



Rhythm, Language, Theatre and Film - A Synaesthetic Proposal Ritmo, Linguaggio, Teatro e Cinema - Una proposta sinestetica

Authors: Ugo Rodolico
Submitted: 3. April 2023
Published: 24. April 2023
Volume: 10
Issue: 2
Affiliation: Musician, Naples, Italy
Languages: Italian
Keywords: Music, Rhythm, Disability, Strength, Theatre, Film
Categories: Performing Arts, Music
DOI: 10.17160/josha.10.2.893

Abstract:

This personal narrative describes the author's experience of struggling with stuttering during their teenage years. Despite the challenges and embarrassment caused by the condition, the author never imagined that twenty years later they would be using the same sounds and phonics they once struggled with to teach percussion instruments to students. In this context, the author has found that the same consonants and syllables that used to cause difficulty in speaking are now essential in teaching a unique type of music to children. The narrative highlights the transformative power of music and the unexpected ways in which personal challenges can be turned into strengths. Ugo Rodolico ubr77@libero.it Other links: <https://youtu.be/8FF5iWF2Sf0> <https://youtu.be/hrX1NvRFnHM> <https://youtu.be/KjwU73ohel0>

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content



Rhythm, Language, Theatre and Film - A Synaesthetic Proposal

Ritmo, Linguaggio, Teatro e Cinema - Una proposta sinestetica

Ugo Rodolico

Abstract

This personal narrative describes the author's experience of struggling with stuttering during their teenage years. Despite the challenges and embarrassment caused by the condition, the author never imagined that twenty years later they would be using the same sounds and phonics they once struggled with to teach percussion instruments to students. In this context, the author has found that the same consonants and syllables that used to cause difficulty in speaking are now essential in teaching a unique type of music to children. The narrative highlights the transformative power of music and the unexpected ways in which personal challenges can be turned into strengths.





Durante la mia adolescenza ero affetto da ‘balbuzie’. La mia sintomatologia non era estremamente grave ma abbastanza invadente da rendere ogni interrogazione in classe un piccolo inferno. Ricordo che prolungavo certi suoni o evitavo certe consonanti o intere parole come stratagemma per mascherare il problema ma non c’era nulla da fare: prima o poi arrivava il momento delle estenuanti ripetizioni, dei prolungamenti dei suoni che somigliavano a versi di foca e delle totali interruzioni che diventavano rapidi preludi di silenzi imbarazzanti. All’epoca non avrei mai potuto immaginare che vent’anni dopo mi sarei trovato in classe a scegliere le stesse consonanti o sillabe più appropriate questa volta non per nascondere un difetto ma per portare alla luce il senso del ritmo e del tempo nei miei allievi percussionisti e batteristi. Gli stessi suoni di parole (detti “foni”) con cui facevo a botte mi sono oggi indispensabili per insegnare un ‘altro solfeggio’ della musica ai ragazzi che si accostano agli strumenti a percussione nella Scuola Media ad Indirizzo Musicale, una realtà ormai consolidata da 15 anni nel ciclo didattico della scuola italiana.

La mia esperienza di musicista e percussionista mi ha convinto di quanto sia forte il legame tra ritmo, corpo (movimento) e linguaggio (la lingua e i suoi suoni). In cosa consiste questa relazione?

I Greci descrivevano il ritmo con parole che indicavano sempre una profonda relazione delle arti temporali con il movimento. La distinzione fondamentale è sempre stata quella tra arsis e thesis, tra slancio e appoggio. Il senso primitivo di questi due termini aveva a che fare con la lotta alternativa di tutti i movimenti del corpo contro la pesantezza; slanci momentanei sempre seguiti da ricadute e appoggi che originavano nuovi slanci.

Per estensione, i due termini sono stati riferiti alla massima elevazione ed al massimo abbassamento della voce: questa successione del levare e del posare si organizza in ciò che gli antichi chiamavano un piede. Un piede era un raggruppamento di sillabe formanti una unità marcata dal battere del piede del cantore o dell’auleta che dirigeva il coro. Nell’antica Grecia la musica era inseparabile dalla poesia e il ritmo era il punto in comune tra le due arti temporali. Nella poesia la metrica era governata dalla successione di sillabe lunghe e brevi che determinavano l’alternanza di tempi forti e deboli. D’altra parte la musica adottava gli stessi principi della poesia: il ritmo musicale nasceva quando c’erano due o più note o sillabe, lunghe e brevi.

Da sempre e in tutte le culture la poesia consiste principalmente in un’acuta sensibilità per i suoni delle parole e per le loro interazioni musicali e d’altra parte la musica, fino alla nascita della notazione musicale che si è perfezionata via via sempre di più, è stata maggiormente musica vocale ed ha usufruito delle parole, delle rime e dei metri verbali come schemi di costruzione.

Molti studiosi sono convinti del fatto che espressione linguistica e musicale abbiano avuto origini cerebrali comuni e che si siano separate varie centinaia di migliaia, o forse addirittura un milione, di anni fa. Oggi è molto diffusa la teoria secondo la quale prima che il linguaggio si cristallizzasse in forme e significati comunemente accettati, esistesse una “musilingua” che tendeva a mescolare aspetti semantici ai condensati emotivi propri della musica. Anche Darwin, in “The Decrescent of



Man" affermava: " *Sembra probabile che i progenitori dell'uomo, i maschi e le femmine o entrambi i sessi, prima di acquisire la capacità di esprimersi amore l'un altro in un linguaggio articolato, abbiano cercato di sedursi ricorrendo alle note musicali e al ritmo*" Queste osservazioni suggeriscono che da sempre la musica e in particolare il ritmo è un tutt'uno con il linguaggio inteso come movimento degli organi di fonazione i quali hanno il privilegio di emettere grida, suoni e parole.

Nel secolo scorso Carl Orff, musicista e autore dei Carmina Burana, approfondì didatticamente la potenza ritmica del linguaggio e dalle sue intuizioni nacque un metodo, lo Schulwerk, che ancora oggi costituisce un valido strumento didattico nella pedagogia musicale. Il sistema orffiano affonda le sue radici in una concezione educativa che riconosce i legami con il linguaggio popolare, con i ritmi essenziali della vita, con la vita della natura.

Orff parla di musica elementare definendo il concetto : " *musica elementare non è mai musica sola, essa è collegata a movimento, danza e parola. Il percorso si basa su cose che ai bambini piace fare come recitare filastrocche, cantare, danzare, battere ritmi con le mani e con tutto il corpo. I ritmi sono prodotti in formula di "ostinato" ossia si ripetono uguali a sé stessi: la sovrapposizione di diversi di essi, eseguiti da differenti strumentisti, creano dei brani di musica d'insieme.*"

Il punto di partenza della didattica dello Schulwerk non risiede in un fatto o in elemento musicale, ma nel linguaggio. Come rivela lo studioso tedesco Ludwig Wismeyer, il linguaggio umano occupa in tutta la scuola un posto importante: esso infatti è usato in tutte le materie ma, nello sforzo di farsene uno strumento preciso sotto l'aspetto semantico, nello sforzo di appropriarsi più profondamente delle sue possibilità concettuali, si trascura di potenziarlo quale elemento di espressione umana, nel senso di forma e suono.

Orff dice : " [...] *all'inizio di ogni esercizio musicale, sia melodico, sia ritmico, c'è un esercizio linguistico.*"

Egli si rifà perciò alla lingua madre. Dal tradizionale patrimonio delle filastrocche infantili, dalle sentenze popolari, dai proverbi dei contadini egli trae le più semplici forme e le prime formule di motivi ritmici, e vi scopre il modello delle prime creazioni melodiche. Dal parallelismo di frasi parlate e di melodie nascono prima frasi puramente ritmiche e in seguito ritmico-melodiche.

Nella sua tesi sull' "Orff-Schulwerk" il m° Marcello Napoli, con il quale ho collaborato per diversi anni, ha approfondito il percorso intrapreso da Orff sotto un profilo neurocognitivo, psicopedagogico, artistico e culturale.

Alcuni suoi spunti si rivelano molto interessanti. Secondo Napoli il metodo indicato da Orff unisce tre elementi: la parola, il gesto e il suono. Vengono utilizzate alcune filastrocche associate a movimenti nello spazio (locomotoria) e a movimenti sul corpo (propriocezione) e successivamente adoperate su uno strumentario ritmico-melodico. Se è vero che il ritmo è, come diceva Platone, " *ordine nel movimento*" (Leggi, 665a) e se, come sostengono oggi alcuni psicologi della musica, ci si trova di fronte ad un evento ritmico ogni qual volta " *si presentino due o più eventi all'interno di una*



*pulsazione regolare sovraindicata.” (Sloboda, *La mente musicale*), è altrettanto vero che il linguaggio, fatto di parole, ha in sé, elementi ritmici da poter organizzare all’interno di una pulsazione regolare. Secondo P. Fraisse *“In origine, l’uomo non dispone che del proprio corpo e della propria voce. Non è irragionevole pensare [...] che l’organizzazione neuromuscolare dell’uomo privilegia la ripetizione dei movimenti identici [...] P. Emmanuel sostiene che “Il gesto verbale corrisponde al gesto fisico” [...] Poniamoci il quesito di J. Chailley (1971) : il ritmo è nato in un contesto verbale o in un contesto gestuale? Ma sono mai stati poi veramente separati? Non sarebbe meglio ricercare ciò che appartiene più particolarmente a ciascuna delle attività dal momento che erano associate?”**

La verbalizzazione ritmica, attraverso le filastrocche o sequenze verbali appropriate, fa emergere gli elementi ritmici di una parola o di una frase inducendo una reazione motoria con una gestualità talvolta propriocettiva. Un esempio lo si nota fin dal più naturale “dondolamento” che talune canzoncine per bambini innescano già verso i 18 mesi di vita.

La psicologia cognivista sostiene che il linguaggio possiede alcune caratteristiche di intenzionalità che trasformano l’evento verbale in un supporto psicomotorio. Un esercizio linguistico, come può essere una filastrocca o uno “scioglilingua”, costituisce un valido prerequisito tecnico di un gesto musicale.

D’altro canto, nelle musiche extraeuropee, come nella cultura araba o indiana, dove il ritmo è organizzato secondo formule che Sachs (1953) chiama “additive” (in contrapposizione a quelle europee definite “divisive”), i livelli fisico- sonoro e gestuale-verbale sono da sempre intimamente connessi.

A proposito della cultura ritmica indiana, Anna M. Freschi osserva che “[...] *L’uso di sillabe onomatopeliche che si riferiscono ai suoni percussivi [...] funzionano come una sorta di “notazione orale” che aiuta a differenziare i tipi di suono e al tempo stesso, chiarendone la struttura interna, a dare forma e quindi a memorizzare i raggruppamenti. Identica funzione è svolta dai gesti di accompagnamento [...] i quali marcano i segmenti interni di ogni ciclo, con una funzione analoga a quella svolta in campo melodico dalla chironomia di tradizione occidentale”*

Molto spesso, come ho osservato nelle mie esperienze didattiche, una filastrocca priva di significato, contenente suoni onomatopelici strettamente riferiti al timbro di un tamburo o ad una sequenza ritmica particolare, è per il bambino molto

più coinvolgente di una narrazione cadenzata. Questo perché il ritmo delle parole possiede un fascino puro al di là di qualsiasi contenuto semantico.

Anche l’aspetto dell’intonazione e dell’accentazione di un enunciato, contribuisce sia a rafforzare la motivazione del bambino di fronte ad una filastrocca, sia a creare una direzione e una struttura sintattica nella filastrocca stessa: un’ inflessione parabolica con un tono della voce che inizialmente



crece fino ad un culmine e poi lentamente decresce individua facilmente un'apertura e una chiusura di frase musicale.

Una filastrocca ritmica avrà quindi al suo interno:

- - Una intonazione marcata, quasi esasperata
- - Accentuati molto forti
- - Suoni ben articolati
- - Ritmo ben scandito e organizzato
- - Ripetibilità intrinseca che rinforza e facilita la memorizzazione

La propriocezione rappresenta la seconda tappa dell'apprendimento musicale. Essa costituisce un canale naturale e immediato in quanto il corpo è contemporaneamente strumento e strumentista. L'impatto del gesto-suono (battito delle mani, mani sulle gambe o sul petto, etc.) fa sì che il ritmo della parola venga tradotto in due modi: una realizzazione motoria, legata ad un atto volontario, anche se imitativo; una realizzazione sonora in base alla quale il suono diventa una conferma ritmica. Mi è capitato spesso di organizzare in classe quello che ormai spopola in internet come "bodypercussion" una composizione per parti del corpo percosse in vario modo e organizzate in un ensemble di "strumentisti" che "suonano sé stessi".

Il suono, infine, si presenta come la "cartina di tornasole" di un percorso verbale e motorio. Napoli dice che "[...]

occorre partire da un assunto: il suono nasce dal movimento. Detto questo la considerazione successiva è che, nel momento in cui noi percepiamo un suono, nel nostro sistema uditivo avviene un movimento. L'onda sonora che viene prodotta dalla sorgente, giunge, attraverso l'orecchio esterno, al condotto uditivo, all'interno del quale la membrana timpanica trasmette il movimento agli ossicini, l'ultimo dei quali, ossia la staffa, poggiandosi sulla finestra ovale della coclea, produce, a sua volta, un'onda nel liquido cocleare, deformando la membrana basilare sulla quale si trovano le cellule ciliate. Queste, a loro volta, hanno il compito di inviare stimoli nervosi al cervello commutandoli in impulsi elettrici. Questo è, in sintesi, il percorso uditivo dell'onda sonora, l'"ultima parola" è del cervello, il quale ha quindi il compito di riconoscere e catalogare lo stimolo in base alle sue caratteristiche.

Questo è quanto accade in presenza di ogni singola stimolazione sonora. È facilmente intuibile, ora, il perché, in determinate circostanze, il nostro corpo sembra non riuscire a controllarsi quando percepisce sonorità accattivanti e coinvolgenti, come ad esempio alcuni ritmi tribali eseguiti sui tamburi, oppure alcuni ritmi latino-americani. Opposte sono invece le stimolazioni motorie che il nostro corpo riceve quando l'induzione musicale è quella ad esempio del Thai Chii, oppure ninne nanne dolci e rasserenanti.



Questa descritta e la stretta relazione che si crea tra il fenomeno sonoro e la risposta motoria viene definita (dalle varie correnti di psicologi e neuro-fisiologi) "Isomorfismo". In altre parole, l'onda sonora che si crea nel nostro sistema uditivo causa una diretta ricostruzione di se stessa dal punto di vista neuro-muscolare. Se proponiamo, ad esempio, ad un gruppo di bambini di muoversi su di una stimolazione ritmica verbale scandendo la parola "takète", vedremo un gruppo di piccoli robot scattare in modo meccanico. Reazione opposta si avrebbe se tutto avvenisse sotto induzione verbale con la parola "maluma", in questo ultimo caso i movimenti diverrebbero rotondi, sinuosi e controllati."

Uno spartito ritmico prima di essere suonato può essere "parlato" e memorizzato attraverso una serie di combinazioni sillabiche che formano una mappa mnemonica. Ma si potrebbe addirittura andare a scovare le corrispondenze tra i ritmi dei versi delle poesie e il ritmo musicale che da essi scaturisce. Il vero poeta conosce bene il dilemma di scegliere le parole adatte in base al loro suono, al loro ritmo e al loro colore. Tutta la poesia è un ricercare il ritmo giusto, il più fluente, il più unitario il più musicale appunto.

La parola, i foni, le sillabe, le frasi hanno una sonorità, una ritmicità che va scovata, raffinata, levigata. Nel momento in cui la parola si distanzia dalla sua "musicalità", perde la sua caratteristica ritmico-melodica e diventa prosa ma solo in parte... Quando la parola torna nella poesia, torna nella musica.

Si capisce dalla corrispondenza tra segni musicali e grafemi (fonemi) che il solfeggio divisivo è solo un "calco" limitato delle potenzialità ritmiche della parola pura. Il linguaggio (che è una forma di movimento: nasce dall' articolazione fonetica dei muscoli della bocca) rafforza il ritmo e viceversa come nelle millenarie culture musicali indoeuropee dove il linguaggio funge da veicolo del ritmo perché lo rende fluido ma anche da strategia mnemonica per la memorizzazione di gruppi ritmici. Da questa considerazione deriva una possibilità interdisciplinare che si traduce nella possibilità di entrare nei versi della poesia, di possederli veramente a partire dal loro suono: imparare il suono e il ritmo degli endecasillabi per esempio (il verso "principe" della poesia italiana) con l'obiettivo ulteriore di trasformare i versi in clavi ritmiche cioè chiavi di lettura del ritmo da suonare sugli strumenti a percussione. Viceversa il musicista che si confronta con cellule ritmiche non semplici potrebbe sfruttare le articolazioni fonetiche (o i versi della poesie) come tavolozze mnemoniche per avere una maggiore sicurezza nell' improvvisare.

Ogni lingua individua figure ritmiche caratterizzanti. Quando si passa per esempio dall'italiano al napoletano si nota un progressivo cambiamento da crome e semicrome (la maggior parte delle parole italiane sono piane) alle terzine (il napoletano è pieno di gruppi irregolari). Il linguaggio influenza tutti i parametri musicali prima di tutto il ritmo, poi la melodia, quindi l'armonia. Avere consapevolezza del proprio linguaggio significa avere consapevolezza della propria musica. Il solfeggio come l'abbiamo sempre visto cambia totalmente caratteristiche. Ogni lingua individua figure ricorrenti diverse da lingua a lingua. Nel napoletano per esempio sono frequentissime tutte le divisioni e scomposizioni di terzina e di quintina. Nelle lingue anglosassoni prevale il cosiddetto "scotch snap" (semicroma-croma con punto). Così anche le rispettive musiche conterranno la maggioranza di queste figure ritmiche. Il modo, per esempio, che oggi i batteristi hanno di suonare



l'hi-hat in certi groove hip-hop o funk (quella sensazione di spostamento ritmico sulla seconda nota) deriva proprio dallo scotch snap: la maggioranza delle parole inglesi sono trochei cioè sillaba lunga/breve e il parlato corrente determina quel movimento ritmico. Avere questa consapevolezza quando si suona cambia tutto: accresce, approfondisce, arricchisce.

Queste considerazioni valgono per la prima forma artistica che sfrutta la lingua, cioè la poesia ma anche e soprattutto per il cinema e il teatro. Ed è dal cinema e dal teatro che nasce l'idea per questo mio terzo saggio sul Ritmo e Linguaggio. Una proposta sinestetica appunto che unisce ritmo musicale, linguaggio parlato, cinema, teatro e poesia in una performance che abbia anche un profondo valore didattico e formativo.

Ho cercato alcuni spezzoni cinematografici di film tratti dal repertorio Antonio de Curtis in arte Totò o monologhi teatrali e poetici della cultura napoletana come quelli di Raffaele Viviani e ho provato a ricavare degli spartiti ritmici. Ogni parola, ogni sillaba del dialogo o del monologo è tradotta in segno musicale, in un valore ritmico. Nasce uno spartito ritmico della scena filmica o del recitato. Attraverso alcuni strumenti tecnologici come Logic, Final Cut o Sibelius ho provato a sincronizzare l'incedere del verso parlato con una pulsazione metronomica regolare. Da qui ho costruito la griglia in 4/4 e ho cominciato a decodificare le figure ritmiche e infine ho suonato questi spartiti sul drumset scegliendo i suoni più appropriati in base alle caratteristiche del linguaggio parlato: tonalità della voce, colore della voce, intonazione, prosodia del testo, figure retoriche, declamazione, incedere delle battute. Il risultato è racchiuso nei seguenti brevi clip.

" 'A Livella" (A. De Curtis)

“A livella” è una poesia drammatica in italiano e napoletano, scritta da Totò nel 1964, dal profondo significato filosofico. Antonio De Curtis sfrutta la ricorrenza del 2 novembre, molto sentita nella sua Napoli natia, per affrontare ironicamente il tema della morte.



Ho trascritto e suonato solo il primo verso. Si nota subito il passaggio dalla lingua italiana ad idiomi napoletani. In questo passaggio avviene un progressivo spostamento da crome e semicrome delle parole in italiano (la maggior parte delle parole italiane sono piane) alle terzine del napoletano (il napoletano è pieno di gruppi irregolari). Ho scelto una velocità metronomica (75 bpm) ed un metro ritmico, il 4/4, in cui racchiudere il ritmo delle parole che fossero consoni alla velocità della recitazione. L'incipit è in levare con la sillaba "AN" della parola piana "anno" in battere sul primo movimento. Da qui, tramite un lavoro complesso di sincronizzazione tra pulsazione delle unità di



movimento e procedere del parlato, ho ricavato tutta la parte ritmica. Ecco lo spartito e il video:

$\text{♩} = 75$

2/4

Ogni an - no i - il due no ve mbre e c'è l'u san za

4

pe ri de fu nti an da real_ ci mi tee ro O

$\text{♩} = 80$

7

gnu n' l'a dda fa' che sta cri a nza O

9

gnu n' ad dà te ne' chi stu pen zie r' Ogn'

11

an no pun tual men te inque sto gio rno di que sta

rit.

13

tri stee me sta ri cor re nza an ch'io ci vaa do e con dei

16

fio riad or no il lo cu lo mar mo reo'e zi vi cen zo

Video de "A Livella" (Totò/Ugo Rodolico)



“La filosofia del Cornuto” (A. De Curtis)

Il linguaggio di ogni popolo influenza la sua musica, in primis il ritmo della sua musica. Questi sono i primi versi di un'altra poesia di Totò. Utilizzando Logic pro X ho trovato una velocità metronomica consona al parlato, un tempo preciso di 89 BPM in cui il primo movimento della battuta coincide con il primo accento forte della parola "Nuje". In questo modo otteniamo la parte ritmica del verso da cui possiamo osservare alcune cose:

- 1) Nella lingua napoletana, nel parlato corrente della lingua napoletana, c'è una predominanza di terzine su varie suddivisioni e diversamente scomposte, ma anche di quintine di semicroma semplici o scomposte. La musica è già insita nel linguaggio parlato comune o poetico. La parola poetica è già musica, ha già in se stessa un ritmo preciso e anche un'intonazione cioè una indicazione melodica: da qui nasce l'incedere tipico terzinato della Tarantella.
- 2) La distanza fra gli accenti tonici delle parole del primo verso suggeriscono la velocità metronomica (89 alla semiminima) di tutto il testo.
- 3) La fisionomia di ogni parola determina le figure ritmiche inserite in un metro regolare 4/4.
- 4) L'intonazione suggerisce la melodia ascendente/discendente e quindi la linea timbrica dei tamburi nel caso si voglia suonare su un drumset.
- 5) L'organizzazione metrica delle rime (incastrati di rime baciata in strofe di quattro o cinque versi) determina la scelta della successione di frasi in domanda/risposta (tamburi parlanti).
- 6) Ogni volta che parliamo, che discutiamo, che ci arrabbiamo, che comunichiamo fra di noi, non siamo sufficientemente consapevoli di quanta musica, ritmo ed energia produciamo inconsapevolmente. Proprio così! Siamo inconsapevoli. Pensiamo che bisogna andare in un teatro o mettere su un disco per ascoltare musica. Siamo inconsapevoli e sprechiamo le parole. Poi ci sono i poeti che invece sanno benissimo che ogni parola, ogni lettera, ogni suono che esce dalla bocca è sacro. Ha un valore enorme.

Totò era uno di quelli che scriveva spartiti appena apriva bocca. Da dove nasce la sua comicità? Nasce dalla tensione accumulata in un ritmo sapiente e in tempi musicali (soprattutto pause) straordinariamente organizzati.

Parlando in italiano si accumulano crome, quartine di semicrome, sincopi che poi vengono rilasciate, quasi sciolte nei ternari prodotti da una semplice esclamazione in dialetto napoletano.

Il fraseggio ritmico deriva dalle cadenze del linguaggio parlato, dalla poesia. Se si conosce il linguaggio, la metrica, la sintassi e la grammatica allora si hanno le vere basi per raccontare qualcosa con il ritmo musicale.



2

10

ro ma nte, li ggen ne me cu'a len te mmie zo

11

'a ma no, mm'ha di tto:" Sie te sta to un

12

tri stea ma___ nte, ve de te que sta li nea

13

com meè___ stra___ na Que sta se chia ma'a li nea

14

del cuo re, ar ri va mmie zo'o pal___ moe pò ri

15

to rna. Che v'ag gia di, ca ri ssi mo si gno re;

16

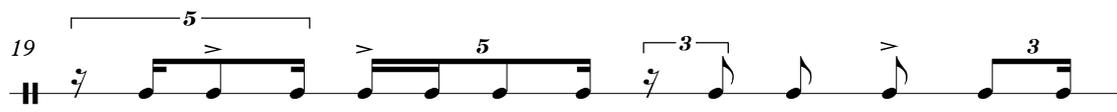
cu che sta li nea vuie___ te ni te'e ccor___ ne

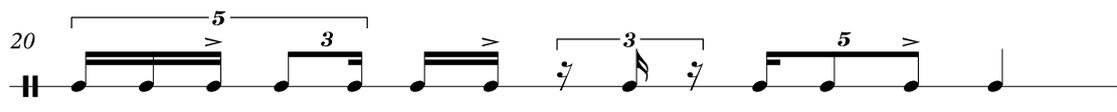
17

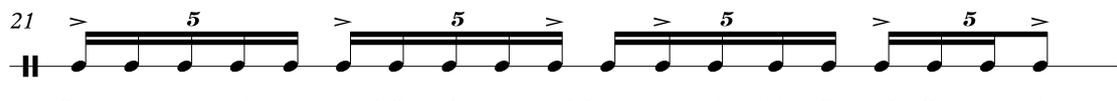
Guar da te___ st'a tu se gno___ fa tto aun ci no,

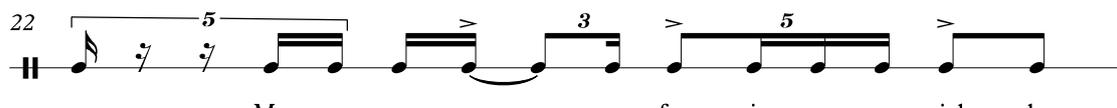


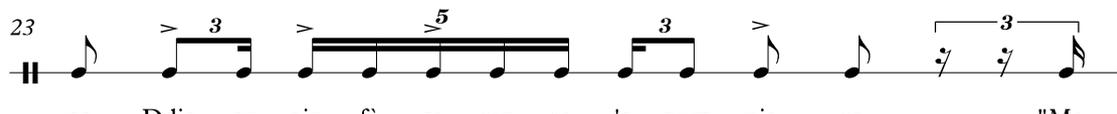
18 
stu se gno or mai da tu ttiè ri sa pu to

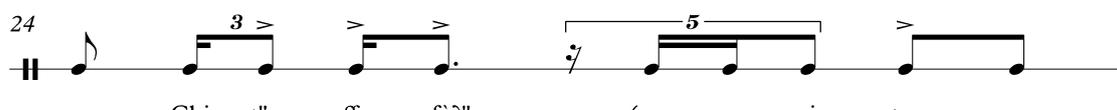
19 
'o por ta 'mmiz 'a ma no San Mar ti no, ch'

20 
è o Sa nto pru te tto re d'è cur nu te

21 
Sen te nno sti ppa ro le'in to'o cer viel loac cum min ciaiea ffà mi lle pen zie

22 
re Mo vaco a ca sa, fac cio nu ma ciel lo,

23 
pe Ddio ag gia fà co rre re 'e pum pie re. "Ma

24 
no Chi t'o ffa fà?" (na vo cein ter na

25 
mme su gge re tte)."Lie ve ll'oc ca sio ne. 'E cco rna



4
26

or mai so ngo na co sae ter na nun c'è che ffà

27

è'a so li ta can zo ne. 'O stess' A da

28

mo ste va'm pa ra vi so, e ppu re don na E

29

va ll'ha tra du to. 'Ncop paa sti ccor na fat te

30

nu sur ri so, ca pu re Na pu li o nee ra cur nu

31

to!"



Video di "La filosofia del cornuto" (A. De Curtis/Ugo Rodolico)

"Il Testamento" (Raffaele Viviani)

La voce straordinaria di Ernesto Lama, carica di una musica ipnotica e di un ritmo incalzante. Anche qui ci accorgiamo dell'origine della tarantella napoletana. E' una musica "terzinata" che spinge alla danza perché la maggioranza delle parole napoletane sono terzinate e spingono al movimento.

"La lingua di un popolo influenza in maniera fondamentale la musica di quel popolo"(G. Abraham)
Il ritmo "viviano" nella voce cristallina e musicale di Ernesto si innesta su una linea ritmica suonata al drumset. La voce poetica ha una stretta affinità con una parte ritmica musicale per tamburi. Il napoletano individua figure ricorrenti di terzine e di quintine in tutte le suddivisioni possibili.

In questo esperimento abbiamo lavorato in differita. Ernesto mi ha mandato un file audio in cui ha improvvisato una delle tante possibili soluzioni di declamazione del testo. Io ho lavorato sempre con Logic e con Sibelius per sincronizzare la voce in una griglia metrica di misure di 4/4 con un tempo metronomico lento. Lo spartito che ne risulta comincia anche qui in levare con l'accento forte sulla parola "ver" in dialetto napoletano. E' da notare come il dialetto usato in tutto il monologo individua figure irregolari di terzine, sestine e quintine, suddivisioni complesse e scomposizioni ritmiche particolari: il dialetto napoletano è musicalmente più ricco della lingua italiana.

L'idea futura sarà quella di creare una performance dal vivo in cui attore e musicista "declamano/suonano" all'unisono il testo cristallizzato nella parte, imparando a memoria tutta la ritmica.

La voce poetica ha una pulsazione regolare, pause, inflessioni, sincopi: la poesia è già ritmo musicale, non ha bisogno di essere tradotta in note né accompagnata dalla musica: essa stessa è già musica.



Il testamento (parte ritmica)

R. Viviani

$\text{♩} = 66$

Sio ver mo re 'o cuor po su la men te e'll a ne ma ri na sce

'ncuo rpoa n'a to i mo so n'om mo,e prim ma che so

sta to 'na pe co ra, 'nu ciu cio 'nu ser pe___ nte

e dop po che sar ra ggio,'na sem men ta? n'al be ro?

quac che frut to pre li bba___ to? Va tro vaad do star ag gio si tu a to:

sia ssu loa ssu___ lo o ppu re 'mmie z'a gen te Ma

'i nun 'e fa___ ccio 'sti ra ggiu na men te: i



2

9

sac cio che son gh'i o ca sò ca mpa to, cu tut t'o

10

buo no e tu tt'o mma la me nte E pè che llo che

11

son go stoap pa cia to ca do ppo pu re si nun son go ni

12

e nte sa ra ggio se mpe 'n'o mmo ca sò na to



Video de "Il testamento" (R. Viviani /Ernesto Lama/ Ugo Rodolico)

TotòDrums #1 – “Totò, Peppino e la malafemmina”

Questo è uno spezzone del film “Totò, Peppino e la malafemmina” in cui ho ricreato un innesto ritmico utilizzando anche strumenti melodici ed armonici oltre il drumset. Lo spartito che ho ricavato è abbastanza complesso perché comprende parti ritmiche all’unisono con le battute degli sketches e parti in contrappunto con alcuni tappeti armonici che seguono l’andamento dei dialoghi. Anche qui la scelta timbrica dei tamburi segue la tonalità ascendente o discendente dei vari timbri vocali dei personaggi coinvolti in modo da ricreare una vera unità tra tutti gli elementi espressivi. La parte finale del video sfocia in una piccola sezione strumentale dove il dialogo cinematografico sfuma lentamente.

Anche questo spartito suggerisce che la lingua di un popolo, di un territorio determina le caratteristiche ritmiche della sua musica. La prevalenza di parole piane in italiano caratterizza un ritmo costituito da "nota non accentata/nota accentata" (derivante per estensione dal giambo -> breve/lunga). Nei dialoghi, la asimmetria del parlato genera gruppi irregolari come le quintine (gruppi di 5 note). Le inflessioni napoletane e delle parlate del sud Italia invece determinano la comparsa delle terzine (ragion per cui la musica napoletana è incentrata sulla terzina della tarantella).

Una trascrizione ritmica di un dialogo teatrale non restituirà mai in termini di "divisione" la irregolarità e la imperfezione della lingua parlata che invece sarà costituita da una addizione di cellule ritmiche asimmetriche, ma ci si potrà avvicinare molto. Se si prova così a suonare un dialogo utilizzando le parole e i tempi della parola come riferimenti allora si potrà riprodurre uno spartito molto simile a questo che però prende vita, una sua vita ritmica specifica. La cosa interessante è che ogni dialogo ha una sua velocità metronomica che a seconda dell’incedere si attesta su valori precisi e ricorrenti.

Video di "Totò, Peppino e la malafemmina"



TOTO'DRUMS #1 (fratelli Caponi)

♩=125

trascrizione e arrangiamento
Ugo Rodolico

e pa ghia mo pa ghi mo questa che ro ba è!

D S DS D S DS D D D S S D

2 i fra te lli ca po nihan no sem pre pa ga toha ca

D S D S S D S S D S K D S K

3 pi to OHH! oh!

D

play groove measures 4-5

4 a quan toam mo ntail dan no

a quan toam mont

5 a quan toam mo ntail dan no

a quan toam mont

6 a quan taam mont mi mi la

K D K D S D S

7 sci par lara mme parl!! che so noil ma ggio re

S D S D S D S



2

8 OHH! a quan tam mo ntail da nno un mi lio ne mi do ve

DS S D S D S D D D S D S D S D

10 te da re un mi lio ne un mi lio ne

S D S D S D S D D S D

11 Da gli que sto mi lionenu m fa ve de più sta mez za

D S S D D S S D D S D D S S

12 ca pa da van tiagli o cchi ma che scher ziamo io doun

D S S D S D S S D S D S D

play groove measures 13-14

13 mi lio nea mez za ca pa na ca pain te ra

14 a quan to cost unmi lia rdoha ra gion un a te stin te ra

15 Qua nto co st ma non e sa ge ria ma per ca ri tà di oooh

D S D S D S S D D S D D S S D S DS

16 ma che scher zia mo qui e che fa cciam

S D S D S D D S S D



17 a bo rsa ne ra dei mu ri ehhh!!!! e va 3

S D S D S S D S D D S

18 be ne e va be neal lo ra se

DS 3 D D S D S D S S

19 non se non è un mi lio ne sen tia moun pò

D D S D S D S S D S D

20 Qua nto mi vor re ste dare vo i vo i piu tto

D S D S D S D D S D S D S D

21 sto fa te ci u na ri chie sta ma che

S 3 D S D S D S D S S D S

22 siao ne sta che sia una ri chie sta pro ba sen tiam

DS 5 D S S D S S D S D S D S

23 di te di te di te di te

24 e va be neal lo ra io di re i

3



TotòDrums #2 – “Totò, Peppino e i Fuorilegge”

Un'altra scena famosissima di un film con Totò e Peppino: “I Fuorilegge”. Questo riadattamento merita un’analisi dello spartito più approfondita. Scaricala nel link qui sotto! Anche in questo caso ho provato ad inserire un parlato, che risulta ritmicamente molto asimmetrico, all’interno del metro musicale 4/4. L’attacco è in battere sulla parola “otto” e nella misura n. 2, sulla parola “Roma”, si individuano le due crome che assestano il tempo metronomico di tutto lo sketch intorno ai 107 bpm. L’idea di base è sempre la stessa: il drumset suona all’unisono con le voci. Ho provato questa volta ad utilizzare suoni particolari come tamburi a cornice, piatti sovrapposti, etc. A misura n.7-8 è interessante notare la poliritmia che si crea dalla sovrapposizione delle due voci che risuonano quasi una addosso all’altra. A misura n.9 c’è uno stop tipico della musica cubana. E’ strabiliante notare come naturalmente il dialogo cominci qui ad assomigliare ritmicamente proprio ad un groove cubano da cui l’indicazione di “Piano son montuno”. Nelle battute successive il drumming diventa un contrappunto alla ritmica delle due voci su un groove detto di Songò: questa sezione parallela si conclude a misura n. 18 dove voci e drumset tornano all’unisono perfetto. A battuta n. 20 il dialogo si fa sempre più veloce ed infatti è interessante notare la comparsa di figure di biscroma e figure irregolari dispari di quintine e settimine. Continua un fraseggio ritmico molto serrato fino a battuta n. 35 dove c’è un ulteriore lancio alla sezione finale sempre in stile “son montuno”.

[Video di "Totò, Peppino e i Fuorilegge"](#)



Totò, Peppino e i fuorilegge

♩=107



2 r l r l r r l r l r l



mf o tto gio rni di ba go rdia Ro ma non

3 r l r l r l r



Ce li to glie ne ssu no (eh eh eh!)

4 r l r r l r l r r l r



pe rò tu mi de vie sse re co mpli ce

5 r l r l r l



eh si co si fa cia mo la fi ne di po co

6 prim' r l l r l l r l l r l



no no no! ma no fa ccia m'n'a ta be lla fi gu ra giù! (sta giù!)

7 non lo fa cioil co (r) mpli ce



oh! oh! (r) oh!!(r) (l) non a lza' la vo ce

f (r)

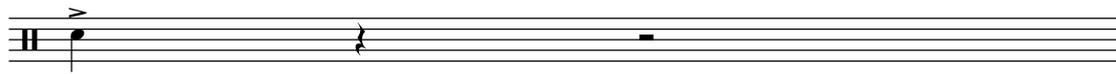
8 non lo fa cioil com pli ce r l



p r l r r a cco sta ti a cco sta ti



2 ₉ Piano son montuno



10 *fill* ahhhh!!!! *ff* chi è? mmm ahhh! ch'è su

Play cascara 2.3 : 11-17 with hits!

11 cce ss' il di toooo e per forz' tu me tti le

12 ma ni co sì si te ngo no le ma ni co sì? io no lo

13 *play as fill* sò! vo rrei sa pe re do ve de vo
l r r l l oooooohhhhhhh!

14 'nzo ma che vuoi di' aaaaa hhhh
a cco sta ti

15 ah l'al tro l'a ltroè che eh va beh
di ma

16 eh va beh pa rla pa rla pa rla pa rla pa rla pe fo rza
no di ma no



3

17 sei tu che me tti le ma ni le ma nile ma ni si te ngo no co

play as fill

3 3 3 3 3 1 1 6 r r 1

18 sì sii sii dunq' pa rla

play as fill

3 1 3 3

19 dī tu sai scri ve re

mf

1 3 r 1 3 r 1 3 r

20 u na le tte ra mi na to ria?

3 r l r 3 r l r

21 io so scri ve re ma non ho mai scri tto

3 3

22 al mi na to re che c'en trail mi na

3 3

23 to' uh uh uh uh al mi na

3 3 3

24 to re che c'ent' mi na to ria cio èun le tte ra

3 5 3 3

25 ri ca tta to ri a ah_ no no pe' ca ri tà

R L R L L R R L R L R

3 3 6

L R L R L R



4

26 poi ci ri co no sce la ca lli gra fia eh già que stoè ver'

R L R R L R L R L R no no no!

27 per chè non la scri vi tu

L R L L R L R

28 se pa zz' ri co no sco noa ca lli gra fia mia va doa

L R L R L R R L R L R L R L

29 fi nin ga le ra ma che ci de bboa nda re io in ga ler' e va

R R R L L R L R L R L R L L

30 beh tu sei bar bie re ma pe cchè i bar bie ri va nno in ga ler'

R L R L R L R R L R L R R L R R

31 po sso noan da rein ga ler ma che men ta li tà ma ne sso noha mai pro i bi toai

L R L R L L R L R L L R L L R L R L L R

32 bar bie ri dia nda re in ga ler' beh io non ci vo glio an da rein ga ler'

R L R R L R R L R L R L L R L R L L R OH!

33 di mmi que sto piu tto sto

R R R

34 ea llor sen tu na co sa

R L R L L R L V V V V



35 ahhhh! ahhh! no io me ne va do 5

ff 3 L R L 5 L R L

Detailed description: This block contains musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 features two 'ahhhh!' vocalizations, each marked with a forte (*ff*) dynamic and a fermata. The first is followed by a triplet of eighth notes. Measure 36 contains the lyrics 'no io me ne va do' with a fermata over the final 'do'. The notation includes fingerings (L, R, L, 5, L, R, L) and a 'clave son 2/3' time signature.

36 clave son 2/3

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 36, which is a single staff with a 'clave son 2/3' time signature. It contains a sequence of notes and rests corresponding to the lyrics 'no io me ne va do'.

37 Play son montuno

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 37, which is a single staff with a 'Play son montuno' instruction. The notation consists of a single note followed by a fermata.

38 Play son montuno

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 38, which is a single staff with a 'Play son montuno' instruction. The notation consists of a single note followed by a fermata.



Conclusioni

Molti studiosi sono convinti del fatto che espressione linguistica e musicale abbiano avuto origini comuni e che si siano separate varie centinaia di migliaia, o forse addirittura un milione, di anni fa. La mia esperienza di percussionista e di insegnante mi ha spinto a cercare paralleli tra ritmo e linguaggio. Sulla scorta di percorsi già esistenti come lo *Schulwerk* di Orff, è nato in me il desiderio di elaborare alcune prime indicazioni di un metodo che unisca ritmo e linguaggio, spogliando quest'ultimo della sua funzione semantica con l'obiettivo di rafforzarlo quale elemento di espressione umana, nel senso di forma e suono.

Il linguaggio, nella sua caratteristica più pura, diventa sostegno del ritmo suonato sugli strumenti a percussione e in particolare sul tamburo.

L'utilizzo di alcune sillabe e di onomatopie già in uso nelle tradizioni musicali di alcune civiltà millenarie come quella indiana, costituisce un valido mezzo per memorizzare sequenze ritmiche e per rendere fluida, omogenea e musicale la loro esecuzione.

Come abbiamo anche il cinema e il teatro potrebbero diventare degli strumenti di pedagogia del ritmo nel momento in cui un piccolo dialogo o una piccola scena con la sua carica emotiva si trasforma in una mappa di una serie di figure ritmiche dalle più semplici alle più complesse.

La convinzione che muove la mia ricerca è che ci può essere un approccio diverso all'apprendimento della musica, un tipo di insegnamento 'della musica e con la musica' che investa la sfera psicologica del bambino o dell'adolescente, ma anche dell'adulto in tutte le sue infinite sfaccettature, partendo dalla consapevolezza del corpo attraverso una cura del linguaggio e della pronuncia ritmica, del gesto, fino alle emozioni, ai sentimenti e alla razionalità, tutti elementi in equilibrio delicato tra loro e che costituiscono i mattoni per una vera formazione della persona umana.



About the Author:

Ugo Rodolico

ubr77@libero.it

Ugo (born 1977) was born in Naples, where he immediately began his musical studies. He later studied drums with Sergio Di Natale and enrolled at the Salerno Conservatory G. Martucci. Under the guidance of Maestro Paolo Cimmino, he took part in Classical Percussion courses and joined the 'Percussion Drumming' ensemble directed by Cimmino himself. He plays as a percussionist at the G. Verdi Theatre in Salerno and collaborates with Mike Moran and Amit Chatterjee and other jazz musicians on the Italian scene, as well as his group Illogic Trio.