TALENTO NON “TALENT SHOW”

Di Benedetti Nicoletta

INDICE

INTRODUZIONE……..Pag 3

CAP .1 L' IDEA DEL TALENTO E DEL GENIO NEI SECOLI PASSATI…….Pag 6

- SEASHORE E IL TEST DELLA "MUSICAL ABILITY" ……Pag 8

CAP 2. IL RAGGIUNGIMENTO DELL' EXPERTISE SECONDO LE NEUROSCIENZE MODERNE……... Pag 12

- LA PRATICA…….. Pag 16
- LA MOTIVAZIONE ……Pag 18
- L' ESPERIENZA CRISTALLIZZANTE ……Pag 20
- UN ESEMPIO ILLUSTRE: MOZART…….....Pag 22

CAP 3. **EDUCARE ATTRAVERSO LA MUSICA** ……Pag 24

- LA MUSICA COME COMPONENTE FISICA E SOCIALE DI CIASCUNO DI NOI ……..Pag 26
- MUSICA E LINGUAGGIO VERBALE…… Pag 30

CAP 4. SUZUKI E IL METODO DELLA LINGUA MADRE…….. Pag 34

CAP 5. SVILUPPO GLOBALE ATTRAVERSO IL LULLABY E IL CML……..Pag 42

CAP 6. IL CML E LO SVILUPPO DEL TALENTO…….Pag 46

Bibliografia…… Pag 58

TALENTO NON “TALENT SHOW”

La parola Talento deriva dal latino *Talentum* (che indicava un antico peso, o unità di denaro) e dal greco *Talanton* (che indicava un bilanciamento, una cosa soppesata), è usata quindi per indicare sia *qualcosa di valore*, sia un *atto di valutazione*.

Il termine Talento ha così acquisito l’accezione di “valore” di “superiorità” e “unicità” conferito ad un individuo ritenuto superiore alla massa grazie ad una serie di capacità innate. IL talentuoso è quindi qualcuno capace di qualcosa al di fuori del comune in un determinato Dominio, che si afferma come il migliore nel suo campo grazie a delle doti naturali che lo distinguono dalla massa. Nella storia, così come ancora oggi nella nostra società, si è sempre stati alla ricerca di straordinarietà, spettacolarità, di capacità eccezionali in grado di stupire e intrattenere e in questo contesto gli individui ritenuti talentuosi sono stati celebrati come portatori di capacità che, non appartenendo ai più, li rendevano super-ordinari, stra-ordinari, di successo e di conseguenza di valore.

Oggi, in una società globalizzata sempre più legata all’immagine, all’apparenza, alla ricerca di conferme e di consenso da parte degli altri attraverso i social, in cui è possibile diffondere in modo virale video che mostrano imprese eccezionali provenienti da tutto il mondo, questo fenomeno della ricerca di ciò che è superiore al quotidiano è diventato sempre più tangibile. La velocità con cui si può passare dalla visione di una performance all’altra comporta, però, anche una certa superficialità nell’attribuire valore a ciò che si vede perché da un lato si attribuisce il successo in base al numero di like e visualizzazioni, e non sempre c’è

una corrispondenza con l' effettivo valore di ciò che si vede, dall'altro questa sovraesposizione ai fenomeni fa sì che si perda di vista il percorso che porta una persona a maturare determinate capacità. Questa continua celebrazione di tutto ciò che è spettacolare, anche se non sempre corrispondente a una effettiva sostanza, ha distolto anche il pensiero comune dal tenere in considerazione il valore dell'individuo in quanto persona che "**É"** e non solo in quanto persona che **"Sa fare**", perdendo di vista l' importanza e l'unicità di cui ogni individuo è portare semplicemente in quanto essere umano. Questo emerge in molte locuzioni che sono entrate a far parte del nostro parlare quotidiano come ad esempio Talent Scout e Talent show, Italia's got Talent…che confermano questa continua ricerca di individui di "valore".

.

In questo lavoro si tenterà di esplorare la complessità che il termine talento porta in se` per capire come esso riguardi da vicino ogni individuo. Andremo alla scoperta del talento latente , ricordando come il novanta per cento di tutti i talenti presenti negli individui sono paralizzati da circostanze che vanno dalla mancanza di autostima alla mancanza di opportunità. Si analizzerà il ruolo di coloro che come genitori o educatori giocano una parte attiva nella formazione delle nuove generazioni essendo responsabili dello sviluppo globale del potenziale presente in ogni individuo a loro affidato.

Nella prima parte si presenteranno le nuove scoperte neuroscientifiche che dimostrano come, a differenza dei punti di vista più tradizionali, il talento noi sia più considerato un qualcosa di puramente innato di cui solo pochi individui sono dotati, bensì sia il frutto di numerosi fattori tra cui il potenziale, le opportunità, la pratica e la motivazione.

Nella seconda parte si analizzeranno le caratteristiche proprie del linguaggio musicale, dimostrando come questo sia naturalmente parte

dell'uomo come individuo ed essere sociale. Partendo da questo presupposto si rifletterà sulla possibilità di utilizzare questo linguaggio universale e comune a tutti, come mezzo di sviluppo globale dell'individuo.

Nella terza parte, attraverso l'analisi del pensiero di Shiniki Suzuki, si affronterà sia la possibilità di apprendimento del linguaggio musicale secondo il metodo della lingua madre, sia l'utilizzo della musica non come finalità ma come mezzo per la crescita umana dell'individuo, per lo sviluppo di sensibilità superiori, dal maestro ritenute vero talento di ogni essere umano.

Infine si presenteranno i percorsi del Lullaby e del CML (Children's Music Laboratory) come validi strumenti per la crescita dell'individuo nella sua globalità attraverso la musica e come mezzi perché ognuno possa realizzare i propri talenti, sviluppando la versione migliore di sé.

Nonostante la parola talento sia stata analizzata all'interno di una moltitudine di ambiti, la nostra ricerca si concentrerà con particolare attenzione sul talento musicale.

CAPITOLO 1
L'IDEA DEL TALENTO E DEL GENIO NEI SECOLI PASSATI

Nel corso dei secoli, la parola *genio* ha assunto significati e valenze molto diverse.

Presso i **Latini** il termine *genium* aveva la medesima radice di *ingenium*, *ingegno* appunto, ovvero *acutezza d'intelletto*, a cui si contrapponeva invece lo *studium*, ossia le capacità acquisite con un impegno lungo e laborioso. Il vero talento era quindi inteso come innato, tanto che si diceva «poeta nascitur», cioè «poeta si nasce».

Con il passare del tempo, nel **Rinascimento**, la figura della persona talentuosa venne identificata come qualcuno che, dotato di capacità fuori dalla media sia in ambito artistico che scientifico, "multiforme ingegno", era in grado di distinguersi e giganteggiare sul resto dell'umanità. Un esempio tra tutti fu la figura di Leonardo da Vinci, prototipo dell'intelligenza geniale.

Questa concezione, che includeva nella figura di genio soprattutto le capacità inventive in ambito scientifico prima che artistico si rafforzò nei secoli **XVII e XVIII**, a causa dell'ammirazione e stupore dovuto alle scoperte scientifiche. Così si rafforzò l'associazione della figura del genio a vari campi del sapere, genio scientifico, matematico, filosofico ecc. non più attinenti a quello specificatamente artistico che in epoca classica avevano sottolineato la spontaneità innata della figura del "creatore".

Questa concezione del talento fu rivoluzionata alla metà del XVIII secolo dal filosofo tedesco **Immanuel Kant** che nella sua *Critica del Giudizio* elaborò la sua concezione del genio.

«Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell'artista, appartiene esso stesso alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (ingenium), mediante la quale la natura dà la regola all'arte.». Kant infatti concepiva il talento, la genialità come qualcosa legato puramente all'arte e non alla scienza. Sosteneva che nel campo della ricerca scientifica la scoperta d'importanti verità scientifiche non possa essere attribuita al genio, ma sia opera di una «mente spesso grande». Nella scienza, infatti, la scoperta o invenzione, come la chiama Kant, è il risultato di un metodo, scoperto o inventato certamente da una grande mente, ma che può essere insegnato e quindi appreso e imitato. L'imitazione, però, non ha niente a che fare con la produzione artistica geniale che non segue metodi o regole scientifici, ma si fonda su regole che provengono dalla natura. «Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttiva innata dell'artista, appartiene esso stesso alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (ingenium), mediante la quale la natura dà la regola all'arte».

L'artista, proprio in quanto genio e non scienziato, non sa che cosa l'ha portato a creare la sua opera. Egli non deve seguire delle regole ma le crea lui stesso. Esse sono scritte nella sua stessa natura di genio, nelle sue capacità innate che agiscono spontaneamente, al contrario di coloro che producono arte per imitazione, l'*arte meccanica*, che produce la sua opera dopo un lavoro d'insegnamento e apprendimento.

Al contrario della visione di Kant, per cui il vero genio è solo l'artista, non lo scienziato o colui che produce arte per imitazione, il filosofo **Georg Hegel** nelle sue opere liquidò Il genio, l'immaginazione, la spontaneità come "*romantiche fantasticherie*". Per lui solo le competenze tecniche e un bagaglio di esperienze ed emozioni intellettualmente governate, rendono l'opera veramente artistica. Hegel distingueva tra genio e *talento*. Quest'ultimo sarebbe la capacità tecnica che si esprime in un particolare campo; quello che comunemente si dice "bravura" e, mentre il genio si accompagna sempre al talento, questi può essere presente anche da solo.

L'idea che il Talento e la Genialità in un determinato ambito avessero una natura innata continuò a diffondersi nel XX secolo e iniziò ad affascinare anche una nuova generazione di psicoanalisti che arrivarono a pensare che non solo il talento fosse innato, ma anche misurabile.

Tra questi lo studioso **James McKeen Cattell.** Egli credeva che la ricerca avrebbe alla fine determinato che la mente e tutte le sue proprietà potevano essere suddivise in unità misurabili e comprensibili. Era interessato principalmente ai test mentali, o valutazioni misurabili che potevano aiutare a determinare l'intelligenza di un individuo.

SEASHORE E IL TEST DELLA "MUSICAL ABILITY"

La visione di Cattell rimase tutt'altro che isolata, tanto che sui suoi presupposti teorici lo psicologo Seashore, fondatore e curatore dell'American Journal of Psychology, volle applicare i metodi della psicologia scientifica e dei test mentali al suo interesse di ricerca sulle differenze di attitudine musicale e percezione sensoriale negli individui. Seashore insistette sul fatto che "il talento musicale è soggetto ad analisi scientifica e può essere misurato". Per eseguire tali misurazioni, insieme

ai suoi colleghi costruirono vari dispositivi, tra cui un audiometro, per misurare l'acutezza uditiva. Nel 1919 continuò a ideare una serie di test e procedure per misurare la capacità di un intervistato di discriminare tono, volume, tempo, timbro e ritmo. Seashore incorporò macchinari complessi, sistemi di carrucole per generare toni riproducibili e un set speciale di diapason per testare la discriminazione del tono, la dissonanza, il ritmo, la memoria melodica e l'intensità della musica.

Seashore propose che “il talento musicale non può essere definito come un singolo costrutto, ma è il prodotto di un accumulo, o di una gerarchia, di diversi tratti musicali. Per classificare la vera natura del talento musicale di un individuo, deve essere condotta un'analisi quantitativa e qualitativa sulla gerarchia dei tratti musicali dell'individuo”. Egli ipotizzò che “se un individuo dimostrasse difficoltà nel formulare giudizi comparativi tra coppie tonali, l'individuo probabilmente non sarebbe in grado di diventare un musicista di prima classe come esecutore, né è probabile che trovi la musica come una fonte di piacere come molti altri la trovano”. Seashore ha anche proposto che l'apprezzamento e l'espressione della musica possano essere divisi in quattro capacità fondamentali: sensoriale (capacità di sentire la musica), motoria (capacità di esprimere la musica), associativa (capacità di comprendere la musica) e affettiva (capacità di sentire la musica ed esprimere i sentimenti). Con le quattro capacità della musica, Seashore ha ideato una batteria che testava la capacità di un individuo di elaborare e comprendere la musica, valutando anche tratti musicali come l'orecchio assoluto, la discriminazione dell'altezza e la sordità tonale.

Durante la creazione dei diversi test sui talenti musicali, si assicurò che i test fossero:

• Basati su un'analisi approfondita del talento musicale

• Standardizzati, cioè non modificabili

• Fornissero risultati quantitativi che possano essere verificati
• Semplici e quasi auto-operativi
• Adattati per misurazioni di gruppo
• Tenessero conto di pratica, formazione, età e intelligenza

Seashore raccomandò che il test venisse somministrato prima ai bambini in quinta elementare e di nuovo in terza media prima che i ragazzi iniziassero gli studi superiori. I sottotest principali della batteria musicale furono creati per valutare cinque capacità di base della mente musicale:

• Senso dell'altezza: sentire due toni e determinare quale sia più alto.
• Senso di intensità: sentire due toni di diversa intensità e determinare quale sia più forte.
• Senso del tempo: sentire tre clic che segnano due intervalli di tempo e determinare quale intervallo è più lungo.
• Senso di consonanza: sentire due combinazioni di due toni e determinare quale suoni meglio (armonia).
• Memoria tonale: sentire una serie di toni due volte con il secondo che suona con una nota modificata e identificare quale nota è stata cambiata.

Sono stati incorporati ulteriori sottotest per misurare altre caratteristiche della percezione musicale, tra cui timbro, ritmo, memoria musicale e reazioni emotive e autoespressioni nella musica.

A questi risultati gli insegnanti avrebbero anche dovuto aggiungere informazioni qualitative attraverso valutazioni di brillantezza (stima della capacità naturale di svolgere il lavoro che la scuola richiede in condizioni favorevoli), canto (capacità di cantare come mostrato nella musica della scuola pubblica) e azione ritmica (capacità del bambino di marciare, saltare, ballare o prendere parte a giochi che richiedono coordinazione motoria). I risultati del test sarebbero poi stati racchiusi in un singolo

grafico o curva e avrebbero aiutato a dare una rappresentazione immediata delle caratteristiche dei tratti musicali o delle capacità di un individuo specifico. Il grafico ottenuto può servire a evidenziare aree di debolezza e difficoltà nella percezione e nell'allenamento musicale e può individuare studenti musicalmente talentuosi e incoraggiarli a perseguire la musica.

Tale visione allineava quindi gli individui in età già scolare dal meno bravo al più talentuoso sulla base di doti innate sulle quali sarebbe stato utile investire, scartando invece tutti coloro che apparentemente non manifestavano queste caratteristiche.

Nello stesso periodo storico in cui Seashore perfezionava le sue misurazioni, nacque però una nuova linea di pensiero secondo la quale illustri didatti, da Suzuki a Baremboim, iniziarono a diffondere una nuova visione del talento e della concezione della musica, non più vista come mondo artistico dedicato a pochi ma come pratica educativa valida per ogni individuo dalla prima infanzia.

CAPITOLO 2
IL RAGGIUNGIMENTO DELL'EXPERTISE SECONDO LE NEUROSCIENZE MODERNE

Nel secolo scorso, grazie al lavoro di illustri pedagogisti come Howard Gardner, Maria Montessori, Shiniki Suzuki, Émile Jaques Dalcroze, Edwin E. Gordon, e ricercatori come Ericsson, Pantev e molti altri, si è affermato un nuovo pensiero neurocognitivo che si è contrapposto a quello tradizionalmente diffuso per il quale il talento avrebbe una natura innata.

Questo nuovo tipo di approccio delle scienze neurocognitive va, infatti, a contrapporsi all' idea tradizionale secondo la quale alcuni individui nascono con un patrimonio genetico innato che li rende capaci, sin dalla più tenera età, di imprese al di sopra della media. Secondo questa diffusa visione il ruolo dell'educatore sarebbe semplicemente quello di scovare i talenti che la natura ha creato in alcuni individui e dedicarsi al loro potenziamento, mentre le abilità ordinarie degli altri non avrebbero bisogno di particolare attenzione. A tale scopo sono stati elaborati anche test pensati ad hoc, come quello elaborato da Seashore per la musica, che permettono, a loro dire, di valutare il livello di predisposizione dei vari candidati.

Questo allineamento degli individui dal peggiore al migliore nella ricerca dell'eccellenza di pochi e nella sua conseguente celebrazione oggi viene

messo in discussione da un nuovo approccio neurocognitivo volto al contrario alla *Formazione del talento*.

Secondo la definizione che ne danno i pensatori da noi citati il Talento si riferisce, infatti, non a qualcosa di innato, bensì a qualunque potenziale naturale presente nell'individuo, che può o meno essere attualizzato, ossia concretizzato, in *Expertise.* Quest'ultima sarebbe l'abilità degli individui di avere prestazioni particolarmente efficienti in un determinato *Dominio*, ossia in ambiti specifici come la musica, la danza, l'arte, la letteratura, lo sport, gli scacchi, la matematica, le scienze, le lingue straniere… Gardner, nella sua teoria delle intelligenze multiple, individua otto *domini* da lui definiti *Intelligenze*: Linguistica, Logico-matematica, fisico-cinestetica, visivo-spaziale, musicale.

Secondo questo nuovo approccio, quindi, il *talento* sarebbe il potenziale per l'eccellenza presente in tutti che può essere alimentato o sprecato.

Per capire meglio questo innovativo punto di partenza nella concezione della formazione del talento è utile partire dall'osservazione della realtà in cui viviamo. É possibile constatare, ad esempio, come ciascuno abbia delle propensioni per lo sviluppo di una capacità, ad esempio l'apprendimento di una lingua straniera. É allo stesso modo evidente, però, che se non si avrà l'opportunità di incontrare una scuola che ci avvicini a tale studio o non si avranno dei genitori che offrano l'esposizione a una lingua straniera non si vedrà concretizzato questo potenziale. Al contrario, qualcuno privo di una predisposizione naturale per l'acquisizione delle lingue straniere potrà, se si dedica ad una pratica sufficiente, raggiungere delle prestazioni equiparabili a quelle di chi possiede tale predisposizione.

Per questa ragione è convinzione di Ericsson che la ***Pratica intenzionale*** costituisca la causa più significativa del raggiungimento

dell’expertise e che questo richieda periodi di formazione molto lunghi per qualsiasi individuo.
I ricercatori hanno individuato, analizzando le biografie e le esperienze di individui ritenuti eccellenti nel loro campo, il numero *magico di ore* necessario per il raggiungimento della vera padronanza, che corrisponderebbe a diecimila ore di pratica, ossia all' incirca a 10 anni.
Sembra, infatti, che il cervello necessiti esattamente di questo tempo per assimilare tutto ciò che è necessario sapere per ottenere la vera maestria. Il *talento* che noi percepiamo in un individuo dalle capacità eccezionali è dovuto, quindi, ad una pratica accumulata, secondo una successione di fasi individuate da Ericsson, che sembrano caratterizzare tutte le esperienze analizzate.

- La prima fase consiste in un periodo di interazione giocosa all'interno di un determinato Dominio

- La seconda fase comincia quando l'individuo, in seguito alla nascita di un interesse o entusiasmo, inizia a partecipare a delle lezioni strutturate e a una minima quantità di pratica incoraggiato dai genitori. Il ruolo di questi ultimi è fondamentale perché aiutano il bambino ad acquisire abitudini di pratica regolare e ad avere consapevolezza dei miglioramenti che essa comporta.

- La terza fase è caratterizzata da un impegno indirizzato al raggiungimento di alti livelli all’interno del dominio attraverso lo studio con i migliori insegnanti e una notevole quantità di esercizio da parte dell’individuo, che Ericsson definisce ***Pratica Intenzionale***.

Perchè la pratica possa essere definita intenzionale o deliberata essa dovrà essere intensa, faticosa e richiedere piena concentrazione.

Con la pratica costante, infatti, le prestazioni migliorano e sia le strutture del cervello che le capacità fisiche si adeguano ai nuovi livelli di prestazione.

- La quarta fase si ha con il raggiungimento di abilità eminenti relative a un dominio, e addirittura con il saper produrre un contributo originale in quello specifico dominio.

Analizzando queste quattro fasi individuate da Ericsson è necessario soffermarsi su tre aspetti fondamentali che, in questo processo di formazione del talento percepito, sono da ritenersi discriminanti per il raggiungimento dell'*expertise* all'interno di un dominio specifico: ***la pratica, la motivazione e l`esperienza cristallizzante.***

LA PRATICA

Quando un individuo inizia ad esercitare un'attività all'interno di un certo dominio inizia, ovviamente, sempre con una pratica deliberata in piccole quantità. Ciò è dovuto ai vincoli cognitivi e fisici che caratterizzano l'individuo e in questa fase forzare una pratica deliberata produttiva per estesi periodi di tempo potrebbe essere effettivamente dannoso. Il cervello e il corpo, infatti, subiscono notevoli cambiamenti e riconfigurazioni attraverso la pratica, e questi necessitano di tempo per potersi verificare in modo costruttivo.

Con la pratica costante le prestazioni migliorano e le strutture cognitive si adattano attraverso le nuove conoscenze ed abilità acquisite, mentre certe strutture fisiche si rimodulano lentamente per adattarsi ai maggiori livelli di prestazioni. Così nel tempo la quantità di pratica deliberata aumenta lentamente e produce l'acquisizione di abilità mnemoniche soprattutto legate alla memoria di lavoro. Il cervello, infatti, è organizzato attraverso un processo di interazione tra l'organismo e il suo ambiente, il che significa che le esperienze a cui lo sottoponiamo fanno sì che esso si sviluppi in un modo piuttosto che in un altro. Di conseguenza anche coloro che non sono percepiti come dotati di attributi fisici per la padronanza in un'area possono sperare di sviluppare le dotazioni necessarie attraverso un intenso training.

Per quanto concerne i musicisti nello specifico, ad esempio, è emerso dagli studi di Pantev e colleghi che la riorganizzazione corticale dovuta allo studio di uno strumento non si limita alla sola esecuzione musicale, ma coinvolge anche l'ascolto. Pantev ha dimostrato che ampie aree

della corteccia si attivano involontariamente quando i musicisti ascoltavano esecuzioni di strumenti da loro suonati. Questo perchè l'addestramento senso- motorio- acustico prodotto suonando uno strumento determina una riorganizzazione plastica più pronunciata nella corteccia uditiva, rispetto a quello che avviene nei non musicisti con il solo training acustico.

Nei musicisti, inoltre, la pratica estesa contribuisce ad un aumento di efficienza dei sistemi corticali e sub-corticali per il controllo del movimento bi-manuale come analizzato da Hasligeret. Tale coordinazione è certamente fondamentale per lo sviluppo delle abilità motorie di alto livello, che permettono al musicista di sviluppare quell'automatismo nella gestualità che fa sì che egli possa focalizzare la sua attenzione sugli aspetti artistici della performance musicale.

Infine, per quanto riguarda l'analisi delle modifiche subite dal cervello attraverso la pratica continua, Habib e Besson, concludono che l'expertise o padronanza musicale è associata a caratteristiche neuroatomiche distintive in numerose aree cerebrali, tutte più o meno coinvolte nell' abilità motoria-gestuale e quindi differenti per ogni tipo di strumento, così da confermare la tesi per la quale *l`esperienza modella il cervello*, piuttosto che la tradizionale credenza del ruolo prioritario dei cosiddetti talenti innati. I due autori, oltretutto, sottolineano come la plasticità cerebrale possa essere identificata più chiaramente se la pratica inizia in tenera età. Recentemente si è per esempio dimostrato che i bambini "normali" tra i tre e i cinque anni di età possono acquisire l` *Orecchio Assoluto*, ossia la capacità di riconoscere e nominare i singoli toni presentati isolatamente l'uno dall'altro. Nei soggetti con orecchio assoluto, rispetto agli altri musicisti, gli scienziati hanno infatti osservato particolari differenze a livello strutturale cerebrale, che possono essere

correlate alle attività della prima infanzia, le quali hanno condotto a differenti modelli di sviluppo neurologico.
In conclusione, quindi, il nuovo approccio neuscientifico afferma che non si può tralasciare il fatto che ognuno di noi sia portatore di predisposizioni genetiche, ma che esse non siano sufficienti a tradursi in *Expertise* se non affiancate da un processo di *pratica deliberata* e interazione con l'ambiente circostante. Natura (geni) e cultura (ambiente) lavorano sempre insieme e, attraverso la pratica, portano al raggiungimento della competenza. I mutamenti cognitivi e fisici così ottenuti vengono dall' esterno percepiti come talento.

LA MOTIVAZIONE

Nell'analisi degli scienziati un altro aspetto che si è rivelato di fondamentale importanza nella formazione del talento è la *Motivazione.* Se, infatti, le doti personali possono essere sufficienti per il conseguimento di mete facili e comuni, è stato osservato come esista un talento peculiare, non presente in tutti ma indispensabile per il conseguimento di obiettivi difficili e straordinari, che si esprime attraverso l'auto-selezione degli obiettivi di vita. Questa facoltà di selezionare un target è definita comunemente *motivazione*. Quando, infatti, ci prefiggiamo un obiettivo, nel nostro cervello si verifica un cambiamento importante. I risultati di molte ricerche neuroscientifiche mostrano che otteniamo maggiore soddisfazione dal riesamine degli obiettivi raggiunti rispetto a quelli ancora da completare, tuttavia siamo più motivati e spinti ad agire da ciò che dobbiamo ancora fare. Ciò significa che, quando individuiamo una meta, il nostro cervello valuta continuamente a livelli di subconscio quali sono le informazioni inerenti e coerenti al raggiungimento del nostro obiettivo e le fa proprie, mentre

inibisce tutte quelle informazioni che vengono reputate inutili allo scopo, così da non sovraccaricare le nostre facoltà cognitive. Tendiamo così a memorizzare solo ciò che è utile al nostro obiettivo.

Questo processo attiva il cosiddetto *Stato di Flusso* che deriva dall'immersione e concentrazione focalizzata e attiva che determina un'attività sincronizzata di onde cerebrali. La performance di livello superiore non è frutto, quindi, di stati stressanti del cervello ma della sua attivazione ottimale. In quest'ottica di ottimizzazione si indirizzerà anche il nostro stato fisico, giacchè sonno, nutrizione ed esercizio fisico sono leve chiave che contribuiscono alla realizzazione della nostra meta. Il pieno impegno impiegato in questa pratica finalizzata ad uno scopo preciso porta anche ad un miglioramento in termini di concentrazione, attenzione e benessere mentale.

La vera chiave per comprendere il conseguimento di una performance esperta sarebbe, dunque, la motivazione, che porta un piccolo numero di individui a perseverare in faticosi esercizi per ottenere la miglior performance possibile, in contrasto con la maggior parte degli individui che si accontenta prematuramente di un livello appena accettabile. Un'ipotesi interessante, ma ancora da verificare, vuole che la motivazione a "lavorare sodo" sia essa stessa parte integrante del patrimonio genetico di un individuo. Infatti gli studiosi hanno sottolineato come da un lato ogni persona sia inevitabilmente influenzata da fattori ambientali, cioè dal mondo che la circonda e dalle specifiche esperienze che affronta durante la sua vita, ma dall'altro il modo particolare in cui ogni individuo sperimenta gli eventi è sempre unico e determinato da meccanismi biologici ereditari. Studiosi come Ericsson, Charness e Elbert affermano che "*Nascosti nel nostro DNA e rinforzati ed ampliati attraverso l'apprendimento, ci sono stati fisiologici e psicologici che contribuiscono alla nostra performance. Oggi sappiamo che esistono*

ampie variazioni nella capacità di apprendimento tra individui diversi, e che tale capacità ha una base cerebrale."

Allo stesso tempo, però, le differenze tra individui nelle prime esperienze, preferenze, opportunità, abitudini, training e pratica sono determinanti dell'eccellenza e si sommano a quella che sarebbe la predisposizione naturale, come afferma William Gardner. Accanto a questa consolidata consapevolezza che la pratica sia fondamentale e che la motivazione ne sia la benzina va però ricordato quanto scoperto da Sloboda e Howe che hanno raccolto le testimonianze di giovani musicisti di grande successo, dei quali la maggior parte ha ammesso liberamente che senza un forte incoraggiamento da parte dei genitori a fare pratica non avrebbero mai fatto la quantità di regolare pratica necessaria per fare buoni progressi.

L'ESPERIENZA CRISTALLIZZANTE

Nella ricerca degli elementi fondanti la formazione del talento, universalmente riconosciuto come tale, emerge, infine, un aspetto non di carattere biologico ma esperienziale, che ricorre chiaramente dall' analisi delle biografie dei grandi di tutti i tempi, cioè la presenza di una *Esperienza Cristallizzante* solitamente in tenera età.

Come affermato in precedenza, non si può negare che esista una *innata capacità all'apprendimento* che caratterizza in modo peculiare ogni individuo e neppure il fatto che essa possa essere ereditaria. D'altra parte, però, si è dimostrato come senza *una pratica costante* e sempre più intensa questo potenziale innato non si possa realizzare. Inoltre, si è messo in evidenza come, affinchè un individuo sia disposto a sottoporsi

alla fatica che una tale pratica richiede, sia necessaria una forte *motivazione.*

A tal proposito, dall'osservazione dell'origine dei talenti più puri comunemente riconosciuti si è riscontrato come tale motivazione sia spesso originata da *un'esperienza cristallizzante*, che genera nell'individuo l'immagine di una meta da voler raggiungere, di un mondo da voler esplorare, di un dominio da voler conoscere e dominare.

E' utile a questo punto citare alcuni esempi all'interno del panorama della musica classica in quanto ambito della nostra indagine.

Claude Debussy, ad esempio, era un apprezzatissimo pianista al conservatorio di Parigi già in tenera età, ma non avrebbe mai preso in considerazione la composizione, che detestava, se non fosse stato introdotto alla musica di Wagner grazie al maestro Lavignac. Questa esperienza fu per lui travolgente.

Per Rubinstein questa esperienza si verificò quando all'età di tre anni i suoi genitori, che non erano musicisti, comprarono un pianoforte. Egli stesso racconta *"Il salone divenne in mio Paradiso,. Un po' per divertimento, un po' sul serio, imparai a riconoscere le chiavi musicali dal loro nome e mettendomi di spalle al pianoforte riuscivo a riconoscere le note di qualunque accordo, anche le più dissonanti. Da allora divenne un gioco da ragazzi padroneggiare le complessità della tastiera".*

Wagner da adolescente ascoltò una famosa cantante nell'opera "Fidelio" e ne fu fortemente colpito e scosso. Scrisse una lettera alla cantante in cui le giurò che avrebbe dedicato tutta la sua vita alla musica; la fece recapitare nella sua stanza d'albergo e poi scappò in strada correndo come un matto.

Haydn capì di amare profondamente la musica cantando nel coro giovanile di Vienna, anche se per lungo tempo non ebbe una vera formazione sistematica.

Stravinsky ebbe la sua esperienza cristallizzante da bambino partecipando agli spettacoli teatrali di Glinka e Tchaikovsky e notando di commuoversi al suono dell'orchestra.

UN ESEMPIO ILLUSTRE: MOZART

Un ottimo esempio di come l'influenza genetica e ambientale siano entrambe fondamentali nello sviluppo del talento è la vita di Wolgfang Amadeus Mozart.
Egli nacque in una famiglia di musicisti. Il padre Leopold era maestro di musica a Salisburgo e volle che la sorella maggiore di Mozart iniziasse a prendere lezioni di clavicembalo all'età di otto anni.
Wolfgang all'età di tre anni, dopo aver ascoltato e osservato la sorella far pratica dello strumento per un certo periodo, si mise al clavicembalo della sorella riuscendo a suonare all'istante alcune battute di musica. A questo punto il padre, intuendo le doti del figlio decise di incoraggiarne la curiosità introducendolo non solo al clavicembalo ma anche ad altri strumenti. Il padre fu il primo maestro di musica del figlio ma in breve tempo volle per lui i migliori maestri del suo tempo. Così il piccolo Mozart iniziò già in tenera età ad esibirsi come musicista e a scrivere le sue prime composizioni.
Il padre fece esibire i suoi figli nelle principali corti Europee aumentando l'entusiasmo dei "cacciatori di sensazioni" definendo egli stesso i suoi bambini come "prodigi della natura", così Wolgfang ottenne una grossa conferma sociale già in tenera età.

Il suo successo come enfant prodige sarebbe potuto sfumare al termine dell'adolescenza, ma al contrario a questo punto della sua vita egli diede prova del suo reale e immortale valore come musicista.
Nel caso di Mozart è, infatti, evidente che gli anni di preparazione all'età matura, in cui si esibiva come prodigio, furono dedicati ad una pratica intensa, in una full immertion nelle opere altrui, e non furono, come vorrebbe la tradizione, solo un libero fluire di un talento innato. Ciò emerge con evidenza dall'analisi delle sue composizioni.
Per quanto Mozart sia noto per aver iniziato a scrivere musica all'età di sei anni, per gli standard dei compositori maturi, le sue opere giovanili non sono eccezionali e i pezzi a lui attribuiti furono probabilmente scritti da suo padre.
I primi sette concerti per pianoforte e orchestra da lui composti, genere in cui emerge chiaramente la sua genialità, sono in realtà per lo più arrangiamenti di opere di altri compositori. Il primo concerto ad essere universalmente riconosciuto come un vero capolavoro (il n.9, K 271) lo compose, in realtà, solo dopo sedici anni di formazione musicale e dieci anni di preparazione in quello specifico genere musicale.
Questo dimostra come anche nel caso di un genio indiscusso, celebrato sin da piccolo come enfant prodige, la lunga e continua formazione e pratica siano state le vere basi per la costruzione di quella competenza che ne ha determinato la formazione di uno stile elegante, chiaro e immediatamente riconoscibile, che lo ha reso uno dei più grandi prodigi musicali di tutti i tempi.
La storia di Mozart è la riprova che il Talento è frutto di una combinazione unica di elementi:

- il retroterra culturale famigliare
- il contatto precoce con un determinato Dominio

- l’esperienza cristallizzante delle lezioni di musica della sorella
- una innata capacità di apprendimento
- il sostegno e l’incoraggiamento paterno
- il training con i migliori insegnanti dell’epoca
- lo studio e la pratica continua delle opere degli altri
- il riconoscimento sociale, almeno nella prima infanzia, delle sue capacità con conseguente crescita della motivazione a continuare la pratica intenzionale

CAPITOLO 3
EDUCARE ATTRAVERSO LA MUSICA

Nel nostro secolo le intuizioni di illustri didatti hanno dato origine a un nuovo tipo di approccio all’educazione musicale. Essi hanno iniziato a considerare l’insegnamento della musica non solo con la tradizionale finalità di studiare uno strumento musicale, ma anche come mezzo e stimolo per la crescita globale dell’individuo sin dalla nascita. Tra questi dobbiamo sicuramente ricordare E.J.Dalcroze, Gordon, C.Orff, S. Suzuki, e non ultima Elena Enrico con il Children Music Laboratory, CML.

Un esempio di questo approccio è quello del pianista e direttore d’orchestra Daniel Baremboim che nel 2005 ha fondato a Berlino il *Musikkindergarten Berlin*, un asilo in cui la musica è lo strumento che accompagna i bambini nel loro quotidiano percorso di scoperta, di sperimentazione e di sviluppo sensoriale. L’obiettivo di Baremboim è quello di educare i bambini non *alla* musica, ma *attraverso* la musica, rendendola parte fondamentale nel processo di crescita personale, sfruttandone le connessioni con i diversi ambiti della vita, promuovendo

un lavoro coordinato tra le famiglie e le istituzioni didattiche e scolastiche.

La visione di Baremboim ha visto così la sua concretizzazione effettiva con la creazione di una istituzione scolastica, ma fortunatamente non è un caso isolato nel panorama mondiale poiché, come accennato precedentemente, molti altri didatti hanno elaborato nuove metodologie di insegnamento musicale che si sono attualizzate in numerosi progetti sia nella scuola pubblica che nel privato.

Questa innovativa prospettiva di insegnamento precoce della musica, supportata dalle recenti osservazioni neuroscientifiche, si articola seguendo le tappe dello sviluppo psico-fisico dei bambini e sulla stimolazione, attraverso l'attivazione di vari canali sensoriali, dei processi di apprendimento. Tale approccio offre a tutti i bambini, non solo a quelli "destinati" a essere musicisti professionisti, la possibilità di crescere confrontandosi con la complessità del linguaggio musicale e con i numerosi stimoli che esso offre, per una crescita globale dell'individuo come *essere umano e sociale* oltre che al rinforzo di abilità non puramente musicali che possono risultare di grande aiuto in altri ambiti della vita. In realtà questo nuovo approccio più che contrapporsi a quello tradizionale, fatto di lunghi periodi di dura pratica intenzionale, ne può essere considerato il completamento. L' interiorizzazione precoce degli elementi melodici, ritmici e armonici offre, infatti, una solidissima base per quello che potrebbe successivamente essere lo studio dello strumento, che diventa così il prolungamento del corpo e del pensiero musicale già acquisito. Difatti, come già analizzato precedentemente, quella che comunemente viene definita attitudine o talento musicale ha sì basi neurobiologiche che possono variare da persona a persona, ma risente in gran parte dell'influenza dell'ambiente in cui l'individuo è immerso fin dai primi mesi di vita.

Accanto ai benefici neurocognitivi che un approccio precoce alla musica può avere, non va assolutamente sottovalutata la componente sociale e affettiva che caratterizza il linguaggio musicale spesso comunemente definito *linguaggio dell'anima*. La musica ci apre la strada verso l'interazione, l'ascolto di noi stessi e degli altri, ci aiuta a ritornare a ritmi più naturali e a focalizzare la nostra attenzione su ciò che è bello ed esteticamente valido. Nelle lezioni di gruppo così organizzate si vuole quindi dare origine a una produzione inclusiva, dove ciascuno può dare il proprio contributo sulla base delle proprie capacità e possibilità, dando vita, insieme agli altri, a qualcosa di bello. La bellezza così prodotta può essere veicolo di fiducia verso le proprie capacità e ci offre anche un modello di riferimento più alto a cui tendere, un'occasione per migliorare noi stessi e il contesto in cui siamo inseriti. L'analogia tra musica e vita diviene così parte fondamentale per la crescita dell'individuo poiché ci dimostra e fa sperimentare che non esiste frammento musicale che non possiamo affrontare se abbiamo pazienza, tenacia e costanza, così come non esiste un periodo della nostra vita che non possiamo superare.

A tal proposito affermava S.Suzuki che "*Se una persona si impegna a suonare bene il violino, sviluppa il talento di poter superare ogni problema, anche se difficile. In questo modo nascerà il talento di riuscire a svolgere con facilità persino il problema più complesso. La musica esiste allo scopo di far crescere un cuore ammirevole*".

LA MUSICA COME COMPONENTE FISICA E SOCIALE DI CIASCUNO DI NOI

Per poter comprendere quanto la musica sia protagonista della nostra vita anche in modi di cui non siamo consapevoli, è necessario partire dall'analisi del suo senso di riferimento principale: l'udito.

L'udito e la vista sono i due sensi che ci permettono il maggior contatto con il mondo esterno, ma a differenza della vista l'udito è un senso a cui non possiamo concedere un periodo di riposo essendo continuamente sottoposto a stimoli che non possiamo decidere di non sentire. Possiamo, però, educarlo a filtrare i fenomeni sonori per noi più rilevanti all'interno dei complessi paesaggi sonori in cui siamo immersi.

Un'altra considerazione che è utile fare rispetto all'udito è che mentre iniziamo a vedere solo dopo la nascita, è stato provato che intorno alla ventesima settimana di gravidanza il feto inizia già a "sentire", usando l'orecchio per ascoltare in primo luogo il battito cardiaco materno, poi la voce materna e in fine i rumori e suoni provenienti dal mondo esterno. Questo fatto attiva inevitabilmente una prima forma di *attività cerebrale* dimostrando quanto l'udito sia fondamentale per il nostro sviluppo cognitivo.

E' quindi importante affinare gli strumenti che ci permettono di selezionare e decodificare i messaggi sonori che riceviamo in un processo di alfabetizzazione dei sensi che può facilitare il processo di comprensione di noi stessi e degli altri.

Ciascuno di noi vive in un determinato paesaggio sonoro fatto di elementi di sfondo e ed elementi in primo piano. Se pensiamo ad esempio ad una persona che abita nei pressi di una ferrovia e che difficilmente si accorgerà di ogni treno che passa, cosa che invece noterà un ospite occasionale che ne percepirà sia il fenomeno acustico che le oscillazioni della casa. Per poter percepire coscientemente alcuni elementi che ci circondano è necessario quindi un *ascolto consapevole*

e mirato dei fenomeni sonori. La stessa abilità può essere sviluppata attraverso un'educazione all'ascolto musicale che porta ad una sensibilizzazione sempre più accurata dell'orecchio che potrà col tempo percepire ed apprezzare elementi sempre più specifici di una esecuzione musicale, traducendoli anche dal livello puramente sensoriale a quello di un significato semantico ed affettivo più profondo.

Oltre ai paesaggi sonori in cui siamo costantemente immersi, ciascuno di noi fin dalla nascita è intimamente ricco di elementi musicali che non possono essere ignorati.

In primo luogo *la regolarità del ritmo* che si fonda sul nostro *battito cardiaco* che con le sue lievi variazioni arriva a influenzare la percezione che noi abbiamo degli eventi circostanti. Esso può infatti accelerare in base agli stimoli che riceviamo dall'esterno e allo stesso tempo può condizionare la percezione delle varie esperienze. Può essere influenzato e modificato dall'ascolto di determinati fenomeni sonori, tra cui la musica, capace di immergerci in atmosfere di genere molto diverso tra di loro, ma allo stesso tempo può modificare la percezione che abbiamo del mondo.

Esso influenza i nostri movimenti e anche la percezione che abbiamo dello scorrere del tempo.

Il ritmo interiore è così basilare che è esperienza comune di chi suona uno strumento la difficoltà di mantenere un ritmo regolare nei tempi lenti che prevedono, cioè, una pulsazione inferiore a quella del proprio battito cardiaco.

Un'altra forma evidente di forma ritmica del nostro corpo risiede nei *passi e nelle naturali oscillazioni* che sperimentiamo quando camminiamo. Dalla nostra conformazione fisica noi siamo essenzialmente binari e non è un caso che le figure musicali usate per rappresentare la lunghezza dei suoni siano tra loro in rapporti di 2:1.

Tutti i tempi che rispettano questa nostra caratteristica binaria saranno per noi estremamente istintivi e naturali, mentre per una qualunque scansione ritmica diversa, a partire dai tempi in tre, come il valzer, fino a quelle più inusuali in 5 o 7, si avrà bisogno di uno specifico processo di acculturazione affinché essa sia assimilata e diventi riproducibile e riconoscibile.

Il ritmo e i suoni prevedono anche una percezione fisica oltre che uditiva da parte dei nostri sensi poiché producono *vibrazioni*. Ciò è facilmente intuibile ponendo particolare attenzione a quello che ci succede sia mentre emettiamo dei suoni parlando o cantando, sia mentre ascoltiamo della musica specialmente con frequenze molto basse. Risulta quindi evidente che qualunque fenomeno musicale ha un impatto globale sul nostro corpo e non sia solo un'esperienza uditiva.

Un altro elemento ritmico di cui siamo intimamente dotati è la *respirazione,* che scandisce i nostri movimenti e ne viene a sua volta influenzata. Essa dà origine anche allo strumento umano più immediato, *la voce.* Sia quando cantiamo sia quando semplicemente parliamo la nostra voce è inevitabilmente ricca di inflessioni, oscillazioni di timbro, di intensità, di altezza, di accenti posti sulle parole e sulle frasi.

Un accento può infatti essere un elemento carico di significato e può cambiare totalmente il significato del nostro messaggio, così come anche le assonanze e le consonanze, alla base delle produzioni poetiche, si fondano sulla loro struttura ritmica e sulla musicalità. Il respiro è legato alla nostra espressività vocale e corporea e permette perfino il controllo dei nostri stati d'animo.

Gli elementi ritmici fin qui descritti appartengono ad ogni individuo e alla sua conformazione fisica sin dalla nascita sono parte di noi per cui non può prescindere dall'utilizzo del corpo in qualunque tipo di apprendimento musicale in età prescolare, periodo in cui i bambini

percepiscono la realtà partendo proprio dalla loro corporeità. In realtà questo elemento non può essere trascurato in nessun tipo di insegnamento precoce, sia esso musicale, linguistico, logico-matematico, visuo-spaziale…

I paesaggi sonori in cui ci muoviamo e la musica interiore che ci caratterizza dalla nascita sono elementi che ci definiscono come individui, con il nostro modo di percepire e interpretare la realtà, ma sono anche un ponte per relazionarci con gli altri. Come vedremo la musica con il suo carattere evocativo è in grado di produrre immagini, idee, emozioni che la rendono un linguaggio capace di metterci in comunicazione con gli altri al pari del linguaggio linguistico.

Essa è una componente innata nell'uomo perché il nostro patrimonio biologico ci consente di percepirla come elemento rilevante, di comprenderne il senso, di capirne gli elementi caratterizzanti e di usarla a nostra volta per comunicare. Essa è quindi a tutti gli effetti una competenza umana ed è di tipo antropologico dal momento che ogni cultura ha dato origine a un patrimonio musicale tradizionale che la caratterizza e la distingue, fatto di ninne nanne, filastrocche, conte, giochi ritmico-melodici, danze etc…

La musica diventa così da elemento individuale a elemento identificatore di appartenenza tanto che l'individuo che eredita questo patrimonio non solo può integrarsi con la sua comunità di appartenenza, ma diventa ricco di un patrimonio musicale che gli fornisce le basi su cui costruire la propria identità, in equilibrio tra individualità e mondo esterno. La musica mostra così la sua marcata funzione sociale. Nel mondo globalizzato in cui viviamo questo aspetto identitario si contrappone alla spinta che abbiamo continuamente e guardare al di fuori, alla curiosità che abbiamo nei confronti del resto del mondo dando origine a contaminazioni e nuovi significati.

MUSICA E LINGUAGGIO VERBALE

I bambini nei loro primissimi anni di vita, sono fortemente attratti dalla voce umana e dal suono degli strumenti melodici e questo è un presupposto fondamentale per l'apprendimento linguistico che li porta per imitazione a sperimentare le possibilità della propria voce, fino ad articolare i suoni e le parole della loro lingua madre, a comprenderne il significato e servirsene per interagire con il mondo esterno.

Allo stesso modo, viste le numerose analogie tra linguaggio verbale e linguaggio musicale, secondo il nuovo approccio didattico alla musica, è possibile educare i bambini di pochi mesi o pochi anni di vita al linguaggio musicale, semplicemente basandosi sulle loro fasi di sviluppo, in una prospettiva interdisciplinare. È quindi interessante evidenziare i principali parallelismi tra questi due linguaggi.

Una prima grande analogia tra linguaggio verbale e linguaggio musicale risiede proprio nella *funzione comunicativa*. Ovviamente questo avviene con le dovute differenze poiché, mentre la lingua è portatrice di elementi semantici specifici e può parlare in modo definitivo di ciò che di concreto o astratto vuole esprimere, la musica ha un carattere più evocativo. Ciò significa che essa rimanda non a significati specifici, ma ad aree di significato, le quali non sono univoche, ma sono strettamente connesse al contesto culturale in cui nascono e vengono percepite. Come la lingua però risponde a quella esigenza esposta dal linguista Chomsky secondo il quale il comportamento umano *deve* avere alla base la capacità di formare delle rappresentazioni astratte, per cui è capacità generale degli esseri umani acquisire una competenza linguistica e musicale.

Un'altra caratteristica da sottolineare è che entrambi i linguaggi seguono lo stesso percorso nei canali uditivo-vocali il che comporta che essi

abbiano in comune molti elementi e meccanismi neurali per l'analisi degli stimoli in entrata e per la produzione delle risposte motorie in uscita.
Infine va evidenziato che, nel processo di sviluppo del bambino, per entrambi i linguaggi le abilità ricettive precedono quelle produttive. I bambini, infatti, hanno la capacità naturale di apprendere le regole del linguaggio per immersione, senza un insegnamento specifico, e solo dopo aver già raggiunto un'adeguata competenza possono essere loro insegnate la lettura e la scrittura. Il neonato è immerso già dal grembo materno in un complesso panorama di stimoli sonori che non corrispondono però ancora ad alcun significato specifico e concreto. Grazie al patrimonio neurobiologico di cui è dotato sarà in grado, per mezzo della sola esposizione, di imparare a discriminare i suoni dai rumori e di associarli a determinate funzioni dotando le masse confuse di suoni in sequenze dotate di senso. Questo processo è inevitabilmente lungo, tanto che un bambino acquisisce l'abilità linguistica non dissimile a quella di un adulto solo intorno ai cinque anni. Allo stesso modo l'assimilazione degli elementi musicali di base, ritmo, melodia e funzioni armoniche, si sviluppa secondo un tempo altrettanto prolungato.
Anche se il primo contatto con il linguaggio avviene per immersione, è però vero che per l'apprendimento l'interazione gioca un ruolo fondamentale. Per quanto riguarda la lingua istintivamente ci riferiamo ad un neonato modificando l'intonazione, rallentando il ritmo verbale utilizzando elementi in gran parte musicali, dando origine a quello che viene definito *baby talk*. In questo modo prima di tutto si aiutano i bambini a canalizzare la propria attenzione sugli elementi sonori realmente rilevanti, poi la suddivisione dei suoni verbali in parti più piccole permette loro di decifrare prima le sillabe, poi le parole ed infine le frasi.

Nel caso degli elementi musicali avviene un processo simile visto che la comprensione di quanto viene comunicato è un traguardo che si raggiunge prima della produzione.
Seguendo quindi le fasi di apprendimento linguistico alla decodifica segue una fase di imitazione in cui il bambino cerca di riprodurre quanto ha ascoltato seguendo una strategia innata molto funzionale il *rinforzo o feedback*. Il genitore infatti è istintivamente pronto a ripetere quanto viene prodotto dal bambino confermando al bambino la correttezza di ciò che ha detto.
Lo stesso processo è fondamentale anche quando un bambino inizia a suonare uno strumento e in generale nell'apprendimento di qualunque disciplina. Grazie al costante confronto con il docente, l'allievo può apprendere i meccanismi tecnici che portano a un giusto risultato, scartando quelli fallimentari. Questo processo lungo ma necessario fa sì che un individuo diventi competente e assimili gli elementi fondamentali di una specifica forma espressiva, per servirsene poi per veicolare significati nuovi dando origine a un numero illimitato di nuove sequenze, potenziale comune sia al linguaggio linguistico che musicale.

CAPITOLO 4
SUZUKI E IL METODO DELLA LINGUA MADRE

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato le numerose analogie che esistono tra il linguaggio verbale e quello musicale e di come essi possano seguire lo stesso processo di apprendimento seguendo in modo naturale le fasi dello sviluppo del bambino il quale passa da una full- immertion, ad un processo di imitazione consolidato dal feedback dei genitori.

L'osservazione di questa naturale predisposizione dell'individuo ad apprendere linguaggi anche molto complessi nei primi anni di vita è alla base del metodo di educazione musicale elaborato negli anni '40 dal

giapponese Shiniki Suzuki, che da questa intuizione diede origine a quello che viene definito il *Metodo della Lingua Madre.*

*"Ho bisogno di spiegare ancora meglio la mia sorpresa nel vedere i bambini che parlano il giapponese, e i difficili dialetti come quello di Osaka, senza sforzo. Una tale abilità mostrava il successo di un metodo educativo che funzionava inconsciamente. Fu in un certo senso un'illuminazione…Se un bambino parla con scioltezza la sua lingua, le altre abilità si svilupperanno nello stesso modo in cui ha imparato a parlare se riceverà una buona educazione. L'essere umano cresce a seconda di come viene educato****. Ogni bambino ha possibilità illimitate, ma non nasce già istruito."***

Questa rivoluzionaria intuizione di Suzuki evidenziava due aspetti fondamentali: da un lato ogni bambino ha in sé la capacità di apprendere, dall'altro il talento non è un fatto del tutto innato, ma prodotto dell'ambiente e dell'educazione che il bambino riceve.

È infatti vero che nella didattica tradizionale un bambino iniziava ad avere un'educazione mirata solamente a partire dai cinque, sei anni, quando cioè iniziava ad andare a scuola. In questa visione il protagonista e responsabile dell'educazione del bambino diventa l'istituzione scolastica alla quale i genitori delegano la sua formazione.

La visione di Suzuki capovolge completamente questo scenario considerando come fondamentale lo sviluppo dell'immenso potenziale che un bambino possiede, già in età precoce. Non ci preoccupiamo di insegnare a parlare ai nostri figli quando ormai hanno sei anni, allo stesso modo non possiamo interessarci della loro educazione solo in quel momento. Come infatti esponiamo i nostri figli al linguaggio verbale già prima della loro nascita, lo stesso è possibile che accada anche per quello musicale così che il bambino possa utilizzare il suo "*istinto di sopravvivenza, la sua energia vitale*" per assorbire tutto quello che

l'ambiente gli offre. *"La personalità, le azioni e tutte le altre espressioni del genitore vengono catturati da una forza invisibile del bambino, che a poco a poco lo modella come essere umano."* Così sono i genitori che diventano i veri responsabili dell'educazione del proprio figlio e l'insegnante diviene solo una guida che conduce genitori e bambino in questo processo di apprendimento. L'analogia che spesso torna negli scritti di Suzuki è quella con un seme. "*Nel mondo agricolo il successo dipende dalla quantità di cure che un seme riceve dal momento in cui è piantato. La capacità umana, allo stesso modo, se sarà ignorata quando è nella condizione simile a quella di un seme, non avrà nessuna possibilità di sviluppo… Così dal giorno della nascita il corpo cresce poco a poco e il bambino si adatta al suo ambiente"*

Questo approccio per cui il talento di un bambino sia frutto dell'ambiente e dell'educazione e non sia un fatto innato è però spesso stato frainteso e lo stesso Suzuki è tornato spesso sull'argomento. Ovviamente come tutti i bambini sono dotati di una forte capacità di apprendimento è pur vero che non esistono due persone uguali al mondo e che quindi tali capacità possano essere superiori o inferiori. Quello che però afferma con forza Suzuki è che *"né l'eccellenza né la mediocrità innata possono essere conosciuti a priori. Quando ci si pone davanti ad un bambino appena nato è impossibile determinare se ha capacità superiori o inferiori*." Quando noi giudichiamo la genialità o la mediocrità di un individuo lo facciamo osservando i risultati, quando cioè egli ha già ricevuto alcuni anni di educazione. Come possiamo allora affermare e dimostrare che questa genialità provenga da una capacità a priori? Possiamo piuttosto considerare che essa sia frutto di una *"intercorrelazione di fattori quali l'ambiente e la situazione relativa all'apprendimento." "Io credo fermamente che la predisposizione per la musica o per qualunque ambito culturale non viene dall'interno e non è*

ereditaria, ma si sviluppa progressivamente sotto l'influenza di un ambiente adeguato. È un fatto di sensibilità, di percezione e di rapidità nell'adattarsi; quindi avere delle qualità eccezionali vuol soltanto dire essere nati con il potere di adattarsi il più in fretta possibile al proprio ambiente."

Per Suzuki **il vero Talento** da cui partire, e sul quale fondò la sua *Scuola per l'educazione del talento* **è l'abilità comune a tutti di imparare**. Per questo egli afferma sempre con forza che **ogni bambino può**, e, consapevole di aver ottenuto gli stessi risultati con centinaia di bambini, rimaneva sconcertato quando alcuni dei suoi alunni erano considerati geni, tanto che spesso organizzava esibizioni di gruppi numerosi di bambini a dimostrazione che un metodo valido sia alla base della vera formazione di capacità ritenute superiori.

Viene quindi da chiedersi se l'innovazione dell'approccio di Suzuki rispetto a quelli tradizionali, non risieda proprio nel concetto che egli pone dietro alla parola talento.

Cosa intendiamo per talento?

Nella tradizione il talento è ciò che distingue qualcuno che abbia delle capacità superiori dagli altri e che lo renda degno di ricevere una formazione superiore secondo una scala di valutazione delle capacità umane. A dimostrazione di questo sta il fatto che nella maggior parte delle istituzioni scolastiche dell'epoca fosse necessario superare un test di ammissione per entrare e che siano stati concepiti test di valutazione del talento musicale come quello elaborato da Seashore.

Al contrario nella visione di Suzuki l'educazione viene definita come *"La conoscenza e il rispetto per la nobiltà degli esseri umani" "Tutti amano i bambini, io li rispetto come miei insegnanti".*

Il valore riconosciuto e sostenuto dal maestro giapponese verso ogni individuo semplicemente *perché persona e non perché genio* rende il

suo metodo veramente rivoluzionario. Nella *Scuola dell'educazione del talento* da lui fondata, infatti, tutti potevano essere ammessi senza nessuna prova d'ingresso poiché il successo dell'apprendimento del bambino non era semplicemente demandato alle sue innate capacità, bensì all'abilità del maestro di saper trovare la strada per farlo sbocciare e all'impegno delle famiglie per coltivarlo. Il nuovo metodo si fonda sul creare un ambiente accogliente, divertente e attrattivo che metta il bambino nella condizione di desiderare di farne parte. Non è con l'imposizione che si possono ottenere risultati perché se si fa qualcosa contro il proprio desiderio non si ottiene nessuna abilità*. "Quando, però un bambino ha desiderio l'abilità sarà interiorizzata e la sua forza vitale si espanderà…Perché allora non fare della felicità l'ingrediente principale del loro incentivo? Se cambia l'atteggiamento dell'adulto, cambierà anche l'atteggiamento del bambino…Nessuna pianta cresce solo perché il coltivatore continua a gridare germoglia! germoglia!".*

In questa prospettiva si inseriscono anche le lezioni di gruppo che caratterizzano l'organizzazione delle scuole Suzuki, nella consapevolezza che i bambini si divertono molto a suonare insieme, ed esse servono da incentivo per i più piccoli e da rinforzo e creazione di consapevolezza nei più grandi.

Il metodo costruito da Suzuki nella sua lunga esperienza si basa da un lato nel creare nel bambino una grande motivazione, attraverso l'ascolto o la ricerca di attività che facciano apparire giocoso anche un esercizio tecnicamente mirato, dall'altro però sulla consapevolezza che per il raggiungimento dell'abilità sia necessaria una grande pratica. *"Lo scarso allenamento produce scarsa abilità. Bisogna impegnarsi continuamente, anche se è difficile, per acquisire delle abilità superiori: è necessaria la ripetizione. Appena si impara qualcosa, è necessario ripeterla e ripeterla per padroneggiarla". "Le carenze o i punti deboli dei bambini sono*

generalmente attribuiti al "carattere" o alla "natura" e si accettano passivamente. Ma con l'esercizio continuo si può far acquisire il contrario, cioè delle capacità eccellenti, con un programma di una decina d'anni"

E' sorprendente come la costatazione sul campo del maestro giapponese, coincida perfettamente con quello che le più recenti ricerche neuroscientifiche, come analizzato precedentemente, hanno dimostrato, cioè che è la pratica intensiva a creare la vera expertise e che per raggiungere la vera competenza sia necessario un tempo pari a dieci anni di esercizio.

La memoria stessa è una delle abilità che va coltivata con l'esercizio e che si sviluppa sia attraverso la memorizzazione del repertorio studiato, sia attraverso la memorizzazione degli Haiku, cioè aforismi o piccole poesie. Lo stesso processo di attivazione della memoria viene proposto all'interno del CML con le filastrocche e gli scioglilingua. La memoria è, infatti considerata alla base del ragionamento umano, poiché l'uomo, ricordando le proprie esperienze, è in grado di costruire l'apprendimento, fare delle considerazioni e di formarsi un pensiero critico sul mondo. Così attraverso l'educazione musicale l'individuo è portato a potenziare una delle abilità fondamentali per la sua vita intellettiva.

Nel metodo elaborato da Suzuki il vero focus non è la creazione di esseri geniali ma di persone migliori. Il talento che si vuole sviluppare in tutti i bambini secondo il motto "ogni bambino può" non è fine a se stesso ma è volto allo sviluppo dell'individuo nella sua totalità affinchè possa diventare **non il migliore, ma la versione migliore di sé.**

"*Il fondamento dell'educazione è allevare con cura i bambini al fine di far crescere ottimi esseri umani, senza che siano impediti dalle loro caratteristiche individuali*". La musica quindi non è lo scopo ultimo, ma il

mezzo per un'educazione attraverso la bellezza dell'arte, all'amore, alla verità e all'altruismo.
Nel 1961 il grande violoncellista Pablo Casals fu invitato da Suzuki ad assistere ad un concerto a Tokio in cui quattrocento bambini tra i cinque e sei anni suonarono i concerti di Bach e di Vivaldi. Al termine di tale esibizione Casals commosso esclamò una frase che riassume quello che è l'obiettivo sul quale si fonda questo metodo "*Forse la musica salverà il mondo".* Tale affermazione fu poi completata da Suzuki che in una conferenza in America affermò "***Forse la musica salverà il mondo, ammesso che noi si lavori per tale scopo. Ci sono persone che pensano che l'arte sia fine a se stessa, ma io non penso che sia così. L'arte esiste per il genere umano. Io credo che tutti coloro che amano l'arte, coloro che l'insegnano dovrebbero sentire ardere in loro l'obbligo di salvare il mondo. Vi è l'esigenza di preoccuparsi, dell'importanza della formazione di uno spirito umano che possa essere veramente meraviglioso".***

Quando si intraprendono dei metodi per l'educazione precoce dell'individuo come il Lullaby, il CML e il metodo Suzuki è necessario chiarire quello che sia il nostro obiettivo ed è altrettanto fondamentale che questo sia condiviso dai genitori. L'insegnamento musicale precoce può infatti spesso essere frainteso e far credere che lo scopo ultimo sia la formazione di geni, di individui capaci di stupire per le abilità maturate in così giovane età e magari capaci di essere esibiti in qualche Talent show o raccogliere numerosi like su Youtube diventando un caso mediatico. Nessuno esclude che in alcuni casi esso possa anche accadere, ma lo scopo molto più alto a cui tali metodi mirano è quello della formazione, attraverso la musica, di persone dalle grandi abilità,

dalla grande sensibilità, dalla grande capacità di condivisione della bellezza con gli altri. Lo scopo non è farne dei musicisti professionisti, ma delle persone che considerano la musica come un mezzo per sviluppare degli atteggiamenti superiori, qualunque sia la strada che sceglieranno. **Lo scopo è far sì che ciascuno possa scoprire e tirare fuori, attraverso l'arte, la versione migliore di sé.** Questo è far emergere, a nostro parere, il vero talento che risiede potenzialmente in tutti.

A tale scopo è interessante citare la risposta che Suzuki diede a una delle tante mamme desiderose che il figlio diventasse qualcuno, diventasse famoso, facesse carriera attraverso lo studio del violino. La risposta fu "*NO signora, suo figlio non diventerà qualcuno. Suo figlio diventerà una persona di animo elevato imparando a suonare il violino: questo non le basta? Smetta di desiderare che il suo bambino diventi un musicista professionista, capace di guadagnare molto. Pensare questo nei suoi confronti lo sminuisce molto ed è umiliante: una persona con cuore nobile e puro troverà la felicità. La sola preoccupazione dei genitori dovrebbe essere di fare dei loro bambini degli esseri umani armoniosi.* ***Suo figlio suona il violino molto bene. Noi dobbiamo cercare di portare questa bellezza anche nella mente e nel cuore".***

CAPITOLO 5
SVILUPPO GLOBALE ATTRAVERSO IL LULLABY E IL CML

La validità e l'efficacia del metodo elaborato da Suzuki per l'insegnamento del violino ha portato sia alla sua estensione a molti altri strumenti musicali sia alla sua diffusione in tutto il mondo. A sostegno e completamento di questo metodo sono stati elaborati successivamente percorsi che, seguendo questo stesso approccio, sono indirizzati ai bambini dai primi mesi di vita fino al momento dell'inizio dello studio dello strumento musicale (3 anni) e che poi continuano ad accompagnare i piccoli studenti, ormai già portatori di una buona padronanza nel dominio musicale, in una fase di alfabetizzazione dello

stesso con l'inserimento della lettura, scrittura e conoscenza delle basi di teoria musicale e armonia.
Così sull'esempio del processo di apprendimento della lingua madre e seguendo le naturali fasi di sviluppo cognitivo del bambino, sono stati concepiti nuovi approcci didattici, primo fra tutti il percorso ideato da Elena Enrico. Nella sua intuizione come madre, musicista e insegante, ha scandito le fasi dell'apprendimento musicale dividendole fondamentalmente in due grandi gruppi, il *Lullaby* che si riferisce ai bambini dagli 0 ai 3 anni e il *Children's Music Laboratory* (CML) che segue invece la loro formazione a partire dai 3 anni di vita.
Questi percorsi sono stati ideati per essere realizzati sia in contesti scolastici ad opera delle operatrici degli asili nido e delle maestre delle scuole dell'infanzia ed elementari sia all'interno di scuole Suzuki, dove i bambini sono chiamati a partecipare alle lezioni di gruppo assieme ad un genitore.

In questi percorsi il bambino viene immerso in un contesto ricco di stimoli musicali esattamente come avviene nell'apprendimento della lingua madre. Ovviamente educare alla musica dei bambini di pochi mesi, come avviene nel Lullaby, prevede **un'assenza di aspettative** nei loro confronti poiché, proprio come per il linguaggio verbale, essi produrranno naturalmente delle risposte musicali più o meno appropriate agli input forniti, solo quando saranno pronti. Quando, però, questo processo si innescherà sarà fondamentale che l'adulto, sia esso il genitore o nel caso della scuola materna l'insegnante, segua gli stessi processi di *rinforzo e feedback* messi in gioco nell'apprendimento linguistico. Le produzioni musicali di bambini così piccoli, sono, infatti, di tipo imitativo e solo dopo un lungo periodo di assorbimento degli stimoli musicali proposti attraverso l'attivazione di diversi canali sensoriali i

piccoli arrivano a servirsene in maniera più autonoma dando forma a nuove sequenze dotate di senso. Quando ciò avviene il bambino avrà raggiunto una vera padronanza di tutti quegli elementi che compongono il linguaggio musicale. Durante questo percorso proprio come avviene naturalmente nel baby talk, gli stimoli musicali che vengono proposti sono spesso scomposti nei loro elementi costitutivi, proponendo attività il cui focus è di volta in volta centrato:

Nel Lullaby:

- sulla vocalità, intervallo della settimana
- sul ritmo, cellula ritmica della settimana, filastrocche ritmiche
- sulla melodia, canzoncina della settimana
- sul timbro, utilizzo di vari strumentini come rinforzo delle cellule ritmiche affrontate, ma anche in dialogo tra di loro nella simulazione di piccole orchestre.
- Ascolto, affinato attraverso le varie proposte d'ascolto
- spazialità, lateralità e consapevolezza del proprio corpo, attraverso le piccole coreografie in cui sono aiutati e manipolati dai genitori

Nel CML:

- sul ritmo, variazioni ritmiche
- sulla melodia, repertorio
- sulla manualità e sulla coordinazione, canzoni per fare
- sull' educazione dell'orecchio, scale, arpeggi, cadenze..
- sulla memoria, filastrocche e scioglingua

Nel CML in anni più avanzati

- conoscenza dei valori musicali
- lettura delle note in chiave di violino e chiave di basso
- solfeggio cantato
- Dettato melodico, ritmico e armonico
- conoscenza delle tonalità, scale, arpeggi, cadenze
- conoscenza delle principali funzioni armoniche degli accordi
- esecuzione di bassi numerati
- armonizzazione di melodie

Ogni attività è dunque volta allo sviluppo e al rafforzamento di una delle caratteristiche del linguaggio musicale quali la melodia, il ritmo, il timbro, l'armonia… Allo stesso tempo, però, ogni esercizio è sempre proposto nella sua complessità così che il bambino possa ritrovare tra i tanti un elemento che lo affascina di più ed esso diventi PONTE per lo sviluppo degli altri.

L'utilizzo di più canali sensoriali in questo tipo di approccio all' educazione musicale, fa sì che la formazione che ne deriva abbia una valenza globale nel piccolo individuo, coinvolgendo anche le abilità motorie, sensoriali e sociali.

Nel Lullaby così come nel CML possiamo quindi affermare di assistere ad un tipo di educazione globale che, come vuole Baremboim, non è per la musica, bensì attraverso la musica che contribuisce alla realizzazione dei numerosi talenti di cui ognuno di noi è portatore, crescendo nella migliore versione di sé.

CAPITOLO 6
IL CML E LO SVILUPPO DEL TALENTO

Come illustrato precedentemente il CML è, quindi, un percorso che usa la musica come strumento per lo sviluppo globale dell'individuo sia dal punto di vista cognitivo, che emotivo e relazionale. Dal momento che il linguaggio utilizzato è così ricco di stimoli da coinvolgere il bambino in tutto il suo essere, può essere considerato uno strumento valido per lo sviluppo del talento, intendendo per talento la crescita di individui dalle "capacità superiori ma anche dall'animo nobile" come diceva Suzuki.

Per capire meglio come questo percorso possa contribuire a questo processo è necessario riflettere sull'intuizione dello studioso Gardner e alla sua teoria sul funzionamento e lo sviluppo degli apprendimenti.

Secondo la **Teoria delle intelligenze multiple** di Gardner il nostro cervello sarebbe organizzato in modo altamente complesso e suddiviso

in aree di funzionamento che lavorano su diverse basi neurobiologiche, come se fossero diversi computer organici. Come già riportato precedentemente egli individua otto aree, che definisce intelligenze: linguistica, logico-matematica, musicale, fisico-cinestetica, visuo-spaziale. Ciascun individuo, nella sua unicità, come affermato anche da Suzuki, ha una configurazione unica delle intelligenze che comporterà la presenza di punti di forza in determinati ambiti e punti più deboli in altri. L'elemento che non si può non tenere in considerazione quando ci si occupa di didattica è il fatto che, secondo questa teoria, in ogni momento le persone mettono all'opera tutte le loro intelligenze all'unisono. Solitamente l'intera gamma delle nostre intelligenze viene coinvolta in tutto quello che facciamo, ciascuno secondo i punti di forza e i punti deboli individuali. Questo aspetto fa sì che attraverso la creazione di programmi personalizzati, o semplicemente la proposta di una stessa attività secondo modalità di volta in volta differenti, si possano utilizzare i punti di forza di uno studente come **ponte** per l'attivazione e il potenziamento delle aree più deboli. Per questo in qualunque tipo di educazione è necessario utilizzare il maggior numero di canali possibili per attivare nell'individuo un processo di apprendimento.

In linea con questo approccio nel CML gli obiettivi di apprendimento di ogni fase della lezione sono da un lato suddivisi e focalizzati di volta in volta su un aspetto specifico del linguaggio musicale (ritmo, melodia, armonia, coordinazione mano-strumento…) ma dall'altro ogni esercizio proposto è composto contemporaneamente da una varietà e complessità di stimoli. In questo modo ogni bambino potrà cogliere e seguire lo stimolo (visivo, musicale, cinestetico, logico…) che gli rimane più congeniale per poter apprendere l'elemento musicale che noi vogliamo raggiungere attraverso quel determinato esercizio. C'è così

chi può essere attratto dalle parole di carattere familiare o giocoso delle canzoncine, chi dal ritmo, chi dalla coreografia, ma il fatto di proporre più stimoli contemporaneamente fa sì che ogni elemento che rimanga più familiare al bambino possa agire da ponte perché lo diventino anche gli altri.

Le attività saranno complesse da un punto di vista didattico, ma il modo in cui verrà presentato dall'insegnante sarà sempre semplice, globale e giocoso. Si ha infatti la consapevolezza che in questa fascia d'età il canale verbale non sarà efficace per trasmettere le indicazioni ai piccoli allievi, piuttosto si dovrà utilizzare quello corporeo-imitativo, il motto sarà quindi *fare-mostrare, non parlare -spiegare.*

Tutto ciò deve passare naturalmente attraverso **il corpo e il movimento** che, come dimostrato precedentemente, nei bambini è il canale di apprendimento privilegiato. Ogni movimento, da quelli più evidenti a quelli più impercettibili, rappresenta un processo senso-motorio legato alla nostra conoscenza del mondo esterno e su di esso si installano le nuove informazioni. I nostri organi sensoriali si orientano verso l'input dato dall'ambiente con piccoli movimenti della testa come anche tutti i movimenti degli occhi che ci consentono la vista.

Attraverso il movimento esprimiamo sul nostro viso le emozioni come la gioia, la tristezza, la rabbia, e così entriamo in relazione con gli altri.

Recenti studi hanno anche dimostrato come il movimento faciliti la coordinazione dei pensieri. Ogni volta che facciamo dei movimenti mirati il nostro cervello si attiva e gli emisferi si integrano aprendo così la strada all'apprendimento. Ogni tipo di abilità si sviluppa attraverso il movimento dei muscoli, come ad esempio la scrittura che si realizza attraverso il movimento della mano ma che contemporaneamente innesca una serie di pensieri. Allo stesso modo le parole pronunciate

attraverso l'attivazione dei muscoli facciali della lingua e delle corde vocali, ci permettono di mettere in ordine e sviluppare i nostri pensieri.
La consapevolezza che l'apprendimento per essere consolidato debba passare attraverso il movimento è alla base del CML e di ogni esercizio proposto per educare attraverso la musica attivando nel bambino il maggior numero di canali possibili e consentendo la crescita globale e armonica dell'individuo in un panorama interdisciplinare.
Vista l'età di riferimento degli alunni questo aspetto diventa particolarmente valido per quanto riguarda **l'apprendimento del linguaggio verbale** in un intreccio di *musica e parole*, dove l'una diviene consolidamento dell'altra. Quando qualcuno canta, infatti, i bambini sono più attratti dall'aspetto musicale che da quello linguistico e sono portati ad articolare per imitazione i suoni linguistici senza preoccuparsi della loro effettiva correttezza. Essi sono poi portati a seguire la musica anche se il significato semantico di ciò che stanno cantando non è del tutto chiaro. Nel CML Il bambino è sempre invitato a partecipare attivamente al canto anche se in un primo momento saranno i genitori a creare il panorama sonoro su cui piano piano lui si potrà inserire nel momento in cui si sentirà più sicuro. Quando questo avviene il bambino cresce in quelle che sono le sue abilità di dizione, formulazione delle parole, inserendo anche significato semantico aiutandosi con i gesti delle coreografie che esplicitano talvolta le parole che vengono cantate. Per questo motivo servirsi di gesti e azioni può aiutare la comprensione di ciò che viene cantato, creando via via ponti tra la forma linguistica e il suo contenuto. L'aspetto semantico può quindi comparire in un secondo momento rispetto a quello fono-articolatorio che si baserà invece sulla ridondanza degli elementi fonetici o ritmici, come risulta evidente nello studio delle filastrocche ritmiche, delle filastrocche e degli scioglilingua. L'aspetto linguistico sarà così assimilato senza forzature, così come

sarà sempre più affinato l'orecchio e la capacità di riprodurre quello che viene ascoltato.

Ovviamente la nostra possibilità di produrre musica con i bambini in prima persona non è legata solo alla vocalità ma anche attraverso movimenti legati alla nostra fisicità, come esplorato da Orff-Schulwerk, a la body- percussion. Sfruttando infatti le diverse sonorità di mani, piedi, gambe etc. egli ha mostrato come sia possibile dare origine a una serie infinita di possibilità musicali. Anche questa modalità è utilizzata nel CML a volte anche per vivere con il corpo quello che poi dovrà essere compreso con la ragione. Per esempio battere le mani con un colpo veloce avrà un significato diverso dal batterle tenendole poi "incollate" per la realizzazione di una nota più lunga, oppure il battere le crome sulle gambe può aiutare a visualizzare il fatto che siano due veloci nel tempo di una.

Un altro aspetto esplorato dal CML è la **produzione ritmica** elaborata attraverso l'uso di strumenti idiofoni come legnetti, nacchere, legnone…

Il bambino viene messo nella condizione di riprodurre o di accompagnare le canzoni attraverso l'uso di strumentini e di riprodurre quelle che vengono definite "variazioni ritmiche" per lo più eseguite sul tema di "Bella Stella". Questo coinvolge il bambino sia nell'ambito motorio, uditivo, di coordinazione ed anche di manualità nel saper gestire lo strumentino che viene messo a sua disposizione. Quindi nel momento in cui il bambino deve riprodurre una variazione ritmica a livello neurologico viene richiesto un lavoro molto complesso che coinvolge aree diverse del cervello. Non è quindi un semplice esercizio di imitazione dell'insegnante, ma la capacità di ascolto, memorizzazione, riproposizione attraverso una manualità capace il tutto con una notevole dose di concentrazione. Tutto questo non è scontato che già ci sia in un bambino così piccolo ed è uno degli obiettivi che il CML si pone. Nel

momento in cui il bambino acquisisce la padronanza del ritmo, questo dimostra consapevolezza e controllo del proprio corpo e delle proprie capacità che poi lui potrà rimettere in gioco in esercizi successivi costruendo mattoncino dopo mattoncino un castello di competenze.

Il ritmo è anche un elemento fondamentale per quanto riguarda l'intelligenza logico- matematica. La musica, infatti, si configura su delle costruzioni, formule che si ripetono in modo ritmico. Questo spinge il cervello a una continua decodifica e riproposizione di questo ritmo, dei valori delle note che aiuta e stimola tutta l'area logico matematica del cervello. Ogni cellula ritmica/melodica nel CML è sempre identificata con una stessa gestualità nelle coreografie e ogni qualvolta la si incontra viene riproposta nello stesso modo. Questo aiuta il bambino a costruirsi una mappa della struttura del brano che ne favorisce sia la comprensione che la memorizzazione e la riproduzione.

A completare il percorso sul corpo nel CML sono state introdotte le "canzoni per fare" che riguardano la **coordinazione del corpo**. In queste attività si lavora sempre in modo bilaterale utilizzando entrambe le mani, per questo un esercizio che viene eseguito con la mano destra successivamente sarà ripetuto con la mano sinistra. Questa lateralità viene stimolata sia attraverso le coreografie che attraverso l'utilizzo degli strumenti con entrambe le mani. Così i due emisferi del cervello vengono messi nella condizione di lavorare insieme o alternati con questa stimolazione attraverso la coordinazione tra occhio/ mano destra, occhio/mano sinistra che fa sì che il cervello si velocizzi e sia sempre più reattivo rendendo i gesti più rapidi e spontanei. Allo stesso tempo si lavora anche sulla manualità fine, la capacità di avere consapevolezza delle proprie estremità.

Partendo da esercizi volti alla consapevolezza di sé nello spazio si arriva ad esercizi volti all'uso e alla sensibilità delle dita e dei polpastrelli, alla

consapevolezza della propria postura, alla gestione del violino, dell'arco aiutando e fortificando lo sviluppo di tali competenze del bambino utili anche in qualunque altro ambito. Sappiamo infatti che in bambini con difficoltà di apprendimento come la dislessia o la disgrafia vengono proposti esercizi che lavorano proprio sulla manualità fine come allacciare bottoni, allacciare zip, oppure sulla coordinazione dei due emisferi cerebrali, quindi sulla lateralità del cervello con attività come pedalare o gattonare. Il lavoro del CML nelle canzoni per fare è per questo funzionale allo sviluppo di abilità fondamentali sia per l' esecuzione di uno strumento musicale che in molti altri ambiti in cui il bambino potrà realizzare i suoi talenti.

Infine la **memoria,** che accompagna ogni aspetto del lavoro del CML, viene stimolata sotto molti aspetti a partire dalla memorizzazione della melodia, della gestualità nella coreografia, del ritmo, ma anche attraverso le filastrocche e scioglilingua che vengono proposte in una formula che è crescente nella lunghezza e nella difficoltà. Da un lato esso contribuisce ad un arricchimento linguistico perché molte delle parole e degli ambiti semantici delle filastrocche sono nuovi per il bambino, aiutandolo in una crescita verbale, nella dizione, ma anche nella fortificazione di quel processo di memorizzazione che sta alla base del metodo Suzuki, con una stimolazione del cervello che sarà valida e funzionale in tutti gli ambiti della vita del bambino.

Il CML può essere considerato uno strumento molto valido anche per quanto riguarda **lo sviluppo emotivo e sociale** del bambino.

In primo luogo bisogna tenere in considerazione che il bambino viene posto in un contesto ludico fondato sullo spirito di accoglienza dove può sperimentare le sue ansie e frustrazioni di fronte alle novità in un contesto sicuro e accompagnato da un genitore. L'ambiente ludico non è comunque privo di regole che pongono le basi per il vivere insieme. Per

questo motivo lo stare fermi, alzarsi quando è il momento di svolgere gli esercizi secondo l'indicazione dell'insegnante, l'utilizzare solo il materiale richiesto e nel modo idoneo richiedono una scolarizzazione, non sempre scontata, che permette ed è alla base di ogni apprendimento e che quindi una volta raggiunta accompagnerà il bambino anche in altri ambiti della sua vita. Per questo pensare che un bambino vivace non sia portato per una attività riflessiva come la musica è un grande errore. Non dovrà essere privato di questa opportunità ma dovrà essere aiutato ad avere dominio di sé, traguardo che gli permetterà di esprimere poi la sua energia in tante attività costruttive permettendo lo sviluppo del suo talento.

Il CML è sempre rivolto a gruppi di bambini e può essere realizzato sia nelle scuole, in questo caso i bambini devono essere più grandi per poter gestire la maggiore autonomia, sia in corsi che prevedano la presenza di almeno un genitore per bambino.

In questo secondo caso in particolare il percorso vissuto insieme dal genitore e dal bambino serve anche a fortificare il rapporto di complicità tra di loro rafforzando il ruolo dell'adulto, così che il piccolo, sentendosi protetto e sicuro, possa sperimentarsi, mettersi alla prova nel contesto sociale sapendo di non essere solo, potrà gestire i propri eventuali iniziali fallimenti senza la perdita della propria autostima. Il genitore può quindi essere sia motivatore, infondendo fiducia nelle capacità del figlio, ma anche regolatore che riconduce il figlio al rispetto delle regole sociali arrivando anche ad allontanarlo dal gruppo se non è disposto a rispettarle. La voglia di appartenere e condividere con il gruppo sarà un grande stimolo nella crescita sociale del piccolo. Ovviamente questo processo non è sempre semplice e scontato. Un grande interrogativo nasce nel momento in cui una volta intrapreso questo percorso ci si ritrova a lavorare con un bambino apparentemente disinteressato.

In questo caso la frustrazione del genitore che vede il coinvolgimento e l'entusiasmo degli altri bambini e dall'altra parte la svogliatezza del proprio, talvolta lo spinge a rinunciare. L'esperienza però ci insegna che di fronte a bambini in questa fascia d'età la rinuncia o il fallimento non è mai il loro ma sempre il nostro, perché invece che soffermarci all'apparente disinteresse dovremmo andare a cercare le cause che lo generano e lavorare su di esse. Molto spesso infatti un bambino che non vuole fare qualcosa non è che non lo desideri fare ma semplicemente non si sente in grado di farlo così se ne tira fuori.

Si può quindi aiutare il proprio bambino a trovare entusiasmo per la musica affrontando, attraverso il gioco, le sue difficoltà così che prenda sempre più confidenza con le proprie capacità e superi, attraverso l'esercizio, quelle che sono le attività che lo fanno sentire a disagio. Il vincere e superare un proprio limite darà al bambino non solo una grande soddisfazione, ma anche una maggiore fiducia in sé e donerà nuovo entusiasmo per affrontare le sfide future. La motivazione e il coinvolgimento aumenteranno così in modo esponenziale, insieme alla propria autostima e alla complicità con il proprio genitore.

Questo contesto sicuro che si viene a creare intorno al bambino gli permette di sperimentarsi e confrontarsi sia con i suoi punti forti, ma anche scontrarsi con le prime difficoltà. Il non riuscire in qualcosa crea frustrazione e spesso ne segue il rifiuto o l'antipatia per quella determinata attività. Di fronte a questo il motto del CML "fare, fare, fare" aiuterà il bambino a scoprire come il non arrendersi di fronte alle sconfitte ma affrontarle con una pratica ripetuta siano la chiave per superare di volta in volta quelle difficoltà che sembrano insormontabili. L'attitudine all'esercizio, alla ripetizione, alla pratica intensiva è infatti la chiave per lo sviluppo di qualsiasi abilità. Non c'è un bambino che non possa arrivare a fare qualcosa, come sostiene Suzuki infatti "ogni

bambino può" va solo aiutato a trovare la via, sempre attraverso il clima giocoso, attraverso la quale esercitarsi per raggiungere il risultato, per superare l'ostacolo o la difficoltà, che è diversa per ciascun individuo. Le nostre intelligenze, secondo la visione di Gardner, lavorano sempre simultaneamente e il segreto è trovare quella chiave, unica per ciascuno di noi, per cui le aree di forza possano diventare ponte per l'attivazione e il potenziamento di quelle più fragili. Nel percorso del CML questo processo è continuo e il bambino, aiutato e accompagnato dall'insegnante, ma soprattutto dal genitore potrà far memoria di come il suo impegno lo abbia aiutato a superare un limite ponendo le basi per un nuovo atteggiamento nei confronti delle future sfide che potranno essere affrontate con maggiore autostima e fiducia nelle proprie capacità. Questa crescita emotiva del bambino fino ad una sempre maggiore autonomia è centrale nel percorso del CML e permette lo sviluppo dei suoi talenti potenziali.

Il primo banco di prova che il bambino affronta, quindi, nel CML è la gestione delle proprie emozioni di fronte a situazioni ed attività nuove. Come si diceva le novità possono essere accolte talvolta con entusiasmo e curiosità, ma altre volte con sospetto e sfiducia. Per questo la continua ripetizione di quello che è già stato fatto è fondamentale perché si costruisca quella sicurezza che viene dal fare le cose vecchie con conoscenze nuove, che genera divertimento, gusto, soddisfazione e compiacimento e diventa benzina nuova per affrontare ciò che ancora non si sa fare. Una delle prime sfide che il bambino affronta è quella dell'ansia da prestazione, del mettersi in gioco, ma in base ai risultati che vengono ottenuti nel tempo può essere stimolata nel bambino la memoria positiva del fatto che ciò che sembrava impossibile, con l'esercizio è diventato familiare e divertente. Ciò può essere poi riproposto in qualunque processo di apprendimento durante la vita.

L’idea che i limiti possono essere superati attraverso l’impegno è la base attraverso la quale ciascuno di noi può portare alla concretizzazione di tutti quei talenti di cui è dotato e che altrimenti potrebbero rimanere nascosti come potenziale inespresso. Uscendo dalle proprie zone di confort si può così crescere anche nelle sfere in cui si è spontaneamente meno dotati.

Un’altra emozione con cui ci si confronta nel CML è sicuramente la gioia, il piacere di giocare e condividere con il proprio genitore e con gli altri bambini tempo ed attività. In questo senso la concezione del CML come lezione di gruppo lo arricchisce di elementi che la semplice lezione individuale non può avere, come il senso di appartenenza ad un gruppo che si relaziona con dinamiche costruttive, senza competizione, attraverso il linguaggio musicale.

Questa esperienza di vivere la musica come **pratica sociale** sarà determinante nella crescita e formazione dell’individuo che sarà poi naturalmente portato a servirsene con tale finalità anche in futuro.

Nel gruppo ogni bambino deve trovare il suo ruolo acquisendo autostima, può arrivare ad essere anche leader e guida per gli altri in determinate attività. Il continuo scambio di ruoli tra genitore e bambino che a volte sono chiamati ad eseguire le attività in modo alternato, permette al piccolo di scoprirsi capace. Inoltre il fatto che molte attività si svolgano in cerchio, dove non c’è chi arriva primo e chi arriva ultimo valorizza le capacità di ciascuno. Il tutto sempre nel rispetto degli altri, nell’ascolto delle esecuzioni degli altri come nel caso delle filastrocche, nel saper attendere il proprio turno, nel saper gioire dei successi del compagno senza essere messo in confronto e competizione con lui. La competizione nel CML esiste, infatti, solo sotto un profilo costruttivo nel vedere le capacità degli altri ed esserne stimolato, come ci riescono loro potremo riuscirci anche noi. Il bambino cresce nel rispetto degli altri ma

anche nel rispetto di sé prendendo consapevolezza di ciò che è già acquisito ed essendo stimolato ad impegnarsi per raggiungere ciò che ancora rimane faticoso senza disprezzo o sfiducia. Essendo tutti i bambini nella stessa situazione tutti condivideranno, guidati dai genitori, la soddisfazione e la gioia dei traguardi che ognuno raggiungerà quando poi arriveranno i risultati dato che tutti saranno applauditi e gratificati. Nel CML si crea una piccola società dove si condividono queste complesse emozioni, ma mai con giudizio o competizione, questo ambiente deve essere garantito dagli adulti presenti.
La musica in quanto linguaggio complesso abbraccia tutte le emozioni che compongono la sfera emotiva dell'individuo compresa la tristezza, la malinconia, la paura in quanto parte integrante dell'individuo. In questo ambito il CML entra con delicatezza affrontando ad esempio le tonalità minori già a partire dall'arpeggio minore contribuendo alla formazione di una alfabetizzazione emotiva necessaria per imparare a gestire anche le emozioni che possono essere percepite come negative.

Il CML è un ambiente sicuro che stimola il bambino sia nella sua crescita cognitiva che emotiva, relazionale e sociale. Qui il bambino potrà sviluppare il suo talento, consapevole di poter fare, proprio perché circondato da persone che gli danno fiducia e sanno che lui può fare. Non si deve certo generare nel bambino una forma di presunzione, ma di fiducia dovuta alla consapevolezza che il lavoro produce risultati, talento che potrà mettere a frutto in tutti gli ambiti della sua vita presente e futura. Un bambino che cresce con la capacità di stare insieme agli altri, rispettare gli altri, rispettare se stesso, impegnarsi per raggiungere risultati, capace di apprezzare la bellezza e perseguirla, capace di gestire i fallimenti, sarà un bambino che realizzerà molti dei talenti che ha dentro e crescerà nella "versione migliore di sé" seguendo poi quello

che sarà il suo percorso di vita, sia esso nella musica così come in qualunque altro ambito. In un contesto sereno ed inclusivo, infatti, l'accento del talento viene spostato da quello che è il talento per come lo intendono i più, cioè l'essere migliore degli altri con una competizione che punta all'esterno dove il migliore è colui che emerge, che ha successo, ha fama che oggigiorno si concretizza nelle visualizzazioni su youtube, con uno sguardo che guarda dentro di sé. La realizzazione del proprio peculiare talento viene vissuta come una competizione con se stessi, nell'attuare quello che di bello c'è in ciascuno di noi. Nel contesto sereno del CML questo diventa possibile perché i bambini non sono messi in competizione tra di loro ma crescono insieme e l'altro diventa stimolo per la propria crescita individuale, per arrivare a raggiungere i traguardi che ci prefiggiamo. Così ognuno realizzerà se stesso, nella concezione secondo la quale appunto il talento non è eccezionalità ma è in tutti, è portare a compimento le bellezze e le potenzialità che si hanno.

Bibliografia

Sara Salsano, *Educare attraverso a musica*, Zecchini editore, 2019

Diana Olivieri, *I mille volti del talento, oltre Gardner per una pedagogia dell'eccellenza*, Armando Editore, 2019

Shinichi Suzuki, *Lo sviluppo precoce delle abilità a partire da zero anni,* Volonté & Co, 2014

Shinichi Suzuki, *Crescere con la musica*, Volonté & Co, 1996