



Università degli Studi di Genova

Genoa University



Scuola di
Scienze sociali

School of Social Sciences

DISFOR Dipartimento di Scienze della Formazione

CORSO DI LAUREA IN SCIENZE DELLA FORMAZIONE PRIMARIA

“Il potere del liutaio.

Un viaggio alla scoperta del violino”

L'educazione musicale incontra la letteratura per
l'infanzia: un percorso di storia della musica per la
scuola primaria.

Relatore: Prof. Roberto Iovino

Correlatrice: Prof.ssa Anna Antoniazzi

Candidata: Irene Scognamiglio

ANNO ACCADEMICO
2022/2023

*Alla mia nonna Maria,
la mia prima Maestra*

*A Egidio,
il mio maestro di musica*

INDICE

INTRODUZIONE	5
1. LA STORIA DELLA MUSICA NELLA SCUOLA PRIMARIA	7
1.1 La musica nella scuola primaria	7
1.2 E la storia della musica?	11
1.3 La narrazione: strumento didattico per parlare di musica	15
1.4 La mia proposta: processo di elaborazione e motivazioni delle scelte	18
1.4.1 <i>Genesi dell'idea</i>	18
1.4.2 <i>La costruzione dell'appendice teorica</i>	19
1.4.3 <i>Strategie per garantire la comprensibilità del testo</i>	19
1.4.4 <i>La cornice narrativa</i>	20
1.4.5 <i>Il titolo</i>	21
1.4.6 <i>Le illustrazioni</i>	21
1.4.7 <i>Le proposte didattiche</i>	22
2. “Il potere del liutaio. Un viaggio alla scoperta del violino”	24
2.1 L'inizio del viaggio – La struttura	24
2.2 Alla scoperta delle origini – La storia evolutiva	32
2.3 I segreti del violinista – La tecnica violinistica	38
2.4 Un incontro misterioso – Il repertorio	42
2.5 Una famiglia speciale – La famiglia degli archi	48
2.6 La fine del viaggio - Conclusione	58
3. INFORMAZIONI TEORICHE RIGUARDO IL VIOLINO E LA FAMIGLIA DEGLI ARCHI	59
3.1 La struttura	59
3.2 La storia evolutiva	61
3.2.1 <i>Guarneri “del Gesù”</i>	65
3.3 La tecnica violinistica	66
3.3.1 <i>La produzione del suono</i>	67
3.3.2 <i>La presa</i>	68
3.3.3 <i>La tecnica dell'arco</i>	69
3.3.4 <i>La tecnica della mano sinistra</i>	71
3.3.5 <i>La scordatura</i>	72
3.4 Il repertorio	73
3.4.1 <i>La sonata per violino accompagnato</i>	73
3.4.2 <i>I brani per violino solo</i>	74

3.4.3 <i>Il concerto solistico</i>	74
3.4.4 <i>La variazione</i>	76
3.4.5 <i>La musica popolare</i>	76
3.4.6 <i>Paganini</i>	77
3.5 La famiglia degli archi	81
3.5.1 <i>La viola</i>	81
3.5.2 <i>Il violoncello</i>	84
3.5.3 <i>Il contrabbasso</i>	89
3.6 Teoria musicale relativa alle “proposte didattiche”	93
3.6.1 <i>Generazione e propagazione di un suono</i>	93
3.6.2 <i>Le qualità del suono</i>	94
3.6.3 <i>I colpi d’arco</i>	95
3.6.4 <i>I generi musicali</i>	95
3.6.5 <i>I registri vocali</i>	96
CONCLUSIONI	97
BIBLIOGRAFIA	100

INTRODUZIONE

Il presente elaborato, partendo da un'analisi critica relativa all'insegnamento dell'educazione musicale nella scuola italiana, si pone l'obiettivo di dare forma ad una proposta progettuale che, tenendo conto delle esigenze emerse, possa rappresentare un esempio alternativo di strutturazione della didattica della musica.

Le motivazioni in cui il presente lavoro affonda le proprie radici sono di duplice natura. Da un lato, la scelta dell'ambito disciplinare deriva da una motivazione di carattere personale, ovvero la passione che mi lega alla musica e che, fin dall'infanzia, ho avuto modo di coltivare in ambito extrascolastico. Dall'altro, vi è la curiosità scaturita dalle esperienze di tirocinio che mi hanno portato a riflettere su come quest'arte venga proposta – o non proposta – in ambito scolastico.

Il contesto scolastico preso in considerazione è in particolare quello della scuola primaria, indagato a partire dalle indicazioni ministeriali di riferimento, per proseguire con l'esaminazione di testi e pubblicazioni scientifiche relative alle pratiche didattiche.

L'attenzione è qui volta, in particolar modo, alla dimensione storica della musica. Questa scelta è stata determinata da intuizioni relative alla mancanza di tale prospettiva nel panorama attuale dell'educazione musicale che, come si avrà modo di leggere nelle seguenti pagine, può trovare nella letteratura per l'infanzia una strategica alleata per promuovere un approccio nuovo e completo alla materia. L'obiettivo che il presente lavoro si pone è infatti quello di trovare la giusta strategia comunicativa per parlare di storia della musica nella scuola primaria.

Nello specifico la tesi è articolata in tre capitoli. Il primo fornisce, innanzitutto, una panoramica dell'approccio alla musica nell'attuale realtà scolastica italiana, dal quale emerge una grande mancanza: la storia della musica. Indagato meglio il fenomeno attraverso un percorso tra i contributi e le riflessioni di alcune autorevoli figure esperte del settore, si prosegue nell'esplorazione di un particolare strumento didattico: la narrazione. L'ultimo paragrafo di questo capitolo è dunque dedicato all'illustrazione del percorso di creazione della proposta progettuale, che si sviluppa a partire da quanto emerso nei precedenti paragrafi.

Il capitolo successivo contiene la proposta narrativa vera e propria, corredata di illustrazioni e proposte di attività didattiche.

Infine, il terzo capitolo, racchiude tutte le informazioni ottenute attraverso approfondite ricerche relative all'argomento specifico a cui è dedicata la proposta narrativa, ovvero il violino e la sua storia.

1. LA STORIA DELLA MUSICA NELLA SCUOLA PRIMARIA

1.1 La musica nella scuola primaria

La musica è una delle discipline curriculari previste dalle Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione, quadro di riferimento ministeriale per la progettazione didattica nell'attuale ordinamento scolastico italiano.

Tale documento attribuisce alla musica un valore fondante all'interno della formazione umana, in quanto disciplina che “offre uno spazio relazionale propizio all'attivazione di processi di cooperazione e socializzazione, all'acquisizione di strumenti di conoscenza, alla valorizzazione della creatività e della partecipazione, allo sviluppo del senso di appartenenza a una comunità, nonché all'interazione fra culture diverse”¹.

Secondo le Indicazioni nazionali, l'apprendimento della musica prende forma attraverso l'acquisizione di un insieme di pratiche (abilità) e conoscenze, articolandosi su due dimensioni. La prima è la produzione, che prevede “l'azione diretta con e sui materiali sonori”² e che si concretizza nell'esplorazione, nella composizione e nell'esecuzione. La seconda è la fruizione consapevole, che si realizza attraverso “la costruzione e l'elaborazione di significati personali, sociali e culturali, relativamente a fatti, eventi, opere del presente e del passato”³. Tuttavia, proseguendo nell'analisi del documento, si può notare una maggiore propensione nei confronti della prima dimensione dell'apprendimento, che emerge nel riferimento ad attività dirette e al loro valore educativo, conferendo particolare rilevanza alla musica d'insieme; la seconda dimensione, invece, viene citata ma non approfondita.

Alla musica vengono attribuite specifiche funzioni formative: cognitivo-culturale, linguistico-comunicativa, emotivo-affettiva, identitaria e interculturale, relazionale, critico-estetica.⁴ Si tratta di funzioni intrinseche alla pratica musicale e all'approccio alla musica, tuttavia è importante che il docente, in fase di progettazione le tenga

¹(2012), *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, p.58

² *Ibidem*

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

presenti e dedichi loro il giusto spazio, attraverso opportune attività didattiche per conferire rilievo e valore a ciascuna di esse.

Un altro importante aspetto sottolineato dalle Indicazioni nazionali è l'interdisciplinarietà della musica che, “in quanto mezzo di espressione e comunicazione, interagisce costantemente con le altre arti ed è aperta agli scambi e alle interazioni con i vari ambiti del sapere.”⁵

Nel 2018, con le “Indicazioni Nazionali e Nuovi Scenari”, il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, mette in evidenza una prospettiva, già velatamente citata nelle Indicazioni Nazionali 2012 e qui posta al centro dell'attenzione: quella delle “Arti per la cittadinanza”⁶. La musica, come le altre discipline artistiche, è considerata cruciale per promuovere un armonioso sviluppo di cittadini in grado di padroneggiare diverse modalità espressive e di fruire in modo consapevole dei beni artistici, ambientali e culturali.

Inoltre, pur non affrontando il tema in maniera esplicita e diretta, l'orientamento generale delle “Indicazioni Nazionali e Nuovi Scenari” avalla l'applicazione dei metodi di educazione musicale basati sulla partecipazione attiva, che sono attualmente i protagonisti indiscussi dell'educazione musicale in ambito scolastico. Si tratta di diversi metodi sviluppati nel Novecento, che condividono l'orientamento di base dell'“imparare facendo” teorizzato da John Dewey⁷, ma si differenziano ponendo l'accento su vari aspetti della musicalità o nel tipo di approccio proposto. Uno dei principali sistemi didattici dell'educazione musicale, per esempio, è quello di Emile Jacques-Dalcroze, che si contraddistingue per il focus sull'aspetto ritmico e sull'utilizzo del corpo per sperimentarlo⁸. Un altro importante metodo è quello ideato da Justine Bayard Ward. Si tratta di un sistema focalizzato sul canto, che si pone come obiettivo quello di rendere tutti in grado di esprimersi attraverso tale modalità e lo fa attraverso un percorso educativo che segue le vie più semplici e naturali per i bambini⁹. Tratto distintivo del metodo Orff, altro importante approccio, è invece la cornice ludica entro la quale vengono inserite tutte le proposte didattiche volte a

⁵ (2012), *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, p.58

⁶ (2018) *Indicazioni nazionali e nuovi scenari*, p. 14

⁷ Dewey, J. (1916). *Democracy and education*, Echo Library, Teddington

⁸ Iovino R. (2019), *Dispense di teoria musicale*

⁹ *Ibidem*

sviluppare senso del ritmo, sensibilità e gusto creativo.¹⁰ Infine, il metodo Kodàly, si contraddistingue per l'impronta etnomusicologica, derivante dal background professionale dello stesso autore che, insieme a Béla Bartók, fu pioniere dell'etnomusicologia¹¹. Questo metodo, ponendosi l'obiettivo di dare all'individuo una formazione di base che lo renda padrone della materia musicale, si concentra sul canto – di brani popolari, ma non solo - e sull'utilizzo di suoni onomatopeici per comprendere concetti teorici come la durata delle note.¹²

Tali metodologie fanno parte di quella che viene definita “educazione musicale scientifica”¹³, approccio didattico che risulta particolarmente efficace nell'ottica dello sviluppo di competenze trasversali. Innanzitutto, un'educazione musicale di questo tipo si mostra in grado di favorire la maturazione globale della persona, grazie al coinvolgimento di una ampia gamma di abilità: motorie, percettive, relazionali, linguistiche, comunicative, cognitive, interculturali, ecc. Tra le varie competenze chiave per l'apprendimento permanente individuate dal Consiglio dell'Unione Europea¹⁴, risulta essere particolarmente affine all'ambito musicale la competenza in ambito logico-matematico – che nel documento ufficiale acquisisce un significato più ampio e prende il nome di “competenza matematica e competenza in scienze, tecnologie e ingegneria”¹⁵-. Nella pratica musicale, infatti, qualunque sia il livello, sono molto coinvolte e stimolate le capacità di manipolazione di quantità, di analisi, sintesi, problem solving ed il ragionamento logico in generale. Altra competenza strettamente collegata è sicuramente la “competenza in materia di consapevolezza ed espressione culturali”¹⁶, in quanto la musica rappresenta una tipologia di espressione culturale.

¹⁰ Iovino R. (2019), *Dispense di teoria musicale*

¹¹ Curinga L.(2020), *Storia della musica e didattica della musica: le ragioni di un rapporto*, in Ferrarese S. (a cura di), *Didattica della musica. Fare e insegnare musica nella scuola di oggi*, Mondadori

¹² Iovino R. (2019), *Dispense di teoria musicale*

¹³ Tratto dal sito <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/Index.htm>, consultato il 03/06/2023

¹⁴ Raccomandazione del Consiglio 22 maggio 2018, relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibidem*

In tempi più recenti, nel 2017, il Decreto Legislativo n.60¹⁷ relativo alla promozione e alla valorizzazione della cultura umanistica ha fornito altri spunti di riflessione interessanti che riguardano anche l'ambito musicale. In particolare, l'art.1, in primo luogo, assicura agli alunni e alle alunne “la cultura umanistica e il sapere artistico”¹⁸, ritenuti elementi essenziali per affermare la dignità, le esigenze, i diritti ed i valori dell'uomo, riconoscendone la centralità nell'ambito della cultura stessa. Questo importante compito viene esplicitamente affidato alla scuola, affermando che: “Le istituzioni scolastiche sostengono la conoscenza storico-critica del patrimonio culturale e l'esperienza diretta delle sue espressioni [...]” oltre che “lo sviluppo della creatività delle alunne e degli alunni, delle studentesse e degli studenti, anche connessa alla sfera estetica e della conoscenza delle tecniche, tramite un'ampia varietà di forme artistiche, tra cui la musica, [...]”¹⁹. Nei successivi articoli che compongono il Decreto Legislativo, i riferimenti alla musica sono diversi, per esempio, l'art. 3, parlando di “progettazione scolastica per favorire la creatività”²⁰, cita l'ambito musicale-coreutico tra le diverse aree disciplinari che, nell'ambito di un sinergico lavoro interdisciplinare, rendono possibile tale finalità progettuale. Di particolare rilevanza ai fini di questa ricerca, in quanto dedicato nello specifico al primo ciclo di istruzione, è l'art.9, che sancisce la promozione di “attività dedicate allo sviluppo dei temi della creatività e, in particolare, alla pratica artistica e musicale, volte anche a favorire le potenzialità espressive e comunicative delle bambine e dei bambini, delle alunne e degli alunni.”²¹ Dalle parole utilizzate dal legislatore si può chiaramente evincere il riferimento alla didattica attiva, che nell'ambito musicale trova concreta corrispondenza nei metodi citati pocanzi, facenti parte dell'educazione musicale scientifica.

Infine, per concludere questa panoramica riguardante la musica come disciplina curricolare, ritengo doveroso segnalare un'iniziativa particolarmente significativa nell'ambito dell'educazione musicale: la Rassegna nazionale delle Istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado “La musica unisce la scuola”. Si tratta di un evento istituito ormai 34 anni fa dal Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della

¹⁷ Decreto Legislativo 13 aprile 2017, n.60, *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio e delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività*

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

musica per tutti gli studenti del Ministero dell'Istruzione, che si svolge ogni maggio nell'ambito della "settimana della musica", che quest'anno è stata dal 15 al 20 maggio²², e unisce istituzioni scolastiche di tutta l'Italia. Si tratta di un'occasione di confronto per le scuole che possono testimoniare l'importanza delle attività musicali portate avanti durante l'anno scolastico ed al contempo trarre interessati spunti dalle numerose esperienze condivise dalle altre scuole. La Rassegna si svolge sulla piattaforma di INDIRE²³, inizia con un Convegno di apertura e vede susseguirsi nei giorni momenti di formazione per i docenti, trasmissione dei video che testimoniano le esperienze musicali delle istituzioni scolastiche e la trasmissione di eventi realizzati in diretta dagli Uffici Scolastici Regionali. Tale evento rappresenta "un concreto segnale dell'importanza strategica della pratica musicale come fattore educativo dei giovani"²⁴, fattore che al contempo promuove la creazione di legami tra le persone e si dimostra anche occasione di una profonda formazione e crescita personale. La Nota ministeriale²⁵ relativa alla Rassegna, infatti, ribadisce la valenza educativa e formativa della musica e, in particolare, l'importanza della pratica musicale per la crescita equilibrata ed armoniosa della persona.

1.2 E la storia della musica?

"Desaparecida"²⁶. Così Lorenzo Bianconi definisce la storia della musica nell'ambito dell'educazione e della didattica musicale da un po' di anni a questa parte. Potrebbe sembrare un'affermazione forte, forse esagerata, ma basta uno sguardo, per esempio, all'evoluzione degli obiettivi educativi indicati dall'ISME (International Society for Music Education) o alle attuali pratiche didattiche, per capire che questa è la realtà dei fatti.

È proprio nell'analisi dei documenti dell'ISME, pubblicati dal 1994 al 2006, che affonda le radici la tesi portata avanti da Bianconi. Tali pubblicazioni costituiscono

²² Nota Ministeriale 27 marzo 2023, n. 950, con oggetto *Settimana nazionale della musica a scuola-XXXIV Rassegna nazionale delle Istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado "La musica unisce la scuola"*

²³ Tratto da <https://lamusicaunisce.indire.it/>, consultato il 10/05/2023

²⁴ Tratto da <https://www.scuola7.it/2022/281/la-musica-che-unisce-la-scuola/>, consultato il 10/05/2023

²⁵ Nota Ministeriale 27 marzo 2023, n. 950, con oggetto *Settimana nazionale della musica a scuola-XXXIV Rassegna nazionale delle Istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado "La musica unisce la scuola"*

²⁶ Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia "desaparecida"*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano, p.24

un fondamentale riferimento per coloro che si occupano di educazione musicale, nonché uno specchio della percezione della musica ai fini educativi e dell'evoluzione della pedagogia musicale. Ebbene, dalla Declaration of Beliefs for Worldwide Promotion of Music Education, del 1994, emerge una particolare sensibilità nei confronti di una educazione musicale completa, che include “sia l'educazione *alla* musica, sia l'educazione *mediante* la musica”²⁷. La valenza educativa attribuita all'approccio alle opere musicali si esplicita, in particolare, nel sottolineare l'importanza dell'educazione all'ascolto, peraltro, annoverata tra le pratiche di “partecipazione attiva alla musica”²⁸. Qualche anno dopo, nel 2002, con la Policy on Music Education, l'ISME ribadisce il valore dell'ascolto, aggiungendo che un eventuale “giudizio su opere ed esecuzioni dev'essere fondato sui criteri della cultura di riferimento”²⁹. Quattro anni più tardi, nel 2006, viene pubblicata la Vision and Mission dell'ISME, questa volta, come fa notare Bianconi, la storia e l'estetica sono svanite. Inoltre, confrontando il documento con la Declaration of Beliefs for Worldwide Promotion of Music Education, del 1994, l'associazione pare essersi decisamente sbilanciata verso un'educazione mediante la musica a discapito dell'educazione alla musica.

Anche oggi, a distanza di tempo, è possibile osservare nell'attuale realtà scolastica italiana, la conferma della suddetta tendenza, che si manifesta con la quasi totale assenza della storia della musica nelle scuole³⁰. Secondo Curinga, questa grande assenza sarebbe conseguenza dell'adesione agli approcci pedagogico-musicali del Novecento che tendono a porre l'accento sulla pratica musicale, esaltando un inedito e stupefacente rapporto tra i bambini e la musica, ma dimenticandosi troppo spesso della prospettiva storica.³¹ Il risultato è dunque una proposta di educazione musicale quasi esclusivamente focalizzata su finalità estetiche o pedagogiche, che vede la musica implicata come mezzo più che come fine. Lo sguardo, in questo tipo di approccio, viene posto al *hic et nunc*, quasi come se la musica esistesse al di fuori del

²⁷ Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia “desaparecida”*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano, p.27

²⁸ ISME (1994), *Declaration of Beliefs for Worldwide Promotion of Music Education*, Tampa Fl.

²⁹ ISME (2002), *Policy on Music Education*, Bergen

³⁰ Curinga L.(2020), *Storia della musica e didattica della musica: le ragioni di un rapporto*, in Ferrarese S. (a cura di), *Didattica della musica. Fare e insegnare musica nella scuola di oggi*, Mondadori Education, Milano

³¹ *Ibidem*

tempo³². In questo modo si perde di vista il fatto che ogni musica che ascoltiamo, studiamo, cantiamo, eseguiamo è, prima di tutto, espressione del contesto storico-culturale che l'ha generata e, per questo, può essere considerata il “vettore di un passato incessantemente proiettato nel presente e nel futuro”³³.

A questo punto è importante porsi una domanda: al di là della pratica, le attuali Indicazioni Nazionali³⁴ come affrontano il tema? Dall'analisi del documento emerge una certa ambiguità a riguardo. L'espressione “storia della musica” non compare mai, si può quindi dire che non sia presente alcun rimando diretto ad essa. Viene però citata la “fruizione consapevole”, quale dimensione costituiva dell'apprendimento della musica, insieme alla produzione, anche se, a differenza di quanto accade per quest'ultima, la questione relativa alla fruizione non viene approfondita. Proseguendo nella lettura si trova un ulteriore riferimento alla “fruizione critico-estetica” della musica che viene definita un'attività fondamentale per sviluppare negli alunni sensibilità artistica, abilità di giudizio e fruizione estetica del patrimonio culturale. È quindi possibile constatare che, nonostante la dimensione storica della musica non venga esplicitamente affrontata dalle Indicazioni Nazionali, una attenta riflessione fa immediatamente emergere come in realtà essa sia implicata, eccome. Non è possibile pensare ad una consapevole fruizione critico-estetica della musica che prescindendo dalla conoscenza storico-culturale della materia.

La musica rappresenta, senza alcun dubbio, una piacevole fonte di intrattenimento in sé stessa essendo al contempo gioia per i sensi e per lo spirito e non vi è nulla di sbagliato nel fruirne in questo senso. Tuttavia, è fondamentale che il nostro rapporto con essa non si esaurisca in questo, e, a maggior ragione, che questo non sia l'unico approccio che un docente propone ai propri studenti. Come afferma Bianconi, infatti, “la musica destoricizzata [...] non basta, il piacere della musica - il piacere intellettuale della musica – non finisce lì”³⁵, perché “la musica fa molte altre cose

³² Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia “desaparecida”*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano, p. 26

³³ *Ivi*, p. 34

³⁴ Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione, 2012, p.58

³⁵ Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia “desaparecida”*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano, p.32

ancora: trasmette sapere, fornisce esperienza, induce conoscenza di sé, simbolizza il mondo, rappresenta il sentimento stesso della storia”³⁶.

Alla luce delle suddette constatazioni, risulta evidente l’inversione di tendenza di cui l’insegnamento scolastico della musica necessita e che gli insegnanti, in prima persona, sono chiamati ad intraprendere. Nella pratica scolastica, ciò si traduce nella necessità di tornare ad includere nelle lezioni di musica anche la conoscenza storico-culturale della disciplina, senza la quale essa perde il proprio significato profondo.

Un primo passo in questa direzione sarebbe la decostruzione ed il superamento dei pregiudizi che, a mio avviso, hanno contribuito in larga misura all’ “eclisse del concetto di storia e dell’idea stessa di storicità della musica”³⁷. Mi riferisco in particolar modo alla scuola primaria, dove, una superficiale conoscenza della materia porta spesso a considerare l’approccio storico e la stessa dimensione storica della musica – e delle arti in generale – come poco compatibili con la giovane età degli studenti. Più precisamente, la tendenza è quella di prediligere una fruizione attiva e ludica della musica, considerata più adatta ad incontrare il gradimento degli alunni. Ciò detto, non si vuole certamente mettere in dubbio l’efficacia delle attuali proposte pedagogico didattiche in ambito musicale, ma piuttosto stimolare una riflessione: il solo approccio di questo tipo è sufficiente? Io, sulla base delle ricerche svolte, credo di no. Il riferimento alla storia della musica che si sceglie di proporre in classe è doveroso, oltre che fondamentale. Peraltro, come sottolinea Curinga ³⁸, non è soltanto la musica ad essere profondamente legata al contesto storico-musicale che la ha prodotta, ma anche la stessa didattica della musica e perfino la “didattica del fare”³⁹ lo è: “la storia della musica del Novecento è anche la storia della pedagogia musicale”⁴⁰.

Inoltre, riprendendo quanto si diceva riguardo il pregiudizio di incompatibilità della storia della musica con la scuola primaria, vorrei precisare che, pur comprendendone

³⁶ Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia “desaparecida”*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano, p.32

³⁷ *Ivi*, p.26

³⁸ Curinga L. (2020)), *Storia della musica e didattica della musica: le ragioni di un rapporto*, in Ferrarese S. (a cura di), *Didattica della musica. Fare e insegnare musica nella scuola di oggi*, Mondadori

³⁹ Curinga L. (2020) definisce così la didattica della musica basata sulla “pratica esecutiva con voci, strumenti e oggetti sonori”, *ivi*, p.90

⁴⁰ *Ivi*, p.90

le motivazioni alla base, non lo condivido. Credo che le ragioni di una eventuale difficoltà non vadano ricercate nell'oggetto delle proposte didattiche, che in questo caso è la storia della musica, ma nelle strategie e negli strumenti didattici che si scelgono di utilizzare per proporre l'apprendimento dell'oggetto in questione. Perciò, non ci sono scuse: la storia della musica non può essere ignorata, nemmeno se i destinatari dell'insegnamento sono i bambini della scuola primaria, pena l'appiattimento del concetto stesso di "musica"!⁴¹

1.3 La narrazione: strumento didattico per parlare di musica

La narrazione, oggi conosciuta anche nella realtà italiana con il termine inglese *storytelling*, è una pratica molto diffusa nel contesto scolastico, insita in gran parte delle azioni didattiche proposte quotidianamente. Considerando il carattere profondo e primordiale della narrazione, non vi è da stupirsi: si tratta di uno strumento espressivo da sempre utilizzato nella storia dell'essere umano per dare senso e forma alla realtà circostante⁴². Bruner ritiene che il pensiero narrativo sia, insieme al pensiero logico-scientifico, la principale modalità attraverso cui gli uomini strutturano la loro esperienza immediata nel mondo, trasformandola in conoscenza organizzata⁴³.

Ma facciamo un passo indietro: cosa significa narrare? Analizzando etimologicamente il termine, è possibile cogliere la sua derivazione dalla radice *gna-*, che significa "rendere noto", ed il suffisso *-zione*, che deriva dal latino *catione* e rimanda all'azione, all'agire, al gesto, inseriti nell'ambito del contesto relazionale.⁴⁴ Si può dunque attribuire al verbo narrare il significato di "azione di rendere noto, raccontare, qualcosa a qualcuno". Alla luce di tale definizione, risulta ancora più evidente la centralità della narrazione nell'esperienza umana, in quanto "modo per

⁴¹ Bianconi, L. (2011), *Superstizioni pedagogico-musicali. La storia "desaparecida"*, in La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano p.36

⁴² Lagreca A. (2017), La narrazione come processo di facilitazione del sapere, in *Educazione & scuola. eduscuola. eu*

⁴³ Bruner J. (1956), *A study of thinking*, John Wiley & sons, New York. Trad it. (1969) *Il pensiero. Strategie e categorie*, Armando, Roma

⁴⁴ Lagreca A. (2017), La narrazione come processo di facilitazione del sapere, in *Educazione & scuola. eduscuola. eu*

comprendere ciò che ci circonda e trasmetterlo agli altri”⁴⁵, in altre parole, fondamentale strumento di interpretazione della realtà.

La narrazione rappresenta pertanto un valido strumento didattico, che si presta alla creazione di significative occasioni di apprendimento per gli studenti, coinvolti sia nei panni di narratori, sia in quelli di destinatari. Tale attività può essere infatti proposta nel contesto scolastico in entrambe le modalità: si possono presentare agli studenti contenuti in forma narrativa, ma è anche possibile proporre a loro stessi di realizzare narrazioni al fine di dare forma al proprio apprendimento. Nell’ambito di questa riflessione si volgerà l’attenzione, in particolar modo, alla prima tipologia di impiego della narrazione in ambito didattico, focalizzandosi dunque sulla sua capacità di veicolare conoscenze.

Importanti spunti di riflessione riguardo la validità ed efficacia della narrazione in questo ambito sono quelli offerti da Bruner. Centrale nel pensiero dell’autore è l’idea del *curriculum a spirale*⁴⁶, ovvero una modalità di organizzazione dell’apprendimento che consiste nell’affrontare ogni argomento partendo da un’idea comprensibile e familiare all’alunno, per poi procedere attraverso spiegazioni più formali, nella direzione della completa comprensione, attraverso un moto circolare e crescente. Lagreca, mette in evidenza l’applicabilità della narrazione in questo approccio all’apprendimento, non solo, la propone come la modalità migliore per farlo, definendola “la forma che consente di meglio percorrere la *spirale* dell’apprendimento”⁴⁷. Tale osservazione è valida ed applicabile a tutti gli ambiti del sapere - compreso quello scientifico, nonostante possa apparire il più distante dall’approccio narrativo -, grazie alla capacità del racconto di evidenziare al meglio legami, elementi di coerenza e contraddizione⁴⁸. In quest’ottica, allora, considerando le innumerevoli potenzialità dello strumento, relegare la lettura di storie al solo insegnamento in ambito linguistico sarebbe un vero peccato.⁴⁹

⁴⁵ Lagreca A. (2017), La narrazione come processo di facilitazione del sapere, in *Educazione & scuola. eduscuola. eu*

⁴⁶ Bruner J. (1996), *The culture of education*, Harvard University Press, Cambridge, tra. it. (2004) *La cultura dell’educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano

⁴⁷ Lagreca A. (2017), La narrazione come processo di facilitazione del sapere, in *Educazione & scuola. eduscuola. eu*

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Giusti S. (2013), *Introduzione. L’esperienza della lettura*, in Giusti S. e Batini F. (a cura di), *05 I quaderni della Ricerca. Imparare dalla lettura*, Loescher Editore, Torino

La peculiarità dei testi narrativi è quella di raccontare storie, ovvero una serie di avvenimenti, riferiti da una voce narrante, che vedono agire uno o più personaggi in un contesto delimitato da coordinate spazio-temporali. Queste caratteristiche, che li differenziano dai testi non narrativi, fanno sì che essi possano vantare un grande punto di forza: il completo coinvolgimento del lettore o dell'ascoltatore, non soltanto sul piano cognitivo, ma anche affettivo e relazionale. Si tratta di un fenomeno confermato anche sul piano scientifico. In particolare, è stato studiato che, per effetto del sistema dei neuroni specchio, quando noi leggiamo o ascoltiamo una narrazione si attivano gli stessi circuiti neurali che sono coinvolti nel momento in cui viviamo situazioni simili nella vita reale.⁵⁰ In altre parole, è stato dimostrato che, proprio a livello biologico, le reazioni emotive suscitate da una narrazione sono le stesse suscitate dalla stessa situazione nella vita reale. Ne consegue che la modalità di apprendimento innescata dalla lettura di storie può essere definita come totalizzante, in grado di far immergere gli studenti nell'esperienza, grazie alla sua capacità di suscitare emozioni.

Tra le innumerevoli vie dell'interdisciplinarietà che la narrazione si presta a percorrere, molto interessante è la prospettiva indagata da Acone, concentrata sulla connessione tra infanzia, arte e narrazione⁵¹. Secondo l'autore, infatti, la naturale predisposizione dell'infanzia all'interdisciplinarietà aprirebbe le porte ad una "fruizione artistica multiprospettica"⁵², risultato di una integrazione di testo, immagini, musica e magia. Tale approccio accoglierebbe tutti i naturali orientamenti infantili, promuovendone il dialogo reciproco, al fine di realizzare un approccio all'arte al contempo autentico e completo. Raccontando storie è possibile esplorare il mondo delle arti e della loro storia, in maniera coinvolgente e versatile, adattando le modalità ed i contenuti al livello di apprendimento. Ma non solo: la narratività ci offre la possibilità di connettere presente, passato e futuro, in quanto "il raccontare si proietta sia nel passato, attingendo dalle esperienze nostre e altrui, che nel futuro, fornendoci l'abilità di predire, pianificare, immaginare e quindi di inventare"⁵³. Per

⁵⁰ Giusti S. (2013), *Introduzione. L'esperienza della lettura*, in Giusti S. e Batini F. (a cura di), *05 I quaderni della Ricerca. Imparare dalla lettura*, Loescher Editore, Torino

⁵¹ Acone L. (2019), *Infanzia, Arte, Narrazione. Interferenze musicali*, in Antoniazzi A. (a cura di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano, p.246

⁵² *Ibidem*

⁵³ Duranti A. (2003), *Il parlare come pratica sociale*, in Mantovani G. (a cura di), *Manuale di psicologia sociale*, Giunti, Firenze, p.47

questo appare ragionevole pensare alla narrazione come strumento adatto, non soltanto a promuovere l'apprendimento delle discipline artistiche, ma a farlo anche in modo attento a non trascurare l'imprescindibile dimensione storica che le caratterizza. Le nuove prospettive della letteratura per l'infanzia, sembrano andare proprio in questa direzione, lo dimostrano i significativi esempi di "contaminazione storico-artistica-letteraria"⁵⁴ che, negli ultimi anni, si stanno creando il proprio spazio nel panorama delle storie dedicate ai più piccoli.

1.4 La mia proposta: processo di elaborazione e motivazioni delle scelte

1.4.1 Genesi dell'idea

Preso atto della scomparsa della storia della musica dall'educazione musicale che tende ad essere proposta nelle scuole primarie italiane, la sfida che mi sono posta è stata quella di pensare una proposta educativa dedicata a questo grado di scuola che, a differenza delle comuni pratiche scolastiche, veda la storia della musica non solo inclusa nella didattica, ma la elevi a protagonista di tale percorso.

Interrogandomi su quale potesse essere la modalità più adatta per farlo, la mia attenzione è ricaduta fin da subito sulla narrazione, ritenendo che l'incontro tra l'educazione musicale e la letteratura per l'infanzia potesse dare origine a qualcosa di interessante. Si è scelto, in particolare, di integrare testo, immagini, musica e magia, nell'ottica della fruizione artistica multiprospettica a cui si è fatto riferimento nel precedente paragrafo.

Lo step successivo da affrontare è stato la delimitazione dell'argomento: trovare un criterio per percorrere una parte di storia della musica, che non fosse la classica suddivisione in epoche storiche. Ho pensato che potesse essere interessante focalizzarsi su uno strumento musicale, poiché percorrendone la storia evolutiva, il repertorio e le caratteristiche si hanno infinite possibilità di spaziare nella storia e nella teoria musicale. La mia scelta è quindi ricaduta sul violino, proprio perché si tratta di uno strumento con un passato decisamente ricco ed interessante, che ha incontrato sul proprio percorso, dalla sua nascita fino ad oggi, diversi illustri musicisti.

⁵⁴ Ulivieri S. (2019), *La letteratura per l'infanzia e per i ragazzi ieri e oggi. Bilanci e prospettive*, in Antoniazzi A. (a cura di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano, p. 65

1.4.2 *La costruzione dell'appendice teorica*

A questo punto si è ufficialmente aperto il processo di produzione della mia proposta, che si è avviato con una fase di studio, ricerca ed approfondimento riguardo i contenuti che si era deciso di trattare. Tale fase di ricerca ha previsto anche una visita presso il laboratorio di liuteria “Giordano Violins” di Genova che, anche grazie alle approfondite spiegazioni fornite dal liutaio Alberto Giordano, è stata fondamentale per conoscere meglio questa professione.

Una volta ottenuto un quadro dettagliato, le informazioni relative al violino, sono state suddivise in 5 macrocategorie, corrispondenti ai 5 capitoli della narrazione: la struttura del violino, la sua storia evolutiva, la tecnica violinistica, il repertorio, la famiglia degli archi.

Prima di elaborare i contenuti trasformandoli nella narrazione vera e propria, dedicata ai piccoli lettori, i risultati delle ricerche sono stati raccolti in una appendice teorica, che rappresenterà anche una guida a supporto dell'insegnante, dove è possibile reperire tutte le informazioni adeguatamente approfondite e illustrate con il corretto linguaggio tecnico. Come si sarà intuito da queste righe, infatti, nel racconto rivolto agli studenti, i contenuti proposti, pur essendo interamente basati su una ricerca rigorosa, sono stati sottoposti ad adattamenti al fine di renderli accessibili al target. Si è ritenuto tuttavia importante mettere a disposizione dell'adulto tutte le informazioni necessarie per svolgere al meglio il proprio ruolo di facilitatore.

1.4.3 *Strategie per garantire la comprensibilità del testo*

In particolare, per rendere il libro adatto ai bambini, si è posta attenzione nei confronti di alcune caratteristiche del testo che possono essere causa delle principali difficoltà di lettura: l'accessibilità del tema, la coerenza del testo e le scelte linguistiche.⁵⁵ Individuato il tema trattato, ci si è assicurati che fosse accessibile, selezionando un opportuno target di destinatari della proposta, ovvero gli alunni frequentanti l'ultimo biennio di scuola primaria, stadio del percorso scolastico in cui si ritiene ragionevole supporre l'acquisizione delle “preconoscenze” di base necessarie a garantire l'accessibilità dell'argomento. È stata inoltre effettuata una accurata selezione dei contenuti secondo un livello di approfondimento del tema considerato adeguato alla fascia di età.

⁵⁵ Cardarello R. (2004), *Storie facili e storie difficili. Valutare i libri per bambini*, Spaggiari, Parma, p.16

Si è cercato di garantire la coerenza del testo proponendo i contenuti con ordine logico, rimanendo sempre aderenti al tema centrale ed esplicitando nella maniera più chiara possibile tutti i passaggi narrativi.

Per quanto riguarda le scelte linguistiche, si è posta attenzione ad utilizzare un linguaggio accessibile, evitando tecnicismi e termini non noti che potessero ostacolare la lettura, e si è cercato di prediligere una struttura sintattica altrettanto semplice, caratterizzata da frasi brevi, concrete e dirette.

1.4.4 *La cornice narrativa*

Sempre tenendo presente il target, sono state fatte le scelte narrative. Innanzitutto, si è individuata la tipologia di testo che, facendo riferimento alla suddivisione in “libri delle storie (narrativi) e libri delle cose (descrittivi)”⁵⁶, può essere collocata a metà del continuum. L’intenzione, infatti, è quella di veicolare contenuti, ovvero informazioni specifiche riguardanti il violino e la sua storia, inserendole però in una cornice narrativa che possa essere accattivante e coinvolgente per i piccoli lettori.

In particolare, si è scelto di proporre un viaggio nel tempo attraverso le epoche che hanno visto evolversi e diffondersi il violino, guidato da un personaggio speciale: il liutaio Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri “del Gesù”, che per l’appunto rappresenta il narratore della storia. La scelta della figura del costruttore di violini è stata il risultato di diverse considerazioni. Innanzitutto, essendo probabilmente sconosciuta agli alunni, si ritiene che possa essere per loro particolarmente interessante da approfondire. La seconda ragione è da ricercare nella coerenza con i contenuti proposti, si tratta di un personaggio ritenuto adatto a fornire le informazioni trattate nel testo, in quanto ragionevolmente considerabile depositario del sapere relativo al violino ed in particolare alle sue caratteristiche tecniche. Inoltre, si è pensato che l’ambientazione all’interno del laboratorio di liuteria di metà Settecento potesse essere piuttosto accattivante e ricca di spunti narrativi. Tra tutti i grandi liutai che hanno accompagnato il violino nel suo percorso di evoluzione, l’attenzione è ricaduta proprio su Guarneri del Gesù in quanto, essendo il costruttore del famoso violino di Niccolò Paganini – il “Cannone” –, la sua figura si prestava particolarmente ad ulteriori curiosi collegamenti.

⁵⁶ Cardarello R. (2004), *Storie facili e storie difficili. Valutare i libri per bambini*, Spaggiari, Parma, p.16

1.4.5 *Il titolo*

“Il potere del liutaio. Un viaggio alla scoperta del violino”, ho scelto di intitolare così la mia storia dopo averla scritta, sulla base di quanto emerso tra le righe. Il titolo, “Il potere del liutaio” fa infatti riferimento al “*magico potere del liutaio*” a cui si fa riferimento al termine del primo capitolo alludendo alla sua straordinaria capacità di “*donare la voce a un pezzo di legno*”. Il sottotitolo “Un viaggio alla scoperta del violino” è stato inserito per specificare meglio il contenuto del testo, in quanto il significato della parola liutaio potrebbe essere sconosciuto ai bambini e pertanto risultare poco chiaro. Nel sottotitolo, infatti, si è ritenuto importante citare il protagonista della narrazione, il violino, e fare riferimento alla dimensione del viaggio, elemento cardine della cornice narrativa, a partire dal quale prende avvio la storia. In questo modo dalla lettura del titolo è possibile farsi un’idea del contenuto del testo: un viaggio - nel tempo - avvolto da un velo di magia che conduce alla scoperta del violino.

1.4.6 *Le illustrazioni*

Riprendendo il discorso relativo agli elementi che possono agire da ostacolo o da facilitatore di un testo, all’elenco rintracciabile al paragrafo 1.4.3 ne va aggiunto un altro molto importante: le illustrazioni. Le immagini, a seconda del tipo di testo, possono sostenere in modo diverso la comprensione, che deriverà dall’integrazione tra il codice iconico e quello verbale. In questo caso, in particolar modo nel capitolo iniziale relativo alla struttura dello strumento, le illustrazioni hanno un ruolo molto importante: svolgono una funzione di accompagnamento del testo dando al lettore la possibilità di osservare elementi che probabilmente saranno a lui sconosciuti.

Ho disegnato personalmente tutte le immagini, avendo cura di realizzare rappresentazioni chiare e, soprattutto, aderenti al testo. Un grande rischio dell’illustrazione, infatti, è quello di creare confusione nel lettore o alterare la comprensione attraverso rappresentazioni iconiche non perfettamente coerenti con il codice verbale. Inoltre, le immagini a supporto della comprensione non si esauriscono nelle illustrazioni del testo narrativo, vi sono anche ulteriori approfondimenti iconici – fotografie, schemi particolareggiati, riproduzioni di opere storiche - contenuti nell’appendice dedicata all’insegnante, che egli potrà scegliere di mostrare agli alunni in caso di necessità. Ho deciso di non trasformarli in illustrazioni da inserire nel testo, in quanto ritengo che sia più efficace per i bambini

poter osservare l'immagine realistica che rappresenta una fonte più autorevole agli occhi dell'osservatore. Per esempio, nel caso delle fotografie ritraenti i musicisti che suonano, un disegno, per quanto preciso, difficilmente riuscirebbe ad essere perfettamente aderente ai piccoli dettagli e particolari che caratterizzano la tecnica con cui si suona uno strumento ad arco.

1.4.7 *Le proposte didattiche*

Come spiegato all'inizio di questo paragrafo, nonostante l'intenzione fosse quella di rendere la storia della musica protagonista del presente percorso, non si vuole di certo escludere la pratica musicale e l'approfondimento di concetti legati alla teoria musicale, riconoscendone la rilevanza ai fini di un percorso completo ed efficace. Si è scelto pertanto di includere in ogni capitolo un box denominato "proposta didattica". Si tratta di attività di vario genere, tutte mirate ad approfondire concetti musicali collegati ai contenuti proposti in quel capitolo di narrazione, oppure proprio di attività integrate nella narrazione, pensate per facilitare la comprensione di concetti che attraverso la sola lettura potrebbero rimanere astratti e poco chiari.

Nel primo capitolo la proposta è quella di un'attività laboratoriale, volta ad approfondire un concetto più fisico che musicale, ovvero la propagazione del suono, fondamentale per comprendere la funzione di una piccola parte del violino, l'anima.

L'attività proposta nel secondo capitolo è invece dedicata all'approfondimento alle qualità del suono – altezza, intensità, timbro e durata – alle quali si fa riferimento spiegando l'evoluzione del violino in relazione alle richieste relative alle qualità sonore. In questo caso l'approfondimento prevede una spiegazione accessibile al bambino per ogni qualità del suono e la proposta di un'attività pratica per l'intensità, il timbro e la durata, l'altezza sarà invece approfondita con un'attività pratica nel box relativo all'ultimo capitolo.

Nel terzo capitolo si affronta la tecnica violinistica, cercando di rispondere in maniera efficace alla domanda: "come si suona il violino?". Si tratta di una domanda piuttosto complicata a cui rispondere, specialmente attraverso un testo scritto, pertanto, questa volta si è scelto di sfruttare il riquadro per proporre l'osservazione di un video dove la violinista Yesenia Vicentini mostra l'esecuzione dei colpi d'arco a cui si fa riferimento nel testo.

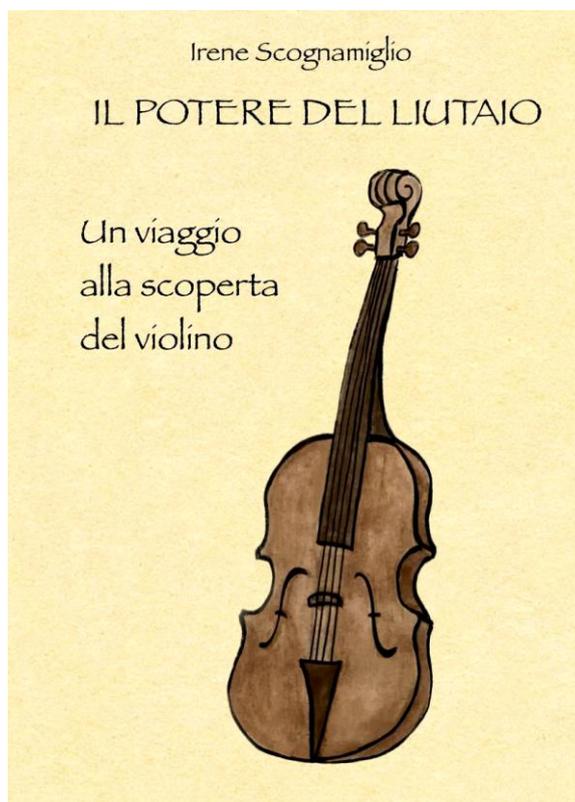
Il quarto capitolo, poi, è dedicato al repertorio del violino, pertanto, qui assumono un ruolo molto importante i generi musicali. La quarta proposta didattica è dunque

dedicata ai generi musicali affrontati, ed in particolare all'ascolto di alcuni brani, uno per genere, a cui si fa riferimento nella narrazione.

Infine, l'ultimo capitolo è dedicato all'approfondimento degli altri strumenti ad arco – viola, violoncello e contrabbasso –. Il discorso relativo alla famiglia degli archi è fortemente collegato alle differenze di altezza dei suoni prodotti dai vari strumenti ed in particolare si fa riferimento ai registri vocali. Quest'ultimo risulta essere un argomento tanto importante ai fini della comprensione del discorso, quanto complesso da rendere accessibile ad alunni di quarta primaria. Si è pertanto ritenuto opportuno dedicare il riquadro “proposta didattica” di questo capitolo all'approfondimento del tema partendo da un'attività pratica di consolidamento del concetto di altezza del suono per poi passare ad una spiegazione dei registri vocali attraverso la metafora della “scala a chiocciola”.

Trattandosi, appunto, di argomenti piuttosto complessi, che si è cercato di rendere “a misura di bambino” attraverso opportune strategie di semplificazione, si è ritenuto necessario inserire nell'appendice un ulteriore capitolo dedicato all'approfondimento dei concetti di teoria musicale implicati nelle proposte didattiche.

2. “Il potere del liutaio. Un viaggio alla scoperta del violino”



Ciao! Finalmente sei arrivato! Sì sì, dico proprio a te che hai appena aperto questa prima pagina.

Mi presento: io sono Giuseppe, Giuseppe Guarneri, per l'esattezza Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri, e come se non avessi già abbastanza nomi, qualcuno aggiunge anche “del Gesù”, poi ti spiegherò perché. Quindi piacere, io sono Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri del Gesù. Ma tu chiamami pure Giuseppe.

Ora non perdiamo tempo! Chiudi gli occhi e libera la fantasia, piccola lettrice o piccolo lettore, ti porto con me in un viaggio incredibile.

2.1 *L'inizio del viaggio* – La struttura

Eccoci qui! Ti ho parlato di un viaggio prima, sì beh non un vero e proprio viaggio: tu puoi rimanere comodamente seduto dove sei, sul tuo divano, sul tuo banco di scuola, sull'erba del prato più bello che tu conosca, in riva al mare... insomma dove ti pare, l'importante è che la tua fantasia venga con me. Dove? Allora, innanzitutto andiamo indietro nel tempo, nel 1743 per la precisione. Ma cambiamo anche luogo:

siamo a Cremona, nella Cremona di quattrocento anni fa. Ti porto con me da dove sono venuto, ho un sacco di cose interessanti da farti scoprire. Chiudi gli occhi!

Okay ora iniziamo dal naso. Fai un respiro profondo. C'è odore di legno e vernice intorno a te, un odore forte ma buono, avvolgente. Ora le orecchie, concentrati solo su di loro: cosa senti? Un fruscio, come qualcosa che sfrega su qualcos'altro. Si sente un respiro: c'è qualcuno qui con noi. Più lontano si sente un vociare indistinto, ruote, zoccoli, animali. Noi siamo dentro, in un posto chiuso, ma vicino alla strada e fuori si sentono i rumori della vita che scorre. Ora porgimi le mani, ecco tocca. È pesante, sembra un pezzo di legno, legno grezzo. Occhio alle schegge! È anche impolverato, forse è stato lavorato, o semplicemente tagliato per accendere la stufa. Abbiamo finito, mi dispiace ma questa volta il gusto dobbiamo lasciarlo da parte, non c'è niente da mangiare qui. Anzi sì, forse qualche biscotto, te lo darò più tardi se vorrai.

Ora un po' di indizi te li ho dati, hai capito dove siamo? No, non è una falegnameria, o meglio non esattamente. L'atelier di un pittore? Nemmeno. Dai ti do un altro indizio, sempre occhi chiusi mi raccomando. *Ziinn zuuun*. Un suono strisciante, un po' metallico, a primo impatto fastidioso, soprattutto perché non te lo aspetti. Ma il suono va avanti, è lungo lungo, avvolgente, al contempo dolce e deciso, pervade la stanza e tutto il tuo corpo, ti entra nel petto, lo senti vibrare.

Non l'avrai mai conosciuto, altrimenti te lo ricorderesti sicuramente. Dai forza apri gli occhi. Ecco il re degli strumenti: il violino! Perché "il re degli strumenti"? Beh, continua a leggere e lo scoprirai. Intanto ti do il benvenuto nel laboratorio di liuteria della mia famiglia. La liuteria è l'arte della costruzione di strumenti musicali a corda.

Il violino che ti ho appena fatto vedere è stato realizzato da me e quello che hai toccato prima, quando avevi gli occhi chiusi, è un pezzo di legno che abbiamo iniziato a lavorare per costruire il manico di un altro splendido esemplare di violino. Ah, dimenticavo, ti presento uno dei miei preziosi aiutanti, è nella stanza affianco. Seguimi, intanto ti faccio conoscere meglio il mio regno! Ci addentriamo nel laboratorio, la segatura che ricopre il pavimento, rende i passi morbidi ed attutiti, sembra quasi di camminare sulla neve. Ogni tanto calpestiamo qualche pezzetto di legno, che sotto il nostro peso scricchiola e *crac*, si rompe. L'ambiente è piuttosto cupo, i soffitti bassi, tondeggianti e, ovviamente, non ci sono lampadari ad illuminare le stanze. Per lavorare, di giorno, si sfrutta la luce del sole che filtra dalle grandi

finestre, in prossimità delle quali sono posizionati i tavoli da lavoro. La bottega è composta da tre stanze, la prima, di medie dimensioni, ospita un grande tavolo stracolmo di barattoli di vernice e pennelli: è il tavolo della verniciatura. Nella stanza accanto, molto più grande, i tavoli da lavoro sono due, così come le finestre. Qui il profumo di legno si fa ancora più intenso. Non ci sono barattoli e pennelli sui banconi, ma alcuni attrezzi strani che vengono usati per lavorare il legno - intagliarlo, lisciarlo, incurvarlo -, questa è la stanza “magica” dove, da semplici pezzi di legno grezzo, il violino prende la sua forma. È proprio qui che lavora il mio aiutante, in questo momento si sta occupando della levigatura del legno per renderlo perfettamente liscio e con la forma che ci serve. Quel rumore che sentivi prima arriva proprio da lì, è lo sfregamento degli utensili sul legno. Manca solo l’ultima stanza, da questa parte! Oltrepassiamo una piccola porticina di legno che prima era chiusa a chiave. Attenzione alla testa! Eccoci qua, si lo so non vedi nulla, aspetta che accendo le candele. Pian piano, candela dopo candela, prende forma una stanza stracolma di strumenti musicali appesi alle pareti, sembrano tutti violini, come quello che hai visto poco fa, ma molto variegati per le dimensioni - ce ne sono alcuni grandissimi, più alti di te - e per il colore del legno. Qui vengono custoditi tutti gli strumenti finiti, mentre sono in attesa di trovare il loro violinista.



Ne prendo uno, è un classico violino, proprio come il primo che ti ho mostrato. Ora concentriamoci su questo, degli altri strumenti ne parleremo dopo. Osserviamolo meglio. Assomiglia vagamente ad una chitarra, ma innanzitutto è molto più piccolo. La sua struttura è molto complessa, analizziamola insieme.





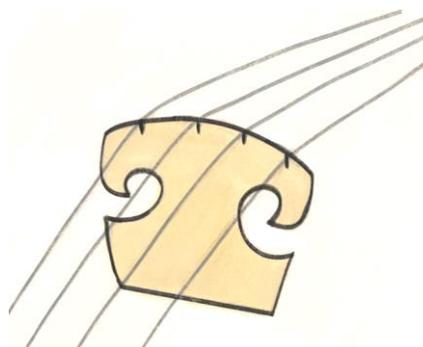
La parte più grande si chiama cassa armonica. Prova a bussare qui nella parte sopra che, per essere precisi, si chiama tavola armonica. *Toc toc*. Sentito? È vuota dentro. Le due superfici, che si chiamano tavola e fondo, sono tenute insieme da queste sottili strisce di legno dette fasce laterali.

Poi c'è il manico, la parte lunga e stretta sopra a cui scorrono le quattro corde. A seconda della corda che si strofina il violino produce una nota diversa: la prima corda è quella del Mi, la seconda è la corda del La, la terza del Re e l'ultima del Sol. Vedi che la prima è diversa dalle altre? È l'unica in acciaio, le altre appaiono di questo colore più brillante perché sono rivestite da un filo d'argento. Negli anni sono stati fatti molti tentativi e si è arrivati a scegliere questi materiali perché si è visto che sono quelli più adatti a realizzare il suono che si voleva ottenere.



Questo pezzo triangolare che vedi sulla tavola, dove sono ancorate le corde, si chiama cordiera.

Poi passano sopra a quest'altro pezzo, non ti ricorda un po' un ponte? Ecco, proprio per questo viene detto ponticello. Esso ha la funzione di tenere le corde leggermente sollevate, in modo che non tocchino il legno del manico, ma lo facciano solo quando il violinista le preme con le sue dita per ottenere le note che vuole.



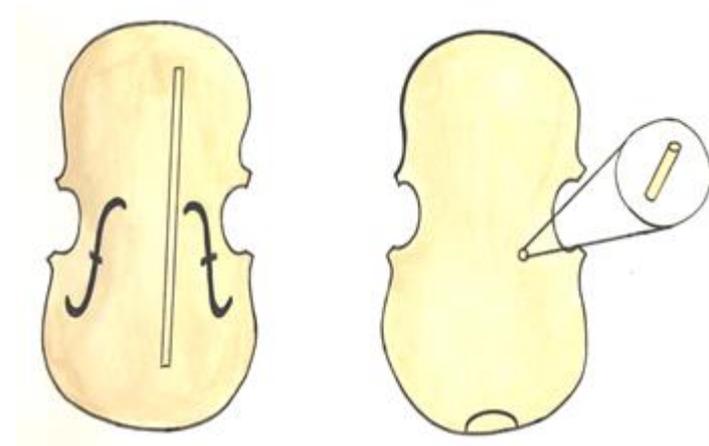


Questa parte del manico, la maggior parte di esso, si chiama tastiera, perché chi suona il violino, un po' come chi suona il pianoforte, schiaccia dei tasti immaginari che permettono di ottenere note diverse.

Ma torniamo alle nostre corde: questo scalino che vedi all'altra estremità del manico è il capotasto, le corde qui sono a contatto, non più sollevate, esso infatti segna la fine della tastiera. Andando ancora sopra, troviamo il cavigliere con i pirolini. I pirolini sono questi piccoli pezzetti di legno, che sembrano un po' delle viti, le corde sono ancorate proprio qui vedi? Essendo arrotolate attorno ai pirolini, non sono fisse; si può rendere la corda più o meno tesa semplicemente avvitando o svitando questa piccola chiavetta. La parte finale arrotolata su sé stessa come una spirale è il riccio. Non chiedermi perché si chiama così, non lo so, non sembra né un riccio di castagna, né un riccio di mare e nemmeno un riccio che vive nel bosco... Come? Un riccio dei capelli dici? Hai ragione, come ho fatto a non pensarci in tutti questi anni, ricorda proprio un capello arricciato, forse chi ha deciso di chiamarlo così pensava proprio a quello. In ogni caso, questo pezzo non ha una gran funzione, non c'è un motivo preciso per cui il manico del violino termini proprio così, poteva essere a forma di sfera, di piramide, di fiore... però così è proprio elegante, non credi?



Ah, dimenticavo! Prima ti ho detto una bugia, no beh non esageriamo, diciamo che non sono stato proprio preciso. Ho detto che la cassa armonica è vuota, ti ricordi? Beh non è proprio così, dentro ci sono alcuni piccoli elementi importantissimi, senza i quali probabilmente il violino non suonerebbe nemmeno. Solo che è un po' complicato da spiegare dato che sono chiusi dentro alla cassa. Ho un'idea, vieni con me! Te li faccio osservare in questo violino che deve ancora finire di essere assemblato.



Incollata nella parte interna della tavola armonica c'è un'asticella che viene chiamata catena, essa è lunga, stretta e anche piuttosto sottile, infatti, una volta chiusa la cassa armonica, non tocca il fondo. Invece questo piccolo cilindro di legno è in contatto con entrambe le superfici. Hai mai giocato al telefono con i barattoli collegati da un filo? Se sì ottimo, sai già come funziona, altrimenti fai l'attività proposta [attività 1].

Fatto? Ecco, ora potrai capire meglio cosa intendo se ti dico che l'anima ha la stessa funzione del filo: collega le due superfici trasmettendo il suono, dato dalle vibrazioni, dall'una all'altra, così le note risuonano nella cassa armonica e noi le possiamo sentire. Ma sai qual è, secondo me, la cosa incredibile? L'anima non è incollata, inchiodata o fissata in alcun modo, semplicemente, quando noi liutai chiudiamo il violino facciamo in modo che essa rimanga perfettamente incastrata tra il fondo e la tavola. Certo, bisogna ricordarsi di questa cosa quando si tiene in mano un violino: un urto potrebbe far sì che l'anima si sposti e un suo spostamento, anche piccolissimo, fa sì che il suono del violino cambi parecchio.



Nel violino tutto ha un suo perché – a parte il famoso riccio – anche la forma, per esempio, non è mica stata scelta a caso, sai?! Guardando il violino di profilo avrai notato che le superfici della cassa armonica non sono perfettamente piane ma leggermente bombate. Ecco, questo serve sia ad ottenere un suono migliore, sia per dare maggiore solidità allo strumento.

Quei due incavi a forma di C ai lati della cassa armonica servono invece per suonare comodamente; se la forma della cassa armonica fosse rettangolare, per esempio, sarebbe difficile per il violinista arrivare a suonare bene tutte le corde.



Anche questi buchi sulla tavola fatti a forma di *f*, oltre ad essere molto belli, hanno anche uno scopo ben preciso: servono a sprigionare il suono dalla cassa armonica rendendolo ancora più potente.

A parte le corde, ogni singolo elemento del violino è fatto di legno, ma non un legno qualunque. Noi liutai lo scegliamo con molta attenzione perché a seconda dell'albero da cui deriva, il legno può essere più duro o più morbido e questa caratteristica fa cambiare parecchio il suono che si ottiene. Una volta trovato il legno più adatto, il lavoro di ricerca non è finito, bisogna anche trovare la vernice perfetta e stenderla sul violino in maniera altrettanto perfetta, altrimenti gli sforzi per trovare il legno giusto non saranno serviti a nulla: anche una vernice troppo leggera, troppo pesante o stesa male può cambiare il suono.

Eh lo so, il mestiere del liutaio è un mestiere molto faticoso, o meglio direi meticoloso: bisogna stare attenti a tantissime cose. Io le ho imparate tutte perché sono cresciuto qui, mio nonno, mio padre, mio fratello erano tutti liutai. Fin da piccolo li ho osservati con attenzione, mi incantavo a guardare come da un semplice pezzo di legno, giorno dopo giorno, prendesse forma uno strumento in grado di produrre un suono così meraviglioso. È in quel periodo che mi sono convinto del fatto che ogni liutaio abbia un potere magico: quello di donare la voce ad un pezzo di legno!

Il telefono di barattoli e spago

Materiale: 10 m di spago, 2 contenitori di plastica abbastanza robusti (es. vasetti dello yogurt o coppette del gelato), forbici.

Procedimento

Con l'aiuto dell'insegnante o di un adulto, si individua il centro del fondo dei due contenitori e lo si buca. Il buco deve essere delle dimensioni giuste per far passare lo spago, attenzione a non farlo troppo grande.

A questo punto si inserisce un'estremità dello spago nel buco di un barattolo (passando dall'esterno verso l'interno del contenitore) e lo si ferma con un nodo. Si procede allo stesso modo con l'altra estremità del filo ed il secondo barattolo..

Ora non resta che provarlo! Si gioca a coppie e possibilmente all'aria aperta. Ognuno prende un barattolo e ci si posiziona a circa 10 metri di distanza, o comunque sufficientemente distanti da tenere il filo teso. A turno uno parla avvicinando il proprio barattolo alla bocca e l'altro portando l'altro barattolo all'orecchio sentirà la voce.

Spiegazione

Ogni suono o rumore che noi sentiamo è dato da un insieme di vibrazioni che, una volta raggiunto il nostro orecchio, vengono trasformate in messaggi sonori (es. la voce di un amico, il suono di un violino, il rumore di un'auto). Le vibrazioni si propagano nello spazio grazie a qualcosa in grado di vibrare.

Se parliamo dentro al bicchiere esso si mette a vibrare, queste vibrazioni, generate dalla nostra voce, incontrano lo spago e corrono su di esso fino a raggiungere il barattolo posto all'altra estremità ed infine l'orecchio della persona che ci sta ascoltando.

N.B. Quando ci parliamo normalmente le vibrazioni si propagano grazie alle oscillazioni dell'aria che ci circonda. In questo caso però il suono tende maggiormente a disperdersi, per cui lo possiamo percepire a una distanza piuttosto circoscritta; usando il telefono di spago si riesce a coprire una distanza maggiore.

2.2 Alla scoperta delle origini – La storia evolutiva

Ora immagino che sarai curioso di sapere come è nato il violino, chi ha avuto l'idea geniale di inventarlo. Siediamoci qui che ti racconto qualcosa. Tanto per cominciare ti dico subito che non esiste l'inventore del violino. Per tanto tempo si è cercato di capire chi avesse realizzato il primo violino e si è infine giunti alla conclusione che non sia possibile stabilirlo e che non esiste un inventore del violino. Si proprio così, può sembrare strano ma hai capito bene. Il violino è nato grazie al contributo di tanti liutai che, circa tra il 1520 e il 1540, hanno sperimentato modificando altri strumenti che già esistevano alla ricerca di un suono unico e particolare. Sai dove è avvenuto questo processo? Proprio qui, nell'Italia settentrionale e Cremona, insieme a Brescia, è stata una delle città più coinvolte, perciò, ti do il benvenuto nella culla del violino, dove tutto è iniziato.

I primi antenati del violino si aggiravano sulla scena musicale italiana già agli inizi del Cinquecento. Erano la ribeca, la lira da braccio e la violetta, tutti strumenti ad arco e che si suonavano in modo simile al violino, cioè sorreggendoli con il braccio.

Te li posso mostrare, di là ho un esemplare di ciascuno di essi.



Li custodisco gelosamente perché ne sono rimasti pochi in giro: ormai sono passati più di due secoli dal loro periodo di maggiore fama, inoltre, molti di essi sono stati modificati durante le varie sperimentazioni che hanno poi portato alla nascita del violino. Eccoli qui. Un po' strani vero?! Ebbene, il violino è il frutto della fusione dei punti di forza di ognuno di questi strumenti. Ad esempio, dalla ribeca, questa qui piccolina e tondeggiante, il violino ha preso la semplicità e la comodità, dalla lira da braccio, che è quest'altra più grande, invece, ha preso ispirazione per l'incantevole sonorità e le potenzialità tecniche.

I primi esemplari di violino, a differenza di quello che ti ho mostrato prima, avevano però solo tre corde, corrispondenti alle tre più gravi dell'attuale violino (Sol, Re, La). La cosa curiosa è che la parola "violino" non è nata insieme allo strumento! Nei primi tempi veniva chiamato "soprano di viola da braccio", poi in un documento del 1567 qualcuno ne ha parlato chiamandolo proprio "violino" e da quel momento quello è rimasto il suo nome. Ma torniamo all'evoluzione del nostro strumento. Beh stavo dicendo... in breve tempo, esperimento dopo esperimento, si è capito che la struttura migliore per ottenere il suono che si voleva era quella con quattro corde, per cui venne aggiunta la corda del Mi. Possiamo dire che intorno al 1560 il processo di creazione del violino era terminato. Lo strumento aveva acquisito tutte le sue caratteristiche principali, pertanto, per un lungo periodo, durato fino a questi anni, non ha subito altre modifiche. Tra qualche anno, invece, più o meno tra il 1760 e il 1830, la scena musicale sarà dominata da compositori geniali. Ah, non so se lo sai ma i compositori sono quelli che scrivono la musica, scelgono attentamente ogni singola nota per creare le canzoni che vengono poi cantate o suonate con gli strumenti musicali e che noi ci incantiamo ad ascoltare. Dicevamo dei grandi compositori... Mozart, Haydn, Beethoven... scommetto che se ne parla ancora nella tua epoca! Ecco, devi sapere che loro introdurranno molte novità nella musica strumentale. Di conseguenza, anche il violino dovrà essere rinnovato: ripartirà il processo di trasformazione, per fare in modo che lo strumento possa essere più adatto alle nuove esigenze dei compositori. In particolare, bisognerà fare in modo che il violino riesca a produrre suoni più acuti, più potenti e ancora più brillanti. Così i liutai proveranno a realizzare tastiere più lunghe e aumentare la tensione delle corde, inclinando il manico un po' all'indietro per rendere il tutto più robusto e stabile. Per lo stesso motivo, anche la struttura interna verrà potenziata per sopportare meglio la tensione delle corde, irrobustendo l'anima e la catena. Infine, il ponticello verrà

leggermente incurvato e alzato rispetto a quello originale. Grazie a queste modifiche, il violino sarà perfetto per le nuove forme musicali. Sono pronto a scommettere che il nuovo e potentissimo violino sarà capace di spiccare tra i vari strumenti e penso proprio che potrà diventare il pilastro dell'orchestra.

Insomma, le varie modifiche che sono state fatte al violino nel corso del tempo, avevano l'obiettivo di migliorare le caratteristiche del suono prodotto. Queste caratteristiche sono quattro e precisamente, nel linguaggio musicale vengono chiamate "qualità sonore". Le potrai scoprire andando all'attività 2.



Non ti ho ancora parlato dell'arco! L'arco e il violino sono inseparabili, come due amici per la pelle. L'arco è questa specie di bacchetta di legno che tiene ben tesi i crini. Eh si, sono proprio "capelli" di cavallo questi, curioso vero? Sono stati fatti esperimenti con vari materiali ma il suono prodotto con questi è ineguagliabile. Impugnando l'arco nella parte di legno, infatti, si strofinano le corde del violino con i crini, ed è proprio così che si produce il suono. Se non ti è ancora capitato ti capiterà sicuramente di sentir parlare del violino come di uno strumento "ad arco", ebbene, saprai il perchè. Sì, ho capito perchè quella faccia perplessa. Stai pensando che in realtà non assomiglia affatto ad un arco. Ma ti stupirò, chiudi gli occhi. Ecco, ora aprili pure. Adesso sì che stai osservando quello che sembra un vero arco per lanciare le frecce. Questo è un altro pezzo della mia collezione di pezzi antichi, uno dei primi esemplari di arco. Subito tutti gli archi erano così, poi, per ragioni di maneggevolezza, si è ridotta la curvatura del legno fino a farlo diventare dritto o, addirittura, convesso. A differenza del violino, il modello di arco che si sta affermando oggi ha un inventore ben preciso: un "archettaio" francese di nome Francois Tourte. Questo signore ha perfezionato l'arco rendendolo robusto e con il crine teso al punto giusto, per suonare al meglio il nuovo modello di violino.

Ah quasi mi dimenticavo, lo vuoi qualche biscotto? Ecco prendi, non saranno come quelli che sei abituato a mangiare tutti i giorni a colazione, ma ti assicuro che secondo me non sono niente male. Poi sono fatti dal fornaio qui affianco, è lui che fa l'impasto, è lui dà la forma ad ogni biscotto ed è sempre lui che ne controlla la cottura, finchè non sono perfettamente dorati. Un po' come i violini: so che più avanti nel tempo, molto vicino alla tua epoca, si è provato a produrre violini nelle fabbriche, dove il lavoro manuale di noi liutai è stato sostituito da quello di grandi macchinari. So anche, però, che questi tentativi non hanno avuto molto successo: il suono di un violino prodotto in serie in una fabbrica, per quanto precisa possa essere la sua lavorazione, non ha nulla a che vedere con quello di un violino artigianale, curato meticolosamente in ogni dettaglio da un mastro liutaio. Ti dirò la verità, questa cosa non mi stupisce affatto, penso che la persona che dà vita a qualcosa - sia egli un liutaio o un fornaio – trasmetta attraverso le sue mani tutto l'amore e la passione che ci mette nel realizzarlo, è questo l'ingrediente segreto, che non può essere in alcun modo ricreato dalle “mani d'acciaio” dei macchinari usati in fabbrica.

Le qualità del suono

Le qualità del suono sono quelle caratteristiche che ci permettono di distinguere un suono da un altro. Di seguito le vediamo una per una.

1) Altezza.

È la qualità che ci permette di distinguere i suoni acuti da quelli gravi. Immaginiamo i suoni in ordine di altezza sui gradini di una scala: se si sale verso l'alto, i suoni sono sempre più acuti, se si va verso il basso i suoni sono sempre più gravi. Un suono acuto può essere il cinguettio di un uccellino, per esempio, il ruggito di un leone invece è un suono grave.

2) Intensità.

È la qualità che ci permette di distinguere i suoni in forti e deboli. In altre parole, è il volume del suono. Ti è mai capitato di aumentare o abbassare il volume di uno stereo o della televisione? Ecco: alzare il volume significa aumentare l'intensità del suono, producendo quindi suoni più forti, se si abbassa il volume, invece, si diminuisce l'intensità ed i suoni saranno più deboli.

Attività pratica. *Ora prova tu! Immagina di essere uno stereo. Bene, ruota al massimo la manopola del tuo volume. Ed ora: libera la voce e pronuncia la parola "violino" più forte che puoi! Sentito che intensità? Ora ruota la manopola al contrario: abbassa il volume al minimo. Via: prova a pronunciare la parola "violino" con un suono debolissimo. Ottimo, era quasi impercettibile. Adesso il gioco si complica: devi girare la manopola mentre pronunci la frase "il violino è il re degli strumenti". Parti con il volume al minimo e aumentalo gradualmente fino ad arrivare al massimo alla fine della frase. Molto bene, quello che hai appena fatto in musica si chiama "crescendo". Ed ora al contrario, prova a pronunciare la frase iniziando con la massima intensità e diminuiscila gradualmente fino ad ottenere un suono debolissimo. Questo invece era un "diminuendo".*

3) Timbro

E' la qualità che ci permette di distinguere le voci delle persone o dei singoli strumenti, anche se l'altezza e l'intensità sono uguali. Dipende da diversi fattori per esempio il materiale con cui è costruito uno strumento musicale, oppure, nel caso della voce umana, la conformazione dell'apparato fonatorio, cioè tutte quelle parti del corpo (come la bocca, le corde vocali, il naso) che influiscono nel processo di emissione della voce.

Attività pratica. *Facciamo un gioco! E' un gioco da fare in gruppo, cinque persone vanno bene. Disponetevi nello spazio in ordine sparso e chiudete tutti gli occhi a parte uno di voi. Il giocatore che rimane con gli occhi aperti deve aggirarsi tra gli altri partecipanti e a turno toccarne uno sulla spalla senza farsi vedere. Il giocatore che viene toccato deve pronunciare ad alta voce la parola "violino". Dopo ogni turno ognuno deve provare a dire il nome di chi secondo lui ha parlato. Riuscirai a distinguere il timbro della voce dei tuoi amici?*

4)Durata.

È la qualità che ci permette di distinguere suoni lunghi da suoni brevi. Per quanto tempo possiamo sentire un suono dopo averlo generato? Maggiore è questo tempo, maggiore è la durata.

Attività pratica. *Altro gioco, forza, in piedi. Serve almeno un'altra persona che giochi con te, di uno spazio dove poter camminare e alcuni materiali: una bacchetta per strumenti a percussione (ma anche una matita andrà benissimo) e vari oggetti di diversa forma e materiale da poter colpire con la bacchetta (per esempio un bicchiere di vetro, la lavagna, la gamba di una sedia, un righello di metallo, il banco, una borraccia, insomma sbizzarritevi con quello che trovate). Dopodiché si può iniziare: posizionati sulla linea di partenza. L'altro giocatore deve colpire un oggetto. Appena senti il suono (o rumore) inizia a camminare dritto davanti a te e fermati quando non lo senti più. La distanza percorsa con la tua camminata corrisponderà la lunghezza del suono, segna sul pavimento con un gesso il punto in cui sei arrivato. Provate con gli altri oggetti. Qual è stato il suono più lungo? E il più breve?*

2.3 I segreti del violinista – La tecnica violinistica

A a a, non mi posso distrarre un momento che tu non riesci a resistere alla tentazione di prenderlo in mano. Aspetta, aspetta, lascia che ti spieghi come si suona. Non è difficile, non voglio spaventarti, però il violino è uno strumento piuttosto delicato sai, è meglio sapere bene dove mettere le mani altrimenti si rischia di fare danni.

Ti faccio un riassunto delle informazioni più importanti, perché a dire il vero le cose da sapere sarebbero tantissime e man mano che la musica cambia, se ne aggiungono sempre di nuove. Ad un certo punto le cose da tenere a mente sono diventate tantissime e tramandare da maestro ad allievo con il passaparola è diventato rischioso perché si iniziavano a perdere dei pezzi. Così qualcuno ha avuto l'idea geniale di scrivere tutto in grossi libri, che sono stati chiamati “metodi”. In questo modo chiunque voglia imparare a suonare il violino qui trova spiegata tutta la “tecnica violinistica”, cioè come va tenuto lo strumento, come si usa l'arco e come si devono muovere le dita della mano sinistra sulla tastiera.

Partiamo dall'inizio. Ti ricordi l'esperimento del telefono con i bicchieri? Che cosa abbiamo imparato? Che ogni suono o rumore che noi sentiamo è dato da un insieme di vibrazioni che, una volta raggiunto il nostro orecchio, vengono trasformate in messaggi sonori. Ecco, quindi per “far suonare” il violino dobbiamo sollecitare le corde, ovvero farle vibrare, cosa che solitamente viene fatta con l'archetto. Una volta che le corde vibrano, la vibrazione viene trasmessa al ponticello che è a contatto con esse, il quale le trasmette a sua volta alla tavola armonica e poi, grazie all'anima, inizia a vibrare tutta la cassa armonica, che le amplifica permettendogli di raggiungere le nostre orecchie sotto forma di suono. Devi sapere che non esiste un violino che suoni perfettamente uguale ad un altro: il suono di ogni violino è unico sia per il volume, ci sono violini che suonano più forte e altri meno, sia per il timbro, che sarebbe la voce del violino. Proprio come noi umani ogni violino ha una sua voce, diversa da quella degli altri. La varietà di suoni ottenuti dipende soprattutto dal modo in cui la cassa armonica è in grado di vibrare e questo è dovuto a differenze, anche piccolissime, nella forma, nel legno utilizzato, nelle corde o anche nella stesura della vernice. In conclusione, si può dire che uno strumento è di buona qualità se è in grado di trasmettere le vibrazioni in modo uniforme e tutte le sue parti e all'aria circostante, solo in questo modo arriverà all'orecchio un suono piacevole.

Non sbadigliare dai, ho finito con le spiegazioni noiose, ora passiamo alla pratica. Forza in piedi! Il violino si suona tenendo la cassa armonica appoggiata al corpo, esattamente qui tra il mento e la clavicola, sul tuo lato sinistro. La direzione del manico è in avanti, un po' spostato a sinistra, quasi parallelo al pavimento. Ottimo, ora mancano le mani: la sinistra va appoggiata qui sul manico, ti serve per premere le corde, la destra invece impugna l'archetto. Attenzione! Ricorda che non è compito della mano sinistra sorreggere lo strumento, altrimenti non riuscirai a spostare le dita sulle corde, tenere fermo lo strumento è compito del mento. Ecco, appoggialo bene qui, a lato della cordiera. Lo so, lo so, è un po' scomodo. Infatti, più avanti, precisamente nel 1820, se le mie capacità di viaggiare nel tempo non mi ingannano, qualcuno avrà una grande idea, quella di installare qui nella parte inferiore della cassa armonica una specie di cuscinetto, che si chiamerà "mentoniera".

Bene, adesso che sai come si tiene lo strumento, possiamo passare a parlare di come si suona. La mano destra, quella che è rimasta libera, impugna l'archetto. Quello che bisogna fare è strofinare i crini dell'arco sulle corde del violino per farle suonare. Il punto in cui vanno sollecitate le corde è vicino al ponticello, dove sono più sollevate. L'arco si può muovere in due modi: facendo scivolare l'archetto sulla corda dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto. Nel primo caso si ottiene un accento più forte, nel secondo caso più debole, il violinista sceglie il movimento in base all'effetto che vuole creare. Ma non crederai mica che le possibilità di creare suoni diversi con un violino finiscano qui? Devi sapere che le corde del violino possono essere sollecitate in tanti modi, tra noi esperti di violino li chiamiamo "colpi d'arco". Ognuno di questi produce un effetto diverso. Il movimento base dell'arco verso l'alto o verso il basso per suonare una sola nota si chiama *arcata semplice*. Quando invece senza staccare l'arco si suona più di una nota il colpo d'arco viene chiamato *legato*. Proprio perché il suono è continuo e le note sono legate tra loro. Al contrario, lo *staccato*, evidenzia la separazione tra le due note. Per fare questo i movimenti dell'arco devono essere più veloci e rimbalzanti. Un effetto più particolare è il *tremolo*, si può ascoltare quando viene ripetuta più volte di seguito la stessa nota. Il risultato è un suono "tremolante", proprio come suggerisce il nome. Con un unico movimento dell'arco, poi, possiamo anche suonare più note, contemporaneamente. L'espressione "*arcate a corde multiple*", anche se può sembrare molto complicata, si riferisce proprio a questo: i crini dell'arco sollecitano contemporaneamente più di una corda. Ed ora arriva la parte interessante. I principali colpi d'arco li abbiamo imparati, ma l'avresti

mai detto che il violino si può suonare anche senza usare l'arco? Sì è vero, prima ti ho detto che per suonare il violino serve l'archetto, ma alcune volte, per produrre effetti particolari, non si usa. In questi casi le corde vengono sollecitate con le dita, pizzicandole e, come potrai immaginare, questa modalità si chiama *pizzicato*. So che non è semplice immaginarseli, ne avrai una dimostrazione pratica all'attività 3, corri a vedere!

Passiamo ora alla "tecnica della mano sinistra". La mano sinistra impugna il manico del violino e le sue dita sono importantissime perché sono proprio loro che, premendo le corde sulla tastiera, ci permettono di realizzare le note che vogliamo. Ogni polpastrello si occupa di una specifica corda: l'indice va posizionato sulla corda del Sol, che è la quarta, il medio va sulla terza corda, quella del Re, l'anulare sulla seconda corda, quella del La, ed infine il mignolo sulla corda del Mi, che è la prima corda. Premendo la stessa corda in punti diversi della tastiera si realizzano note diverse, perché, bloccando con il polpastrello la corda in un punto, si decide quanto è lunga la corda che vibra, quindi l'ampiezza delle onde create dalla vibrazione, e ad ogni ampiezza di vibrazione corrisponde una nota differente. Per questo, suonando bisogna muovere le dita su e giù per la tastiera. La precisa posizione delle dita sulla tastiera per realizzare un determinato suono viene detto "posizione". Il passaggio da una posizione all'altra può avvenire in diversi modi, uno molto usato è lo *slittamento*. Esso consiste nel far scivolare il dito sulla corda, verso l'alto o verso il basso, fino a raggiungere la posizione desiderata. Quando il dito si trova nel punto della corda che vogliamo, allora, bisogna premerla bene e, sollecitandola contemporaneamente con l'archetto (o con le dita per realizzare un pizzicato), si otterrà la nota corrispondente a quella posizione.

Anche con la mano sinistra si possono creare effetti particolari, uno molto utilizzato soprattutto dai virtuosi è il *vibrato*. Si ottiene facendo oscillare il dito che preme la corda e l'effetto che si può ascoltare è quello di una nota, appunto, oscillante. Si tratta di un abbellimento che è molto utilizzato dai virtuosi del violino. Cioè i violinisti che amano mostrare le proprie abilità tecniche, svolgendo tutti i passaggi possibili, soprattutto i più difficili. Secondo la logica del virtuosismo, più una esecuzione è complicata, più è bella.

PROPOSTA DIDATTICA - Attività 3

I colpi d'arco

Scansionando il QR code qui sotto, troverai un video in cui ti vengono mostrati tutti i colpi d'arco che ti sono stati spiegati. Sarà molto interessante vederli eseguire, chissà se te li sei immaginati correttamente. Buona visione!



2.4 Un incontro misterioso – Il repertorio

È arrivato il momento che ti mostri il mio miglior violino. Lo tengo qui in disparte perché ne sono davvero molto orgoglioso. La sua voce è inconfondibile, non saprei dirti esattamente quali sono le caratteristiche che lo rendono tale, metto la stessa passione nella costruzione di tutti gli strumenti, ma lui, fin dal primo momento in cui ho provato a farlo suonare, mi sono accorto che ha qualcosa di speciale. L'ho realizzato proprio quest'anno - 1743 - e lo tengo qui, un po' nascosto, perché spero che chi diventerà il suo proprietario sarà speciale quanto lui. Insieme potranno fare grandi cose. Te lo mostro proprio perché sei un ospite speciale e sono molto felice di averti nella mia bottega. Prendilo in mano, chiudi gli occhi, chissà se tu, con la tua fantasia, riuscirai a viaggiare ancora nel tempo e conoscere chi lo suonerà.

Improvvisamente si sente un rumore provenire dall'altra stanza. È la porta che si apre cigolando. Sulla soglia si affaccia una sagoma. È quella di un uomo. Un uomo magro e longilineo, avvolto da un lungo mantello nero. I suoi capelli sono leggermente lunghi e mossi. Ha un'aria misteriosa. Sembra proprio... no non può essere, Niccolò Paganini nel 1743 non è ancora nato! “Ebbene sì, sono proprio io: Niccolò Paganini in persona! Ho fatto anch'io un piccolo viaggio indietro nel tempo. Volete sapere perché? Ecco beh, ho sentito che eravate curiosi di sapere da chi sarebbe stato suonato il Cannone, quindi ho pensato di venirvelo a dire di persona. Eccomi, sono io il suo fedelissimo e gelosissimo proprietario.”

“Scusami sono stato presuntuoso, forse tu non mi conosci. Mi presento meglio. Come dicevo, sono Niccolò Paganini. Molti dicono che io sia il più grande violinista di tutti i tempi, io questo non lo so, ma ammetto che non mi dispiace affatto che si dica questa cosa. In ogni caso, sono certo che suonare il violino sia la mia grandissima passione, ciò che ho fatto per tutta la vita, fin da piccolo.”

“Vi racconto un po' di me. Sono nato a Genova nel 1782, ma in realtà nella mia vita mi sposto molto. Ho girato molte città, prima per inseguire il mio sogno, quello di diventare un bravo violinista, poi per far conoscere a tutti la mia musica. Chi mi ha fatto avvicinare al magico mondo del violino è stato mio padre, lui lo suonava nel tempo libero e per lavoro commerciava strumenti musicali. I primi passi li ho fatti da solo, passando le giornate nella mia cameretta in compagnia del mio violino, a studiare e a provare cose nuove. Poi, quando ha visto che sarei potuto diventare molto bravo, mio padre mi ha mandato a lezione da alcuni maestri genovesi. Non

avevo ancora dodici anni quando ho fatto la mia prima esibizione. Salire sul palco da solo, di fronte a tante persone che erano lì solo per ascoltare me, non è stato semplice e non lo è tutt'ora. Non appena imbraccio il violino, però, ogni possibile agitazione scompare, siamo lì sul palco, solo io e lui, ci dimentichiamo di tutto ciò che ci circonda e diamo il meglio di noi.”

“E’ sempre stato così, io e i violini siamo sempre andati molto d’accordo, ma da quando ho iniziato a suonare “Il Cannone” ancora di più. Tra noi c’è un legame speciale, insieme riusciamo a dare sempre il nostro meglio. Non ho più voluto suonare con nessun altro strumento perché lui ha un suono unico e potentissimo, è proprio per questo che lo chiamo “Il Cannone”. Nessuno sa come ne sono venuto in possesso. Manterrò il segreto anche con voi, sapete sono un po’ scaramantico, non vorrei rovinare il magico rapporto che c’è tra noi. Vi dico solo che a prima vista mi è sembrato un violino come tanti ma, credetemi, mi sono bastati pochi colpi d’arco per capire che aveva qualcosa di speciale. Il suo suono mi è parso subito talmente potente da non poter essere nemmeno paragonabile a nessuno dei molti violini che avevo suonato fino a quel momento. Fu così che diventai proprio io il geloso proprietario del “Cannone”.”

“Dove eravamo rimasti? Ah già, le mie esibizioni. Devi sapere che non sono mai una uguale all’altra, perché mi piace suonare esprimendo quello che provo in quel momento. Improvviso molto, mi faccio trasportare dalla passione e eseguo anche passaggi molto difficili, così difficili che a volte nemmeno io sono capace a rifarli uguali. È proprio per questo che una volta, quando il re Carlo Felice di Savoia mi ha chiesto di ripetere l’esibizione appena conclusa, io ho risposto con la frase che sta diventando tanto famosa: “Paganini non ripete””.

“E tu, curioso lettore o curiosa lettrice, se hai deciso di fare questo viaggio nel tempo, immagino ti interessi il mondo del violino. Sbaglio? Dato che quello che faccio io è proprio suonare il violino, ti racconto un po’ che cosa si suona, che cosa si è suonato e penso anche di poterti dare un assaggio riguardo cosa si suonerà. Allora, innanzitutto devi sapere che la musica per violino è davvero molta e varia. I generi musicali in cui viene utilizzato sono molti, noi ci limiteremo ai principali: la sonata per violino accompagnato, i brani per violino che suona da solo, il concerto solistico e la variazione. Esistono poi altre tipologie di brani, principalmente brevi pezzi per violino che suona insieme all’orchestra o ad uno strumento a tastiera (per esempio la

romanza, l'elegia, la ballata, la legenda). Immagino che tu non conosca questi generi, so bene che nella tua epoca i ragazzini come te ascoltano altra musica. Ma non temere, ho pensato anche a questo. Li potrai ascoltare! Vai a leggere il riquadro della proposta didattica [attività 4]”.

“Com'è andato l'ascolto? Spero ti siano piaciuti i brani, li ho scelti con molta cura. Ora che hai avuto un assaggio concreto di quello di cui stiamo parlando, possiamo tornare al repertorio del violino. Procediamo con ordine. La più antica composizione per violino fa parte della prima categoria, quella delle sonate per violino accompagnato. In questo caso lo strumento che accompagna è un violone, cioè, proprio come suggerisce la parola, un violino molto grande e con un suono più grave. È stata scritta nel 1610, quindi più di due secoli fa, e da quel momento sono state scritte altre sonate per violino, accompagnato dal violone, dal clavicembalo e in molti casi dalla tastiera. Esistono poi sonate in cui, al contrario, il protagonista è lo strumento a tastiera, mentre il violino accompagna la melodia principale. Ad un certo punto poi, Mozart, un importante compositore di cui avrai sicuramente già sentito parlare, ha scritto ben ventisei sonate, dove né il violino né l'altro strumento emergono, ma hanno tutti e due la stessa importanza. Dopo di lui ci sono stati altri grandi compositori che hanno scritto musiche di questo genere, che continuano ad essere molto suonate e lo saranno ancora per parecchio tempo. Uno di questi è, per esempio, Beethoven, altro grandissimo musicista e compositore.”

“Altro genere sono i brani per violino solo, cioè non accompagnato, solo lui e basta. Al momento non sono molto famosi, lo erano nel Seicento, in quel periodo ne sono stati scritti molti. Un tipo particolare di questi brani viene chiamato *capriccio* e, devo confessarti che è senza dubbio la mia composizione per violino preferita. Sai perchè? Perché il capriccio non risponde a particolari schemi o regole, segue semplicemente la fantasia dell'autore, proprio come piace a me! A proposito, non ti ho detto che non faccio solo il violinista, ma anche il compositore. In altre parole, raramente eseguo musica di altri, preferisco scrivermela. Indovina un po' quale tipo di brani ho scritto di più? Esattamente, proprio i capricci. Non l'avresti mai detto eh? Li ho pubblicati tutti insieme qualche anno fa in una raccolta che si chiama “24 Capricci opera 1”. Li suono quasi tutti i giorni per esercitarmi perché comprendono tutto ciò che può essere fatto con un violino: tutti i colpi d'arco immaginabili, imitazioni di altri strumenti, tremoli, pizzicato sia con la mano destra che con la sinistra, il tutto

condito con una buona dose di virtuosismo. Nonostante ciò, fino ad ora non li ho mai eseguiti in pubblico, e non credo che lo farò, li vedo più come esercizio che come brani da esibizione. Comunque, il secondo dei brani che hai ascoltato è proprio uno dei miei capricci.”

“Poi c’è il concerto solistico per violino. In questo tipo di brani, il violino è protagonista, ma suona anche tutta l’orchestra. Molti compositori si sono dedicati a questo genere musicale. Uno molto conosciuto è Vivaldi, ha scritto ben 225 concerti per violino, all’incirca un secolo fa, uno di questi lo hai ascoltato, è la “Primavera” e fa parte di un’opera più grande, chiamata “Le quattro stagioni”. I suoi concerti si distinguono perché danno molto spazio al virtuosismo, cioè a esecuzioni in cui il violinista mostra tutta la sua bravura eseguendo moltissimi passaggi complessi. Questo è anche il genere di concerti che piace a me, infatti i due concerti che ho composto finora, il numero 1 e il numero 2, si distinguono per lo stesso motivo: il virtuosismo. Tuttavia, esistono molti altri concerti che, pur non puntando sul virtuosismo, sono davvero molto belli. Per esempio, sono molto importanti e conosciuti i concerti di Beethoven ed in particolare il “concerto per violino in Re maggiore op.61”, che ricorda un vero e proprio dialogo tra il violino e l’orchestra.”

“A proposito, ai violinisti che, come me, amano fare esibizioni virtuosistiche piacciono molto le variazioni. Sono piccoli brani per violino in cui vengono prese delle brevi melodie e si variano, appunto, inserendo effetti speciali e altri “ghirigori”.”

“Devi sapere però che l’uso del violino non si è diffuso solo nei teatri, nelle chiese, nelle sale da concerto, ma anche nei luoghi comuni, grazie alla musica popolare. Per esempio so che in Galles, una delle nazioni del Regno Unito, si usa molto nelle taverne e nei festeggiamenti di ogni genere, per accompagnare i canti e i balli popolari. Il fatto curioso è che in alcuni posti non viene suonato come siamo abituati a fare noi. Un mio amico viaggiatore mi ha raccontato che in India, per esempio, si suona da seduti con le gambe incrociate, appoggiando il riccio del violino sul piede destro, mentre la cassa armonica viene appoggiata sulla spalla.”

“Bene bene, se non c’è altro che vuoi sapere io dovrei andare, un bravo violinista non ha mai finito di esercitarsi. È stato bello conoscervi. Proprio vero che con la fantasia

si possono fare grandi cose, anche viaggiare nel tempo e conoscere persone che altrimenti non avremmo mai incontrato! Arrivederci!”

Con un cenno di saluto si dirige verso la porta d’ingresso che, cigolando, si richiude alle sue spalle. Noi rimaniamo ancora per qualche istante seduti nella stanza degli strumenti, ancora increduli di questo misterioso incontro.

I generi musicali

Il genere musicale è una categoria che raggruppa brani con caratteristiche simili, che possono riguardare, per esempio, la struttura del brano.

Scansiona il QR code, con l'aiuto dell'insegnante o di un adulto, qui troverai un esempio per ciascuno dei generi di cui parliamo. Ascoltali con attenzione: chiudi gli occhi e lasciati trasportare.



Guida all'ascolto:

1) ***Sonata per violino accompagnato.*** La sonata è un brano musicale che, come suggerisce il nome, si suona. Quella che ascolterai è la sonata n. 5 di Ludwig van Beethoven che si chiama “La Primavera”. Qui gli strumenti che suonano sono il violino, ovviamente, e il pianoforte che lo accompagna.

2) ***Brano per violino solo.*** I brani per violino che suona da solo possono essere di diverso tipo. Quello che ti propongo qui è un capriccio, in particolare il Capriccio n.1 di Niccolò Paganini. Con questo avrai un ottimo assaggio di virtuosismo.

3) ***Concerto solistico.*** Il concerto solistico è una composizione musicale in cui il protagonista è il violino, accompagnato dall'orchestra. Ascolterai una parte del concerto di Antonio Vivaldi che si chiama “La Primavera” e fa parte della raccolta intitolata “Le quattro stagioni”.

4) ***Variazione.*** La variazione è un brano che prende come riferimento una melodia e, appunto, la varia inserendo effetti speciali e altri “ghirigori”. Spesso i brani su cui vengono fatte le variazioni sono pezzi di musica popolare, come nel caso dell'ascolto che ti propongo qui: “Il carnevale di Venezia”, op.10 di Niccolò Paganini.

2.5 Una famiglia speciale – La famiglia degli archi

To toc! Ehi, fa piano! Menomale che ho ancora dei buoni riflessi, altrimenti il mio miglior violino sarebbe caduto in mille pezzi. Tutto bene? Io è un po' che ti parlo ma sembrava che stessi sognando. Ecco appunto, riprendo da capo.

Ti presento i parenti del violino: la famiglia degli archi! Che amichevolmente possiamo anche chiamare “archi” e basta. Prima di proseguire, però, è importante che tu sappia bene cos'è l'altezza dei suoni, cosa intendo quando ti parlo di suoni acuti o gravi. Se non hai mai sentito parlare di queste cose o hai bisogno di schiarirti le idee, niente paura, ho pensato a qualche strategia per aiutarti a capirlo meglio. Corri, in fondo al capitolo [attività 5].



Bene, devi sapere che tra gli archi il violino è il più piccolo di dimensioni e quello con la voce più acuta, rappresenta quindi il soprano di questa famiglia. Poi, andando in ordine di dimensioni, abbiamo la viola, il violoncello ed infine il contrabbasso, che è quello laggiù, quasi più alto anche di me. Si chiama famiglia degli archi perché ciò che li accomuna è l'uso dell'archetto. I primi antenati di questi strumenti esistevano già nel Cinquecento, non erano esattamente come quelli attuali, e nemmeno i loro nomi lo erano. Facevano tutti parte della famiglia delle viole e si distinguevano in due tipi a seconda di come andavano tenuti per suonarli: le viole da braccio e le viole da gamba. Dopo un veloce processo di trasformazione e diversificazione di ogni strumento, all'inizio del Seicento, esisteva già l'attuale famiglia degli archi, composta quindi da due strumenti a braccio e due a gamba.



Partiamo dalla viola, ne hai mai vista una? Te la mostro io, per fortuna nella mia stanza degli strumenti ho almeno un esemplare per ogni membro della famiglia degli archi. Tutti realizzati da me, ovviamente. Cioè, per la precisione, da me e i miei aiutanti. Ma la cosa importante che volevo dirti, a scanso di equivoci, è che nonostante la specialità di questo laboratorio siano i violini, in una bottega di liuteria, e dunque anche qui, si producono tutti gli archi, non solo i violini. Anzi, molti liutai si occupano anche degli strumenti a pizzico, cioè per esempio le chitarre e i mandolini. Insomma, tutti quegli strumenti che, come il violino, sono fatti di legno e producono suoni grazie alla vibrazione delle corde.

Ebbene, dicevamo, la principale differenza rispetto al violino sono le dimensioni: sembra un violino un po' più grande. Infatti, le caratteristiche della viola - la forma, il numero di corde, le incisioni ad *f* sulla cassa armonica, perfino la struttura interna - sono le stesse che abbiamo osservato nel violino. La differenza sta nelle dimensioni: la cassa armonica della viola misura tra i 38 e i 44 cm di lunghezza, quindi tra 2,5 e 6,5 cm in più rispetto a quella del violino che misura 35,5 cm.

Dal punto di vista del suono, invece, si distingue perché è meno deciso del violino, più velato, forse anche più dolce. Però ascolta, chiudi gli occhi. Quello che senti è un suono caldo, ricco, ma anche capace di creare atmosfere malinconiche. Questa è un'altra differenza rispetto alla voce del violino, che suona più allegra e brillante. Le corde della viola corrispondono a note differenti - La, Re, Sol, Mi - e producono suoni più gravi, infatti, essa suona nel registro del contralto. La viola, esattamente come il violino, si suona a spalla ed anche la tecnica è molto simile. Tuttavia, dato che è più grande e soprattutto più lunga rispetto al violino, viene tenuta con il riccio

più inclinato verso il basso. Lo so che la vorresti provare, ma fidati di me è meglio di no, sarebbe troppo pesante e ingombrante per te. Pensa che, anche tra noi adulti, non tutti sono adatti: servono mani ampie e robuste per riuscire a gestire al meglio lo strumento.

Ora ti chiederai: cosa si suona con la viola? Beh, tutto volendo. Certo è che il suo suono è più adatto a creare atmosfere un po' malinconiche ed è sempre stata un po' penalizzata a confronto con la brillantezza della voce del violino e anche con la profondità di quella del violoncello. Infatti, fino ad ora è stata raramente utilizzata come strumento solista. Anzi, è stata molto più spesso utilizzata come rinforzo, per fare da sottofondo e supportare la voce del violino e degli altri. Devo dire però che negli ultimi 2 o 3 anni, sta iniziando ad essere più valorizzata: viene perfino utilizzata come strumento solista nei concerti! Siamo ancora in una fase di avvio, questi sono solo i primi tentativi di dare il giusto spazio allo straordinario strumento che è la viola. Penso però che proseguendo su questa linea la viola arriverà molto lontano. La sua strada però, non è tanto quella del solista, quanto all'interno dei quartetti e quintetti di archi, oppure per accompagnare il canto.



È arrivato il turno del violone. Anzi scusami, del violoncello, è così che viene chiamato nella tua epoca. Per molto tempo è stato chiamato "violone", oppure anche "violoncino", ed io, a volte, mi confondo perché questi nomi non sono ancora del

tutto scomparsi. Tuttavia, il nome “violoncello” sta prevalendo sugli altri. Pian piano gli altri nomi andranno scomparendo, anche perché “violoncello” è decisamente il nome più adatto ad evitare di confonderlo con quello di altri strumenti ad arco.

Come vedi, lui è nettamente più grande sia del violino, che della viola. Proprio per questo, anche lo stile di esecuzione e la postura con cui viene suonato sono molto diversi. Come potrai ben immaginare, non si suona a braccio. Il violoncellista lo suona da seduto, posizionandolo quasi in verticale ed appoggiato alle proprie gambe. Per suonarlo si sporge in avanti e lo circonda con le braccia, proprio come lo volesse abbracciare.

Il suono del violoncello è riconoscibile perché particolarmente caldo e intenso, ma può diventare anche piuttosto scuro. Insomma, è uno strumento che si presta a molti usi differenti, si dice che abbia un “enorme potenziale espressivo”. Sembra qualcosa di complicatissimo vero? In realtà vuol dire semplicemente che può essere usato per esprimere molte sensazioni differenti. Si tratta di un grandissimo punto di forza per uno strumento musicale.

Tuttavia, il suono del violoncello non è sempre stato esattamente questo perché le corde - che ora corrispondono a Do, Sol, Re e La, un’ottava sotto la viola - non sono sempre state accordate così, esistevano accordature più gravi che sono state però abbandonate. Attualmente il registro dei violoncelli è quello del baritono, all’incirca. Altra differenza che rendeva il suono dei vecchi violoncelli diversi dagli attuali sono le dimensioni della cassa armonica: nei primi esemplari era lunga ben 80 cm. Attualmente, però, le dimensioni del violoncello sono ancora in fase di trasformazione. Noi liutai stiamo facendo diversi esperimenti, per cercare di rendere lo strumento più maneggevole possibile. Se, ancora una volta, le mie previsioni non mi ingannano, si arriverà a stabilizzare la lunghezza della cassa intorno ai 69 cm. I violoncelli della tua epoca dovrebbero essere proprio di questa misura. Aspetta aspetta, sto avendo un’altra visione del futuro... Allora: nei prossimi anni si proverà anche ad aggiungere una quinta corda, ma so anche che questo tentativo non avrà successo e si abbandonerà. Si faranno anche altre modifiche, per rendere il suono ancora più potente e lo strumento più agevole da suonare: si allungherà un po’ il manico e lo si inclinerà all’indietro, si rialzerà il ponticello e si useranno corde più tese. Ecco questo sarà il violoncello del futuro, quello che potrai trovare quando

tornerai indietro da questo viaggio nel tempo. A proposito, siamo quasi alla fine! Quando parlo della mia grande passione il tempo sembra volare!

Dunque, dunque... beh la struttura del violoncello l'abbiamo vista, non ci resta che parlare di come si suona. Ti anticipo subito che sia la tecnica dell'arco, sia quella della mano sinistra devono ancora essere perfezionate. Oggi la tecnica violoncellistica risente molto della tecnica violinistica, in altre parole, si cerca di suonare il violoncello prendendo spunto da come viene suonato il suo "parente minore", il violino. Però, a differenza di quella del violinista, la mano sinistra del violoncellista non è totalmente libera di muoversi e scorrere sulla tastiera. Questo perché, anche se chi svolge il compito di sorreggere lo strumento sono per la maggior parte le ginocchia, una parte di questo compito tocca anche alla mano sinistra. Proprio per questo, tra circa un secolo, nel 1846, se non sbaglio, a qualche liutaio verrà in mente una soluzione geniale: l'invenzione del puntale regolabile. Si tratta di un supporto, un'asticella lunga e stretta, che verrà posizionata nella parte inferiore della cassa armonica e, grazie ad essa, sarà possibile appoggiare lo strumento al pavimento senza rovinarlo, regolandolo anche all'altezza giusta per il musicista. In questo modo lo strumento sarà decisamente più stabile, allora sì che la mano sinistra del violoncellista sarà libera di muoversi sulla tastiera e realizzare anche effetti virtuosistici. Non ti ricorda qualcosa questa invenzione? È proprio come la mentoniera per il violino: un grandissimo punto di svolta, per rendere la mano sinistra libera di correre sulla tastiera.

Ora immagino che vorrai sapere come viene utilizzato il violoncello per fare musica. Beh, anche su questo siamo in fase di evoluzione. Per il momento si utilizza principalmente come basso accompagnante, che è un ruolo fondamentale nelle esecuzioni strumentali, ma sicuramente non di protagonista. Tuttavia, so che prossimamente si intraprenderà una strada che lo porterà a risaltare maggiormente. Finalmente gli verranno anche affidati ruoli al pari di quelli degli altri strumenti ad arco e in alcuni casi sarà lui stesso il protagonista di alcuni concerti e brani di altro genere, proprio come succede ora al violino.



Ed eccoci arrivati all'ultimo membro della famiglia degli strumenti ad arco: il contrabbasso. È il più grande di tutti. Prova ad avvicinarti. Eh sì, è più alto di te e quasi anche di me. Come potrai immaginare, visto che siamo andati in ordine, è anche quello che produce i suoni più gravi e profondi di tutti. La forma del contrabbasso, a differenza degli altri strumenti ad arco, può variare e soprattutto variano le dimensioni: la cassa armonica può essere poco più grande di quella di un violoncello o arrivare addirittura a misurare 140 cm di lunghezza. Quello che abbiamo qui è un contrabbasso medio-grande, uno di quelli che di solito si utilizzano in orchestra, la sua cassa è lunga circa 110 cm. Il percorso di trasformazione che ha portato il contrabbasso ad avere le caratteristiche che possiamo osservare oggi è stato molto complicato, e non mi sembra affatto concluso, subirà ancora parecchie modifiche.

Un primo tipo di contrabbasso esisteva già ancor prima del 1500, faceva parte dell'antica famiglia delle viole da gamba e veniva chiamato "contrabbasso di viola da gamba". Questi primi esemplari avevano solo tre corde, ma esse diventarono presto quattro, alcuni modelli ne presentavano anche cinque, altri sei. Insomma, c'era un po' di indecisione su quale fosse il numero di corde perfetto per questo strumento. Nel tempo si è optato per le quattro corde, ma in alcuni casi continuano ad essere usati contrabbassi a cinque corde.

Ovviamente, la tecnica ha seguito i cambiamenti della struttura, perciò anche il modo di suonare il contrabbasso è stato più volte modificato, a seconda delle caratteristiche dello strumento. Non si è comunque mai sviluppata una tecnica precisa e condivisa

da tutti, come abbiamo visto per il violino. Ne esistono diverse e ogni contrabbassista utilizza quella con cui si trova meglio.

Ma le varietà nel mondo del contrabbasso non sono mica finite qui. Anche l'arco può essere strutturato in modi diversi, ne esiste principalmente un tipo più robusto e uno meno, ma soprattutto il primo tipo di arco va impugnato con il palmo della mano rivolto verso l'alto e il secondo verso il basso. Il suono che viene prodotto cambia leggermente: un orecchio molto molto attento può riconoscere quale tipo di arco viene usato perché le note che si realizzano con il secondo arco sono più nette e staccate, mentre con il primo sono più piene e meno accentate.

So che nel futuro il contrabbasso avrà sempre più successo e, addirittura, nella tua epoca avrà un ruolo molto importante nei complessi musicali. Per ora, però, si tratta di uno strumento che fa parecchia fatica ad emergere, a trovare il suo spazio tra gli strumenti di questo periodo. Il motivo di questa difficoltà è semplicemente il paragone con violino, protagonista indiscusso dell'attuale scena musicale. Si tratta di due strumenti che sono l'opposto l'uno dell'altro. Il violino è il soprano degli strumenti ad arco, quello dalla voce brillante e capace di fare acrobazie che solo lui può fare. Il contrabbasso, viste le sue dimensioni, non è altrettanto maneggevole, quindi certi virtuosismi non se li può permettere e la sua voce è quella del basso, una voce cupa e profonda. Io sono molto dispiaciuto perché questo paragone non dovrebbe essere fatto, ogni strumento merita di ricoprire lo spazio adatto alle proprie caratteristiche senza pretendere di imitare gli altri. Anzi, ti dirò di più: nella polifonia il contrabbasso svolge un ruolo fondamentale. La polifonia è una musica realizzata mettendo insieme tante voci, di registri differenti, e ognuna di esse, a seconda del registro svolge un suo ruolo. Prova ad immaginare la polifonia come una piramide. Nella punta troviamo il violino, lo strumento che svolge la parte che spicca più di tutte, subito sotto la viola, sotto ancora il violoncello, ed infine, il contrabbasso, che rappresenta la base. Cosa accadrebbe senza una buona base? Semplice, la piramide non sarebbe stabile, probabilmente crollerebbe. Ecco, ora hai capito cosa intendo quando dico che il ruolo del contrabbasso è fondamentale?

Attualmente il repertorio del contrabbasso comprende principalmente musiche in cui viene impiegato come ti ho appena spiegato. In questi anni però ci sono alcuni compositori che forse hanno capito le potenzialità di questo strumento e stanno scrivendo per lui anche parti da solista. Col tempo questi brani non saranno solo più

rare eccezioni: diversi compositori decideranno di dare più spazio al contrabbasso. Nelle orchestre, fino a pochi anni fa i contrabbassi nemmeno esistevano, si comincia solo ora ad includerli, ma so che non si tornerà più indietro. Nelle orchestre sinfoniche del futuro, quelle che tu, terminato questo viaggio, potrai andare ad ascoltare, ce ne sono almeno otto! Oppure se vorrai ascoltare un contrabbasso che suona in un complesso musicale, potrai anche andare ad ascoltare un concerto di musica jazz. Non so se conosci questo genere musicale, nemmeno io lo conosco bene perché qui non esiste ancora, so che è molto diverso dalla musica che conosciamo qui in Italia ora, deriva dalla cultura afroamericana. In questo genere di musica il contrabbasso è molto utilizzato e anche valorizzato. Sono stati fatti molti esperimenti e si è scoperto anche un nuovo modo di suonarlo abbandonando l'uso dell'arco per sostituirlo con le mani del contrabbassista.

Altezza dei suoni e registri musicali

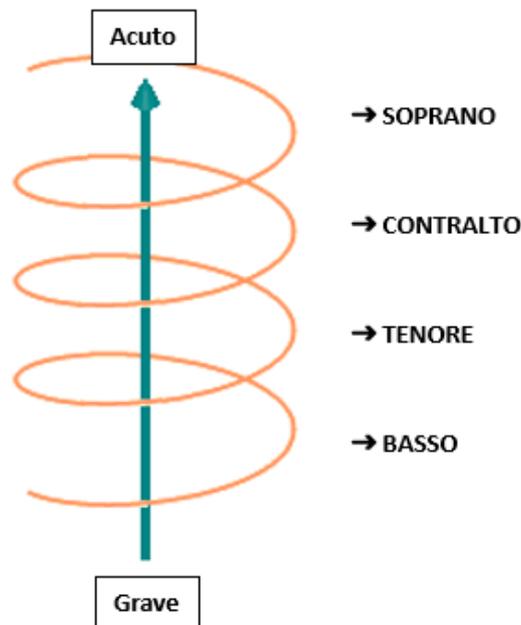
Come hai imparato all'attività 2, una delle quattro qualità del suono è l'altezza. Immaginiamo i suoni in ordine di altezza sui gradini di una scala: se si sale, verso l'alto, i suoni sono sempre più acuti, se si va verso il basso i suoni sono sempre più gravi. Un suono acuto può essere il cinguettio di un uccellino, per esempio, il ruggito di un leone invece è un suono grave.

Attività pratica. *Con la guida dell'insegnante, ascolta la traccia audio che trovi scansionando il QR code e mentre ascolti alza e abbassa le braccia cercando di seguire l'altezza dei suoni. Ricorda: più i suoni sono simili al cinguettio di un uccellino più sono acuti (mani in alto), più i suoni somigliano al ruggito di un leone più sono gravi (mani in basso).*



Bene, ora che hai preso confidenza con l'altezza dei suoni andiamo avanti, ti spiego un'altra cosa.

Ricordi la scala dei suoni di cui ti ho parlato prima? Ecco, anziché pensare ad una normale scala pensiamoli su una scala a chiocciola. In particolare, una scala a chiocciola che fa quattro giri su sè stessa. I suoni, disposti sulla scala a chiocciola, vengono suddivisi in quattro categorie che in musica vengono chiamate "registri".



Il registro più grave, quello alla base della scala a chiocciola, si chiama registro di "basso", il secondo giro della scala a chiocciola è il registro "tenore", sopra di esso, procedendo quindi verso l'acuto troviamo il "contralto" ed infine il registro più acuto che è quello del "soprano".

2.6 *La fine del viaggio* - Conclusione

Eccoci qua, piccola lettrice o piccolo lettore, siamo arrivati alla fine del nostro viaggio. Ora, potrai decidere di chiudere questo libro e tornare alla tua quotidianità, potrai tenerlo aperto e sfogliarlo ancora, potrai anche rileggerlo, se vorrai, oppure potrai chiuderlo ma continuare a ripercorrere il viaggio con la tua fantasia. Insomma, a questo punto decidi tu, io devo fermarmi qui.

In ogni caso, spero che questo sia solo l'inizio, ora che hai capito quante cose si possono fare con un po' di fantasia, non smettere mai di farlo. E non smettere mai di interessarti alla musica, è un mondo gigantesco pieno di cose interessanti da scoprire, da fare e da ascoltare. Spero che questo sia per te solo l'inizio!

Se devo essere sincero spero che tornerai a trovarmi e magari che porterai con te qualche amico o amica, sai, mi piace molto raccontare agli altri le cose che so del violino e della sua famiglia. A presto!

3. INFORMAZIONI TEORICHE RIGUARDO IL VIOLINO E LA FAMIGLIA DEGLI ARCHI

3.1 La struttura

Un violino è composto da circa 70 elementi che vengono meticolosamente intagliati ed assemblati da un maestro artigiano: il liutaio.

Lo strumento presenta una struttura piuttosto complessa e articolata (figura 1). La cassa armonica, ovvero il corpo vibrante, è una cassa cava di lunghezza pari a 35,5 cm, composta da una superficie superiore, detta tavola armonica, ed una superficie inferiore, chiamata invece fondo. La tavola armonica ed il fondo sono leggermente bombati e sono collegati tra loro da fasce laterali di uno spessore che si aggira intorno ai 3 cm. Sulla parte inferiore della tavola viene in generale applicato una sorta di cuscinetto che serve a tenere fermo lo strumento con il mento e per questo prende il nome di mentoniera. All'interno del corpo vibrante si trovano alcuni elementi che, seppur non visibili, sono fondamentali per la tenuta e la resa acustica dello strumento. Innanzitutto, la struttura è rafforzata internamente tramite un sistema di zocchetti e controfasce. Vi è poi la catena, un'asticella di legno incollata all'interno della tavola armonica - sotto il piede sinistro del ponticello e parallelamente alle corde - che è molto importante anche per il rendimento sonoro dello strumento, infatti, nei violini antichi che si sono sfibrati nel corso dei secoli “basta sostituire alla vecchia una nuova catena [...] ed ecco che la voce infiacchita riappare robusta”⁵⁷. L'anima è invece un piccolo cilindro di legno incastrato – non incollato - in corrispondenza del piede destro del ponticello che, come suggerisce il nome, svolge la fondamentale funzione di trasferire le vibrazioni dalla tavola armonica al fondo, rendendo possibile la vibrazione dell'intero corpo vibrante. Pinzauti la paragona al cuore di un organismo animale affermando che “come il funzionamento del cuore può compromettere la vita di un individuo che ha gli altri organi perfettamente sani, così l'anima del violino” e viceversa “il cuore, per quanto sano e ben collocato, non garantisce da solo la funzionalità di un organismo; e un violino nato male difficilmente potrà mutare la sua sorte per la cura con cui è stato sistemato nel suo corpo il legnetto dell'anima”.⁵⁸

⁵⁷ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, p.121.

⁵⁸ *Ivi*, p. 119

Il violino è dotato di quattro corde di cui la prima corrisponde al Mi, la seconda al La, la terza al Re e la quarta al Sol. In origine tutte le corde erano in budello, poi la corda più grave (Sol) è stata rivestita con un filo d'argento allo scopo di migliorarne il suono; oggi le tre corde più gravi (Sol, Re, La) sono tutte rivestite da un filo d'argento, mentre la corda del Mi è l'unica ad essere interamente realizzata in acciaio. Esse sono ancorate alla cordiera, che è posizionata sulla tavola armonica, poggiano sul ponticello e, rimanendo leggermente sollevate, scorrono sulla tastiera fino al capotasto; sono infine ancorate al cavigliere attraverso i piroli, che permettono di regolarne la tensione. Il manico termina con il riccio, che non svolge alcuna particolare funzione se non quella ornamentale.

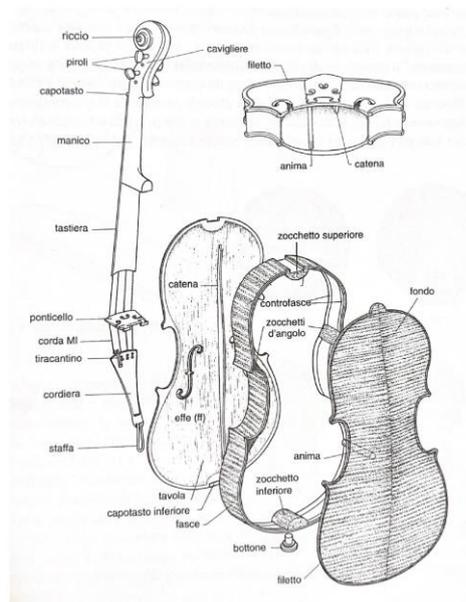


Figura 1: Diagramma della struttura (tratto da "Gli archi", pag.15)

Anche la forma è attentamente studiata per garantire la funzionalità dello strumento: la bombatura della tavola e del fondo sono importanti sul piano della tenuta strutturale e della resa acustica; gli incavi a forma di C ai lati della cassa armonica rendono agevole suonare su tutte le corde; il filetto, che orna i bordi della tavola e del fondo, non si limita ad una funzione estetica, ma ha lo scopo di proteggere da possibili rotture evitando che eventuali crepe che possono interessare i bordi sporgenti si estendano fino alla cassa; infine, gli intagli sulla tavola a forma di *f* servono ad aumentare il volume di risonanza, ma è probabile che la scelta del particolare tipo di forma abbia motivazioni di tipo ornamentale.

Ad eccezione delle corde, tutti gli elementi che compongono il violino sono fatti di legno, che viene selezionato molto attentamente in quanto la scelta di un legno più o meno duro può modificare sensibilmente la resa acustica dello strumento. La tavola viene costruita con legno tenero, solitamente abete, mentre il fondo, le fasce, il manico, il cavigliere, i pirolini ed il riccio sono di legno duro, nello specifico acero, ebano o palissandro.

Altro elemento non trascurabile è la vernice che ricopre lo strumento garantendone la conservazione; anch'essa viene scelta ed utilizzata con grande attenzione perché se troppo dura, troppo morbida o stesa male, può influire negativamente sull'emissione del suono.

3.2 La storia evolutiva

La storia evolutiva del violino ebbe inizio intorno al 1508, anno in cui apparve sulla scena musicale italiana un primo tipo di violino, dotato di sole tre corde, corrispondenti alle tre più gravi dell'attuale violino (Sol, Re, La). Tuttavia, già agli inizi del Cinquecento erano molto in voga alcuni strumenti che possono essere considerati i progenitori del violino, ovvero la ribeca (figura 2), la lira da braccio (figura 3) e la violetta (figura 4)⁵⁹. Tutti e tre gli strumenti, appartenenti alla categoria delle viole "da braccio" - in quanto sorrette appunto con il braccio -, erano strumenti ad arco che eseguivano parti nel registro acuto, ovvero quello dell'attuale violino.

Da ognuno di essi il violino ha preso alcune caratteristiche peculiari, ad esempio la semplicità e la comodità della ribeca, la sonorità e le potenzialità tecniche della lira da braccio⁶⁰.

⁵⁹ Meucci R. (a cura di) (2005), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Consorzio Liutai A. Stradivari, p.18

⁶⁰ Boyden D. D. (1995), *Il violino*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p. 24



Figura 2: ribeca



Figura 3: Giovanni D'Andrea da Verona, lira da braccio, 1511, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Figura 4: Violetta con archetto di S. Caterina de' Vigri, ante 1463, Bologna, Convento del Corpus Domini

Per molto tempo si è indagato cercando di capire a chi potesse essere attribuito il merito dell'invenzione dello straordinario strumento che è il violino. Per lungo tempo la tradizione considerò Gasparo da Salò, un liutaio di Brescia, come l'"inventore" del violino, strumento che all'epoca si distingueva dalla viola per le minori dimensioni e la sonorità più vivace, robusta e tagliente. Successivamente questa ipotesi venne scartata e si attribuì la paternità del violino a Nicola Amati, liutaio cremonese che operò una trentina di anni prima. Infine, i numerosi studi hanno portato alla conclusione che non sia possibile ricondurre la nascita del violino a un singolo individuo; secondo le testimonianze, essa sarebbe piuttosto il frutto del contributo di numerosi liutai che, tra gli anni '20 e '30 del Cinquecento, operavano nell'Italia settentrionale, considerata infatti la culla del violino.

Diversa è la questione sul piano terminologico: la parola "violino" non nacque in concomitanza dello strumento, ma alcuni anni dopo; inizialmente ci si riferiva allo strumento utilizzando l'espressione "soprano di viola da braccio". Il termine "violino" parrebbe essersi diffuso e affermato intorno agli anni Cinquanta del Cinquecento ed in particolare la prima testimonianza ufficiale in Italia si trova in un documento del 1567, in cui appare la parola "violini".

Tornando all'evoluzione dello strumento, dopo il 1550, in seguito ad un periodo di accanita sperimentazione da parte di molti artigiani, il violino a quattro corde si era ormai affermato e con lui anche i grandi liutai italiani, fra i quali Andrea Amati, fondatore della scuola liutaria cremonese e Gasparo da Salò, fondatore della scuola bresciana. La fama dello strumento si estese anche all'estero e per le liuterie italiane iniziò un florido periodo di esportazioni, soprattutto verso Inghilterra, Francia, Paesi Bassi e Germania. Nel 1600 il violino era estremamente ricercato in tutta Europa come strumento per accompagnare le danze in ogni contesto, dalle taverne ai palazzi reali.

Per tutto il Seicento e buona parte del Settecento esso non subì cambiamenti importanti, si conservò la struttura comparsa nel 1560 circa, già dotata delle principali caratteristiche che siamo soliti attribuire al violino, quali la bombatura, il riccio, la filettatura ed i fori ad *f*⁶¹. È proprio in questo arco di tempo che si colloca il periodo di massimo splendore della liuteria italiana, più precisamente tra il 1650 e il 1750, anni in cui operarono Nicola Amati, Jacob Stainer, Antonio Stradivari e Giuseppe Guarneri detto “del Gesù”, e cioè i più rinomati costruttori di violini.

Tra questi, Stradivari, probabilmente allievo di Nicola Amati, è considerato il più grande liutaio di tutti i tempi. I suoi violini si distinguevano, oltre che per le straordinarie abilità con cui venivano lavorati, anche per l'elevatissima qualità dei materiali usati e talvolta per i preziosi e raffinati intarsi con cui venivano decorati. Inoltre, è proprio ad Antonio Stradivari che dobbiamo la creazione del “modello lungo”, un violino con la cassa più lunga di 1 cm, progettato appositamente per dotare lo strumento di maggiore potenza.

Intorno alla metà del Settecento, in seguito allo sviluppo della musica strumentale, in particolare la sonata, la sinfonia ed il concerto, che fecero emergere nuove esigenze tecniche, ripartì il processo di trasformazione del violino, che seguiva di pari passo l'evoluzione musicale. Si stava attraversando l'epoca dei grandi compositori - Mozart, Haydn, Beethoven - i quali manifestarono la necessità di una maggiore differenziazione sonora e una diversificazione dei colpi d'arco. In particolare, la richiesta proveniente dai compositori nei confronti del violino era un ampliamento dell'estensione verso l'acuto ed un accrescimento della potenza e della brillantezza. Le modifiche apportate interessarono il violino nelle sue diverse parti: innanzitutto

⁶¹ Meucci R. (a cura di) (2005), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Consorzio Liutai A. Stradivari

venne allungata la tastiera ed aumentata la tensione delle corde, di conseguenza anche il manico subì un allungamento e venne leggermente inclinato all'indietro per supportare meglio la tensione delle corde; il ponticello divenne più alto e curvo; le corde, irrobustite ed allungate, richiesero anche una fortificazione della struttura interna del violino, che si ottenne grazie ad un leggero aumento delle dimensioni dell'anima e della catena. Grazie a questa trasformazione, il violino si dimostrò particolarmente adatto alle nuove forme musicali, la sua fama andò sempre più diffondendosi ed in poco tempo si affermò come pilastro dell'orchestra.

Alla fine del Settecento la supremazia nella fabbricazione dei violini passò pian piano dagli italiani ai francesi, i quali apportarono alcune piccole modifiche allo strumento per accrescerne la potenza e la brillantezza.

Si trattò di un processo molto lento e graduale che interessò tutto il Settecento, ma entro la fine del secolo si arrivò al completo sviluppo non solo del violino ma anche dell'arco moderno. L'arco antico presentava una bacchetta, diritta o convessa, più leggera rispetto a quella dell'arco moderno, era caratterizzato da maggiore flessibilità del crine e per questo le note emesse risultavano particolarmente "morbide"; esso si prestava particolarmente alla realizzazione dei "*pianissimo*" ed all'esecuzione di note veloci, distintamente articolate e nitide. L'arco moderno, ideato da Francois Tourte (figura 5), è invece più robusto e contraddistinto da una maggiore tensione del crine, elementi che permettono la realizzazione di colpi d'arco più marcatamente accentati.



Figura 5: moderno archetto per violino

Nelle epoche successive il violino fu sottoposto ad alcune ulteriori piccole modifiche di dettaglio, tra le quali è certamente degna di nota l'invenzione della mentoniera, nel 1820. Inizialmente, però, essa era collocata sopra la cordiera, solo in seguito, con l'affermazione di un certo tipo di presa del violino, essa venne posizionata a sinistra. Dato che, dopo l'istituzione dei conservatori nel 1795, la richiesta di violini aumentò notevolmente, in Francia e in Germania, si avviò la produzione in serie di "violini di

fabbrica”, ma nessuno riuscì ad eguagliare i violini realizzati artigianalmente nelle botteghe dei liutai. Si provarono anche ad utilizzare materiali alternativi al legno, ma anche in questo caso si trattò di tentativi fallimentari in quanto nessun materiale – né la plastica, né il metallo, né la ceramica – risultò un degno sostituto.

3.2.1 *Guarneri “del Gesù”*

Tra i numerosi liutai che hanno scritto la storia evolutiva del violino, si è scelto di approfondire la figura di Guarneri “del Gesù”, famoso liutaio cremonese che realizzò il celebre “Cannone”, ovvero l’amato violino di Niccolò Paganini.

Bartolomeo Giuseppe Antonio Guarneri nacque alla fine del diciassettesimo secolo a Cremona. Fin dalla nascita il suo futuro professionale era per molti versi già scritto, in quanto quella in cui nacque era già da tempo una famiglia di rinomati liutai. Fin da piccolo Giuseppe ricevette una immersiva formazione presso la bottega di famiglia in cui lavoravano il nonno, il padre, lo zio ed il fratello. Diventato adulto Giuseppe Guarneri abbandonò per qualche anno il mondo della liuteria, scelta dovuta a cause sconosciute. Dopodiché, tornò ad operare nella bottega di famiglia affiancando il padre afflitto da alcuni problemi di salute. Contrariamente alle leggende, mai confermate dalle fonti, che si sono costruite attorno alla sua figura, etichettandolo ad esempio come assassino e liutaio maledetto, da quel momento Guarneri svolse regolarmente la propria attività presso il laboratorio situato da molti anni nel centro di Cremona.

Dal punto di vista stilistico, in una prima fase Guarneri “del Gesù” abbracciò il puro stile cremonese, realizzando violini tecnicamente perfetti e tradizionali nelle forme. Dopo la morte di Stradivari, pilastro cremonese della liuteria, che avvenne nel 1737 Guarneri giunse a una svolta abbandonando la tradizione per volgere lo sguardo verso l’innovazione. Iniziò così la seconda fase della produzione di “del Gesù”, caratterizzata da un approccio piuttosto pragmatico che lascia in secondo piano la bellezza formale del tradizionale stile cremonese, ma rimane comunque legato ad esso per quel che riguarda il metodo costruttivo. In questo periodo il liutaio ricercò nel violino un suono più grande e moderno, in linea con le esigenze dei musicisti derivanti dallo sviluppo del virtuosismo, sperimenta quindi nuove soluzioni che riguardano diversi aspetti: dall’allungamento del manico alle modifiche della bombatura, dalle variazioni di spessore di tavola e fondo all’allungamento dei fori ad

f. Fu in questo periodo che Guarneri del Gesù realizzò “il Cannone” che, per l'appunto, veniva così definito dallo stesso proprietario per la forza del suo suono.

Il curioso appellativo “del Gesù” deriva probabilmente dalla sua abitudine a firmare i violini con la sigla IHS (figura 6), antico “cristogramma” - modo di scrivere “Gesù Cristo” - risalente al III secolo.

Giuseppe Guarneri “del Gesù” morì nel 1744, a soli 46 anni e con lui si concluse la storia di una dinastia di liutai, durata tre generazioni, che svolse un ruolo da protagonista nella fase conclusiva della grande stagione della liuteria classica cremonese.⁶²



Figura 6: firma di Giuseppe Guarneri su uno strumento da lui realizzato

3.3 La tecnica violinistica

Con l'espressione “tecnica violinistica” si fa riferimento al modo in cui si suona il violino, essa comprende diversi aspetti: la presa, la tecnica dell'arco e la tecnica della mano sinistra.

Fino al 1600 quando apparvero i primi metodi⁶³ per violino, tutto ciò veniva insegnato e tramandato oralmente, da maestro ad allievo.

Nell'ambito violinistico il primo Seicento fu un periodo di ricerca, studio e sperimentazione che portò ad una disciplina razionale dell'arco. Durante il Seicento la tecnica esecutiva tendeva a polarizzarsi verso due modi di espressione differenti, da un lato lo stile manierato, marcatamente ritmico e relativamente semplice, che veniva usato per la musica da danza, dall'altro uno stile tecnicamente più avanzato ma ritmicamente più libero, particolarmente adatto alla sonata.

Già prima del 1700 il violino raggiunse un altissimo livello di sviluppo tecnico, tanto che ci si volle spingere oltre, alla ricerca del virtuosismo. La tecnica virtuosistica

⁶² Tratto da <https://www.premiopaganini.it/it/genova-e-il-suo-violino/il-cannone/la-figura-storica-di-giuseppe-guarneri-del-gesu>, consultato il 14/03/2023

⁶³ Il metodo è un libro in cui gli elementi per lo studio di un'arte, di una scienza, di una lingua, ecc. sono esposti, soprattutto sotto forma di esercizi, graduando le difficoltà in modo da renderne facile l'apprendimento.

prevedeva una più ampia e sofisticata varietà di colpi d'arco, posizioni più acute, l'uso di corde multiple e l'adozione di un modo più espressivo di suonare melodie con un notevole ampliamento dell'uso del vibrato.

Verso la metà del Settecento, le diverse tradizioni della tecnica violinistica vennero raccolte in tre trattati: la tradizione italiana nel trattato di Geminiani (1751), quella tedesca nel trattato di Leopold Mozart (1756) e la graduale ascesa della tecnica francese – che in quel periodo non aveva ancora raggiunto il massimo sviluppo – nel trattato di L'abbè *le fils* (1761).

Per la tecnica violinistica moderna è molto importante la figura di Viotti (1755-1824), addirittura considerato il padre della stessa, il quale trasferitosi a Parigi diede avvio alla scuola francese.

3.3.1 *La produzione del suono*

Il processo di produzione del suono parte dalla sollecitazione della sorgente sonora⁶⁴ che in questo caso sono le corde del violino. Il violinista solitamente effettua questa operazione con l'uso dell'archetto, ma è possibile che vengano usate anche le dita. La sollecitazione delle corde fa sì che esse inizino a vibrare, queste vibrazioni grazie al ponticello, in diretto contatto con le corde, e all'anima vengono trasmesse all'intera cassa armonica, che svolge la funzione di amplificare le vibrazioni, le quali raggiungono l'orecchio umano sotto forma di suono.

Il suono di ogni violino è unico, sia per le qualità timbriche sia per il volume sonoro. La qualità ed il carattere del timbro dipendono dalla corda vibrante e dal modo in cui il suono fondamentale e gli armonici vengono ricevuti e trasmessi dal legno alla cassa, le note sono infatti il risultato della complessa interazione tra un numero di armonici che può arrivare sino a 20 oltre la fondamentale. Per questo, non è difficile intuire che il suono del violino antico differiva da quello del violino moderno a causa delle corde di budello e della loro minore tensione, per la tecnica e le concezioni espressive diverse, e a causa delle numerose differenze strutturali. Secondo le testimonianze, infatti, il violino antico era caratterizzato da una voce più pura, rotonda e di minor volume rispetto a quella dello strumento moderno.

In acustica, parlando di volume si fa riferimento all'intensità percepita di un suono, ovvero la qualità che ci permette di distinguere tra suoni forti e deboli e dipende dalla potenza – misurata in Watt o decibel – con cui il suono viene prodotto. Il potenziale

⁶⁴ Può essere una sorgente sonora qualsiasi corpo dotato di elasticità e quindi in grado di vibrare.

di volume sonoro del violino varia a seconda del tipo di corde e della loro tensione, del tipo di ponticello, oltre che dal grado di pressione esercitata dall'esecutore.

In generale si può dire che la qualità dello strumento sia migliore quanto più è uniforme il modo in cui le vibrazioni della corda vengono trasmesse lungo tutto il corpo dello strumento ed all'aria circostante. Il suono dipende quindi dalla qualità del legno con cui lo strumento è costruito, ed in particolare dalle sue frequenze di risonanza e dalla capacità di rispondere alla vibrazione delle corde.

3.3.2 *La presa*

La presa del violino è qualcosa di complesso e difficile da cristallizzare univocamente in poche righe perché nel tempo si sono succedute e sovrapposte abitudini molto diverse tra loro, che dipendono anche molto dalle caratteristiche soggettive del violinista.

Per fornire una prima idea generale possiamo dire che la cassa è appoggiata al corpo dell'esecutore, mentre il manico è rivolto verso l'esterno ed impugnato con il braccio sinistro, la mano destra impugna invece l'archetto (figura 7).



Figura 7: il violinista Giuseppe Gibboni, vincitore della 56ª edizione del Concorso Internazionale Premio Paganini, durante un'esibizione.

Secondo le testimonianze, sappiamo che nei suoi primi tempi di vita, il violino, si teneva “al petto”, “al braccio” o “al collo”, bloccando lo strumento con il mento. Quest'ultima fu la presa che finì per prevalere, arrivando fino a noi oggi, in quanto si dimostrò quella in grado di garantire la maggiore stabilità e sicurezza negli spostamenti. Fino a fine Settecento, però, non era ancora stato stabilito con chiarezza se fosse preferibile appoggiare il mento a destra o a sinistra della cordiera;

successivamente si affermò la presa dal lato sinistro e la mentoniera, inventata nel 1820, fu collocata proprio in tale posizione.

Oggi il violino è tenuto in posizione pressoché orizzontale rispetto al pavimento, più in alto rispetto a un tempo; per quanto riguarda il braccio destro, con cui si impugna l'arco, invece, durante tutto il Settecento esso veniva tenuto abbastanza staccato dal fianco, nel secolo successivo lo si teneva più accostato, mentre nel Ventesimo secolo si è tornati a tenerlo più sciolto e distanziato dal corpo.

È doveroso precisare che, oltre alle tendenze che hanno in qualche modo caratterizzato le varie epoche, la posizione delle braccia e le caratteristiche della presa in generale dipendono anche molto da come e cosa si sta suonando (ad esempio se forte o piano, staccato o legato).

3.3.3 *La tecnica dell'arco*

Con l'espressione "tecnica dell'arco" si intende il modo di impiegare l'arco per ottenere l'effetto sonoro desiderato.

In generale possiamo dire che l'arco viene tenuto perpendicolarmente rispetto alle corde, vicino al ponticello per produrre suoni chiari, distante da esso per realizzare quelli tenui.

Parlando di tecnica dell'arco non si può non fare riferimento alla "regola dell'arco in giù". Si tratta di una regola implicita, diffusasi in Italia già dal primo Seicento, secondo la quale la prima nota della battuta va eseguita con l'arco in giù, ossia dal tallone verso la punta, con un movimento del braccio verso il basso, per ottenere l'effetto di un accento forte, mentre le altre note, che richiedono un accento debole, vanno eseguite con l'arco in su cioè con un movimento verso l'alto facendo scivolare l'archetto sulla corda dalla punta verso il tallone.

La varietà di colpi d'arco è molto vasta e, ad eccezione dei più comuni, non esiste unanimità di consenso riguardo la terminologia e la notazione, infatti, non di rado gli esecutori impiegano l'arco come il contesto musicale suggerisce loro. Di seguito verranno elencati i principali:

- *l'arcata semplice*, che consiste in un effetto non legato ottenuto dall'uso di un'arcata per ogni nota;
- il *legato* vero e proprio è ottenuto suonando due o più note in modo uniforme e con un'unica arcata;

- lo *staccato* è dato da note ben separate l'una dall'altra e si realizza con brevi colpi d'arco energici e rimbalzanti che producono un effetto brillante;
- lo *staccato legato* consiste nella distinta cesura delle note all'interno di una stessa arcata e si ottiene accentando le note con la pressione dell'arco;
- il *tremolo* è dato dalla ripetizione della stessa nota, esiste sia la variante legata che quella non legata;
- l'*ondulato (ondulé)* si riferisce al movimento “ondeggiante” dell'arco che si sposta tra due note in maniera legata o non legata;
- l'*arpeggiando* consiste appunto nell'arpeggio di un accordo che può essere eseguito legato o con un susseguirsi di colpi d'arco leggeri e staccati;
- le *combinazioni di arcate*, consistono nel coinvolgimento di più colpi d'arco nell'esecuzione di un particolare passaggio;
- le *arcate con corde multiple (triple o quadruple)* si ottengono suonando più corde nella stessa arcata;
- utilizzando l'arco in modi particolari si possono ottenere *effetti timbrici speciali*, ad esempio ponendo le corde in vibrazione attraverso il legno dell'arco si ottiene un effetto secco e staccato.

La gamma dei colpi d'arco si ampliò notevolmente dopo il 1750 e a questi se ne aggiunsero altri.

- il *martelé*: colpo d'arco di carattere percussivo, con l'arco che rimane aderente alla corda;
- il *sautillé* (saltellato): colpo d'arco rapido e staccato, eseguito al centro dell'arco in modo che lo stesso rimbalzi spontaneamente;
- lo *spiccato*: colpo d'arco controllato in cui l'arco viene prima appoggiato e poi sollevato;
- lo *staccato volante*: l'arco viene fatto saltellare leggermente su una corda, comunemente eseguito con l'arco in su;
- lo *spiccato volante*: una successione di note che rispetto allo staccato volante viene eseguita con una velocità minore, si esegue con l'arco in su;
- il *ricochet (gettato)*: l'arco viene gettato sulla corda in modo che rimbalzi su di essa da due a sei volte o anche di più;
- il *tremolo*: veloce ripetizione di una nota con pochissimo arco alla punta.

Inoltre, soprattutto nella musica contemporanea, si sono esplorate le innumerevoli possibilità di effetti speciali ottenibili utilizzando l'arco in modi

particolari, ad esempio ponendo in vibrazione le corde attraverso il legno dell'archetto si può ottenere un effetto secco e staccato, oppure si possono sollecitare le corde direttamente sul tasto o sul ponticello, ottenendo effetti sonori altrettanto particolari.

Un'altra modalità che può essere usata per sollecitare le corde è il pizzicato, essa non rientra però nei colpi d'arco in quanto non viene eseguita con l'archetto ma direttamente con le dita. Esso viene comunemente eseguito con la mano destra, il primo compositore a fare ampio uso del pizzicato con la mano sinistra fu Paganini. Nel corso del Ventesimo secolo sono comparsi nuove varietà del pizzicato: il pizzicato in cui la corda sferza la tastiera, il pizzicato sul ponticello, il pizzicato glissando, gli armonici in pizzicato, gli accordi in pizzicato ed il pizzicato eseguito con l'unghia (particolarmente secco e incisivo).

3.3.4 *La tecnica della mano sinistra*

La "tecnica della mano sinistra" fa riferimento alla pressione esercitata sulle corde dalle dita – della mano sinistra, con cui si impugna il manico del violino – ed allo spostamento delle stesse nelle diverse posizioni della tastiera.

Per quanto riguarda la posizione delle dita, essa prevede che ogni dito si dedichi a una specifica corda: l'indice (dito 1) sulla corda del SI, il medio (dito 2) sul DO, l'anulare (dito 3) sul RE, il mignolo (dito 4) sul MI.

Niccolò Paganini fu una figura rivoluzionaria per la tecnica della mano sinistra – come anche nell'ambito violinistico in generale – in quanto respinse la concezione tradizionale delle posizioni fisse, aprendo possibilità illimitate alla mano sinistra. Sull'esempio di Paganini, molti violinisti scelsero di non utilizzare le posizioni tradizionali, che all'inizio del Ventesimo secolo erano considerate superate, e venne studiata una nuova teoria della diteggiatura fondata sulla "caduta naturale delle dita" sulle corde. Nonostante ciò, ancora oggi tendono ad essere utilizzate le posizioni fisse.

Lo spostamento delle dita per passare da una posizione all'altra può avvenire in diversi modi, tra i quali uno piuttosto utilizzato è lo *slittamento*, che consiste nello spostamento del dito già posizionato sulla corda facendolo scivolare verso l'acuto o verso il grave. "Per i grandi spostamenti verso il grave venne studiata ed elaborata

una tecnica speciale, consistente in un movimento “a granchio” della mano permesso da un abile impiego di pollice indice e polso”.⁶⁵

Lo spostamento del dito per passare da una nota all'altra prevede due possibilità che sono il *portamento* e il *glissando*. Nel primo caso il passaggio avviene senza che i suoni intermedi, che separano la nota di partenza e quella di arrivo, siano percepibili; nel secondo caso, invece, si esplicita e si rende percepibile ciascun semitono, per questo esso viene anche chiamato “*glissando cromatico*”.

Con la mano sinistra si può inoltre realizzare il *vibrato*, un particolare effetto ottenibile con un'oscillazione del dito che preme la corda e consiste nel far “fluttuare”⁶⁶ l'altezza della nota eseguita. Lo scopo del vibrato è quello di rendere il suono più intenso oppure migliorare l'espressività dell'esecuzione. Nel XVIII e XIX secolo esso era applicato in modo selettivo soltanto ad alcune note per due motivazioni: sul piano espressivo considerato un abbellimento tanto più efficace quanto più veniva usato con parsimonia, inoltre, dal punto di vista tecnico, il vibrato ampio e costante tende ad alterare l'altezza della nota reale, attenuando quindi la chiarezza dell'intonazione. A differenza del passato, tra gli esecutori contemporanei sono molti quelli che lo usano in modo quasi continuo e in qualsiasi genere di musica, per questo sono entrati nel linguaggio comune dei compositori espressioni come “non vibrato” oppure “molto vibrato”.

3.3.5 La scordatura

Parlando di scordatura si fa riferimento ad una qualsiasi accordatura dello strumento diversa da quella convenzionale. La scordatura fu una tendenza relativamente diffusa a partire dal 1600 e fino al 1750, perché grazie ad essa era possibile aumentare l'ambito verso il grave accordando la nota più bassa un tono sotto al normale, facilitare alcuni passaggi altrimenti impossibili, produrre effetti speciali, sonorità miste e accrescere la brillantezza del suono.

Tuttavia, essa presenta anche diversi aspetti problematici che portarono, nelle epoche successive, a diminuirne l'uso fino a farla quasi scomparire. Tra questi, prima di tutto il fatto che con la scordatura il violino perda le peculiarità del proprio suono, inoltre

⁶⁵ Boyden D. D. (1995), *La tecnica violinistica*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p. 57

⁶⁶ Boyden D. D. & Monosoff S. (1995), *La tecnica violinistica*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p. 100

diversi sono i limiti sul piano tecnico-pratico ovvero la diminuzione dell'estensione del violino, la necessità per il violinista di imparare una diteggiatura nuova per ogni scordatura, la difficoltà di mantenere la giusta intonazione dello strumento, il rischio di danneggiare le corde a causa delle tensioni maggiori del normale.

3.4 Il repertorio

La musica per violino ha coperto un repertorio piuttosto vasto e vario che può essere suddiviso in cinque generi musicali principali: la sonata con strumento a tastiera obbligato; la sonata, la suite, il capriccio per violino solo; il concerto solistico; la variazione; i brevi pezzi di carattere per violino e orchestra o per violino e tastiera, tra i quali rientrano ad esempio la romanza, l'elegia, la ballata, la legenda. Inoltre, il violino ha avuto anche un'ampia diffusione nell'ambito della musica popolare, troviamo infatti un buon repertorio di danze nazionali – come la placca, la mazurka, la jota - che fanno uso di questo strumento dal suono incredibilmente flessibile, non solo in ambito europeo ma anche extraeuropeo.

L'evoluzione dei vari generi ha seguito tempi e modalità differenti. I primi tentativi di creare un repertorio musicale adatto al nuovo strumento lo vedevano impiegato nell'ambito della musica polifonica, da danza e di intrattenimento cameristico, solo in un secondo momento il violino iniziò a emergere come strumento solistico.

3.4.1 La sonata per violino accompagnato

La più antica composizione per violino risale al 1610, si tratta di una sonata per "violino e violone" di G.B. Cima; in questo tipo di composizioni, che continuarono ad essere prodotte per tutto il secolo fino al successivo, il violone svolge la parte del basso che accompagna la melodia, realizzata invece dal violino. Iniziarono poi a comparire sonate per violino e clavicembalo, finché lo strumento a tastiera finì per sostituire il violone. Tra le composizioni di questo periodo sono particolarmente rappresentative le sei sonate da chiesa e le sei sonate da camera per violino e basso continuo di Corelli, pubblicate nel 1681. Esse rappresentarono al contempo una codificazione delle conquiste del secolo precedente ed una base di riferimento per la composizione dei tre decenni successivi, durante i quali la distinzione tra stile da camera e da chiesa si attenuò fino a scomparire.

Dopo la metà del Settecento si sviluppò una nuova forma di sonata, che sostanzialmente invertiva i ruoli dei due strumenti; si trattava di una sonata per

strumento a tastiera affiancato dal violino che eseguiva una semplice parte di accompagnamento o raddoppio della melodia.

Mozart segnò un punto di svolta nel genere della sonata: egli ereditò la tradizione musicale di quegli anni e la trasformò riequilibrando il peso dei due strumenti fino a portarli su un piano di uguaglianza. Nelle sue ventisei sonate per violino si può osservare l'evoluzione dal primo tipo di sonata per clavicembalo accompagnato dal violino, alle opere di piena maturità nelle quali i due strumenti interagiscono alla pari. Con Mozart si avviò il repertorio delle sonate a due, portato avanti da grandi compositori come Beethoven, Schuman, Brahms e in continua fioritura fino ai giorni nostri.

Tra le composizioni più recenti è sicuramente degna di nota la sonata di Debussy, molto particolare per la fusione al suo interno di influenze culturali molto differenti tra loro: tra i tratti tipici dell'impressionismo è possibile anche distinguere una riscoperta del classicismo ed alcune influenze jazzistiche.

3.4.2 *I brani per violino solo*

La musica per violino non accompagnato conobbe un primo periodo di sviluppo nell'ultima parte del Seicento, per poi passare in secondo piano rispetto agli altri generi. Nel primo decennio del Novecento venne ripresa, rinvigorita e coltivata da diversi autori.

Un particolare brano per violino non accompagnato è il capriccio, una composizione musicale di carattere estroso, che non risponde a regole e schemi, ma segue il flusso della fantasia dell'autore. Il capriccio venne sviluppato ed elevato a dignità musicale da Paganini (I 24 Capricci M.S. 25, 1820).

3.4.3 *Il concerto solistico*

Il concerto solistico, composizione musicale che vede protagonista il violino, accompagnato dall'orchestra, è probabilmente il genere che può vantare il repertorio più ricco di musica per violino. Questa forma musicale, pur mantenendo i connotati che la contraddistinguono variò molto nel tempo. Nei primi concerti il violino svolgeva passaggi piuttosto estesi ma non particolarmente complessi o difficili, fu nel primo Settecento, con Vivaldi, che il concerto divenne un'importante forma virtuosistica che rimase poi valida nei decenni successivi. La produzione vivaldiana vanta ben 225 concerti per violino solo e un buon numero di concerti per più violini,

che valorizzano molto la tecnica e l'espressività musicale, impiegando registri particolarmente acuti e l'intera varietà dei colpi d'arco.

Un'altra tipologia di concerto fu quella elaborata da Viotti - abile violinista e compositore italiano, trasferitosi in Francia – negli anni Ottanta del Settecento. Passò alla storia come “concerto per violino alla francese” in quanto rispettava il gusto parigino dell'epoca, ma non solo, lo stile di Viotti è una vera e propria fusione di elementi derivanti da tradizioni differenti: il brio operistico della musica francese, l'esperienza sinfonica dei maestri tedeschi e la tradizione della scuola violinistica italiana.

Un punto di svolta per la storia evolutiva del concerto fu segnato dal concerto per violino in Re maggiore op.61 di Beethoven che, forse proprio per il suo carattere innovativo rispetto alla moda dell'epoca, inizialmente faticò a trovare interpreti e ammiratori. “Con esso, Beethoven creò una forma nuova, quel tipo di concerto in cui il solista è parte di una concezione fondamentalmente “sinfonica” dell'opera, che concede ben poco al virtuosismo.”⁶⁷

Dopo il grande capolavoro beethoveniano, il concerto per violino si sviluppò lungo linee diverse e indipendenti: alcuni si concentrarono sul far emergere i valori musicali, altri seguirono la via del virtuosismo e, altri ancora, introdussero una nuova forma di concerto, ovvero quello di carattere “nazionale”. Tra i sostenitori della via virtuosistica spicca Paganini, in particolare con i suoi concerti n.1 e n.2, che mettono in evidenza da un lato le doti melodiche del compositore e dall'altro le straordinarie abilità tecniche dell'esecutore. Altri due noti concerti del periodo romantico sono quello in Mi minore di Mendelssohn, particolarmente originale dal punto di vista della struttura compositiva, e quello in Re maggiore di Brahms, il quale si ispirò a Beethoven contrapponendosi alle contemporanee tendenze virtuosistiche, ma seppe anche rinnovare la forma in modo così profondo e personale da essere oggi considerato la degna controparte del capolavoro beethoveniano.⁶⁸

⁶⁷ Schwarz B. (1995), *Il repertorio violinistico*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p. 115

⁶⁸ Schwarz B. (1995), *Il repertorio violinistico*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi

3.4.4 La variazione

La variazione consiste nella trasformazione di una figura tematica facendo ricorso a vari artifici ed è sempre stata il veicolo prediletto delle esibizioni virtuosistiche degli interpreti. Verso la fine del Settecento il *theme varié* o *air varié* (spesso basato su un'aria di un'opera popolare o su un canto del folklore nazionale) divenne sempre più popolare. Nel secolo successivo fiorì la produzione di questi piccoli brani per violino, tendenti alla pura e semplice esibizione tecnica, che però, sotto un certo punto di vista, provocarono una diffusa banalizzazione del repertorio. Anche qui spicca il nome di Paganini, il quale sviluppò in particolare la variazione virtuosistica.

3.4.5 La musica popolare

Il violino si diffuse in breve tempo in tutta Europa, penetrando in ogni strato sociale e in qualunque regione in cui fosse già presente una tradizione musicale locale.⁶⁹

Il violino svolse un ruolo molto importante, per esempio, nella musica popolare del Galles prendendo il nome di *ffidil*, dove si affermò nel diciottesimo secolo spodestando la lira, fino ad allora principale strumento ad arco in questo ambito. Qui per molto tempo il suo impiego rimase esclusivamente associato agli ambienti delle taverne e dei festeggiamenti, fino ad arrivare alla fine del secolo quando esso era praticamente scomparso dal panorama musicale, continuando ad essere suonato “unicamente dalle famiglie di zingari”⁷⁰. In tempi più recenti è stato riscoperto e valorizzato dai gruppi folkloristici gallesi che, ancora oggi, ne fanno ampio uso nei canti e balli popolari.

Anche nel Sud-Est europeo il violino è attualmente lo strumento più utilizzato dalle comunità rom per le loro esecuzioni musicali caratterizzate da alto grado di improvvisazione e un discreto impiego di virtuosismo.

In Polonia viene chiamato *skrzypce*, in Romania, dove i suonatori sono soliti adoperare un'ampia gamma di scordature allo scopo di facilitare le esecuzioni, è conosciuto come *vioară*, mentre in Lituania *smuikas*; in Portogallo, invece, si è mantenuto il primitivo nome di *viola*.

⁶⁹ Cooke P. & Dick A. (1995), *Il violino nella musica popolare extraeuropea*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi

⁷⁰ Cooke P. & Dick A. (1995), *Il violino nella musica popolare extraeuropea*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p. 128

In Medio Oriente e Asia meridionale il violino attraversò tutte le forme musicali tradizionali dei singoli paesi ed ogni cultura si preoccupò di adattare la tecnica a seconda delle proprie esigenze.

In Africa del Nord, per esempio, il violino viene tenuto in posizione verticale, l'esecutore suona da seduto e lo appoggia alla propria coscia. In Iran, il violino può vantare il primato di essere l'unico strumento occidentale ammesso alla musica popolare, poiché l'unico adatto ad eseguire l'intero repertorio. Molto curiosa è la tecnica diffusasi in India dove il suonatore, in posizione seduta con le gambe incrociate, appoggia il riccio del violino sul piede destro e l'altra estremità dello strumento sulla propria spalla (figura 8).



Figura 8: suonatore di violino in India

In America del Nord il violino si diffuse dal tardo Settecento in poi, diventando protagonista della musica popolare. Nonostante in Spagna il violino non abbia mai avuto una popolarità in grado di competere con quella della chitarra, lo si può trovare a rivestire anche ruoli abbastanza importanti in gran parte delle culture ispano-americane. In Giamaica esso è suonato, soprattutto nella musica da danza, con uno stile piuttosto particolare che lo vede appoggiato al lato sinistro del torace; qui, in alcune zone, si possono trovare esemplari di violino realizzati interamente in bambù, anche le quattro corde derivano dalle fibre dell'albero.

3.4.6 Paganini

Il repertorio violinistico può vantare il contributo di numerosi musicisti e compositori illustri, che si è intenzionalmente scelto di non affrontare in quanto non fondamentali

per lo scopo che il presente volume si prepone, ovvero una panoramica generale sul violino e la sua storia.

Tuttavia, parlando di repertorio violinistico è impossibile non dedicare qualche riga ad una figura centrale e singolare come quella di Niccolò Paganini (figura 9).

Oltre ad essere stato “il più grande violinista di tutti i tempi”⁷¹, Paganini fu anche un brillante compositore e direttore d’orchestra, che dominò la scena musicale dei primi decenni dell’Ottocento. Egli è considerato “il primo grande “divo” della musica strumentale”⁷², in quanto rappresentò, per il suo tempo, una figura nuova e dirompente: un grande artista che, oltre a suscitare l’isterismo delle folle durante i suoi concerti, era in grado di affascinare anche i colleghi più esigenti. Sul suo conto si sono diffuse molte leggende, alcune con un fondo di verità, altre no, ma in ogni caso Paganini riuscì astutamente a sfruttarle a proprio favore per alimentare la costruzione di un personaggio al contempo affascinante e misterioso. Per esempio, se il fatto che avesse fatto un patto con il diavolo era certamente una diceria infondata, era invece vero che Paganini suonasse nei cimiteri, ma considerando il periodo storico e culturale non si trattava in realtà di un fatto così strano, in quanto il culto dei cimiteri era qualcosa di molto diffuso tra gli artisti.

Niccolò Paganini nacque a Genova nel 1782 e, già da molto piccolo, entrò in contatto con il violino grazie al padre, musicista dilettante e commerciante di strumenti musicali. Non ancora dodicenne, Paganini deliziava già il pubblico con straordinarie esibizioni solistiche, il suo talento era talmente evidente che, rinomati maestri di violino, come Alessandro Rolla, dichiararono di non avere nulla da insegnare al giovane prodigio.

Con le sue esibizioni caratterizzate da improvvisazione e sfoggio delle abilità tecnico-espressive, Niccolò Paganini diventò l’emblema del virtuosismo violinistico, che grazie a lui raggiunse il massimo splendore. Fu proprio la natura delle sue esibizioni la causa della diffusione del famoso detto “Paganini non ripete”. L’artista rispose così alla richiesta di ripetere, proveniente dal re Carlo Felice di Savoia, proprio perché avendo improvvisato gran parte dell’esecuzione sarebbe stato impossibile replicarla.

⁷¹ Iovino R. (2016), *Musica e musicisti nella storia. Dal tardo Barocco all’Ottocento*, contributi critici di Tarrini M., Bonuccelli D., Chang S., Olivieri N., Picasso C., Siragna P., Milano, Ledizioni, 2016

⁷² *Ibidem*

Nel 1820 pubblicò i suoi celebri Capricci per violino: ventiquattro piccoli brani nei quali è concentrato tutto lo scibile violinistico. Joachim, celebre violinista, li definì “un’opera che, nella letteratura violinistica, tiene un posto altrettanto eccezionale che l’autore stesso fra i virtuosi”⁷³. Molto curioso è il fatto che, nonostante siano oggi molto conosciuti, egli non li eseguì mai in pubblico, li utilizzò però come esercizio quotidiano per esplorare tutte le potenzialità tecnico-espressive del violino. I ventiquattro brani sono infatti caratterizzati da innumerevoli colpi d’arco, particolari giochi di armonici, imitazioni di altri strumenti, salti tra acuto e grave, trilli, tremoli, pizzicato e ogni virtuosismo possibile.

Tra le enormi novità tecniche che Paganini apportò, spiccano l’uso delle doppie corde e il frequente ricorso ai pizzicati, sia con la mano destra che con la mano sinistra, attraverso il quale si ampliò ulteriormente il campo della sonorità del violino.

La produzione musicale di Paganini non si esaurisce qui, esistono diverse altre opere, quasi tutte dedicate al violino, che si distribuiscono tra concerti per violino e orchestra, variazioni per violino e orchestra o per violino e chitarra, quartetti per archi e brani per violino solo. La forza espressiva delle sue composizioni colpisce ancora molti musicisti, che attingono dalle invenzioni paganiniane come ad una fonte di incontaminata di musicale bellezza.⁷⁴



Figura 9: Ingres, ritratto di Niccolò Paganini, 1819, Parigi, Louvres



Figura 10: Guarneri del Gesù, “Il Cannone”, 1743, Genova, Palazzo Tursi

⁷³ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, p.143

⁷⁴ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi

Alla singolare figura di Paganini è legato uno strumento altrettanto unico: “Il Cannone” (figura 10). Questo straordinario esemplare di violino fu costruito nel 1743 dalle abili mani del liutaio cremonese Bartolomeo Giuseppe Guarneri “del Gesù”. Paganini ne entrò in possesso probabilmente nel 1802 e da quel momento non se ne separò più; fu lui stesso a chiamarlo affettuosamente “il Cannone”, evocando la pienezza di suono che lo caratterizzava. Si tratta di uno strumento per alcuni tratti differente rispetto ai violini moderni, essendo ovviamente stato costruito secondo gli standard dell’epoca, i più evidenti sono la tastiera leggermente più corta, il ponticello più sottile e le corde in budello grezzo, ad eccezione della quarta che è rivestita in acciaio, e la mancanza della mentoniera che Paganini non utilizzò mai; tutto ciò fa sì che anche il modo di imbracciarlo fosse differente.

Oggi il Cannone è custodito a Genova presso il palazzo Doria Tursi, secondo le volontà testamentarie dello stesso Paganini, ed è ammirabile in uno stato di sorprendente purezza. La prudenza adottata nella conservazione e l’utilizzo molto parsimonioso hanno infatti fatto sì che lo strumento presenti ancora intatte le sue parti principali ed anche la vernice è ancora quella originale, tanto che sulla tavola armonica è ancora visibile il segno usura creatosi dove Paganini appoggiava il mento.

Un curioso episodio riguardo il Cannone fu quello che nel 1833 vide lo strumento affidato per il restauro al liutaio parigino Vuillaume, il quale ebbe modo di realizzarne una copia che donò a Paganini, il quale alcuni anni dopo decise di cederlo al suo allievo Camillo Sivori. Anch’esso, in seguito a donazione al comune di Genova da parte degli eredi è oggi custodito presso il palazzo Doria Tursi.

3.5 La famiglia degli archi



Figura 11: la famiglia degli strumenti ad arco, in ordine a partire da sinistra: il violino, la viola, il violoncello, il contrabbasso

Si hanno notizie dell'esistenza degli archi a partire dagli inizi del Cinquecento, quando essi erano noti come una numerosa ed eterogenea famiglia di viole. L'elemento comune di questi strumenti era l'uso dell'archetto, ovvero un "ingegnoso arnese, ancora molto somigliante, allora, ad un arco per tirare le frecce, che regge un mazzetto di crini di cavallo e che, se sfregato sulle corde, ottiene un suono continuo, con inflessioni talvolta simili a quelle della voce umana"⁷⁵. Le viole si distinguevano in due tipologie: quelle da braccio, suonate appoggiandole sulla spalla sinistra, e da gamba, suonate appoggiate alle gambe. Le viole da gamba erano caratterizzate da una voce più grave e scura, mentre la voce di quelle da braccio erano dotate di voce acuta e brillante. Gli archi nel tempo si sono ulteriormente diversificati, andando a costituire, già all'inizio del Seicento, l'attuale famiglia degli strumenti ad arco composta da due strumenti da braccio, il violino e la viola, e due strumenti da gamba, il violoncello e il contrabbasso.

3.5.1 La viola

La viola è il contralto della moderna famiglia degli strumenti ad arco. Tale strumento, così come lo conosciamo oggi, con le stesse caratteristiche di forma e

⁷⁵ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, p.113

timbro, apparve nel nord Italia intorno al 1535, stesso periodo in cui nacquero anche il violino e il violoncello.

Diversa è invece la storia della sua denominazione: inizialmente, intorno al 1500, il termine “viola” veniva utilizzato con accezione più ampia per riferirsi ad un qualsiasi strumento a corda, successivamente iniziò ad essere utilizzato accompagnato da aggettivi mirati a specificare le differenze di registro o di impugnatura dello strumento, pensiamo ad espressioni come “soprano di viola da braccio” (riferito all’attuale violino) o “basso di viola da gamba” (strumento ad arco utilizzato per svolgere parti nel registro basso e suonato appoggiato alle gambe).

Spesso, volendo fornire una spiegazione che possa essere per tutti di immediata comprensione, ci si riferisce alla viola definendola “un violino più grande”. In questo proposito, è curioso soffermarsi sul sottile cambiamento di linguaggio rispetto al Cinquecento, quando il termine *violino* significava “piccola viola” e la viola – analogamente al violino oggi - era il termine più noto nella caratterizzazione degli strumenti ad arco.

Il suono della viola è caldo e ricco, ma anche piuttosto scuro, motivo per cui si adatta molto bene a esprimere atmosfere malinconiche. Volendola confrontare con la voce brillante del violino, quella della viola suona meno decisa, più dolce e velata.

A livello di “taglio” la viola è praticamente identica al violino, a partire dalle incisioni ad *f* sul piano armonico, fino ad arrivare alle caratteristiche costruttive e alla struttura interna. La viola presenta una cassa armonica più grande e lunga, le cui dimensioni, tuttavia, non sono mai state fissate in modo definitivo ma possono variare fra i 38 e i 44 cm di lunghezza. Questa varietà di dimensioni si spiega sia da un punto di vista più pratico legato alla lunghezza delle braccia degli esecutori, sia da un punto di vista del suono a seconda che lo si voglia ottenere più affine al contralto o al tenore. Di conseguenza, anche la lunghezza della corda vibrante (corda vuota misurata dal bordo al capotasto fino al ponticello) è variabile, solitamente si aggira intorno ai 38,5 cm. Le corde, come nel violino, sono quattro, ma accordate una quinta sotto e corrispondono a La, Re, Sol e Do; esse erano in origine di budello, ma già nel Settecento si è iniziato ad utilizzare un rivestimento con filo metallico per il Do e per il Sol, che si è poi esteso a tutte e quattro le corde al fine di rinforzarle, potenziarne le capacità vibranti e ottenere uguaglianza di suono.

Questo bellissimo strumento presenta però un problema intrinseco legato al fatto che, dovendo essere suonato a spalla (figura 11), deve rispettare alcuni vincoli nelle

dimensioni che ne consentono un'imbracciatura abbastanza agevole e questi non coincidono con le necessità dal punto di vista acustico. Per raggiungere la perfezione acustica, rendendo al meglio la bellezza e profondità delle note sulle corde più basse, la viola ideale richiederebbe una cassa lunga una volta e mezzo quella del violino (circa 53 cm), ma qualunque esecutore avrebbe serie difficoltà a maneggiare uno strumento di tale lunghezza.

La tecnica è molto simile a quella del violino, con alcune differenze imputabili principalmente al peso e alle dimensioni maggiori che richiedono una presa con il riccio maggiormente inclinato verso il basso ed una diteggiatura più difficile con le dita della mano sinistra maggiormente distanziate. La tecnica dell'arco è grosso modo identica, salvo per il fatto che l'arco utilizzato sia leggermente più corto ma più massiccio e pesante. Per tutti questi motivi anche le caratteristiche fisiche del suonatore di viola non sono trascurabili: si tende a preferire esecutori con mani ampie e robuste che permettono di dominare meglio lo strumento, rendendo possibile una competizione virtuosistica con il violino.



Figura 12: il violista Jurij Abramovič Bašmet durante un'esibizione

Come accennato in precedenza, nella sua storia la viola ha coperto l'estensione delle voci del tenore e del contralto, svolgendo una funzione di rinforzo delle parti centrali delle polifonie, questo. Nel Settecento, il fatto di essere “lo strumento delle parti di mezzo”⁷⁶ iniziò ad essere motivo di decadenza per la viola che si ridusse ad essere

⁷⁶ Boyden D. D. (1995), *La viola*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p.137

“strumento di ripieno”⁷⁷. Fu per questo motivo, unito all’abbondanza di viole tramandate dal passato, che il diciottesimo secolo vide una non indifferente riduzione nella produzione di questi strumenti.

Il repertorio della viola la vede raramente impiegata come strumento solista, perché è sempre in qualche modo penalizzata dal confronto sia con la brillantezza del violino, sia con la profondità del violoncello. Prima del 1740 essa era principalmente relegata al ruolo di strumento accompagnatore, incaricato di armonizzare le parti centrali, successivamente iniziò ad avere maggiore fortuna, essendo sempre più spesso impiegata come strumento solista nei concerti, anche se alla viola solista non erano richieste esibizioni virtuosistiche paragonabili a quelle che nello stesso periodo caratterizzavano le esecuzioni dei violini solisti. Lo stesso Paganini dimostrò un certo interesse nei confronti della viola, tanto che dopo averne acquistato una realizzata da Stradivari, chiese a Berlioz di comporre per lui un concerto per viola. Vedendo il concerto che ne risultò, l’*Harold en Italie*, Paganini si rifiutò di eseguirlo in quanto, come lui stesso disse “non ho abbastanza da suonare”. Tuttavia, nonostante le esigenti richieste di Paganini, non si possono non sottolineare le grandi doti di Berlioz come compositore.

Bisogna aspettare fino al Novecento per osservare un notevole aumento delle musiche che vedono la viola protagonista, questo grazie al lento e graduale superamento di una serie di pregiudizi di cui essa era investita, soprattutto in confronto al violino, e grazie alla presenza di eccellenti esecutori che ha agito da sprone per i compositori.

Al di là del repertorio solistico, la viola ebbe ed ha tutt’ora grande successo all’interno dei quartetti, dei quintetti con pianoforte, dei quintetti con due viole e duetti col violino; essa conobbe inoltre grande successo nell’accompagnamento del canto.

3.5.2 Il violoncello

Il violoncello è un altro illustre componente della famiglia degli archi, nella quale occupa il posto del tenore o del baritono. Anch’esso presenta una forma molto simile a quella del violino, ma le dimensioni sono più grandi. Proprio a causa delle dimensioni, lo stile di esecuzione e la postura con cui viene suonato il violoncello

⁷⁷ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, p. 149

sono molto diversi rispetto al violino: esso non viene suonato a braccio ma ponendolo in verticale, appoggiato alle gambe, solitamente il violoncellista è in posizione seduta ed abbraccia lo strumento mentre lo suona (figura 12).



Figura 13: la violoncellista Caterina Isaia durante un'esibizione

Il violoncello si caratterizza per il suo suono particolarmente caldo e intenso, ma anche piuttosto scuro, si tratta di uno strumento dotato di grandissimo potenziale espressivo.

Il termine “violoncello” si diffuse, diventando di uso comune soltanto intorno alla metà del Seicento, si trovano infatti la prime testimonianze scritte in composizioni del 1665. Tuttavia, già prima di quel periodo si hanno notizie di strumenti con caratteristiche analoghe a quelle del moderno violoncello, ai quali si faceva riferimento con varie espressioni come “bas de violon” o “basso di viola da braccio”. Tra questi in Italia erano molto usati i termini “violone” e “violoncino”, che continuarono a designare lo strumento fino ad inizio diciottesimo secolo quando venne adottato all'unanimità, non solo in Italia, ma anche in Germania, Francia ed Inghilterra, il termine “violoncello”, che viene anche attualmente abbreviato con “cello”.

Contrariamente a quanto si potrebbe essere portati a pensare, il violoncello era originariamente - ad inizio Cinquecento - un membro dall'eterogenea famiglia delle “viole da braccio” e non delle “viole da gamba”. Inizialmente esistevano diversi tipi di accordatura per il violoncello: l'accordatura di Do, Sol, Re e La, un'ottava sotto la viola, che finì per prevalere arrivando agli strumenti contemporanei, ed altre

accordature più gravi che si dimostrarono però meno adatte alle esigenze musicali e vennero abbandonate.

I primi esemplari di violoncello, con una cassa armonica lunga circa 80 cm, superavano notevolmente le dimensioni del moderno violoncello. Un punto di svolta verso l'adozione delle attuali dimensioni è stata l'adozione di un rivestimento in argento per la corda più grave, elemento che consentì la riduzione della lunghezza delle corde senza compromettere la qualità del suono che, con le corde interamente in budello, era raggiungibile soltanto rispettando standard di lunghezza. L'attuale lunghezza dei violoncelli di circa 69 cm si è stabilizzata intorno alla fine del diciottesimo secolo, in seguito all'allungamento del manico che interessò tutti i membri della famiglia del violino.

Ad un certo punto dell'evoluzione dello strumento, più precisamente tra la fine del diciassettesimo e l'inizio del diciottesimo secolo, per far fronte alle esigenze musicali del periodo, venne aggiunta una quinta corda che aumentò verso l'acuto l'estensione del violoncello; tuttavia, si trattò di una modifica che interessò soltanto alcuni violoncelli e non andò a sostituire la struttura a quattro corde.

Lungo il diciottesimo secolo sono state apportate diverse modifiche: il manico venne allungato e maggiormente inclinato all'indietro, venne rialzato il ponticello e si adottarono corde più tese e sottili conferendo allo strumento una sonorità più chiara e pronta. A questo punto l'evoluzione dello strumento era sostanzialmente conclusa, vennero introdotte due sole novità importanti dopo la fine del Settecento, entrambe motivate dalla volontà di raggiungere un maggior volume di suono e una tecnica sempre più virtuosistica: l'introduzione dell'arco modello Tourte (vedi 3.2) e l'adozione del puntale, che verrà approfondita meglio nelle prossime righe.

Oltre la struttura, anche la tecnica non fu da subito quella attuale. Pur avendo sviluppato, già alla fine del diciassettesimo secolo, un buon grado di flessibilità e raffinatezza, sia la tecnica dell'arco, sia la tecnica della mano sinistra dovevano ancora essere perfezionate. Nei primissimi tempi il violoncello veniva suonato da seduti tenendolo appoggiato alle gambe o appoggiato al corpo, talvolta fissato con una cinghia, quando lo si suonava in piedi. Tali prassi si modificarono quando, intorno al 1600, il violoncello iniziò ad assumere un ruolo sempre più di rilievo che richiedeva anche l'utilizzo di una tecnica più efficace, caratterizzata da maggiore libertà della mano sinistra. Da quel momento, infatti, il violoncello fu retto senza il contributo della mano sinistra, che venne lasciata libera di scorrere sul manico

eseguendo i complessi passaggi che caratterizzano la diteggiatura dello strumento. Si affermò quindi l'abitudine di sorreggerlo per mezzo delle ginocchia e dei polpacci; questa posizione consentiva di inclinare il manico verso di sé, arrivando alle corde lateralmente e controllando tutta la tastiera in maniera più agevole. Da qui fu poi possibile sviluppare, intorno al 1720, la consuetudine di utilizzare il pollice come capotasto nei registri acuti per rendere accessibile l'intera estensione dello strumento.

Nonostante sin dal primo Seicento in Italia la prassi esecutiva violoncellistica risentì molto della fama del violino rimanendo per lungo tempo legata alla tecnica di questo strumento, fu sempre in Italia che, ancor prima del 1700, il violoncello apparì per la prima volta come strumento solista. Le differenze esecutive e tecniche tra i diversi paesi si attenuarono gradualmente grazie alla diffusione dei violoncellisti italiani che intorno alla metà del Settecento percorrevano l'intera Europa. La tecnica del violoncello rimase molto libera e legata a quella del violino fino al 1813 circa, anno in cui Duport pubblicò specifiche istruzioni per tenere lo strumento in modo da avere maggiore libertà della mano sinistra. La massima libertà della mano sinistra si raggiunse soltanto nel 1846 con l'invenzione del puntale regolabile, elemento che garantì un grado di stabilità decisamente più alto, proprio come la mentoniera per il violino. In seguito a tale invenzione accrebbe, oltre la sicurezza della presa, anche la risonanza dello strumento ed il pollice divenne indipendente, ne conseguì quindi un affinamento della tecnica e l'elaborazione di effetti virtuosistici che sfruttavano al massimo le potenzialità dello strumento e ne arricchivano le sfumature espressive, tra questi ricordiamo il vibrato.

Dopo il 1900, è stato possibile ottenere, nei registri acuti, sonorità che in qualche modo si avvicinano a quelle intense e chiare del violino, raggiungendo una più convincente qualità sonora. La qualità del suono è migliorata anche grazie all'adozione di corde in acciaio e di un puntale più lungo che ha rialzato il punto di contatto tra l'arco e le corde.

“In linea generale, l'ampliamento delle risorse tecniche del violoncello si è svolto nel solco tracciato dal violino, e gran parte dei mezzi a disposizione dei moderni esecutori è comune ad entrambi gli strumenti”⁷⁸. Tra i vari effetti risulta molto

⁷⁸ Marx K. (1995), *Il violoncello*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p.166

efficace sul violoncello la coordinazione tra pizzicato e glissando, grazie all'estensione e alla sonorità che caratterizzano lo strumento.

Il primo ruolo ricoperto dal violoncello, e che lo accompagnò per tutto il Settecento, fu quello di strumento basso accompagnante. Verso la fine del secolo, però, nell'ambito della sonata barocca si presentò per lui una buona possibilità di riscatto; in questo campo, infatti, il violoncello acquisì una crescente indipendenza e raggiunse, finalmente, una considerazione al pari degli altri strumenti della musica da camera. Nell'ambito dello stile classico, al violoncello venne affidato un ruolo più vicino a quello degli altri strumenti ad arco, tanto nella musica da camera quanto in quella orchestrale. Boccherini, compositore e virtuoso del tardo Settecento, fu una figura che diede un grosso contributo all'affermazione del violoncello, elevandolo al ruolo di protagonista nel capo della musica sia da camera che concertistica. Il potenziale del violoncello ha raggiunto la sua massima espressione nella musica orchestrale grazie a Strauss ed in particolare al suo poema sinfonico *Don Chisciotte* in cui ad esso è affidata la parte solistica. Salvo questo esempio eccezionale, però, la musica solistica per violoncello rappresentò soltanto un campo marginale per i compositori ottocenteschi che risentivano dell'influenza del repertorio del violino e miravano soprattutto a soddisfare il gusto del pubblico, spesso ignorando le risorse dello strumento. Per quanto riguarda l'impiego del violoncello nel genere del concerto, un esempio brillante è sicuramente il concerto di Dvořák, dove il violoncello solista viene ora perfettamente amalgamato nel complesso orchestrale, ora posto in primo piano per dare completo sfoggio delle sue potenzialità virtuosistiche.

Benché il repertorio per violoncello non possa competere, in termini di ampiezza, con quello creato per il violino o per il pianoforte, nel ventesimo secolo si è assistito ad un suo notevole ampliamento sia nell'ambito delle opere solistiche sia in quello delle composizioni per violoncello e orchestra. Inoltre, in tempi relativamente recenti, sono state fatte diverse sperimentazioni avanguardistiche, scoprendo che per la sua ampia sonorità unita alle possibilità virtuosistiche, il violoncello risulta particolarmente adatto, forse più degli altri strumenti ad arco, ad essere utilizzato nell'ambito della musica aleatoria⁷⁹ o affiancato a suoni elettronici.

⁷⁹ Procedimenti compositivi affermatasi negli anni 1960, basati sulla indeterminazione. La scrittura musicale può essere affidata al caso secondo criteri diversi, ma anche a esecuzioni di volta in volta diverse chiamando gli interpreti a partecipare alle scelte compositive. (Tratto da <https://www.treccani.it/>, consultato il 15/03/2023)

3.5.3 *Il contrabbasso*

Il contrabbasso, quarto ed ultimo componente della famiglia degli strumenti ad arco, è tra questi il più grande e quello che produce i suoni più gravi e profondi, di norma suona circa un'ottava sotto il violoncello.

Seppur oggi sia riconosciuto l'importante ruolo ricoperto dal contrabbasso all'interno di un complesso musicale – sia esso un'orchestra sinfonica o un piccolo gruppo che suona jazz -, si sta parlando di uno strumento che ha fatto fatica ad emergere e a reggere il confronto con i brillanti protagonisti delle epoche passate e moderne come il violino ed il pianoforte, tanto che, come spiega Pinzauti nel testo “Gli arnesi della musica”, la figura del contrabbassista non ha mancato di essere investito di un alone quasi caricaturale ed ironico⁸⁰. Come si è detto pocanzi, il contrabbasso ricopre un'importante funzione di sostegno armonico, fondamentale nell'organizzazione polifonica, la quale si basa su “una specie di maternità delle voci più gravi”⁸¹; in altre parole si può dire che il contrabbasso svolga quella parte che in qualche modo “tiene in piedi” tutto il resto, volendo immaginare la polifonia come una piramide, la parte del contrabbasso rappresenta la base, fondamentale per ottenere una struttura solida. Tuttavia, non si può non sottolineare che, oltre al fondamento ritmico di base, il contrabbasso fornisce alla compagine orchestrale un grande contributo in termini di volume e peso sonoro.

I contrabbassi sono probabilmente gli strumenti che vantano il panorama più variegato in termini di forme e dimensioni, ma se ne possono individuare due modelli principali: uno più facilmente assimilabile, dal punto di vista strutturale, alla viola da gamba, mentre l'altro si avvicina di più al violino. Le dimensioni variano da quelle dei contrabbassi “da camera” o “bassetti” che sono poco più grandi di un violoncello, a quelle dei contrabbassi più grandi con una lunghezza della cassa che può raggiungere i 140 cm. In orchestra solitamente si può trovare impiegato un tipo di contrabbasso medio-grande, di 110 cm circa.

Solitamente il contrabbasso è munito di quattro corde, accordate Mi, La, Re, Sol, ma ne esistono anche a cinque corde, in questo caso la quinta corda è aggiunta al grave e viene accordata al Si. Inizialmente esse erano tutte in budello, oggi invece presentano

⁸⁰ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi,

⁸¹ Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, p.164

una struttura fatta da anima in acciaio o nylon rivestito in alluminio. Come per lo strumento non esistono dimensioni standard, esse non esistono neanche riguardo la lunghezza della corda vibrante, che tende ad aggirarsi intorno ai 105 cm.

L'arco del contrabbasso può essere costruito in due modi, che richiedono due diverse impugnature. Uno è detto arco "francese", si rifà all'arco del violoncello ma è più robusto, più corto e con un'incurvatura più marcata. L'altro tipo di arco è quello "tedesco", risultato della combinazione tra l'arco del violoncello e quello della viola da gamba. Il primo viene impugnato con il palmo della mano rivolto verso il basso, mentre il secondo viene impugnato nel retro del nasetto, alla maniera di una sega da falegname. Il risultato sonoro non cambia molto, ma un orecchio attento potrà distinguere le note più piene e robuste che si realizzano usando il primo di arco, dai suoni più netti e staccati che si realizzano invece con il secondo. Entrambi i tipi di arco sono stati introdotti nel tardo Ottocento e continuano ad essere usati, anche se in generale vi è una certa preferenza per il secondo tipo.

Il processo evolutivo del contrabbasso si è esteso su un arco di alcuni secoli nei quali si sono susseguite numerose modifiche e correzioni riguardanti soprattutto le dimensioni e le accordature, non si è trattato di un percorso lineare ma piuttosto complesso, in quanto caratterizzato dalla presenza simultanea di diversi modelli. Stando alle testimonianze a noi pervenute, l'inizio di questo processo può essere collocato tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, in quanto la prima rappresentazione di uno strumento simile al contrabbasso risale al 1516 (figura 13), ma già nel 1493 in alcuni scritti Prospero parlava di "viole da gamba alte quanto me"⁸².

⁸² Slatford R. (1995), *Il contrabbasso*, da D. D. Boyden, S. Monosoff, B. Schwarz, K. Marx, R. Slatford, C. M. Hutchins e altri, *Gli archi*, Milano, Casa Ricordi, p.175



Figura 14: Forse la più antica raffigurazione del contrabbasso che si conosca, in un particolare del "Banchetto di erode" (1570-80), probabilmente copia d'artista tirolese da un dipinto tedesco del 1516 (tratta da Gli archi, 1995, p.176)

Si può quindi dire che un primo esemplare di contrabbasso fu un componente dell'antica famiglia delle viole da gamba, che veniva appunto definito "contrabbasso di viola". Tra la fine del sedicesimo secolo e l'inizio del diciassettesimo la produzione di contrabbassi attraversò un periodo particolarmente florido, nel quale vennero prodotti ottimi esemplari a tre o quattro corde. Per quanto riguarda le corde, risulta molto complesso poter fornire un quadro preciso perché gli strumenti sono spesso stati sottoposti a modifiche ed esistono tra gli esperti opinioni contrastanti, tuttavia in linea generale possiamo dire che: i primi esemplari di "violone contrabbasso" nacquero con tre corde, ma esse divennero presto quattro, talvolta cinque, o anche sei, in ogni caso oggi lo strumento a tre corde è praticamente caduto in disuso, vengono utilizzati soprattutto i modelli a quattro corde, ma non è raro trovare in orchestra almeno uno strumento con cinque corde. Nonostante i modelli a quattro o cinque corde possano apparire meno agevoli da suonare rispetto al modello a tre, l'evoluzione della tecnica di esecuzione ha reso possibile l'esecuzione di arditezze un tempo inconcepibili.

Data la mole dello strumento ed anche i diversi cambiamenti nella sua struttura, la tecnica - e in particolare la diteggiatura - del contrabbasso è stata oggetto di numerose sperimentazioni, tanto che ancora oggi si osserva una coesistenza di

diversi approcci e non di una metodologia “standardizzata”. Tra i vari approcci se ne possono individuare due principali: il primo, conosciuto come “diteggiatura Simandl” deriva dai metodi per contrabbasso pubblicati in Germania ed Austria negli scorsi secoli; il secondo si è sviluppato a partire dalla tecnica della viola da gamba e del violoncello ed è conosciuto come “diteggiatura estesa”, denominazione che arriva dalla posizione della mano che è, per l’appunto, particolarmente estesa in tutte le posizioni, in modo che non si debbano effettuare spostamenti eccessivi. Anche i contrabbassisti, come i violoncellisti, si avvalgono della tecnica del pollice come capotasto, che in questo caso interviene solo per le posizioni più acute, che si realizzano nella metà superiore della tastiera.

All’inizio del suo repertorio, il contrabbasso fu impiegato con funzione di sostegno alle voci basse e continuò ad eseguire principalmente questo ruolo fino all’Ottocento. Tuttavia, nel Settecento vi furono compositori che, intuendo le potenzialità dello strumento, non esitarono a dedicargli alcune parti da solista o strumento concertante. Tra queste ricordiamo a titolo esemplificativo un’aria per basso con contrabbasso obbligato del 1791 composta da Mozart che fu una delle prime opere di virtuosismo contrabbassistico. Circa un secolo dopo, a fine Ottocento, si colloca una figura determinante nella storia del contrabbasso, ovvero il virtuoso, compositore e direttore d’orchestra Giovanni Bottesini, che ebbe il merito di far progredire la tecnica dello strumento con l’uso di arpeggi armonici piuttosto acuti.

Riguardo la presenza del contrabbasso nell’organico dell’orchestra, si sa che fino ai primi del Settecento orchestre come l’Opéra di Parigi non contemplavano l’uso dello strumento, fu poi a partire dalla metà del secolo successivo che le orchestre cominciarono a includere i contrabbassi, fino ad arrivare all’orchestra sinfonica moderna che in genere ne comprende almeno otto. Oggi al primo contrabbassista sono richieste doti tecniche e capacità interpretative al pari di quelle del virtuoso solista.

Nel ventesimo secolo è stata dedicata particolare attenzione al contrabbasso da parte di diversi compositori che hanno compiuto ricerche sui più inconsueti effetti timbrici. In particolare, la musica jazz ha rappresentato per questo strumento un terreno di prova privilegiato, che a partire dal 1925 circa lo ha visto abbandonare l'uso dell'arco per adottare la tecnica dello *slap* con la quale si è sostanzialmente trasformato in un “crepitante strumento a percussione, o in una fantastica grottesca chitarra”⁸³ (figura 14).



Figura 15 a: il contrabbassista Eddie Gomez che suona con l'ausilio dell'archetto



Figura 15 b: il contrabbassista Eddie Gomez che suona sollecitando le corde con le dita

3.6 Teoria musicale relativa alle “proposte didattiche”

Questa sezione è dedicata all'approfondimento di alcuni dei concetti di teoria musicale collegati alle proposte didattiche, non già affrontati altrove, riguardo i quali si ritiene necessaria una conoscenza più specifica da parte dell'insegnante al fine di poter guidare gli studenti nella comprensione.

3.6.1 Generazione e propagazione di un suono

Dal punto di vista fisico, il suono è un segnale di tipo acustico, generato dalla vibrazione di un corpo elastico, che viene definito sorgente sonora. L'elasticità è la

⁸³ L. Pinzauti, *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi, 1965, p.170

condizione necessaria affinché un corpo possa vibrare, si può pertanto affermare che qualsiasi corpo dotato di elasticità possa essere considerato una sorgente sonora.

Il movimento originato dalla vibrazione della sorgente viene automaticamente trasmesso alle particelle degli elementi ad essa adiacenti, chiamati mezzi di propagazione, i quali, come la sorgente sonora, devono essere dotati di elasticità⁸⁴ (nell'esperimento del "telefono di barattoli e spago", lo spago funge da mezzo di propagazione).

Si tratta un movimento oscillatorio che una volta comunicato all'aria, mezzo di propagazione per eccellenza, dà origine a rarefazioni e condensazioni che creano le onde sonore. Queste ultime si propagano in maniera concentrica e sferica, a partire dalla sorgente sonora e raggiungono poi l'orecchio dell'ascoltatore dove vengono trasformate in segnale sonoro.⁸⁵

3.6.2 *Le qualità del suono*

Le qualità del suono, ovvero i suoi caratteri distintivi sono quattro: altezza, intensità, timbro e durata.

L'*altezza* è la qualità in base alla quale si distinguono i suoni acuti da quelli gravi. Essa è determinata dalla frequenza delle vibrazioni: maggiore è la frequenza più acuto è il suono, e viceversa, minore è la frequenza più grave è il suono. L'unità di misura della frequenza è l'*Hertz* (Hz) che corrisponde alle vibrazioni per secondo. Per poter suonare o cantare insieme ad altri è stata stabilita una frequenza di riferimento - così da potersi accordare tutti uguali - che è il *La normale*, fissato a 440Hz. Tuttavia, oltre l'altezza intesa come grandezza fisica misurabile in *Hertz* e pertanto definita altezza oggettiva, esiste poi l'altezza soggettiva, che dipende invece dalla sensazione di altezza percepita all'orecchio dell'ascoltatore.

L'*intensità* è invece la qualità del suono che permette di distinguere suoni deboli e suoni forti. Anch'essa può essere soggettiva, quindi dipendente dalle caratteristiche del contesto e dell'ascoltatore, o oggettiva, analizzata dal punto di vista fisico. Quest'ultima viene definita come: "l'energia sonora trasmessa nell'unità di tempo in una determinata direzione attraverso l'unità di superficie perpendicolare a quella

⁸⁴ Tratto da <https://marvinacustica.it/propagazione-del-suono-cose-come-funziona/>, consultato il 30/05/2023

⁸⁵ Iovino R. (2019), *Dispense di teoria musicale*

direzione”⁸⁶. In altre parole, l’intensità di un suono, dipende dalla forza con cui esso viene prodotto. Per avere dati quantitativi relativi all’intensità di un suono vengono solitamente utilizzare due unità di misura: il *watt*, che nello specifico misura la potenza, o il *decibel* (Db), che deriva dal rapporto tra l’intensità di un suono ed un valore di riferimento.

Il *timbro* è la qualità che, a parità di altezza e intensità, ci permette di distinguere un suono da un altro. Esso è strettamente legato alle caratteristiche della sorgente sonora, può dipendere da vari fattori, per esempio, il materiale con cui è costruito uno strumento musicale o, nel caso della voce, dalle caratteristiche dell’apparato fonatorio da cui essa proviene. Ma come fanno queste differenze tra le sorgenti sonore a determinare timbri differenti? Il timbro è strettamente legato alla presenza dei suoni armonici affianco suono fondamentale ed a seconda delle caratteristiche della sorgente sonora gli armonici partecipano in maniera differente. I *suoni armonici* sono generati dalle vibrazioni secondarie, rispetto a quella principale, corrispondente al *suono fondamentale*. In natura il suono puro, composto dalla sola frequenza fondamentale, non esiste, si parla infatti di suoni complessi, costituiti dalla combinazione di un elevato numero di onde sonore differenti.

La *durata* è il lasso di tempo durante il quale il suono è udibile. Essa viene spesso definita come una qualità accessoria perché non è tanto importante in sé stessa quanto per poter percepire chiaramente ed analizzare le altre qualità.

3.6.3 *I colpi d’arco*

Si veda paragrafo 3.3.3.

3.6.4 *I generi musicali*

Si veda paragrafo 3.4.

⁸⁶ Iovino R. (2020), *Il linguaggio della musica: conoscere, riconoscere e manipolare le variabili del suono*, in Ferrarese S. (a cura di), *Didattica della musica. Fare e insegnare musica nella scuola di oggi*, Mondadori Education, Milano

3.6.5 I registri vocali

Le voci vengono classificate in diverse categorie sulla base dell'altezza dei suoni prodotti. Ogni apparato fonatorio, infatti, è in grado di produrre una gamma di altezza di suoni limitata, la cui altezza dipende dalle caratteristiche dell'apparato stesso. Le categorie in cui vengono suddivise le voci sono dette registri vocali, ed ognuno di essi corrisponde ad una particolare estensione, che va dalla nota più bassa alla nota più alta che è possibile riprodurre.

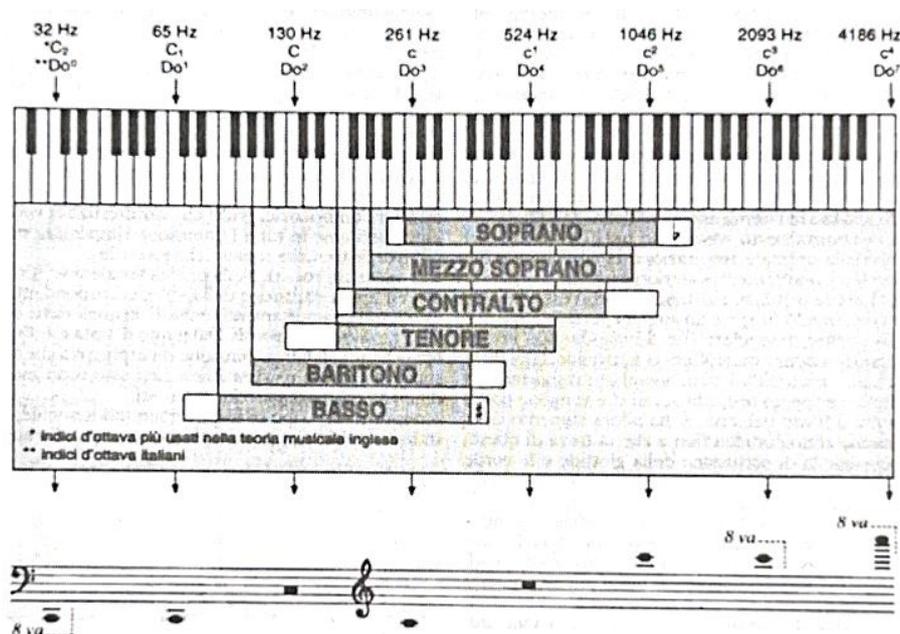


Figura 16: i registri vocali (tratta da *Enciclopedia della musica Garzanti*)

Come mostra molto bene l'immagine, i registri sono sei, che si susseguono in ordine di altezza ed in parte si sovrappongono. Nello schema è possibile distinguere, all'interno della barra rappresentativa di ogni registro, o quasi, una parte in grigio che indica l'estensione normale della voce ed una parte in bianco che si riferisce invece alle note estreme a cui quel tipo di voce può arrivare. I tre più acuti sono quelli relativi alle voci femminili: soprano, mezzo soprano, contralto. I tre più gravi sono invece riferiti alle voci maschili: tenore, baritono, basso.

In ogni caso è importante ricordare che tutte queste sono categorizzazioni ideate principalmente per scopi organizzativi nel canto, ma nella realtà, ogni voce umana ha le proprie specifiche caratteristiche e costituisce un caso a sé.

Tale classificazione, nata in riferimento alle voci umane, viene anche utilizzata per distinguere le voci degli strumenti musicali, come si è visto in riferimento alla famiglia degli archi.

CONCLUSIONI

Questa tesi si è posta l'obiettivo di trovare conferme e argomentazioni relative all'intuito fenomeno dell'esclusione della storia della musica dalle pratiche didattiche all'interno della scuola primaria. Si è successivamente provato a comprenderne le cause e soprattutto ci si è chiesti se fosse opportuno intraprendere un'inversione di questa tendenza.

Grazie ad un percorso di indagine e ricerca tra le indicazioni ministeriali di riferimento e le pubblicazioni di esperti che in precedenza si erano già interrogati a riguardo, queste domande hanno trovato tutte una risposta affermativa. La storia della musica risulta essere scomparsa dal panorama della attuale educazione musicale. L'indagine, focalizzatasi in particolar modo sulla scuola primaria, ha fatto emergere come, a partire dai riferimenti normativi fino ad arrivare alle pratiche in classe, la tendenza sia quella di prediligere un approccio pratico e attivo alla musica, a discapito della dimensione storica. Tuttavia, alla luce di solide riflessioni relative all'imprescindibilità della conoscenza storico-culturale della musica al fine di una sua consapevole fruizione critico-estetica, è parso ragionevole auspicare un'inversione di tale tendenza e soprattutto, provare a trovare una soluzione. Non è possibile pensare ad una consapevole fruizione critico-estetica della musica che prescindendo dalla conoscenza storico-culturale della materia

Il lavoro è dunque proseguito con la pianificazione e la realizzazione di una proposta progettuale che rappresenta un esempio di inclusione della storia della musica nei percorsi di educazione musicale proposti alla scuola primaria. Il risultato è stato una narrazione incentrata sul violino, raccontata da Giuseppe Guarneri "del Gesù" – il grande liutaio che realizzò il "Cannone", celebre violino di Paganini – ed ambientata nel suo laboratorio di liuteria. Come suggerisce il titolo "Il potere del liutaio. Un viaggio alla scoperta del violino", la storia, avvolta da un velo di magia, fa molto leva sulla fantasia del lettore, elemento chiave per intraprendere questo viaggio nel tempo guidato dall'esclusivo narratore.

L'elaborazione si è basata su accorgimenti suggeriti da studi riguardo le caratteristiche dei libri per bambini, cercando di armonizzare la cornice narrativa con gli aspetti contenutistici relativi al violino, ricavati da una approfondita ricerca sullo strumento. Tuttavia, terminata la stesura della proposta, gli interrogativi riguardo la sua possibilità di efficacia erano ancora molti, si è pensato di chiedere un feedback ai

diretti interessati. Sono stati pertanto interpellati alcuni piccoli lettori appartenenti alla fascia di età individuata come destinataria della proposta, i quali, dopo aver ascoltato la lettura della narrazione, hanno esposto le proprie considerazioni.

Una delle principali preoccupazioni riguardo l'efficacia della proposta era relativa all'adeguatezza del linguaggio, pertanto, una delle poche domande che sono state poste ha indagato proprio questo aspetto. Dalle risposte è emersa concordanza circa l'adeguatezza del grado di difficoltà in rapporto all'età, definendolo "né troppo facile e né troppo difficile". Alcuni dei piccoli lettori hanno altresì sottolineato come, a loro parere, i compagni di una classe inferiore avrebbero potuto incontrare difficoltà.

Un'osservazione spontanea che ha raccolto consenso unanime ha riguardato il carattere coinvolgente ed evocativo che caratterizza, in particolar modo, il primo capitolo: hanno riferito di essersi immedesimati nel racconto e di essersi immaginati "proprio tutto".

Riflessioni piuttosto approfondite sono state dedicate alle illustrazioni, che sono state nel complesso descritte come fondamentali per la corretta comprensione della lettura. È inoltre emersa una criticità a riguardo, ovvero il fatto che alcune di esse avessero dimensioni un po' ridotte per poter essere comprensibili nei dettagli, pertanto, si è provveduto a correggere aumentando le dimensioni delle immagini.

Riguardo le "proposte didattiche", è stato chiesto loro se le ritenessero importanti e utili per comprendere meglio o se, secondo loro, fossero evitabili. Tale domanda è derivata dalla preoccupazione che alcuni dei temi proposti potessero essere già stati affrontati in precedenza e risultare ridondanti. Contrariamente a quanto si pensava, invece, hanno tutti riferito di non aver mai avuto modo di affrontare nessuno degli argomenti proposti, ad eccezione di qualcuno che ha raccontato di avere alcune conoscenze pregresse derivanti da attività extrascolastiche.

Sono inoltre emerse riflessioni utili riguardo i tempi di lettura. In questo caso, per questioni organizzative, la lettura è stata proposta in un'unica giornata, ma come intuito, è stato possibile notare un progressivo calo dell'attenzione dei bambini. Anche dai loro feedback è infatti emerso che avrebbero preferito affrontare la lettura suddividendola in parti più piccole da ascoltare in momenti diversi. Pertanto, credo sia ragionevole suggerire, in ambito scolastico, di proporre il percorso affrontando la lettura – che, a seconda delle esigenze, può essere effettuata singolarmente, ad alta voce dai bambini o ad alta voce dall'insegnante - capitolo per capitolo e con cadenza settimanale, in modo che le lezioni possano risultare adeguatamente distanziate.

Nel complesso, seppur non si sia trattato di una sperimentazione rigorosa, in quanto non era questo l'obiettivo della presente tesi, la raccolta delle impressioni dei diretti interessati è stato molto importante per capire se effettivamente fosse stata intrapresa la giusta direzione e per poter ragionare su come calibrare al meglio l'intervento educativo-didattico, alla luce delle osservazioni raccolte.

Di certo, la proposta elaborata, pur essendo completa in sé, non ha la presunzione di rappresentare un progetto esaustivo, che copra un percorso annuale di educazione musicale, si pone piuttosto come un progetto aperto. La narrazione sviluppata si presta, infatti, ad essere immaginata come un volume di un percorso che può essere ampliato con proposte analoghe: altri volumi dedicati ad altri strumenti musicali che permettono di espandere l'esplorazione della storia della musica, collegandovi altri concetti di teoria musicale. Il tutto può essere pensato selezionando gli strumenti a seconda delle caratteristiche e del livello di difficoltà che presuppone la loro comprensione, in considerazione dell'età a cui si sceglie di rivolgere la proposta.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1996), *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano
- Antoniazzi A. (a cura di) (2019), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro*, FrancoAngeli, Milano
- Boyden D. D., Monosoff S., Schwarz B., Marx K., Slatford R., Hutchins C. M. e altri (1995), *Gli archi*, Casa Ricordi, Milano
- Bruner J. (1996), *The culture of education*, Harvard University Press, Cambridge, tra. it. (2004) *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano
- Bruner J. (1956), *A study of thinking*, John Wiley & sons, New York. Trad it. (1969) *Il pensiero. Strategie e categorie*, Armando, Roma
- Cardarello R. (2004), *Storie facili e storie difficili. Valutare libri per bambini*, Spaggiari, Parma
- Dewey J. (1916), *Democracy and education*, Echo Library, Teddington
- Duranti A. (2003), *Il parlare come pratica sociale*, in Mantovani G. (a cura di), *Manuale di psicologia sociale*, Giunti, Firenze
- Ferrarese S. (a cura di) (2020), *Didattica della musica. Fare e insegnare musica nella scuola di oggi*, Mondadori Education, Milano
- Giusti S. e Batini F. (a cura di), *05 I quaderni della Ricerca. Imparare dalla lettura*, Loescher Editore, Torino
- Iovino R. (2016), *Musica e musicisti nella storia. Dal tardo Barocco all'Ottocento*, contributi critici di Tarrini M., Bonuccelli D., Chang S., Olivieri N., Picasso C., Siragna P., Milano, Ledizioni
- Iovino R. (2019), *Dispense di teoria musicale*, corso di Educazione Musicale, Università di Genova
- International Society for Music Education (1994), *Declaration of Beliefs for Worldwide Promotion of Music Education*, Tampa Fl
- International Society for Music Education (2002), *Policy on Music Education*, Bergen

La Face Bianconi G., Frabboni F., Scalfaro A. (a cura di) (2011), *La musica tra conoscere e fare*, FrancoAngeli, Milano

Lagreca A. (2017), La narrazione come processo di facilitazione del sapere, in *Educazione & scuola. eduscuola.eu*

Meucci R. (a cura di) (2005), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea amati e la nascita del violino*, Consorzio Liutai A. Stradivari

Pinzauti L. (1965), *Gli arnesi della musica. Dai tamburi agli apparati elettronici: cinque secoli di storia*, Vallecchi

Rizonico F. e Oddi M. (2006), *Musichiamo. Percorso di educazione musicale per bambini dai 2 ai 6 anni*, Edizioni Lapis, Roma

Indicazioni nazionali e nuovi scenari, 2018

Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione, 2012

Raccomandazione del Consiglio dell'Unione Europea relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente, 22 maggio 2018

Riferimenti normativi

D. lgs. 13 aprile 2017, n. 60, *Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio e delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività*, Gazzetta Ufficiale n.112 del 16-05-2017

Nota Ministeriale n.950 del 27 marzo 2023, con oggetto *Settimana nazionale della musica a scuola- XXXIV Rassegna nazionale delle Istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado "La musica unisce la scuola"*

SITOGRAFIA

<https://www.premiopaganini.it/>

<https://www.giordanoviolins.com/>

<https://www.corilon.com/it/biblioteca/ritratti-del-maestri/guarneri-del-gesu-e-liutai-della-famiglia-guarneri>

<https://lamusicaunisce.indire.it/>

<https://www.scuola7.it/2022/281/la-musica-che-unisce-la-scuola/>

<https://www.leoravera.it/le-qualita-del-suono-altezza/>

<https://www.treccani.it/>

<https://marvinacustica.it/propagazione-del-suono-cose-come-funziona/>