produzioni grafiche di fig. 7, i bambini colgono per immagini in sequenza questo aspetto del brano: il principio strutturante restituisce le dimensioni del carro, più ridotte all'inizio e al termine della composizione, imponenti in corrispondenza del culmine dinamico:

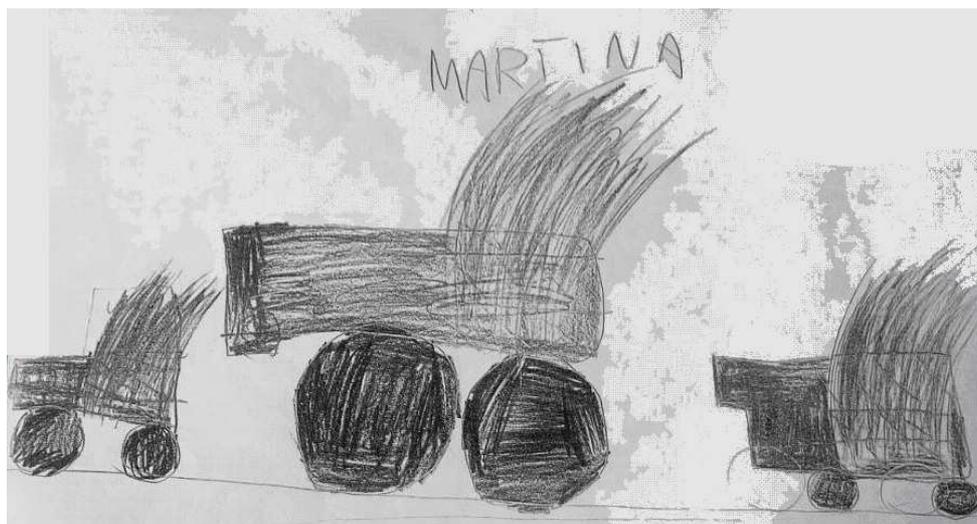


Fig. 7 – Visione del carro piccolo/grande/piccolo (dalle produzioni dei bambini).

La fig. 8 mostra con chiarezza l'inesorabile direzionalità dello svolgimento sonoro³⁰ e il passaggio del carro (avvicinamento e allontanamento rispetto ad un punto di osservazione):



Fig. 8 – Visione del carro piccolo/grande/piccolo trainato da animale (bue), con sentiero (dalle produzioni dei bambini).

³⁰ Per inciso, se si riconosce una 'direzionalità' al discorso sonoro, si nega alla radice il concetto di simmetria, a conferma dello sfasamento tra struttura formale e climax sonoro.

Le due produzioni grafiche di fig. 9 e 10, particolarmente interessanti, aggiungono un dettaglio decisivo, colto mediante una riflessione condotta all'ascolto. Il 'più che pianissimo' della conclusione si associa alla pulsazione sommessa, greve ed inesorabile delle semiminime, l'immagine sonora si estingue poco a poco, come se la musica rientrasse nel silenzio, il carro sparisce dalla nostra vista (e dai bordi del foglio, che delimitano allo stesso tempo lo spazio grafico e la percezione uditiva):

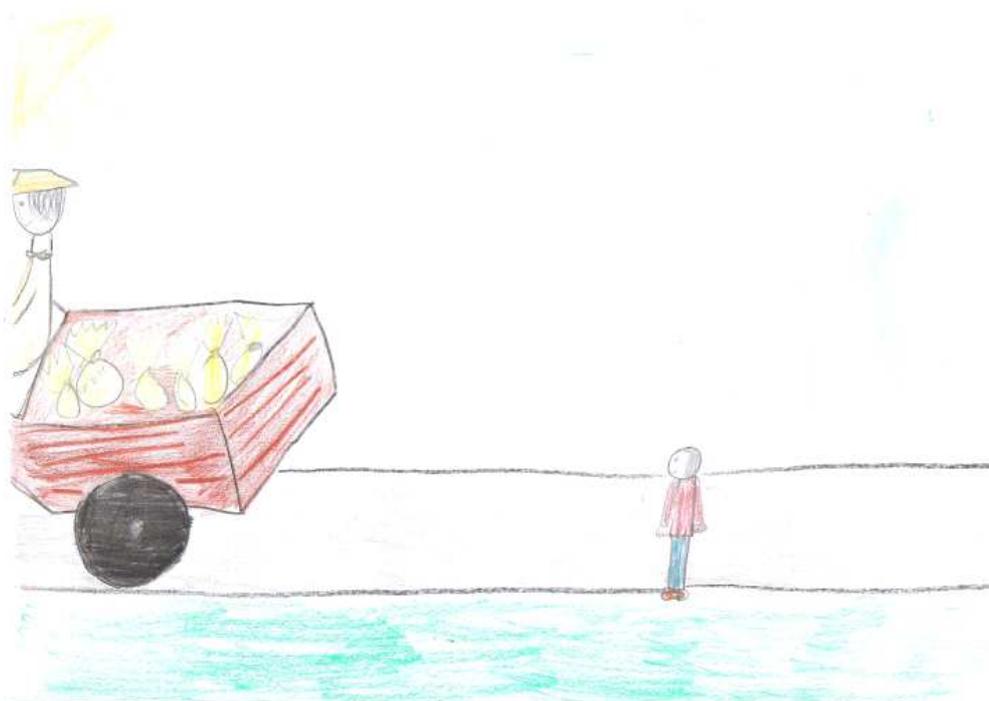


Fig. 9 – Carro, parte posteriore, con bambino e sentiero (dalle produzioni dei bambini).

Il ruolo e la funzione che assume il silenzio, percepito non come “cessazione del suono” o “assenza di suono”, ma come parte integrante di esso, è evidente nelle produzioni di fig. 7. Il crescendo/diminuendo che caratterizza il brano non determina un inizio ed una conclusione netti, ma l'emergere della musica dal silenzio e il suo reimmergersi nel silenzio. I bambini hanno colto questo aspetto, disegnando la parte anteriore (inizio del brano) e la parte posteriore del carro (conclusione):



Fig. 10 – Carro, parte anteriore, carro intero, parte posteriore, con animali (bue) e sentiero (dalle produzioni dei bambini).

5. Ipotesi di verifica e di ulteriore svolgimento, anche interdisciplinare

L'insegnante potrebbe proporre ai bambini altri brani basati sulle medesime caratteristiche costruttive ed espressive, ad esempio, il tema del Lupo tratto da *Pierino e il lupo* di Prokof'ev o il *Boléro* di Maurice Ravel. Le caratteristiche formali dei due brani consentono da un lato di ripercorrere le tematiche affrontate nelle composizioni precedenti (in particolare tramite l'ascolto del breve brano di Prokof'ev), dall'altro di ampliare le conoscenze musicali dei bambini, attraverso l'ascolto di brani più complessi e articolati (mi riferisco in particolare al *Boléro*).

Il lavoro svolto su *Bydło* si presta a uno sviluppo di carattere interdisciplinare con il docente di “Arte pittorica, scultura”: sarà utile, in altri brani tratti dalla medesima raccolta, analizzare il rapporto tra l'ispirazione nata dall'osservazione di dipinti di Viktor Hartmann e la musica di Musorgskij. Sarà utile privilegiare una scelta di brani ispirati ai dipinti di Hartmann giunti sino a noi, ovvero V. *Ballet des petits poussins dans leur coque*; VI: *Samuel Goldenberg et Schmuyle*; VIII. *Catacombae: Sepulcrum Romanum – Cum mortuis in lingua mortua*; IX. *La Cabane de Baba-Yaga sur des pattes de poule*; X. *La Grande Porte de Kiev*.³¹ Sono inoltre possibili

³¹ *Ballet des petits poussins dans leur coque* (n. 5) trae ispirazione non da un dipinto, come nel caso degli altri brani suggeriti, ma da uno schizzo del costume di scena per la

e auspicabili estensioni e approfondimenti alla scuola secondaria di primo e secondo grado, mediante un confronto critico tra la partitura pianistica originale e la rielaborazione orchestrale ideata da Ravel, individuando gli snodi del discorso sonoro nelle due versioni, in relazione all'aumento progressivo dell'intensità e all'entrata dei diversi gruppi strumentali.

Bibliografia ragionata

- R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- M. BALDACCI, *Il laboratorio come strategia educativa e didattica*, in *Ripensare il curricolo*, Roma, Carocci, 2006.
- D. BROWN, *Musorgsky. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- E. CANNONI, *Il disegno dei bambini*, Roma, Carocci, 2003.
- M. DALLARI - C. FRANCUCCI, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1998.
- M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curricolo*, Bologna, Zanichelli, 1985; rist. con appendice, 2001.
- I. DELIÈGE, *L'analogia: un supporto creativo nell'educazione all'ascolto musicale*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 253-264.
- L. DOZZA, *Il laboratorio come contesto di co-costruzione di specifiche intelligenze*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp.427-445.
- B. EDWARDS, *Il nuovo disegnare con la parte destra del cervello: il grande classico che ha permesso a tutti d'imparare a disegnare*, Milano, Longanesi, 1969.
- C. EMERSON, *The Life of Musorgsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, ed. it. *Vita di Musorgsky*, trad. di Alessandro Cogolo, Torino, EDT, 2006.
- A. FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, in «The Musical Quarterly», XXV, 3, pp. 268-291.
- R. KELLOGG, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi dei bambini dai due agli otto anni*, Milano, Emme, 1979.

coreografia di *Trilby*, balletto in due atti e tre scene con le coreografie di Marius Petipa e le musiche di Yuli Gerber. Il balletto trae ispirazione dalla novella *Trilby, ou le lutin d'Argail* di Charles Nodier (1822) – a sua volta ispirata ai racconti di Walter Scott – ed ebbe la sua première al Teatro Bolshoj di Mosca nel 1870 (in merito alla versione di Petipa, che si discosta sensibilmente dall'originale fonte letteraria, cfr. A. FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 283-284). I danzatori in costume, ritratti da Hartmann, ispirarono la composizione di Musorgskij. Sull'argomento si veda anche D. BROWN, *Musorgsky. His Life and Works*, cit., p. 232 e A. FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., p. 271, 274 e 283.

- G. LA FACE BIANCONI, *Comprendere la musica: sapere e saper fare*, in «La Ricerca», 3-4, 2004, pp. 31-35.
- EAD., *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, a cura di F. Comploi, Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60.
- EAD., *La 'Trotta' fra canto e suoni. Un percorso didattico*, «Il Saggiatore musicale», XII, n. 1, 2005, pp. 77-123.
- EAD., *La Didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-541.
- EAD., *L'educazione musicale*, «Riforma & Didattica tra Formazione e Ricerca», X, n. 4, 2006, pp. 35-37.
- EAD., *La didattica dell'ascolto*, in «Musica e Storia», XIV, n. 3, 2006, pp. 511-541.
- EAD., *Didattica dell'ascolto e didattica laboratoriale*, in «Riforma e Didattica», XI, n. 2, 2007, pp. 15-21.
- G. H. LUQUET, *Il disegno infantile: educazione all'immagine per la scuola materna ed elementare*, Roma, Armando editore, 1993.
- N. MISLER, *Musorgskij e Hartmann*, in *Musorgskij, l'opera e il pensiero*, Atti del Convegno internazionale, Teatro alla Scala, 8-10 maggio 1981, direzione scientifica di Francesco Degrada, «Quaderni di Musica/Realtà», n. 5, p. 151-163.
- *Musica e verità: nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevic Rimskij-Korsakov/Modest Petrovic Musorgskij*, a cura di F. D'Amico, Milano, Il Saggiatore: Teatro alla Scala, 1981.
- *Musorgskij, l'opera, il pensiero*. Convegno internazionale, Milano, Teatro alla Scala, 8-10 maggio 1981, direzione scientifica di Francesco Degrada, Atti a cura di Ana Maria Morazzoni, in «Quaderni di Musica/Realtà», n. 5, Milano, Unicopli, 1981.
- M. DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, Milano, Ricordi, 1993.
- A. OLIVERIO FERRARIS, *Il significato del disegno infantile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978, rist. 2003.
- A. ORLOVA, *Musorgsky's Days and Works. A Biography in Documents*, Ann Arbor, Michigan, Umi Research Press, 1993.
- C. PANCIROLI, *Arte infantile o linguaggio grafico-simbolico del bambino?*, in «Infanzia», Airplane, Ozzano dell'Emilia, 2010, pp. 187-190.
- EAD., *Le arti visive nella didattica. Teorie, esperienze, progetti dalla scuola dell'infanzia alla scuola secondaria*, Verona - Bolzano, QuiEdit, 2012.
- EAD., *Le professionalità educative tra scuola e musei: esperienze e metodi nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano, 2016.
- G. PESTELLI, *Musorgskij. Una guida all'ascolto della suite "Quadri d'una esposizione" di Modest Musorgskij nella versione originale per pianoforte solo. Tema ricorrente e pezzi caratteristici vengono riletti anche attraverso il riferimento allo spartito musicale*, in «Nuova Secondaria», n. 2, 2016, pp. 67-70.
- M. RUSS, *Musorgsky: Pictures of an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- C. SINTONI, *Quando il Suono diventa Gesto. Un laboratorio su “Pierino e il lupo” di Sergej Prokofjev*, Roma, Aracne, 2009.
- EAD., *Gesto e movimento per la comprensione musicale. Ascolto dal “Carnevale degli animali” di Camille Saint-Saëns*, «Musica Docta», II, 2012, pp. 123-139
- R. TARUSKIN, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Partiture

- M. Musorgskij, *Bilder einer Ausstellung*, a cura di Petra Weber-Bockholdt, Muenchen, G. Henle 1992
- M. Musorgskij/M. Ravel, *Pictures at an Exhibition*, «The Masterworks Library», Boosey & Hawkes, 1997, ISBN 0851623875 = 9780851623870 / ISMN M060114380 = 9790060114380

Registrazioni consigliate

- M. Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition* (pianoforte A. Brendel); un cd (PHILIPS *Digital Classics*, 0289 442 6502 6), 1994
- M. Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Michail Vasil’ëvič Pletnev (esecuzione online su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=BMg_A8eYweY; ultimo accesso, 17 dicembre 2017).
- M. Mussorgsky, *Pictures of an Exhibition*, The London Symphony Orchestra, dir. C. Abbado; un cd (Deutsche Grammophon 437 016-2), 1990.

chiara.sintoni@fastwebnet.it