

# Modelli storico-culturali dell'Educazione musicale

di *Paolo Gozza*

## Il problema

L'educazione musicale non nasce oggi, e non è nata trenta o quarant'anni fa. L'educazione musicale nasce nella *scholè* greca dal pensiero della vita temperata, dall'ideale della coesione e dell'accordo tra le parti scisse e tendenzialmente ostili dell'uomo: *hèdonè* e *aretè*, emozione e *máthesis*, natura e cultura<sup>1</sup>. Manipolando l'aria modulata dalle voci o dagli strumenti, insinuandosi nel più aereo e profondo dei sensi umani, la musica promuove la nascita del pensiero attraverso la commozione. L'educazione musicale tien dietro a questo continuum pneumatico, e con vocazione terapeutica e slancio moralistico s'ingegna di consolidare le fragili simmetrie della mente in formazione: ne accorda le parti lontane – ragione e sensibilità, intelligenza e piacere – ed educandola alla comprensione musicale le sussurra segretamente che pensare è unire e armonizzare, proprio come nella musica.

Questo pensiero è il “modello” del sistema della cultura pratica e teorica che per oltre due millenni ha formato l'uomo musicale europeo: dalle antiche scuole italiche del pitagorismo mediterraneo all'educazione estetica dell'umanità nelle grandi capitali della cultura europea del Settecento. Un diverso paradigma, che ha profondamente mutato la cultura europea degli ultimi due secoli, è all'origine della rimozione del modello dagli attuali progetti dell'educazione musicale: l'eredità culturale del passato non è un investimento per la costruzione del futuro, e il vuoto lasciato dalla storia è colmato dal proliferare di metodologie e saperi senza storia<sup>2</sup>.

Educato alla storia, gli attori di questo convegno desiderano riaffermare il valore e il significato che la storia ha assegnato all'educazione musicale

1. Queste dicotomie sono state discusse in un convegno parigino del 2003 su *Mousikè et Aretè* (2007).

2. Si veda Dionigi I. (2002).

nella formazione dell'uomo. L'eredità culturale congiunta della musicologia e della pedagogia, due discipline che nel nostro Ateneo hanno sempre fatto storia<sup>3</sup>, indica quale sia il paradosso che ha condizionato il pensiero e la prassi musicale educativa europea: *Frau Musica* è conflitto, tensione, discordia concorde di corde e cuori. *Harmonia est discordia concors*: l'aforisma che si legge nell'immagine riprodotta sulla copertina di questo volume è scolpito sul frontone della casa della musica, è la "medicina della memoria" che Franchino Gaffurio, l'umanista musicale, pronuncia confidente ai propri allievi<sup>4</sup>. Per Gaffurio la musica è la forma che contiene le parti come parti pensate e unificate dal vincolo della divina proporzione, che le toglie dall'isolamento e dall'oppositività. Questo sapere profondo e ancestrale, che gli allievi ascoltano compiaciuti e riconoscenti dalla voce dell'educatore musicale umanista, ha origine dalle testimonianze sull'ambivalenza e sulla duplicità della musica nella musicologia greco-latina e cristiano-medievale confluita nel magistero di Gaffurio. Già la mitografia del nume tutelare della musica nell'Occidente europeo compendia plasticamente la duplicità della musica nella signoria d'Apollo su due corde, dell'arco e della lira, e nei misteri della medicina e della musica di cui il dio della forma custodisce i segreti<sup>5</sup>.

L'ambivalenza nasce dal potere che, più d'ogni altra arte o tecnica, la musica ha sulle menti umane. Beffandosi dei fortilizi di Minerva, la musica trascina le menti alla collera, all'estasi o alla malinconia, all'amore o all'odio, alla dannazione eterna; mena indifferentemente al vizio o alla virtù; può lenire l'ebbrezza o incitarla; nell'*Odissea* guida al suicidio interi equipaggi marini, nell'*Orfeo* dà vita alle cose morte, e anche Caronte, il buttafuori infernale, è succube delle arie musicali del rapsodo e cade riverso nel sonno. Come l'alcool o una droga, la musica altera le menti, e agendo sulle parti basse dell'anima pone alla morale e all'educazione delicati problemi di costume. Se la musica domina le menti, l'educazione musicale consisterà nel dominio della musica. Iniziandosi ai misteri d'Apollo, l'educazione musicale farà della musica la medicina dell'anima, l'arte che gli dèi pietosi del genere umano hanno donato agli uomini a loro consolazione. Senza disciplina, senza *máthesis*, in breve, senza educazione musicale, lo strapotere della musica rischia di generare menti discordanti, uomini non musicali che, come Riccardo III di Gloucester, sono privi della bella

3. In campo musicologico penso agli studi di F. Alberto Gallo, in particolare alle sue riflessioni in Gallo F.A. (1986); in campo pedagogico è ancora vivo il ricordo del pluridecennale magistero di Giovanni Maria Bertin (1922-2002).

4. Gaffurio F. (1508).

5. Cfr. Ficino M. (1990): 161 sg.: «Marsilius Ficinus Antonio Canisiano viro docto atque prudenti»; sulla lettera, una delle più autorevoli testimonianze sui rapporti tra musica e medicina nel Rinascimento, si può ora vedere Gozza P. (2004).

simmetria, e non potranno implorare il Sole-Apollo perché gli mostri compiacente la loro ombra. Come ogni tecnica, anche la musica, ogni musica, dovrà risolversi in cultura, *paidéia*, pena il suo estraniarsi dalla finalità formativa dell'uomo.

In quale rapporto sta oggi la musica con l'educazione e la formazione? Più precisamente: perché la musica oggi non educa? Perché non è "culturale", *paidéia*, formazione? E all'opposto: come la musica ha educato per due millenni l'uomo europeo, che l'ha celebrata quale «compagna dell'umana felicità»<sup>6</sup>?

## I contenitori dell'educazione musicale

La musicologia europea ha modellato l'educazione musicale costruendo innanzitutto i luoghi teorici in cui pensare la formazione dell'uomo. L'ha fatto pensando e donando una prospettiva culturale alla più comune delle esperienze sonore: ogniqualvolta un canto o una musica risuonano, l'opposizione tra uomo e mondo – tra cultura e natura –, e dell'uomo con se stesso – tra mano, affetto e mente –, evoca l'idolo cui il musicista tutto dona: la forma, aperta o chiusa non importa, che armonizza o al contrario moltiplica gli opposti, e comunque li contiene. La favola di Pitagora che rinviene le forme numeriche delle consonanze nei martelli dei fabbri riproduce in realtà, rispetto al nostro modello, la discordia tra la mente separata del filosofo e le mani non pensanti degli antichi metallurghi<sup>7</sup>. Tuttavia, è a partire da questo evento che la musicologia occidentale ha plasmato i grandi contenitori in cui allevare musicalmente l'uomo. Il primo contenitore dell'educazione musicale europea è il cosmo delle arti e delle scienze, dove la musica armonizza l'antagonismo dei saperi separati in vista del fine concorde dell'unità e dell'armonia della mente. Il secondo contenitore dell'educazione musicale è la mente umana, dove la musica accorda i moti discordanti dell'anima all'ideale della vita armoniosa e temperata. Infine, tra la mente mondana e la mente umana la musicologia occidentale ha posto come terzo contenimento la mente dell'educatore, che con una medicina della memoria simile all'aforisma di Gaffurio accorda le due musiche, *mundana* e *humana*, il cosmo del sapere e l'universo in espansione della mente, con la *musica instrumentalis*, che è l'*incipit* e l'*explicit* delle altre musiche<sup>8</sup>.

6. Patrizi F. (1596): 3.

7. Boezio A.M.S. (1990): 108-110 (I, 10-11).

8. *Ibid.*, I, 2: 99-101.

## Il cosmo

Il primo modulo nell'architettura del modello musicale formativo europeo è il contenitore universale le cui forme eleganti e i cui periodi poetici hanno dettato la costruzione di un *curriculum* formativo plurisecolare. Da Pitagora a Kant, il cosmo musicale delle arti e delle scienze contiene l'uomo, e in questo sapiente contenimento lo limita, ne fa un essere dipendente e finito, non onnipotente, con la sola rendita del posto che occuperà nel coro mondano: *achóreutos apáideutos*, chi non sa stare nel coro non è educato, recita l'adagio classico. La musica sarà creatività, ma è innanzitutto scuola di dipendenza, quindi di realtà, perché è scienza di rapporti: attitudine a tener ferma la dissonanza e a contenerla.

L'armonia del cosmo, la pitagorica musica delle sfere, non è il "codice del mondo", come sostiene il semiologo d'oggi: un "codice" glaciale senza l'uomo. La semiotica non aiuta l'educazione musicale neppure quando, assolutizzando il proprio concetto di esperienza, accusa la musicologia greco-latina e cristiano-medievale di piantare in asso l'uomo e il suo mondo<sup>9</sup>. Questo giudizio testimonia invece l'incapacità della cultura contemporanea di pensare la straordinaria ricchezza dei significati della musica nella cultura europea senza scinderne le parti e compromettere la loro unità originaria. Rimosse dal loro contenitore, le parti discordi generano l'ostilità tra esperienza e pensiero, tra fare e comprendere, tra creazione artistica e comunicazione, che la pedagogia musicale assume da una cultura non educata all'eredità musicale del passato. Salendo sulle spalle dei giganti, li abbiamo uccisi: non si uccidono i padri, dovremmo semmai raggiungerli nel loro passato.

## La mente

Il secondo contenitore del modello formativo musicale europeo è la mente. La musicologia occidentale ha posto ogni cura per riflettere sulla natura del recipiente interno delle forme sonore e misurare di lì gli effetti della musica sulla mente in formazione. In questa ricerca, la musicologia è stata affiancata dalla medicina, che ha suggerito al progetto educativo le conoscenze su cui fondare la propria azione. In breve, medicina e musicologia congiuntamente hanno valorizzato l'udito come il più interno all'uomo dei sensi. Ne è derivata una gerarchia *ad usum musicae*, nella quale l'ascolto è il più potente dei sensi sul piano della formazione e dell'educazione per la sua prossimità alle operazioni della mente.

9. Eco U. (1990): 9 sg.

Il primato dell'orecchio e dell'udito sull'occhio e sulla visione, che il paradigma scientifico moderno ha rovesciato, spiega anche il primato dell'educazione musicale sulle altre forme di educazione nella Grecia classica<sup>10</sup>. Alla contiguità tra suoni e anima, e tra musica e mente, si è poi affiancata la familiarità disciplinare tra medicina, musicologia e morale, e nel progetto educativo-musicale occidentale la musica è diventata la medicina morale dell'anima, la terapia della malattia dell'anima<sup>11</sup>. Pensando e praticando la musica come medicina dell'anima, l'educazione musicale europea ha valorizzato la mente dell'uomo e promosso un'idea di cultura e di formazione come nutrimento della mente: ha posto la sanità della mente al centro del processo formativo. Questo non si può certo dire per una cultura estetica di derivazione romantica nella quale solo la malattia è spirituale: la salute è banale perché omologa, all'opposto ci sono tante malattie, e ci si può ammalare in modo diverso dagli altri. Così l'estetica musicale del Novecento ha capovolto l'unione simbolica dell'arco e della lira d'Apollo, e la musica invece di sanare le menti può vendicarsi della loro felicità.

## L'educatore

Il terzo contenitore del modello formativo-musicale europeo è la mente dell'educatore. Nella xilografia dell'*Angelicum ac divinum opus musice* (1508), riprodotta in fronte a questo volume, l'educatore umanista campeggia togato in posizione elevata al centro dell'immagine. Accanto ha i simboli della disciplina musicale: compasso, misure di corde, canne d'organo e clessidra, gli stessi utensili di misurazione che commentano la tradizione iconografica del Dio geometra e musico nella tradizione platonica medievale e umanistica<sup>12</sup>. Il cartiglio riassume la legge scolpita sul tempio della disciplina musicale. Gli allievi in basso – chierici, studenti, un professore – ascoltano compiaciuti e riconoscenti, i loro sguardi ostentano l'orgoglio del sapere nobile e antico appena ascoltato e condiviso. Dopo la lezione, alcuni potranno praticare la dissonante armonia delle voci e delle differenti lunghezze delle canne dell'organo in chiesa. Ciascuno potrà così rivivere nella propria esperienza sonora la parola dell'educatore, e la lezione del *magister* troverà testimonianza nella dissonante armonia della vita. L'educatore dell'*Angelicum ac divinum opus musice* compendia nel proprio sapere i diversi significati e livelli in cui si dipana la legge musicale del mondo: è la mente che contiene e diffonde l'eredità culturale e addita la fonte celeste da cui quell'eredità ha origine; l'opera è angelica e divina precisamente

10. Si vedano i testi classici di Marrou H.-I. (1948) e di Jaeger W. (1956).

11. Pigeaud J. (1994).

12. Ohly F. (1985).

perché dà ragione di tutte le musiche che, da Dio in giù, sono riconducibili al canone della misura e della proporzione.

La crisi del modello è testimoniata da un brillante testo settecentesco di pedagogia dello strumento, *Leçons de clavecin*, che Diderot, il *philosophe* dell'impresa enciclopedica, pubblica a Parigi nel 1771<sup>13</sup>. *Leçons de clavecin* è una dotta conversazione a quattro voci nel vivo d'un insolito esperimento musicale: il salotto della casa di Diderot sede delle lezioni di musica ne è il laboratorio; la strumentazione scientifica è costituita da un clavicembalo dell'estensione di cinque ottave, accompagnamento obbligato delle dimostrazioni armoniche del dialogo; esso è intonato dalle mani promettenti dell'*élève*, Angélique, la quattordicenne figlia di Diderot, il quale ne aveva in precedenza seguito l'apprendistato musicale; infine, l'esperimento ha lo scopo di dimostrare l'efficacia e la superiorità del metodo elaborato dal *maître de musique*, un tale Antoine Bemetzrieder, metodo didattico che viene volta a volta discusso e commentato dal *philosophe*, Diderot stesso.

Il dialogo è un capolavoro estetico e filosofico, una sintesi ragionata delle discussioni musicali francesi seguite alla fortuna delle rivoluzionarie idee di Jean-Philippe Rameau, alle successive polemiche di Rameau con d'Alembert e con Rousseau, e, dopo la morte di Rameau nel 1764, all'affermazione europea di modelli estetici preromantici incentrati sull'ideale dell'espressività<sup>14</sup>. L'esperimento di Diderot è invece fallimentare. Motivato da un'ideologia astratta, il metodo mortifica l'*élève*, che nella vita prima ancora che nell'esperimento letterario incarna la metafora diderotiana dell'uomo come clavicembalo sensibile: l'*élève* è il cembalo-figlia suonato dalle idee del padre-filosofo. Tra il rappresentante della ragione illuminata e la giovane figlia manca un codice condiviso. L'esperimento si protrae per un decennio, finché contro l'autorità del padre Angélique abbandonerà la musica e andrà sposa a un parigino disinvolto. Alla morte del padre, Madame de Vandeuil redigerà i *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie [...] de Diderot*, biografia aneddotica del padre<sup>15</sup>. La narrazione di Angélique s'interrompe precisamente nell'anno 1763, l'incipit dell'esperimento musicale, e riprende nel 1773, quando Angélique lascia il laboratorio musicale. In una lettera del 1769 Diderot aveva scritto:

Angélique dice che se l'uomo è immortale, mentre l'animale muore per sempre in virtù della superiorità dell'intelligenza dell'uomo sull'animale, allora ella dovrà certamente morire, perché c'è molta più differenza tra lei e me che tra lei e un animale<sup>16</sup>.

13. Diderot D. (1983). Sullo scritto si veda ora Christensen Th. (2002).

14. Cfr. Christensen Th. (1993).

15. A cura di A.M. Wilson, B.T. Hanna Wilson e altri, in Diderot (1975): 1-39, 29 sg.

16. «Elle [Angélique] prétend que si l'homme est immortel et l'animal meurt pour toujours et que la vraie raison ce soit la supériorité d'intelligence du premier sur l'autre, il

Tra la mente di Diderot e la mente di Angélique non c'è più il codice musicale del mondo che le contiene e le accorda: non c'è l'armonia pre-stabilita che, mentre chiede a ciascuno di esprimere il mondo dalla propria prospettiva individuale, opera per accordarla polifonicamente agli infiniti punti di vista delle altre monadi<sup>17</sup>. Ciascuna mente non contiene più l'altra, e l'educatore, come pensa Angélique del padre, l'espelle col proprio canone. Per cui dopo Diderot siamo perfino indotti a domandarci quale sia più importante: il canone o la mente di Angélique, noi o la musica del suo cuore.

## Conclusione

Sono giunto al termine del mio discorso. Come mostra l'immagine di Franchino Gaffurio, la mente dell'educatore è il compimento del mondo musicale, e la storia fonda il progetto educativo di contenimento musicale delle menti. Forse proprio la storia, che contiene le menti passate, può ancora contenere e educare le menti presenti in una musicale *discordia concors*.

## Bibliografia

- Boezio A.M.S. (1990), *De institutione musica*, a cura di G. Marzi, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma.
- Christensen Th. (1993), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Christensen Th. (2002), "Bemetzrieder's Dream: Diderot and the Pathology of Tonal Sensibility in the *Leçons de Clavecin*", in *Music, Sensation, and Sensuality*, a cura di L. Ph. Austern, Routledge, New York-London: 39-56.
- Deleuze G. (1988), *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris; trad. it., Einaudi, Torino, 1990.
- Diderot D. (1955-1970), *Correspondance*, a cura di G. Roth e J. Varloot, Éditions de Minuit, Paris, tomo IX.
- Diderot D. (1975), *Œuvres complètes*, tomo I, Hermann, Paris.
- Diderot D. (1983), "Leçons de clavecin et principes d'harmonie. Édition critique et annotée présentée par J. Mayer et P. Citron avec le soins de J. Varloot", *Œuvres complètes*, tomo XIX, Hermann, Paris: 45-387.
- Dionigi I. (2002) (a cura di), "Necessità dei classici", *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, RCS Libri (BUR), Milano: 7-18.

faut qu'elle meure aussi, car il y a plus encore de différence entre elle et moi, qu'entre elle et un animal»; Diderot D. (1955-1970): 101 (lettera a Sophie Volland del 9 agosto 1769). Si veda Mayer J. (1986).

17. Deleuze G. (1988).

- Eco U. (1990), "Il codice del mondo", *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale (Bologna 27 agosto-1° settembre 1987)*, I: *Round Tables*, a cura di A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F.A. Gallo, EDT, Torino: 3-11.
- Ficino M. (1990), *Lettere*, a cura di S. Gentile, I: *Epistolarum familiarum liber I*, Olschki, Firenze.
- Gaffurio F. (1508), *Angelicum ac divinum opus musice*, per Gotardum de Ponte, Milano.
- Gallo F.A. (1986), *Musica e storia tra Medioevo e Età Moderna*, Il Mulino, Bologna.
- Gozza P. (2004), "Platone e Aristotele nel Rinascimento: la psicologia della musica di Ficino e Giacomini", *Il Saggiatore musicale*, XI: 233-252.
- Jaeger W. (1956), *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze.
- Marrou H.-I. (1948), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, I: *Le monde grec*, Seuil, Paris.
- Mayer J. (1986), "Angélique et l'art musical", in *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Université de Provence, Aix-en-Provence: 147-158.
- Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique de l'Antiquité à la Renaissance* (2007), Actes du colloque international, a cura di F. Malhomme e A.G. Wersinger, Vrin, Paris.
- Ohly F. (1985), "Deus Geometra. Appunti per la storia di una rappresentazione di Dio", in Id., *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, trad. it. a cura di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna: 189-247.
- Patrizi F. (1596), *Della Poetica la decima istoriale*, per Vittorio Baldini, Ferrara, ed. mod. a cura di D. Aguzzi Barbagli, I, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1969.
- Pigeaud J. (1994), *La maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Les Belles Lettres, Paris.