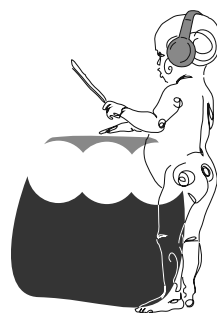


Se vogliamo insegnare a pensare dobbiamo prima insegnare ad inventare.

Gianni Rodari, da *Grammatica della fantasia*

Con questa collana editoriale Progetti Sonori e Centro Studi Maurizio Di Benedetto intendono promuovere l'invenzione come forma di esperienza e di pensiero, come modalità di relazione nei processi educativi, come strategia metodologica e didattica, come luogo dell'incontro tra scuola e territorio nella costruzione condivisa dei saperi e delle competenze, convinti che inventare serve oggi a bambine e bambini per crescere meglio, ma anche alle società per scegliere il proprio futuro.



**CENTRO STUDI
MAURIZIO DI BENEDETTO**

PEDAGOGIA
DELL'INVENZIONE
MUSICALE

Enrico Strobino

FANTASIA SONORA

Sei lezioni-laboratorio dedicate a Bruno Munari

Prefazione di Alessandra Anceschi



Progetti Sonori S.r.l. – Via Nazionale 15 – 61040 Mercatello sul Metauro (PU) – Italy
Tel. 0722 816053 – 0722 816895 / Fax 0722 816055

Coordinamento editoriale: Anna Maria Londei
Grafica e impaginazione: Progetti Sonori
In copertina: Giardino sonoro - © 2025 by Emma Strobino

Proprietà letteraria riservata

© 2026 by Progetti Sonori S.r.l. - Mercatello sul Metauro (PU)
All rights reserved. International Copyright secured

Prima edizione: gennaio 2026

Stampa: Digital Book S.r.l. - Città di Castello (PG)
Printed in Italy

www.progettisonori.it
www.progettisonori.com

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare eventuali omissioni o errori di attribuzione.

L'Editore ringrazia sin d'ora quanti vorranno gentilmente segnalare refusi, inesattezze o imprecisioni che possono essere sfuggite ai numerosi controlli effettuati e se ne scusa anticipatamente.

INDICE

Prefazione di <i>Alessandra Anceschi</i>	Pag. 7
Introduzione	11
Da cosa nasce cosa. Preludio panoramico	
Fantasia, invenzione, creatività, immaginazione	16
Non si inventa dal nulla	18
Piani di realizzazione	19
Strategie di composizione	25
Il fare ben fatto	26
1. Capovolgere	
Polarità e trasformazione	29
Punti e linee	33
Paesaggio: montagna(e) e acqua(e)	34
Permanenza e varianza	35
La regola e il caso: esiste un'arte involontaria?	39
Sassi	42
2. Ripetere	
Ripetizione e differenza	47
Ripetizione e successione	49
Accumulazione e moltiplicazione	50
Minimal Music	53
Aggiungere	56
Tempo liscio e tempo striato	59
Variazione e imitazione	62
3. Congiungere	
Cut-up	65
Giochi	65
Testi	67
Sampling composing	70
Smontare e rimontare con l'IA	72
Bruno Munari e Brian Eno	74
Comporre con le Textures	76
Intrecciare	77

4. Spaesare	
Impertinenze	79
Schizofonia	81
Paesaggi immaginari, mostri e insalate	81
Laboratori elettroacustici	85
Ingrandire: Il canto del merlo	87
Cambi	91
Se Milano avesse il mare	94
5. Assomigliare	
Affinità	97
Strumenti animali	101
Trasformazioni	104
Onde e nuvole	105
Conversazione	107
Haiku	107
Disegno	109
Come se fosse... musica	111
6. Il cerchio, il quadrato, il triangolo e altre forme	
Cerchio	119
Stare al centro	123
Romperlo il cerchio	124
Il quadrato	128
Linea	134
Schiera	137
Solo/tutti	139
Il triangolo	140
Stormo	142
Scenofonie	145
Il linguaggio dei gesti	147
Far sentire l'aria	148
Conclusione	152
Ringraziamenti	153
Bibliografia	154
Elenco file digitali	160

Prefazione di Alessandra Anceschi

«La rivoluzione va fatta senza che nessuno se ne accorga.»

Questo era il monito che accoglieva il visitatore presso la Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo dove, non più di un anno fa, si esponevano i risultati della ricerca “totale” di Bruno Munari¹.

La figura di Munari è una figura ineffabile, tanti sono i profili che ha assunto rendendoli tra loro inestricabili, indistinti, privi di confini: pittore, scultore, grafico, designer, scrittore, illustratore, fotografo, didatta e... pedagogo.

Proprio quest’ultimo profilo è la lente attraverso la quale Enrico Strobino guarda alla poliedricità delle sembianze dell’Artista e lo fa attraverso l’emersione, l’analisi e la sintesi dei procedimenti del suo metodo progettuale, da Strobino successivamente ricollocati, con le sagge accortezze che la trasposizione in un altro linguaggio deve avere, nell’ambito dell’invenzione musicale.

Nell’accogliere l’invito a scrivere qualche parola introduttiva all’ennesimo fertile contributo pedagogico-didattico di Enrico (che è amico e collega, ma anche Maestro da cui non ho ancora smesso di trarre linfa ispiratrice), ho compiuto un gesto immediato e spontaneo: ho estratto, nell’angolo dedicato di una delle mie librerie, alcuni dei testi di Munari che non riguardavo da qualche tempo. Si possono vedere nell’immagine qui ritratta, affiancati in ordine sparso all’interno di una sorta di “archivio didattico trasversale” che ho identificato



¹ Bruno Munari. Tutto, 16 marzo – 30 giugno 2024, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma.

sin dagli esordi della mia formazione professionale: sono posizionati accanto alle pubblicazioni di Gianni Rodari, altro intellettuale al quale viene spesso accomunato per raffinatezza di pensiero, per visionarietà, per innovatività e inventiva (non a caso anch'egli autore su cui Strobino ha lavorato ampiamente).

Nel ripercorrere i volumi con lo sguardo ho passato in rassegna, nella successione in cui si trovavano, i titoli in costa, recuperando i fremiti provocati da quelle letture: *Codice ovvio*, *Arte come mestiere*, *Alla faccia*, *Viaggio nella fantasia*, *Teoremi sull'arte*, *Fantasia*, *Artista e designer*, *Da cosa nasce cosa*, *Fotocronache*, *Le macchine di Munari...* su qualche altro scaffale sono certa di avere riposto dell'altro.

Sono testi che riguardano tutti coloro che desiderano porsi con curiosità rispetto alle cose e ai fatti del mondo proprio per «imparare le forme del mondo», come scrive Enrico (*infra*, p. 15). Pertanto, l'opera e il pensiero di Munari non possono lasciare indifferenti chi abbia creduto e investito (e chi ancora non demorda) in un "fare scuola" guidato da alcuni cardini trasversali che qui proponiamo di assumere quali paradigmi ineludibili. Anche se ben riconoscibili nelle dichiarazioni introduttive del volume e largamente disseminati nelle pratiche didattiche proposte, proverei a ripercorrerli in sintesi:

- ❑ lo sviluppo ricorsivo di un atto cognitivo che in modo integrato e circolare *pensa, dice e fa* mescolando processi e prodotti in un percorso ciclico e potenzialmente infinito;
- ❑ l'attribuzione di uno status formativo irrinunciabile e insostituibile dato alle pratiche inventive, creative, rielaborative, costruttive, compositive...²;
- ❑ l'affiancamento di un pensiero *poetico* (un comportamento antropologicamente situato) ai "tradizionali" pensieri *narrativo* e *logico-scientifico* che permette ai procedimenti di inferenza e di deduzione di essere completati (ma anche *ri-significati*) da quelli metaforici;
- ❑ l'individuazione di percorsi educativi e formativi che facciano della trasversalità, della rottura degli argini, delle divagazioni di campo, delle trame interdisciplinari (e interartistiche) il loro tratto metodologico e contenutistico.

Gli spazi di una scuola così connotata sono quelli del laboratorio, inteso non tanto come ambiente spazio-temporale che si aggiunge agli ambienti curricolari, ma che sostanzia l'azione quotidiana. Il laboratorio, nell'idea di Strobino, non viene individuato come situazione "altra", "complementare" o "alternativa", ma

² Strobino enuclea e denomina le pratiche creative in esperienze di esplorazione, estemporizzazione, improvvisazione e composizione.

concepito e definito come costruito spaziale, metodologico, socio-relazionale che dovrebbe caratterizzare qualsiasi percorso di apprendimento, purché connotato da modalità che propongano una esperienza «consapevole, curiosa, accesa, partecipata» (*infra*, p. 12).

All'interno di questo contesto, la ricollocazione delle relazioni, dei processi, dei procedimenti munariani viene condotta nell'alveo del musicale con mano esperta. Fanno da ulteriore guida alcuni quadri concettuali che la pedagogia musicale ha da tempo assunto a fondamento delle pratiche inventive tra cui quelli definiti da François Delalande, John Paynter e Peter Aston, Gino Stefani.

Le proposte didattiche che da queste linee dipartono sono poco più che suggerite, esplicitando con questo un orientamento chiaro: invitare gli insegnanti e le insegnanti non tanto a replicare le proposte, ma a dare loro forma, a configurarle in modo personale e situato accogliendo gli spunti offerti. Accanto ai suggerimenti pratico-operativi Strobino consegna agli insegnanti un incentivo forse più prezioso: invita a coltivare un lavoro di artigianato progettuale (un artigianato della straordinarietà) che caratterizza il terreno specifico in cui la creatività ideativa di ogni docente, la dimensione di una *poiesis didattica*, diventano terreno di elaborazione.

Sono prassi di lavoro che costituiscono il seme per alimentare quelle prospettive "di ricerca" necessarie a definire l'insegnante *incompiuto* (Rivoltella, 2018, p. 59), una qualità professionale che non denota affatto instabilità, incertezza, insicurezza, malessere, ma al contrario curiosità, eccitazione, desiderio di sperimentare, volontà di riconsiderare, rivedere, rimaneggiare...

Questo, a me pare, è uno dei lasciti maggiormente significativi che, pur un poco sottotraccia, si ritrova nelle proposte operative.

Le proposte didattiche, poi, rivelano un'impronta inconfondibile, qui collocata come matrice strutturale dell'impianto discorsivo poiché ancorata ai procedimenti progettuali di Munari.

Strobino, infatti, ritrova nella rilettura di Munari un approccio che riconosciamo far capolino anche in altre sue pubblicazioni precedenti: quello che ancora le strategie operative a strutture e a procedimenti costruttivi archetipici (in questo caso il *capovolgimento*, la *ripetizione*, la *coniunzione*, lo *spaesamento*, la *somiglianza*) che facilitano la manipolazione dei materiali sonori e l'individuazione di strumenti e strategie operative.

Strategie archetipiche, dicevamo, perché riconducibili a strutture di pensiero e d'azione da tutti esperite nella quotidianità. «Ogni organizzazione ha una sua logica, cioè racchiude dei principi concettuali, astratti, e dunque non esclusivamente acustici o musicali. Possiamo rintracciarli in tutte le discipline», avvertiva Salvatore

Sciarrino (Sciarrino, 1998, p. 19). Ma qui non sono solo i prodotti e i processi della Cultura a rifarsi a tali principi, ma anche i processi e i prodotti della Natura che si intrecciano alternando volontà, regola e caso. Ragion per cui hanno buon credito per fungere da espedienti già conosciuti ed esperiti e alla portata di tanti.

Molti dei materiali sonori e delle rielaborazioni proposte intersecano fonti naturali e fonti costituite da artefatti culturali (sempre che si accolga questa distinzione). Forme, strutture, aggregazioni vengono a confrontarsi e a ricomporsi in un dialogo che confonde testo e pretesto, percezione e produzione e – come dicevamo – processo e prodotto.

A parte vogliamo considerare l'ultimo capitolo *Il cerchio, il quadrato, il triangolo e altre forme*. Anche queste, come si coglierà, sono forme archetipiche e primordiali. Ma il loro raggio d'azione porta in emersione in modo più evidente un paio di altri orientamenti che consideriamo irrinunciabili per un'educazione di qualità:

- ❑ l'individuazione di una performatività e di una teatralità dell'esperienza didattica essenziali a «traghetare il principio di piacere nell'avventura educativa»³;
- ❑ la conferma della centralità del corpo nel significare ogni esperienza cognitiva attestata anche dalla connessione esistente tra cervello motorio e comportamento umano che ci informa di come non esista esperienza senza il corpo (Gallese V., Morelli U., 2024).

In questo completo quadro d'azione, la riconversione dei processi che hanno guidato l'opera di Munari è compiuta da Strobino attraverso piccoli gesti e azioni essenziali. In questo senso è una rivoluzione silenziosa, ma incisiva.

E anche se condotta sottovoce, vestendo l'abito della discrezione tipico di chi realizza cose importanti senza clamore, sarebbe importante che in tanti e tante ce ne accorgessimo.

Spontaneità

*L'usignolo canta
l'alo fiorisce
gli uccelli non imitano
il gorgoglio dei ruscelli
gli alberi non imitano
le nuvole
ma l'uomo
nelle sue manifestazioni artistiche
deve proprio imitare qualcosa?*

*l'usignolo canta
l'albero fiorisce
l'uomo inventa armonie
di suoni
di colori
di forme
di movimenti*

(Munari, 2003, p. 31)

³ È il sottotitolo di un libro di Marco Dallari, *La zattera della bellezza* (Dallari, 2021), che si propone non tanto di «educare alla bellezza, ma di usare la bellezza per educare» (aletta anteriore di sovracopertina).

Introduzione

Le sei lezioni-laboratorio prendono spunto dalle operazioni elementari della fantasia che Bruno Munari propone principalmente nel suo libro forse più importante da un punto di vista pedagogico, intitolato appunto *Fantasia*, che può essere considerato un vero e proprio manuale di artigianato creativo (Munari, 1977).

Ho scelto di accostare le due parole del sottotitolo tramite un trattino per renderle percepibili come un costrutto unico, o meglio, come occasioni in cui due modalità – la lezione e il laboratorio, il dire (il pensare) e il fare – si incontrino senza soluzione di continuità, senza cambi di contesto, come occasioni in cui pensieri teorici ed attività pratiche si diano reciprocamente forma, in una spirale continua⁴.

Quelli che seguono sono quindi pensieri teorici che possono confluire in esperienze pratiche che diano loro sostanza (e viceversa), esperienze che qui non propongo in maniera esaustiva, ma soltanto con pochi e sintetici esempi, lasciando al lettore l'onere ma anche il piacere della progettazione in sede di laboratorio.

Per chiarire l'idea che sta dietro all'utilizzo del termine *laboratorio* mi appoggio alla descrizione che ne danno Paola Ciarcià e Marco Dallari:

Il laboratorio, inteso (invece) come palestra d'incontri, come luogo privilegiato per una scoperta attiva, come ambito delle infinite relazioni possibili, si pone criticamente nei confronti di una visione intellettualistica dell'educazione, dominata da una concezione del sapere fondata esclusivamente sul lato razionale della nostra natura, che propone una posizione di puro ascolto da parte degli allievi e non dà alcun valore alle capacità attive, creative, che permettono di operare concretamente. È così che il laboratorio può contribuire a una rivalutazione dell'esperienza ai fini della formazione del pensiero: ci pone di fronte a problemi, a difficoltà che danno l'avvio ad un processo di conoscenza che non avviene indipendentemente dall'esperienza, ma trae da questa il suo avvio (Ciarcià, Dallari, 2016, p. 30).

L'intera visione estetica di Munari è legata al "learning by doing", all'arte come esperienza e pratica concreta e ad una pedagogia del fare⁵. In questa

⁴ Nel testo i due orientamenti sono differenziati tramite l'inserimento delle esperienze laboratoriali su sfondo grigio.

⁵ La visione pedagogica di Munari deve molto ai principi della didattica attiva, anche se non vi fa mai riferimento nei suoi scritti. Il pensiero di Dewey, di Montessori, le esperienze del Movimento

prospettiva, tuttavia, le tecniche non sono mai procedimenti svincolati dal pensiero e si sviluppano attraverso le facoltà dell'immaginazione⁶. Munari ci parla del *cosa* e del *come fare*, ma sempre appoggiandosi ad un orizzonte di pensiero che riguarda anche il *perché si fa*, che è poi ciò che riguarda più da vicino la riflessione pedagogica⁷.

In questa direzione le proposte di Munari superano il semplice "fare" verso una concezione dell'esperienza come insieme di pensiero e azione che nascono da una frattura rispetto alla consuetudine, che interrompono il flusso della quotidianità, che producono scarti rispetto al già noto, che si pongono nei confronti del mondo con una postura interrogante e problematizzante:

Interrogare è possibile usando la lingua (tutti i linguaggi), che è atto comunicativo e pedagogico per eccellenza, condizione dell'apprendimento. Interrogare (se stessi, gli altri) significa introdurre nel processo di apprendimento la categoria della possibilità e della ricerca del senso» (Reggio, 2010, p. 88).

C'è anche un'altra definizione di *laboratorio* che mi piace proporre, che riprendo da Gilles Clément:

di Cooperazione Educativa (MCE), fino alla collaborazione con Rodari e con Belgrano sono legami forti che caratterizzano tutta la sua metodologia.

⁶ Il primo laboratorio di Munari presso la Pinacoteca di Brera, nel 1977, denominato *Giocare con l'arte*, nacque da un'idea sviluppata insieme al soprintendente Franco Russoli ed inaugurò un nuovo approccio all'arte, basato appunto sul "fare per capire", sulla sperimentazione e sull'esplorazione creativa di tecniche e materiali. Anche le "Lezioni di Harvard" tenute da Munari durante la sua docenza presso il Carpenter Center for the Visual Arts di Cambridge nel 1967 furono tenute in forma di workshop, in cui dopo una prima introduzione al tema del giorno che descriveva le tematiche inerenti all'argomento scelto, gli studenti venivano poi divisi in gruppi di lavoro a cui veniva assegnato un progetto, supervisionato da lui stesso. Infine, seguiva un dibattito finale in cui venivano analizzati e confrontati i risultati. Le lezioni sono raccolte nel libro *Design e comunicazione visiva* (Munari, 1968).

⁷ In questa direzione mi pare importante una precisazione sul significato del termine "doing" citato. A mio parere significa uscire da una posizione passiva, in cui "ci si lascia fare" (da parole, musiche o altro), per attivare invece una presenza consapevole, curiosa, accesa, partecipata. Sono convinto che questo tipo di presenza possa essere "attivata" anche da una lezione frontale, da un racconto, da una storia, se condotta in modo sapiente e, appunto, coinvolgente. Il "fare" acquisisce quindi un significato ampio, non legato esclusivamente ad un'attività "manuale". In questa direzione l'utilizzo della parola "esperienza" si distingue dal semplice "fare" per il fatto di prevedere una riflessione su ciò che si è fatto in modo che acquisisca significato. La riflessione sull'attività può essere successiva all'attività stessa in modo che le due fasi siano distinte e separate; ma a volte si può procedere in un modo alternante, in un dialogo continuo tra fare e pensare, con l'uno che si innesta sull'altro, o addirittura la riflessione può "accendere" un'esperienza e essere posta all'inizio e alla fine.

[...] un insieme di energie incrociate, nel quale gli insegnanti, «insegnati» dagli studenti e dalla stessa pratica, si limitano a correggere le traiettorie della potenza creativa per rafforzare la coerenza e la chiarezza del pensiero (Clement, 2013, p. 8).

In questa prospettiva il libro è un percorso che propone riflessioni utili all'invenzione musicale, area che ancora oggi appare deficitaria fra le pratiche scolastiche, e che, a mio parere, l'opera di Munari può contribuire a vivificare.

Le prime cinque lezioni prendono spunto e ispirazione dai *procedimenti*, ovvero quelle che Munari elenca come «le operazioni che vengono fatte nella memoria mettendo in relazione i dati noti»:

Pare che il più elementare atto di fantasia sia quello di rovesciare una situazione, pensare al contrario, all'opposto, come si dice: il mondo alla rovescia.

Come secondo caso possiamo pensare alla ripetizione, senza mutazioni, di qualcosa. Tanti invece di uno. Tutti uguali o con variazioni.

Ci sono poi relazioni tra affinità visive o funzionali: gamba del tavolo = gamba di animale.

Poi c'è tutto un gruppo di relazioni che potremo mettere assieme sotto la definizione di cambio o sostituzione di qualcosa: cambio di colore, di peso, di materia, di luogo, di funzione, di dimensione, di movimento...

C'è poi il mettere in relazione più cose diverse, farne una cosa unica, rappresentabile nelle arti visive, nel disegno, nella pittura, nella scultura, nel cinema...come i mostri ecc.

Alla fine c'è la relazione fra le relazioni: una cosa che è il contrario di un'altra ma è in un posto non suo cambiando di materia e di colore.

Questo è un primo elenco di casi e di relazioni, da completare, per vedere se è possibile stabilire delle regole, delle costanti, dei dati usabili in molti casi (Munari, 1977, pp. 34-35).

Le indicazioni di Munari hanno preso nei titoli dei capitoli la forma di verbi (Rovesciare, Ripetere, Congiungere, Spaesare, Assomigliare), che rimandano a cinque modi di inventare e costruire con i suoni e che possono sostanziare varie pratiche: esplorazione, estemporizzazione, improvvisazione e composizione.

La sesta lezione-laboratorio si ispira invece alle *forme*, che Munari ha trattato in vari libri (Il quadrato, il cerchio, il triangolo). Di queste e altre forme ho cercato le possibili applicazioni relazionali e sonore in contesti di musica d'insieme.

Il tutto è preceduto da un preludio panoramico che indica due prospettive, quella della progettazione e quella delle tecniche.

In generale non mi sono dato il compito di seguire passo passo le proposte di Munari, ma di prendere in prestito alcune sue idee soprattutto riflettendo sulle

procedure che possono aiutare a progettare percorsi di invenzione, che sappiano dare sostanza alla presenza di un *pensiero poetico* all'interno dei percorsi didattici.

Intendo per *pensiero poetico* tutto ciò che ci aiuta ad ascoltare il mondo in maniera diversa da quella realizzata nella quotidianità, trasfigurando il reale, oltrepassando il banale, tramite processi di *spaesamento*, che aprono all'inatteso, all'imprevedibile, al non ancora conosciuto. Penso che questa prospettiva sia un aspetto centrale nella riflessione pedagogica per fare in modo che le attività didattiche che progettiamo non finiscano a sostanziare esclusivamente le pratiche dell'esercizio e dell'apprendimento tecnico, ma che, invece, le avvicinino il più possibile alle aree del gioco e dell'arte.

In questa prospettiva mi è caro un passo di Hillman che pone la domanda, per me fondamentale, di quale sia il senso profondo di proporre le arti all'interno dei paesaggi scolastici:

Le arti hanno a che fare con la scuola pubblica? Perché ci dovrebbero essere corsi di educazione musicale? Perché imparare a suonare uno strumento a spese della collettività? Perché organizzare visite a musei, o corsi per imparare a modellare la creta o a dipingere? Perché imparare a memoria poesie o recitare opere teatrali? Cosa hanno a che fare attività di questo tipo [...] con l'etica prosaica della democrazia sociale ed economica?

[...] Le vecchie risposte a queste domande dicevano che le arti erano utili per imparare la storia. Oppure che l'espressione creativa favoriva la crescita personale, rendeva felici le persone, e dunque arricchiva la società. [...] Le vecchie risposte non vedevano niente di essenziale nelle arti. Le arti non erano necessarie, erano semplicemente degli ornamenti d'importanza secondaria, una sorta di hobby, di banali passatempi, che ti danno la possibilità di riconoscere che la musica trasmessa alla radio è di Wagner, o che le colonne del portale di una chiesa sono gotiche.

[...] La risposta che emerge dai miei argomenti dice invece qualcosa di alquanto diverso. Dice che senza immaginazione esercitata, nella pubblica arena c'è una stupidità anestetizzata, un tipo di risposta al mondo sensibile di chi ha i sensi indeboliti. Diventiamo insensibili nei confronti gli uni degli altri e nei confronti della nostra stessa sensibilità. Abbiamo perso la capacità di farci persuadere per via estetica.

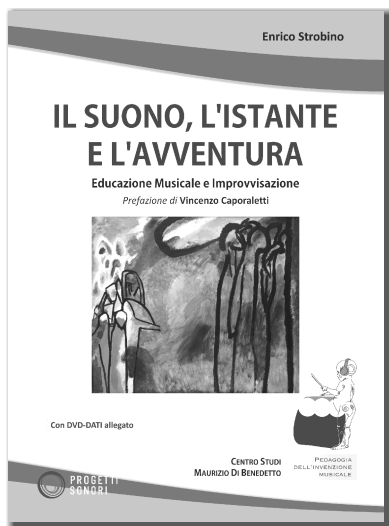
[...] Se l'immaginazione non è tenuta viva, non c'è la percezione dell'insulto, dell'offesa, non c'è il senso dell'ingiustizia, e dunque nemmeno il senso della giustizia (Hilman, 1999, pp. 115-116).

La presenza delle arti è funzionale, quindi, ad un'educazione estetica che le travalica, intendendo con "estetica" una pratica della sensibilità che non è esclusiva dell'arte ma che deve "risuonare" nella vita pubblica, nella vita della polis e, al tempo stesso, dentro ad ognuno di noi. Si tratta di una qualità del fare, un'attitudine, una propensione o una predisposizione a cogliere - o a rendere speciale - quanto c'è in un'esperienza ordinaria, intercettando qui il pensiero della Dissanayake, per cui l'arte è un comportamento più che un'opera o un prodotto, da intendere più come *sensibilità estetica* che come *arte* in senso stretto, per cui saremmo più vicini a posture che predispongono a cogliere esteticamente le cose del mondo e a promuovere e intensificare le esperienze del sentire:

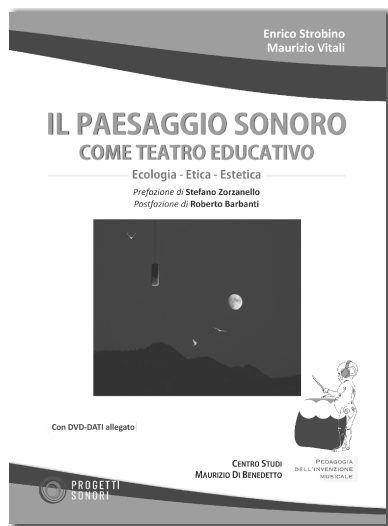
Con il termine "arte" ci si può riferire a molte cose: al bello visivo (o sonoro) o alle cose belle; alle predisposizioni percettive e cognitive per certi colori, certe forme, certi contenuti, paesaggi o caratteristiche corporee e facciali; all'uso che si fa di queste predisposizioni come dispositivi di comunicazione, oppure alla capacità cognitiva che gli umani hanno di immaginare e di "incrementare" la realtà; ci si può riferire alla creatività, a un bisogno espressivo, alle risposte emozionali ("estetiche") e a molte altre cose ancora – questa lista non pretende di essere completa (Dissanayake, 2015, p. 72).

L'arte di Munari è un'arte totale, che copre una varietà e una complessità di pratiche, dalla pittura alla scultura, dal design alla grafica, dall'illustrazione alla scrittura, dall'ambiente alla performance. Un'arte che sceglie di stare "tra" i linguaggi sperimentandone i meccanismi di funzionamento, a volte forzandone i limiti, oltrepassando la consuetudine dell'uso delle idee e delle cose. Questa modalità di pensiero e di operatività è di per sé didattica, demolendo i confini fra museo e laboratorio, fra bottega artigianale e scuola. La parola "multimediale" sarebbe la più indicata per descrivere la sua esperienza e la sua visione educativa, se questa parola non fosse stata catturata dal mondo informatico e non alludesse quindi ormai quasi automaticamente a quel contesto. Ecco allora il tentativo di proporre una didattica multimediale e intersensoriale a partire dal suono prendendo in prestito molte idee di Munari ma, soprattutto, cogliendone il paradigma di fondo, di un'educazione che abbatte i rigidi confini fra le arti, vedendo nel fare artigianale il miglior modo possibile per imparare le forme del mondo.

Fanno parte della stessa collana...



Enrico Strobino
Il suono, l'istante e l'avventura



Enrico Strobino - Maurizio Vitali
**Il paesaggio sonoro
come teatro educativo**



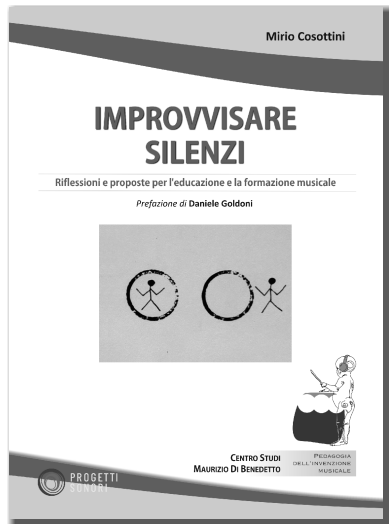
Maurizio Vitali
Ragazzi che si ascoltano



Daniele Vineis - Gabriele Greggio
**Inventare con
Debussy - Stravinsky - Shoemberg**



Improvvisare nell'educazione e nella formazione musicale
A cura di *Maria Grazia Bellia, Roberto Carnevale, Mario Piatti*



Mirio Cosottini
Improvvisare silenzi

Elenco dei file digitali

- 01 Canone del respiro [2:16]
- 02 Canone del respiro 2 [2:30]
- 03 Permanenza e varianza [3:00]
- 04 Permanenza e varianza con inserti [3:00]
- 05 Round Trip [2:12]
- 06 Sassi [1:07]
- 07 Pensando a In C [2:10]
- 08 Cicale [3:09]
- 09 Sequenza 5 texture [1:49]
- 10 Comporre con le texture [2:08]
- 11 Paesaggio immaginario [5:04]
- 12 Il canto del merlo [2:21]
- 13 Motivo 4: in loop [0:24]
- 14 Motivo rallentato e abbassato [0:09]
- 15 Il canto del merlo remix [2:05]
- 16 Un binomio fantastico [2:09]
- 17 Pensando ad Alina [3:04]
- 18 Il coro delle berte [3:44]
- 19 Shaker e torre della pioggia [2:39]
- 20 Four shakers [1:07]
- 21 Sei suoni nuvola* [0:45]
- 22 Haiku [1:43]
- 23 Far sentire l'aria [1:18]

*) Si tratta di un file elaborato attraverso il software Audacity® e per poterlo ascoltare e/o manipolare bisogna salvarlo preventivamente sul proprio computer o dispositivo.

I file audio allegati a questo sussidio sono stati registrati dall'Autore nell'ambito della sua attività di docente e formatore.