

Prefazione

La sfida principale che la didattica musicale deve fronteggiare, in questi primi decenni del secolo XXI, è contemperare le funzioni dell'educazione al suono e alla musica come fatto sociale, e quelle dei vari livelli della istruzione musicale specializzata, all'interno di un incremento senza precedenti dell'accessibilità all'acustica. Ciò significa prendere atto della contemporanea abitazione, da parte di chi oggi partecipi in qualsiasi modo del "musicale", di luoghi cognitivi e formativi animati da diverse, e in alcuni casi inconciliabili, caratteristiche.

La tecnologia informatica media nello stesso momento, e con gli stessi canali informativi, cantillazioni di monaci buddisti thailandesi accanto a quei "momenti isolati e relativamente autonomi" (come lamentava Adorno) di un lavoro sinfonico di Beethoven, accostati all'estemporizzazione di uno *standard* in Bill Evans e alla ricerca timbrica dell'*overdrive* chitarristico in brani di punk rock cinese. In questo affastellamento paratattico di suoni/culture/forme/mondi ed epoche, il rischio per un ascoltatore nemmeno tanto *naïf* è la perdita del senso, di sprofondare in un *maelström* di anomia paralizzante, oppure di accettare ottusamente la conclamata indecifrabilità delle forme sonore.

Inoltre, a complicare il quadro, basti considerare come il "suono umanamente organizzato"¹, coinvolto nel coacervo planetario di usi e funzioni culturali – oltre alle disparate discretizzazioni e pertinentizzazioni fonematiche e fonologiche, alle morfologie e sintassi, ai generi, agli stili dei multiformi "linguaggi" musicali – si sostanzia in pratiche. E tra le pratiche più ubique in questi universi paralleli delle musiche mondiali vi sono quelle improvvisative, di creazione in tempo reale: cui, in prospettiva didattica, Enrico Strobino ha dedicato questo importante volume. Dal punto di vista strategico, proprio per eludere i rischi di una "perdita del centro", l'Autore fa innanzitutto una scelta di campo, attestandosi esplicitamente sulla piattaforma epistemologica della Teoria delle musiche audiotattili (TMA)², per sua riconosciuta capacità di stabilire un principio ordinatore, un orientamento distintivo, una funzionalità geo-localizzatrice di guida nel labirinto delle forme e comportamenti musicali.

Al fine di evidenziare meglio alcune specificità offerte dalla ricerca di Strobino, non sarà inutile richiamare preliminarmente taluni aspetti di questo modello teorico. Non è infatti indifferente all'impianto scientifico di questo volume la trasposizione del *focus* d'indagine operato dalla TMA dallo studio comparativo delle musiche come *oggetti* – in una prospettiva fenomenologica che ci espone alla polverizzazione esponenziale delle etichette di generi e stili, di *big data* tendenzialmente refrattari, però, a tramutarsi in fatti³ musicali – a quello delle *cognitività* implicate nei modi diversi di formare le organizzazioni umane del suono. La dislocazione dall'Oggetto al Soggetto proposta dalla TMA, che dalla imprevedibilità e innumerabilità degli eventi si riorienta sulle facoltà cognitive e formative universalmente umane, in uno sguardo fecondato dall'antropologia cognitiva, offre l'inalutabile guadagno epistemico di cogliere innanzitutto delle *strutture* (se non vi è reticenza snobistica nell'utilizzare questo concetto). Anzi, ne rileva due fondamentali, riducendo di molto il novero delle possibilità (anche qui, *entia non sunt multiplicanda*). La prima, è quella inerente alla *koiné* musicale "nativa" occidentale – la musica con primaria funzione artistica tramandata attraverso la notazione musicale altamente prescrittiva, in particolare negli ultimi tre secoli – che la TMA denomina *matrice cognitiva visiva in funzione allografica*⁴. Accanto a questa ne individua un'altra, designata come

¹ Secondo la feconda definizione di musica di John Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, Lucca, LIM-Ricordi, 1986.

² Per la Teoria delle musiche audiotattili, cfr. almeno Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014; Id., *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019.

³ Per la nozione di "fatto musicale" e i suoi rapporti con la semiotica, cfr. Jean Molino, "Fait musical et sémiologie de la musique", «Musique en jeu», n. 17, 1975, pp. 17-32 (tr. ingl. con «afterthought» in «Music Analysis», 9/2, 1990, pp. 113-156),

⁴ Per la nozione di *matrice visiva*, cfr. V. Caporaletti, *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, op. cit., p. 34 sgg.

principio cognitivo audiotattile in funzione autografica che agisce nelle ulteriori musiche del mondo (o nella stessa cultura occidentale non appena la osserviamo nella sua articolata stratificazione, che ci fa incontrare la ricchezza della diversità nell'apparentemente simile: e qui mi riferisco alle tradizioni popolari o al jazz e al pop)⁵.

Ora, è proprio quest'ultima struttura cognitiva in gioco nelle pratiche creative in tempo reale oggetto di questo volume⁶. Dico subito che Strobino non s'ingegna a redigere un complesso compendio della Teoria delle musiche audiotattili, lasciando volentieri questo onere ad altri. Quello che invece qui interessa è che, partendo dalle acquisizioni e dai modelli di riferimento epistemologici di questa Teoria, l'Autore, all'esito di un *excursus* che disegna un panorama sintetico e molto chiaro delle tipologie di pratiche creative in tempo reale, individua un percorso attuativo, una serie di trasposizioni didattiche⁷ che si rivelano originali e funzionali agli obiettivi.

Didattica di base dell'improvvisazione, quindi, con un'attenzione rivolta alla musica che realmente oggi è praticata: l'"improvvisazione vivente" verrebbe da dire. E inoltre, delineata dall'Autore con una competenza forgiata da anni di esperienza educativa "sul campo", che della didattica improvvisativa ben discerne gli indirizzi pedagogicamente autonomi ed eteronomi (ossia nella formazione tecnico-specialistica del performer creativo o nell'utilizzo dell'improvvisazione per una educazione più globale alla musica e alla formazione della *persona*)⁸. Se c'è un aspetto che si impone anche ad una cursoria scorsa di questo volume, è la puntualità e originalità dei riferimenti musicali al jazz e alla musica contemporanea di estrazione accademica, che ne schiva quell'aria imbalsamata che spesso si respira in consimili testi di didattica musicale, con riferimenti ad un canone di opere noiosamente e pedantemente consunto e stereotipato.

Non che di didattica dell'improvvisazione non si sia trattato da parte dei pedagogisti. La letteratura in proposito è ricchissima, e vi sono illustri contributi di altrettanto considerevoli teorici che Strobino esamina con attenzione e rispetto, traendo da ciascuno indicazioni preziose. Ma il mutamento di paradigma proposto dalla TMA, e che informa il suo approccio, sta nel trasporre la problematica in un altro ordine di idee, con la consapevolezza che non vi sia una sola forma di cognitivtà, magari articolabile in livelli, con la quale si dovrebbe confrontare la pedagogia musicale. Infatti, nella prospettiva in cui si è configurata la "scienza normale" pedagogico-didattica, nei suoi esiti attuali più avvertiti, ai primi stadi dell'apprendimento corrisponderebbero delle serie di pratiche ritenute vagamente assimilabili a ciò che consideriamo *audiotattile*, che poi, però, si dovrebbero trasmutare alchemicamente, nei livelli esperti, non si sa come né quando, nella trascendente luce della *visività*. Gli orientamenti più conservatori, d'altro canto, sono ancora convinti che somministrare dosi massicce di visività *sub specie* di costrutti teorici normativi e proposizionali sia la via di Damasco per essere "poi" in qualche modo folgorati dall'ineffabile audiotattile improvvisativo.

Di converso, lo *shift* paradigmatico antropologicamente informato risolve queste aporie, avvertendoci che a musiche – concezioni, forme sonore, oggetti, comportamenti – antropologicamente differenti corrispondono modi tendenzialmente diversificati (naturalmente nell'asse di un *continuum*) di conoscenza, rappresentazione, percezione e valorizzazione del musicale. E questo con validità nei rispettivi livelli basilici o esperti di apprendimento. Questo aspetto è cruciale se ci si allontana da quel regime allografico cui presiede la matrice visiva nella musica d'arte occidentale classico-romantica-modernista – in cui il Testo prevale sul gesto del performer –, e si accede a quello autografico del principio audiotattile che è nel jazz, nel rock, nelle

⁵ Per il concetto di *audiotattilità*, cfr. *ivi*, p. 40 sgg.; per l'*autografia musicale*, cfr. *ivi*, p. 59 sgg.

⁶ Pratiche di creazione in tempo reale che la TMA, per sovrammarchato, distingue ulteriormente in *estemporizzazione* e *improvvisazione*. Per la nozione sistemica di *estemporizzazione* come opposta ad *improvvisazione*, cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, op. cit., p. 104 sgg.

⁷ Utilizzo questa nozione nel senso di Yves Chevallard, *La transposition didactique*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985 (ed. ampliata 1991).

⁸ Intendo "persona" con la risonanza semantica che questo termine assume in determinati indirizzi della filosofia esistenzialista italiana, in particolare in stretta connessione con il concetto di *formatività* in Luigi Pareyson. Cfr. Id., *Esistenza e persona*, Genova, Il Melangolo, 2002.

musiche world fusion, ma anche in esiti recentissimi della tradizione compositiva accademica:⁹ insomma nelle musiche audiotattili, dove vigono, e trovano la loro magnificazione le prassi improvvisative. In cui, di converso, il gesto prevale sul Testo.

Ora, un tratto fondamentale del principio audiotattile, cui Strobino si richiama, è di essere esistenzialmente congeniale alle forme naturalistiche e istintive dell'interazione umana con l'ambiente. La sua caratterizzante cognitiva è di tipo prevalentemente procedurale, scarsamente permeabile da sistemi di regole exo-somatiche, ma autoregolantesi in funzione retroattiva contestuale.¹⁰ In altre parole, privilegiando la soluzione di problemi per tentativi ed errori e l'immersività del *learning by doing* (per usare un noto *label* pedagogico deweyano poi declinato in una molteplicità di indirizzi didattici)¹¹. Il neonato non ha una teoria del mondo ma vi accede audiotattilmente. Questo ci dà l'enorme misura dell'importanza dell'improvvisazione nella formazione di base, come un ponte naturale con il musicale attraverso quella competenza attiva che guiderà chi sceglierà la strada artistica con l'acquisizione di specializzazioni tecniche.

Certamente, questi sono aspetti che la psicologia cognitiva ha da tempo teorizzato, con conseguenti formalizzazioni in virtuose pratiche didattiche¹². Ma la peculiarità che anima le pagine di questo volume sta ancora una volta nella consapevolezza – e nel convincimento, direi – che tale innata disposizione audiotattile debba essere modulata e rimodulata nei processi di apprendimento dell'improvvisazione. *Differendo*, dunque, dalle acquisizioni indotte da un progetto formativo che dà per naturalizzato o non tematizzato l'approccio visivo/allografico – «gli ambienti sono invisibili», ricordava McLuhan¹³ –, e che interpreta implicitamente le stesse pratiche immersive o di *learning by doing*, ma anche i discorsi sulla corporeità e sull'*embodiment*, all'interno di questo schema immanente.

Una audiotattilità che deve quindi essere recuperata anche da chi ha avuto accesso ai gradi più raffinati dell'*expertise* visivo/allografica. Come si spiegherebbe altrimenti che persino grandi e acclamati concertisti incontrino difficoltà nella “semplice” risoluzione del problema di improvvisare *con coerenza* su una banale struttura melo-armonica misurata? Semplicemente, per il fatto che la cognitività audiotattile non è quella visiva. E che in una prospettiva didattica autenticamente virtuosa occorre avere idee ben chiare e distinte relativamente alle caratteristiche delle due facoltà, in modo da graduarne le implementazioni con una sapienzialità quasi da farmacopea, prestando attenzione a non creare interferenze tra loro ed elicitando di volta in volta l'una o l'altra a seconda degli indirizzi che si intendano perseguire.

⁹ Si pensi alle esperienze di creazione performativa in tempo reale di compositori come Alessandro Sbordoni o Fabrizio De Rossi Re, solo per restare in ambito italiano.

¹⁰ Bisogna fare attenzione però a non sovrapporre biunivocamente la contrapposizione tra il modo di conoscenza proposizionale vs procedurale alla dicotomia visivo/audiotattile: anche l'audiotattile ha una sua proposizionalità, come il visivo una sua proceduralità.

¹¹ Anche se siamo ben consapevoli della presenza di queste idee già nel pensiero di un Giambattista Vico. Per le convergenze tra il pensiero di Vico e alcuni svolgimenti della Teoria delle musiche audiotattili, cfr. V. Caporaletti, *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, op. cit., p. 128 sgg. Ricordiamo inoltre come non a caso, contemporaneamente all'elaborazione delle teorie di Vico, sempre a Napoli nel XVIII secolo fiorisse la scuola dei *partimenti*, metodologia di creazione musicale di stampo prettamente improvvisativo (per una interpretazione dei *partimenti* in chiave audiotattile, cfr. *ivi*, pp. 137-184).

¹² Per l'analogia con l'acquisizione delle strutture sintattiche del linguaggio, ad esempio, penso alla *Music Learning Theory* di Edwin Gordon (Id., *Learning Sequences in Music: A Contemporary Learning Theory*, Chicago, GIA Publications Inc., 2007).

¹³ «Gli ambienti sono invisibili. Le norme base, le strutture permeanti e i moduli globali degli ambienti sfuggono ad un'agevole percezione.» (Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *Il Medium è il Messaggio. Un inventario di effetti*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 84-85). Questa frase campeggia su due pagine totalmente bianche, a significare come l'"ambiente libro" – sul modello di tutti gli altri ambienti cognitivi – si strutturi come una cornice, un *brainframe* che non si appalesa per chi vi è immerso, ma, ciononostante, agisce con i propri presupposti sul sensorio forgiando la modalità di percezione e cognizione. Anche la *Reproduktion* musicale, come la definiva Adorno, in questo senso è un "ambiente cognitivo" basato sulla relazione compositore/notazione/interprete, che agisce subliminalmente come modello privilegiato della esperienza musicale.

Questo richiamo, naturalmente, è valido anche per quelle pubblicazioni didattiche specialistiche di jazz, specie di area statunitense – e che purtroppo costituiscono la letteratura di base dei programmi di improvvisazione jazz nei nostri Conservatori –, che propongono un insegnamento tecnico avanzato dell'improvvisazione senza rendersi conto che il principio operativo che li pervade continua ad allignare nei territori di quella cognitivà visivo/allografica nutrita di strutture simbolico/noetiche, costitutivamente irriducibili alla sensibilità audiotattile, contestuale e procedurale, attiva nei processi improvvisativi.

Il lettore potrà valutare autonomamente la quantità e la qualità delle tracce operative e degli spunti di riflessione offerti da Enrico Strobino, ed anche dei riferimenti musicali, che per la loro originalità e attualità possono costituire per alcuni una preziosa occasione in sé per un ampliamento delle conoscenze. Ciò che è doveroso notare, invece, è che questo libro sonda con uno sguardo innovativo e un linguaggio molto accessibile un territorio ancora largamente inesplorato per la pedagogia, e solo superficialmente abbozzato dalla didattica musicale, ponendosi come un fortunato caposaldo, speriamo coronato dall'attenzione dei più accorti e intelligenti didatti e musicofili.

Vincenzo Caporaletti
(Università di Macerata)
(CRIJMA – Sorbonne Université, Paris)