

Anna Scalfaro

## Musica e movimento per i bambini della scuola dell'infanzia

*L'educazione al ritmo e al movimento favorisce lo sviluppo di una prima forma di fruizione dell'arte musicale nei bambini nell'età della scuola dell'infanzia. Tre metodologie didattiche della musica si sono affermate nel corso del Novecento e rappresentano dei punti di riferimento: quelle di Émile Jaques-Dalcroze, di Carl Orff e di Laura Bassi. L'idea comune è quella del bambino come soggetto attivo nella connessione tra ascoltare e fare musica.*

### Parole chiave

*ritmo musicale, Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Laura Bassi*

### MUSIC AND MOVEMENT FOR PRESCHOOL CHILDREN

*Educating to rhythm and movement fosters the development of an initial form of exploitation of musical arts for preschool children. Three music teaching methods were developed in the 20th century, representing our points of reference: those of Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff and Laura Bassi. The common idea is that of children as active subjects in the connection between listening and making music.*

### Key word

*musical rhythm, Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Laura Bassi*

**Anna Scalfaro** Ricercatore a tempo determinato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Svolge le sue ricerche negli ambiti della Pedagogia musicale e della Storia della musica contemporanea.

### Il ritmo, il movimento e la musica nelle Indicazioni nazionali per l'infanzia

Fra gli elementi costitutivi del linguaggio musicale, il ritmo (più di altri) può favorire lo sviluppo di una prima fruizione della musica nei bambini della fascia dell'infanzia. È un aspetto questo che avevano ben colto e valorizzato i pedagogisti della musica Émile Jaques-Dalcroze e Carl Orff, o l'italiana Laura Bassi, insegnante di scuola dell'infanzia e ideatrice di un metodo basato sul ritmo (oggi purtroppo assai meno noto rispetto a quelli dei suoi colleghi d'oltralpe).

Pur sviluppatesi tra la prima e la seconda metà del Novecento, queste metodologie risultano altamente valide e passibili di elaborazioni fruttuose anche oggi. Nelle *Indicazioni nazionali* si legge che il movimento corporeo è uno dei principali mezzi di conoscenza e di espressione impiegato dai bambini in età infantile:

«I bambini prendono conoscenza del proprio corpo, utilizzandolo fin dalla nascita come strumento di conoscenza di sé nel mondo. Muoversi è il primo fattore di apprendimento: cercare, scoprire, giocare, saltare, correre a scuola è fonte di benessere e di equilibrio psico-fisico» (MIUR, 2012, p. 19). Un discorso sul ritmo musicale implica necessariamente il movimento corporeo. Non a caso fra i *Traguardi per lo sviluppo delle competenze* legati al campo d'esperienza *Il corpo e il movimento*<sup>1</sup> ve n'è uno che chiama in causa espressamente la musica e la danza: «Controlla l'esecuzione del gesto, valuta il rischio, interagisce con gli altri nei giochi di movimento, nella musica, nella danza, nella comunicazione espressiva» (MIUR, 2012, p. 20).

Con le azioni del proprio corpo i bambini possono vivere sensazioni piacevoli, di rilassamento, ma anche di tensione. Attraverso l'esperienza del ritmo musicale, del movimento coordinato, essi possono

1. Com'è noto le indicazioni per la scuola dell'infanzia non prevedono discipline bensì 'campi di esperienza', intesi come l'organizzazione di ciò che i bambini scoprono durante il loro percorso formativo.

ricavare soddisfazione, proprio dal controllo del gesto e dal coordinamento con il gruppo.

Un lavoro di questo tipo, finalizzato cioè a un movimento ritmico coordinato, presuppone sempre un legame con l'ascolto musicale. Si tratta infatti di tradurre col gesto spontaneo, ma osservato e opportunamente indirizzato dall'insegnante, gli elementi costruttivi della musica che si ascolta, pervenendo così a una prima fruizione consapevole dell'arte dei suoni. Il movimento coordinato, sensibile, e attento alla musica può dunque sviluppare nei piccoli il senso del bello, oltre che la conoscenza del proprio corpo in rapporto a sé e agli altri. A riprova di questo intreccio, anche nei traguardi relativi a *Immagini, suoni, colori* il corpo e il movimento sono chiamati in causa: «Il bambino comunica, esprime emozioni, racconta, utilizzando le varie possibilità che il linguaggio del corpo consente». O ancora: «Inventa storie e sa esprimerle attraverso la drammatizzazione, il disegno, la pittura e altre attività manipolative; utilizza materiali e strumenti, tecniche espressive e creative; esplora le potenzialità offerte dalle tecnologie» (MIUR, 2012, pp. 20-21).

L'attenzione verso le attività manipolative o di drammatizzazione è propria dei cosiddetti 'metodi attivi', fra cui rientrano quelli di Jaques-Dalcroze, Orff e Laura Bassi, affrontati in questo articolo, che pongono al centro del processo di acquisizione del sapere la partecipazione consapevole dei bambini. Il presupposto concettuale di base dei 'metodi attivi' è il *learning by doing*, 'imparare facendo': i momenti di ricezione passiva dei contenuti sono ridotti; il soggetto è indotto ad apprendere mediante un 'fare' consapevole, costruttivo, attraverso cui costruire e fortificare i primi elementi di conoscenza (Bottero, 2014; Dauphin, 2002).

### La ginnastica ritmica di Jaques-Dalcroze

Il pedagogista svizzero Émile Jaques-Dalcroze (Vienna, 1865 – Ginevra, 1950) ideò la cosiddetta 'ginnastica euritmica' o semplicemente 'ritmica', un metodo per insegnare a sentire e a comprendere la musica attraverso il movimento corporeo. Jaques-Dalcroze<sup>2</sup> insegnò armonia e solfeggio al Conservatorio di Ginevra tra il 1892 e il 1919. Durante questo periodo si era reso conto che i suoi allievi mostravano una sensibilità ritmica molto carente e un orecchio poco abituato all'ascolto. Tali constatazioni lo spinsero a studiare e a elaborare un metodo che puntasse a educare l'orecchio e il senso ritmico fin dalla tenera età dell'infanzia. Nel 1915, grazie al sostegno di un comitato promotore, fondò l'Istituto Jaques-Dalcroze per lo studio e la sperimentazione della didattica della musica cui dedicò il resto della sua vita.

2. Il pedagogista in verità si chiamava Emile Henri Jaques. Jaques-Dalcroze era uno pseudonimo.



Quattro danzatrici in volo, foto di Boissonnas.

In estrema sintesi la 'ritmica' di Jaques-Dalcroze consiste nell'educazione all'ascolto dei principali elementi musicali – ritmo, dinamica, agogica, fraseggio – e nel rapportare questi ultimi alle tre categorie fondamentali di spazio, tempo ed energia. I bambini cioè imparano a sentire e a tradurre, mediante i movimenti del corpo, l'andamento spaziale della musica, la durata nel tempo, nonché la carica energetica. Il movimento stesso, d'altro canto, è il risultato dell'insieme di tre componenti: l'energia muscolare, lo spazio e il tempo necessario a realizzarlo. Tutto ciò ha delle implicazioni educative, ma anche terapeutiche, evidenti. Per Jaques-Dalcroze infatti lo scopo essenziale di questo tipo di insegnamento è favorire il raggiungimento di un armonico equilibrio tra funzioni cerebrali – comprensione all'ascolto delle strutture musicali – e corporee: «I rapporti tra le facoltà immaginative e quelle realizzatrici sono troppo spesso compromessi da una mancanza di orientamento delle correnti nervose dovuta all'antagonismo di certi muscoli. Questo antagonismo è causato dal ritardo con il quale gli ordini di contrazione o di rilassamento, provenienti dal cervello, pervengono a tali muscoli» (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 53). Il fine della 'ginnastica euritmica' è di equilibrare il rapporto tra impulso nervoso e realizzazione del gesto, al fine più generale di acquisire padronanza di sé e fiducia nelle proprie forze. Il metodo parte dal presupposto che il corpo è il primo strumento musicale di cui bisogna prendere coscienza e consapevolezza. Attraverso

la ginnastica ritmica dalcroziana l'individuo passa da una prima percezione spazio-motoria all'ascolto cosciente della musica mediante il corpo e dunque la psiche.

Jaques-Dalcroze denuncia anche i rischi di un lavoro ultraspecialistico in età giovanile: «Contrariamente a ciò che si crede, lo sviluppo intellettuale prematuro e una tendenza all'analisi e agli studi ultra specializzati invece di far chiarezza nell'individuo sono causa di disturbi e squilibrio» (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 53).

La ritmica di Jaques-Dalcroze è stata oggetto di interesse e di applicazione nell'ambito di altre discipline artistiche o psicologiche: la danza e il teatro ad esempio, o le pratiche terapeutiche come la psicomotricità. In particolar modo la danza contemporanea ebbe dei legami col metodo Jaques-Dalcroze, grazie anche al lavoro della ballerina tedesca Mary Wigman, iniziatrice della cosiddetta "danza libera", e allieva per due anni del pedagogo svizzero a Hellerau. Peraltro Jaques-Dalcroze stesso non era partito dal nulla nell'ideazione della sua ginnastica ritmica: punti di riferimento erano stati gli studi sul ritmo musicale e sulle *performances* espressive di Mathis Lussy e le ricerche sulla danza e sulla preminenza della gestualità su qualsiasi altra forma espressiva di François Delsarte (Culicchia e Gambino, 2012; Randi, 1993).

In linea con i programmi ministeriali italiani odierni è il principio di base del metodo, secondo cui l'insegnante dovrebbe partire sempre dall'esperienza, dal pregresso dei bambini, i quali entrano a scuola già con un loro bagaglio, piccolo ma significativo. Un altro aspetto di modernità del pensiero di Jaques-Dalcroze consiste nel ritenere che i bambini, accanto a un innato istinto creativo, possiedano e possano sviluppare capacità critico-analitiche (comprensione delle strutture musicali ad esempio).

### L'improvvisazione a tutto tondo di Carl Orff

Anche il compositore Carl Orff (Monaco, 1885-1982) diede un florido contributo all'educazione musicale mediante l'*Orff-Schulwerk* (letteralmente 'opera didattica di Orff'). Forte della stima e dell'incoraggiamento di artisti quali Vasily Kandinskij, Franz Marc e Bertolt Brecht, negli anni Venti Orff cominciò a interessarsi concretamente alle tematiche pedagogiche: nel settembre 1924, fondò a Monaco, con Dorothee Günther e Oskar Lang, la *Güntherschule*, un istituto per l'educazione alla ginnastica, alla ritmica, alla musica e alla danza. Fu proprio durante questa esperienza che Orff, insieme alla sue collaboratrici Gunild Keetman e Maja Lex, elaborò il concetto di 'musica elementare', ossia di una musica 'a misura di bambino'. I cinque volumi della *Musik für Kinder*, pubblicati da Orff tra il 1950 e il 1954, contengono esercizi parlanti, ritmici, melodici, pezzi e danze

strumentali, testi, canti popolari, cori parlanti, esercizi d'improvvisazione, ecc., spesso basati su scale pentatoniche (di cinque note) ritenute più semplici e accessibili.

Orff ritiene che i bambini debbano essere sempre al centro dell'operazione didattica, debbano cioè sentirsi "protagonisti" dell'azione educativa. Compito dell'insegnante è stimolare la creatività, intesa come desiderio di scoprire le cose, di fare domande, di cercare più risposte, che è insita in ogni bambino. Come per Jaques-Dalcroze anche per Orff la creatività infantile si esprime attraverso esperienze concrete, e in particolare attraverso forme di gioco – improvvisazioni musicali e verbali, pantomime, coreografie, rappresentazioni teatrali – che mettono in campo musica, parola e movimento.

L'improvvisazione musicale si basa su piccoli pezzi, 'esercizi' di difficoltà graduale, che possono essere riprodotti con lo strumentario a percussione ideato da Orff stesso e costituito da laminati, come gli xilofoni e i metallofoni, e altri strumenti a percussione di vario tipo: tamburello, triangolo, legnetti sonori, sonagli, glockenspiel ecc.

Rispetto alla ritmica di Jaques-Dalcroze, il metodo Orff si dimostra scettico nei confronti dell'ascolto musicale *tout court*. Orff infatti riteneva che il modo migliore per avvicinare i bambini alla musica fosse il "fargliela fare", nella maniera più 'elementare' possibile, ma diretta e concreta<sup>3</sup>.

Nell'incentivare una pratica musicale collettiva, ma anche un'improvvisazione generale che metta in campo la parola e il gesto, il metodo Orff intende contribuire alla formazione individuale e sociale del bambino, favorendo da un lato lo sviluppo di specifiche capacità fisiche e mentali (coordinazione motoria, memoria, senso critico, ecc.) dall'altro aspetti come il confronto non competitivo con gli altri, l'inserimento nel gruppo, l'assunzione di ruoli organizzativi. In quest'ottica gli educatori non possono porsi come depositari di un sapere e di una tecnica, ma come il tramite tra il bambino e i materiali a disposizione. Il metodo Orff chiama cioè in causa la figura dell'insegnante-animatore (Scalfaro, 2014).

Infine lo *Schulwerksi* pone favorevolmente in una prospettiva interculturale, poiché è aperto all'uso di materiali musicali differenti, appartenenti alle più svariate tradizioni (da quelle africane a quelle asiatiche). Si può dire anzi che la metodologia di Orff abbia subito declinazioni specifiche in base alle varie aree geografiche in cui si è sviluppata. In Italia la valorizzazione e diffusione del metodo si deve al lavoro di Giovanni

3. È questo a mio avviso un aspetto critico del metodo Orff, che, se assolutizzato, può portare anche a esiti negativi, ossia a una sopravvalutazione del 'fare' rispetto al 'conoscere', del 'suonare' rispetto all' 'ascoltare'. Sul valore e sulla messa a punto di un'efficace didattica dell'ascolto musicale rimando ad alcuni fondamentali studi di La Face Bianconi, 2005, 2006, 2012.



Ritmogramma tracciato da una bambina.

Piazza, che ha tradotto l'opera di Orff, arricchendola di indicazioni metodologiche (Piazza, 1979).

### La 'Ritmica integrale' di Laura Bassi

Su fronte delle metodologie didattiche basate sul ritmo e sul movimento, anche l'Italia può vantare un'autorevole voce in capitolo: Laura Bassi (Perugia, 1883 - Roma, 1950) insegnante nella scuola dell'infanzia e ideatrice del metodo 'ritmica integrale', oggi assai poco noto.

Trasferitasi a Lucca all'età di dieci anni, Laura Bassi s'iscrisse all'istituto magistrale dove conseguì l'abilitazione nel 1904. Nel 1905 ottenne anche il diploma di "maestra giardiniera". Nello stesso anno la sorella più piccola Emma si diplomava con pieni voti e lode in pianoforte al Conservatorio di Bologna. Anche Laura aveva iniziato a studiare pianoforte nello stesso conservatorio, ma aveva abbandonato poiché non sopportava il modo in cui le veniva insegnato il solfeggio. Fin dalle prime esperienze di insegnamento in scuole materne di varie città italiane, Laura diede spazio alla musica. Nel 1931, durante un soggiorno a Ginevra, frequentò un corso di ritmica per insegnanti tenuto da Émile Jaques-Dalcroze. Sul finire degli anni Trenta, in collaborazione con la sorella Emma, cominciò a organizzare delle attività educative basate sul proprio

metodo, nei locali del Centro Sperimentale "Scuola Franchetti", diretto da Luigi Volpicelli e Mario Mazza. Nel 1940 uscì per Ricordi *Ritmica integrale. Gioco e movimento nella prima educazione musicale*, in due volumi, in cui Bassi esponeva i principi del suo metodo (Zucchini, 1982; Bellini, 2003; Scalfaro, 2014).

Per Laura Bassi la musica è fonte di felicità, e come tale può rivestire un ruolo determinante nella formazione del bambino piccolo: «Fui sempre guidata dalla convinzione che il bambino ha diritto alla felicità e che obbligo dell'educatore è procurargliela. Questa convinzione mi portò alla rivelazione dell'importanza educativa della musica» (Bassi, 1971, p. 1).

Partendo da presupposti simili a quelli di Jaques-Dalcroze e Orff, Bassi elabora quattro tipi di attività ritmico-motorie, con cui si possono rappresentare gli elementi della musica.

- attività musicale, che riguarda il canto o l'uso degli strumenti;
- attività grafica, ossia una traduzione in segni grafici della musica ascoltata;
- attività coreografica consistente nella resa di un suono o di una frase musicale con gesti corporei;
- attività orale, cioè invenzione di giochi di parole, di filastrocche, o anche solo di effetti ritmico-rumoristici.

Il nome 'Ritmica integrale' indica proprio l'utilizzo del ritmo nei suoi molteplici risvolti: musicale, grafico, coreografico e verbale. Come Orff ha il suo strumentario, così Bassi adotta un insieme di oggetti, anche se più semplici.

Si tratta di cinque pupazzetti che rappresentano i primi cinque valori musicali: (1) il padre, di nome TA, corrispondente alla semiminima; (2) la bambina, TE, alla croma; (3) il cagnolino, TI, alla semicroma; (4) il nonno, BUM, alla minima; (5) la gru, GRU, alla semibreve. Tali pupazzetti servono per accompagnare allegramente i bambini nello studio dei valori musicali. Sul versante grafico, Bassi escogita i 'ritmogrammi': procedimenti di traduzione dei valori musicali in segni grafici, che costituiscono uno stadio preliminare alla successiva acquisizione della scrittura ritmica vera e propria.

Questo aspetto potrebbe peraltro tornare molto utile per il perseguimento del traguardo relativo a *Immagini, suoni e colori*: «Esplora i primi alfabeti musicali, utilizzando anche i simboli di una notazione informale per codificare i suoni percepiti e riprodurli» (MIUR, 2012, p. 21).

I ritmogrammi infatti consistono in linee lunghe o corte (segni più immediati di quelli della notazione ritmica convenzionale) che possono rappresentare ad esempio le durate di semiminime e crome. Con questi segni i bambini, anche molto piccoli, possono facilmente eseguire un dettato ritmico.

Bassi classifica poi vari tipi di ritmogrammi: (1) libero: ciascun bambino traccia i segni che desidera, purché tenga conto della musica ascoltata; (2) inquadrato: i segni sono eseguiti entro cornici già tracciate sulla lavagna; (3) articolato e (4) ornamentale. La differenza tra gli ultimi due tipi consiste perlopiù nella gradazione di difficoltà. Un aspetto fondamentale per lo sviluppo della simmetria e del coordinamento fisco-gestuale risiede nella richiesta di Bassi di eseguire tali ritmogrammi con entrambe le mani: nessun subordinate quindi della mano destra rispetto alla sinistra.

Dal punto di vista verbale i bambini sono stimolati a giocare con le parole, o con combinazioni di sillabe, scandendo il ritmo del brano musicale registrato o, ancora meglio eseguito dalla docente stessa al pianoforte, in combinazione con gesti e movimenti ritmici.

Infine gli esercizi musicali concreti proposti da Bassi nella sua opera principale hanno sempre un carattere ludico, di gioco condiviso, e spesso, come in Orff, si configurano come delle vere e proprie pantomime teatro-musicali.

Abituare i bambini alla musica fin dall'infanzia è necessario in primis per ragioni culturali: «Per elevare la cultura musicale del popolo non occorrono migliaia di pianisti, violinisti, compositori, ecc. – ma occorrono migliaia di buoni e appassionati ascoltatori di musica» (Bassi, 1971, p. 2).

## La formazione insegnanti

La formazione per gli insegnanti nel metodo Jaques-Dalcroze è complessa e richiede un periodo di formazione molto lungo. D'altro canto il docente specializzato in tale metodologia deve essere in grado di sentire ed esprimere il ritmo e gli altri parametri della musica attraverso il gesto corporeo, senza reticenza alcuna: traguardo che presuppone uno studio e un lavoro su se stessi costante, impegnativo e meditato. Tutto questo cioè non si improvvisa. È ovvio che non si può pretendere una formazione del genere per i docenti della scuola dell'infanzia, ma, senza dubbio, una conoscenza generale del metodo può indurre questi ultimi a cercare fertili collaborazioni con specialisti nel metodo Jaques-Dalcroze presenti sul territorio italiano.

Dal 1998 esiste l'Associazione italiana Jaques-Dalcroze, che tutela il nome del pedagogo. Essa è parte della FIER (Federazione Internazionale Insegnanti di Ritmica) e tiene i contatti con l'Istituto Jacques-Dalcroze di Ginevra e con la Dalcroze Society inglese. Questa Associazione organizza annualmente corsi di formazione, laboratori e seminari di durata variabile, basati sulla musica e sul movimento ed espressamente indirizzati a docenti della scuola dell'infanzia e primaria<sup>4</sup>. Un laboratorio, ispirato ai principi di Jaques Dalcroze, ma frutto di elaborazione personale, e che si intreccia con le innovative metodologie di Didattica dell'ascolto messe a punto dalla cattedra di Pedagogia musicale dell'Università di Bologna (docente Giuseppina La Face) è quello ideato e condotto da Chiara Sintoni su *Pierino e il lupo* di Sergej Prokof'ev (Sintoni, 2009). Si tratta di un lavoro originale di educazione all'ascolto mediante l'interazione musica-movimento, che punta da un lato a favorire l'ascolto attento e la comprensione delle caratteristiche costruttive del brano, dall'altro a sviluppare nei bambini una consapevolezza della corporeità e dunque della capacità di muoversi e agire nello spazio.

Il metodo Orff è forse oggi il più noto e diffuso in tutto il mondo. Cominciò Gunild Keetman nel 1951 a tenere dei corsi al Mozarteum di Salisburgo. I corsi della Keetman anticiparono le attività educative che, un decennio dopo, si sarebbero realizzate nel centro stabile per l'Orff-Schulwerk, istituito proprio al Mozarteum di Salisburgo<sup>5</sup>. Docenti selezionati e specializzati, formati all'istituto stesso, organizzano corsi per docenti e corsi di educazione musicale di base per bambini. I corsi per bambini dai quattro ai sette anni sono organizzati in una prospettiva globale, in cui creare, riprodurre e ascoltare sono tre aspetti fortemente intrecciati (Piazza, 1979; Fassone, 2009).

4. Cfr. il sito dell'Associazione <http://www.dalcroze.it/index.html>

5. Cfr. il sito dell'OrffInstitut <http://www.orff.de/en/institutionen/orff-institute.html>

La diffusione e la fortuna del metodo Orff in Italia, come si è detto, si deve moltissimo all'impegno di Giovanni Piazza, musicista e insegnante (chi scrive fece il suo primo seminario di formazione sul metodo proprio con Piazza nel lontano 1994). Numerose sono poi state le realtà musicali italiane che si sono interessate allo *Schulwerk*. In particolare nel 1992 due associazioni "la Scuola popolare di musica Donna Olimpia", presieduta da Checco Galtieri, e "Insieme per Fare", nel nome di Gaudio, proposero a Piazza di collaborare per attivare un corso di aggiornamento orffiano. Da ciò nacquero i tre livelli di formazione nazionale previsti dal Progetto Orff-Schulwerk, in collaborazione con OSI (Orff Schulwerk Italiano): tre livelli per un totale di 262 ore con tesi finale, che rilascia l'attestato di Esperto certificato nella Metodologia e Pratica dell'OrffSchulwerk. Da questa collaborazione si avviò anche la Olimpia's Band, ad opera di Ciro Paduano e Marcella Sanna: un gruppo di *performers* che nei propri spettacoli, in Italia e all'estero, integrano *bodypercussion*, percussioni, movimento espressivo, oggetti e voce.

Per un educatore della fascia dell'infanzia, desideroso di aggiornarsi sulla metodologia di insegnamento della musica di Orff, l'Italia offre dunque numerose e varie occasioni. È peraltro a mio avviso una metodologia che si adatta facilmente alla 'libertà' delle indicazioni nazionali per la scuola dell'infanzia (mentre è assai complicato immaginarne l'uso in un contesto più strutturato come gli ordini di scuola successivi). Come si accennava inoltre l'apertura alla selezione e alla manipolazione di materiali musicali variegati fa sì che la metodologia orffiana si declini facilmente in una prospettiva interculturale, col dovuto rispetto, però, e le necessarie attenzioni che si devono maturare quando ci si confronta con tradizioni culturali-musicali altre.

Infine un riferimento alla situazione attuale del metodo di Laura Bassi. Nel 1949 Bassi era stata chiamata a tenere un corso sulla 'Ritmica integrale' al Conservatorio di S. Cecilia. In seguito alla sua prematura scomparsa, nel 1950, il direttore del Conservatorio chiamò in sostituzione la sorella di Laura, Emma, che ricoprì l'incarico fino al 1956. Fu proprio Emma a pubblicare nel 1964 il volume *La ritmica integrale di Laura Bassi*, in cui sono riassunti i principi basilari del metodo in una forma agile e snella, finalizzata ad una più facile diffusione tra gli insegnanti (Pampiglione Bassi, 1964).

Nonostante la stima e l'apprezzamento ricevuti da figure autorevoli sul piano pedagogico-didattico come Luigi Volpicelli o Bruno Ciari, e nonostante le continue richieste avanzate all'allora Ministero della Pubblica Istruzione, Laura Bassi non riuscì mai a realizzare il sogno di istituire una scuola di formazione al suo metodo per insegnanti della scuola dell'infanzia. Forse Bassi non seppe seguire le vie

diplomatiche giuste per raggiungere i suoi scopi, ma è anche vero che in Italia in quegli anni poche erano le figure politiche disposte a dare credito a un metodo rivolto espressamente ai bambini della scuola dell'infanzia – un segmento scolastico che sarebbe stato regolarizzato a livello statale solo nel 1969 – e perlopiù basato sulla musica, una disciplina che stentava a trovaspazio nella scuola per tutti (e che a onor del vero stenta ancora oggi visto che, ad eccezione del Liceo musicale, non è contemplata in nessun'altra scuola secondaria di secondo grado: Scalfaro, 2014).

Su Youtube<sup>6</sup> è disponibile un video di due minuti circa, dell'Istituto Luce, datato 28 giugno 1951, in cui si offre una panoramica del metodo, con realizzazioni di bambine e bambini di varie fasce d'età, dai più piccoli ai più grandicelli. Un esempio prezioso di un metodo originalissimo, che avrebbe potuto, a mio avviso, conoscere possibilità di sviluppo significative al fine avvicinare i bambini della fascia dell'infanzia, con gioia ed entusiasmo, all'arte musicale.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=ijN-f9zdPRI>

#### Bibliografia

- Bassi L., 1971, *Ritmica integrale. Gioco e movimento nella prima educazione musicale*, Ricordi, Milano.
- Bellini P.P., 2003, *Alfabetizzazione musicale: educazione e socialità attraverso il linguaggio dei suoni*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Bottero E., 2014, *Il metodo di insegnamento. I problemi della didattica nella scuola di base*, Franco Angeli, Milano.
- Culicchia M.P., Gambino R.A., 2012, *Corporeità e gioco in pedagogia musicale e in musicoterapia: approcci polifunzionali secondo il metodo Dalcroze*, Edizioni Circolo Virtuoso, Carmiano.
- Dauphin C., 2002, *Didattica della musica nel Novecento*, in Nattiez J.J. (a cura di), *Enciclopedia della musica. II - Il Sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 785-803.
- Fassone A., 2009, *Carl Orff*, LIM, Lucca.
- Jaques-Dalcroze É., 2008, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di L. Di Segni-Jaffé, Edt, Torino.
- La Face Bianconi G., 2005, *Le Pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in Musikerziehung. Erfahrungen und Reflexionen (a cura di F. Complio), Weger, Bressanone/Brixen, pp. 40-60.
- La Face Bianconi G., 2006, «Musica e Storia», numero monografico sulla Didattica dell'ascolto, XIV, n. 3.
- La Face Bianconi G., 2012, *Testo e musica: leggere, ascoltare, guardare*, in «Musica Docta», II, pp. 31-54.
- MIUR, 2012, *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, Roma.
- Pampiglione Bassi E., 1964, *La ritmica integrale di Laura Bassi*, La Scuola, Brescia.
- Piazza G., 1979, *Orff-Schulwerk: musica per bambini. Edizione italiana elaborata sulla base dell'opera didattica di Carl Orff e Gunild Keetman. Manuale*, Suvini-Zerboni, Milano.
- Randi E., 1993, *François Delsarte: le leggi del teatro: il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma.
- Scalfaro A., 2014, *Storiadell'Educazione musicale nella Scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri*, FrancoAngeli, Milano.
- Sintoni C., 2009, *Quando il Suono diventa Gesto. Un laboratorio su Pierino e il lupo di Sergej Prokof'ev*, con CD-Rom allegato, Aracne, Roma.
- Zucchini G.L., 1982, *Laura Bassi: una vita per l'educazione*, in «Il Carrobbio», VIII, pp. 314-320.