

CONVEGNO REMUS 2006

Formazione e vocalità nel pensiero pedagogico di Platone e Goethe. Uno sguardo retrospettivo e un'ipotesi di lavoro.

Relatore : Letizia Michielon

Nel mio contributo di carattere storico – pedagogico vorrei proporre una breve riflessione sulla *paideia* platonica e sulla *Bildung* goethiana, due tra le teorie pedagogiche che maggiormente hanno esaltato la funzione formativa della musica, ponendo l'educazione al suono, ed in particolare l'educazione vocale, come fondamento stesso dell'edificio paideutico.

Facendo tesoro della lezione di Nietzsche¹ e di Bloch², l'intento che ci proponiamo è quello di riascoltare la memoria storica lasciandone emergere la carica innovativa e utopica, nella convinzione che le tracce platoniche e goethiane rappresentino ancor oggi un contributo essenziale, dal punto di vista teoretico e operativo, per l'elaborazione di un progetto formativo che miri alla valorizzazione della musica attraverso l'educazione alla vocalità.

1. Il canto del cigno. La vocalità nella *paideia* platonica.

Il nesso tra *paideia* e vocalità intuito da Platone ci invita ad una rifondazione creativa della *Bildung*, saldata sul principio dell'unicità dell'io e del suo inserimento in una sempre più ampia rete di conoscenze e relazioni umane.

Dalla voce delle Muse alla "canzone dialettica", vertice del percorso conoscitivo filosofico, Platone immagina infatti un itinerario di educazione all'ascolto e alla *phonè* che inconsapevolmente oltrepassa la ricerca metafisica attuata dalla parola, in quanto veicolo del *logos*, lasciando trapelare le potenzialità più eversive del linguaggio musicale³.

a) Il canto, memoria e rivelazione della divina armonia.

"Si racconta che Socrate abbia sognato di tenere sulle ginocchia un piccolo cigno, che mise subito le ali, volò via e cantò dolcemente, e che il giorno successivo si presentò a lui Platone, ed egli disse che quel cigno era proprio lui"⁴.

L'aneddoto tramandato da Diogene Laerzio coglie simbolicamente il ruolo determinante svolto dalla vocalità all'interno della concezione filosofico-musicale platonica.

Una prima occasione di approfondimento ci è offerta dalla rilettura del mito delle cicale narrato nel *Fedro*, testo che incarna, secondo Matassi, la *summa* della riflessione sulla musica elaborata dal filosofo ateniese⁵.

Riascoltiamo le parole di Socrate:

¹ F.NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher* (1874), trad.it. *Considerazioni inattuali. III: Schopenhauer come educatore*, a cura di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1972.

² E.BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* (1959), trad.it. *Il principio speranza*, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti, 2005.

³ A.CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁴ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, III,5, p. 102.

⁵ E. MATASSI, *Musica*, Napoli, Guida, 2004, p. 9.

“La storia è che una volta le cicale erano uomini - viventi prima della nascita delle Muse- e che quando esse nacquero e comparve il canto , alcuni di questi a tal segno furono storditi dal piacere che, per cantare, scordavano cibo e bevanda e neppure si accorgevano di morire. Da costoro e in seguito a ciò saltò fuori la famiglia delle cicale, alle quali le Muse concessero il favore di non avere affatto bisogno, da che son nate, di alimenti, ma di potere cantare subito, senza mangiare e bere, fino alla morte; e dopo, di andare presso le Muse a riferire chi le onori sulla terra e quale di esse ciascuno veneri. A Tersicore dunque le cicale menzionano gli uomini che l’hanno venerata con le danze, e così li rendono assai cari alla Musa; a Erato, parlano di quelli che la venerano in canti d’amore; e alle altre Muse ugualmente secondo l’arte per cui ciascuna è onorata. Alla più anziana, Calliope, e a Urania che le vien dietro, le cicale menzionano quelli che passano la vita a filosofare e che così onorano l’arte musica propria di quelle; perché queste due, sopra tutte le altre Muse presiedono alle cose celesti ed occupandosi dei discorsi divini ed umani, sanno il canto più soave”⁶.

Il racconto si svolge in un luogo ameno, abitato dalle ninfe ⁷, divinità gentili che attraverso il canto e la danza esprimono poeticamente lo stupore provato dall’uomo greco di fronte al mistero sacro emanato dalla bellezza della natura (*physis*)⁸. Il *canto* sorge cioè dall’*incanto*, dal pudore (*aidos*) che avvolge l’animo afasico immerso nel silenzio naturale ⁹.

La stessa meraviglia presiede alla nascita delle Muse, le nove fanciulle figlie di Zeus e di *Mnemosyne* (la Memoria), venute alla luce per lodare la prodigiosa magnificenza dell’universo. Senza il loro canto, dono celeste in cui è celata la memoria del divino, la creazione del mondo non sarebbe apparsa compiuta ¹⁰.

Anche nella *paideia* platonica il canto (*aoide*) appare come una sorta di incantesimo (*ep-aoide*)¹¹, in grado di riportare armonia nel cuore dell’uomo.

Il potere ammaliante della voce rivela in Platone una triplice valenza: magico-esoterica, salvifica e terapeutica.

Nelle *Leggi* i canti corali vengono definiti infatti “incantesimi collettivi”¹², che nulla hanno però in comune con i riti evocanti forze demoniache, giudicati irrazionali e dunque condannati dal filosofo ateniese¹³. L’aspetto salvifico si collega invece direttamente alla tradizione orfica, cultura eminentemente orale, in grado di suscitare una magnetica immedesimazione tra l’animo dell’ascoltatore e la voce del rapsodo ¹⁴. Il potere sovrumano e terapeutico della musica assume infine un ruolo di rilievo nella scuola pitagorica ¹⁵ e in quella ippocratica ¹⁶, il cui influsso si rivela determinante per la teorizzazione platonica della formazione¹⁷.

⁶ PLATONE, *Fedro*, 259 b-d, Bari, Laterza, 1989, p. 254.

⁷ Ivi, 230b, p. 216.

⁸ W.F.OTTO, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens* (1954), trad.it. *Le Muse e l’origine divina della parola e del canto*, a cura di S.Mati, Roma, Fazi Editore, 2005, p. 8. Per un approfondimento sul tema delle ninfe e delle muse, cfr. anche H.KOLLER, *Ninfe, Muse, Sirene* e A. QUEYREL, *Le Muse a scuola*, in AA.VV., *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D.Restani, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 97-124.

⁹ W.F.OTTO, cit., p. 10.

¹⁰ ID., p. 85.

¹¹ MOUTSOPOULOS ricorda come in origine gli incantesimi fossero dei canti (E.MOUTSOPOULOS, *Le musique dans l’oeuvre de Platon* (1959), trad.it. *La musica nell’opera di Platone*, a cura di F.Filippi, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 32). Cfr. anche quanto sostengono C.SEGAL, *La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio*, in *Musica e mito nella Grecia antica*, cit., p. 291; F.GRAF, *Orfeo un poeta tra gli uomini*; J.BREMMER, *Orfeo, da cantore iniziatici a «guru»* e M.DETIENNE, *Orfeo dalla voce di miele*, ivi, pp. 303-348.

¹² PLATONE, *Leggi*, Roma- Bari, Laterza, 2001, II 659e, p. 71.

¹³ MOUTSOPOULOS, cit., p. 33.

¹⁴ Su questo aspetto della tradizione orfica, cfr. SEGAL, cit., p. 295.

¹⁵ MOUTSOPOULOS, cit., p.32.

¹⁶ Su questo tema cfr. la *Parte II* dell’accuratissimo saggio di A.BARKER, *Psicomusicologia nella Grecia antica*, Napoli, Guida, 2002 (pp. 75-98).

¹⁷ Per un ulteriore approfondimento sui rapporti tra la tradizione pitagorica, ippocratica e la *paideia* platonica, cfr. W.JAEGER, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (1947), trad.it. *Paideia La formazione dell’uomo greco*, a cura di A.Setti, Firenze, La Nuova Italia, 1967, vol. II e III.

La facoltà curativa del canto è strettamente connessa alla sua capacità di ricreare nell'uomo il perduto equilibrio psico-fisico attraverso il movimento suscitato nell'anima e nel corpo.

Nelle *Leggi*, ad esempio, Platone sostiene che le ninne-nanne, accompagnate dal dondolio delle braccia, esercitano un'azione benefica e rasserenante sull'anima dei neonati¹⁸, contribuendo a formare già nei primi anni di vita una spiccata sensibilità verso la nobile armonia. Analogo effetto è ottenuto dalla danza, disciplina artistica che, come la poesia e il canto, ha il proprio fulcro nel ritmo, cardine della sinergia tra parola, voce e movimento realizzata dalla *mousikè*¹⁹.

In termini strettamente musicali, il concetto di "armonia" viene utilizzato da Platone per definire "la caratteristica principale di ogni musica, in quanto fattore di ordine e unità, che conduce l'anima umana alla somiglianza, all'amore della Bellezza, alla concordanza con il Bello"²⁰.

Simmia esalta la natura divina dell'armonia²¹, mentre Socrate ne sottolinea la capacità di realizzare un legame unificante tra elementi contrari²². E' proprio l'armonia, infatti, che rende possibile il legame tra l'anima e il corpo e che consente la convivenza delle diverse parti dell'anima tra loro²³.

La relazione armoniosa tra l'anima e il corpo consente di intuire, per analogia, il rapporto che si instaura tra dio e l'universo. Nel *Timeo* il demiurgo anima la materia amorfa e fluttuante donandole la forma delle Idee e dei Numeri²⁴ e introducendovi l'Armonia²⁵. La sua azione plasmante si sprigiona in particolare attraverso la creazione dell'Anima del mondo, intesa come *trait d'union* dialettico lanciato tra il mondo sensibile e il mondo intelligibile, una sorta cioè di cielo immaginario sorto dall'unione tra l'essere fisico e l'essere ideale, caratterizzato da armonia, proporzione e misura²⁶.

Nel pensiero di Platone l'aspetto metafisico dell'armonia si intreccia con la sua valenza etica. La virtù stessa è armonia, e l'arte dei suoni - in particolare il canto, che si avvale dell'apporto concettuale racchiuso nella parola - contribuisce in modo determinante a rendere l'anima virtuosa²⁷. La musica, infatti, sorta dall'eros che si sprigiona tra armonia e ritmo²⁸, incarna l'immagine più viva delle sottili assonanze che relazionano l'anima all'universo.

Occorre però distinguere tra i due diversi tipi di godimento generato dalla musica²⁹: vi è una sensazione piacevole, che trae gioia dal dinamismo dei suoni, pur senza saperne cogliere il nesso, e vi è un piacere razionale, che si sprigiona dai suoni puri, emessi da una "voce unica", belli in sé e non in relazione ad altro³⁰. La nota unica e pura a cui allude Platone evoca l'unità interna del suono, caratterizzata da un rapporto numerico. La predilezione dimostrata per i suoni puri si giustifica dunque con la capacità che essi hanno di lasciar trasparire in grado elevato l'idea di cui partecipano. Le emozioni estetiche sorte da questo tipo di ascolto conducono alla conoscenza del Vero, a cui è strettamente connessa la conoscenza del Bene³¹ e del Bello³².

La musica, dunque, nel momento stesso in cui rivela la struttura del mondo³³, instilla nell'animo l'intuizione e il desiderio di un modello migliore di vita. Di qui la sua importanza cruciale nell'ambito dell'organizzazione statale e il rilievo pedagogico affidatole nella *Repubblica* e nelle *Leggi*.

¹⁸ PLATONE, *Leggi*, cit., VII 790 d-e, 791 a-b, p. 212.

¹⁹ Sull'importanza della danza nella *paideia* platonica, cfr. ancora MOUTSOPOULOS, cit., *Parte II*, capp. 1-5.

²⁰ Ivi, p. 352. Cfr. PLATONE, *Repubblica*, Roma- Bari, Laterza, 1991, II 401c, p. 113.

²¹ ID., *Fedone*, Bari, Laterza, 1988, 86 a-c, p. 141.

²² Ivi, 92e -93a, p. 151.

²³ Ivi, 86b-c, p. 141.

²⁴ ID., *Timeo*, Bari, Laterza, 1991, 53b, p. 399.

²⁵ Ivi, 36e-37a, pp. 376-377.

²⁶ Sull' Anima del mondo, cfr. MOUTSOPOULOS, cit., p. 348 e pp. 373-376.

²⁷ PLATONE, *Protagora*, Roma- Bari, Laterza, 2003, 326b, p. 87; *Repubblica*, cit., III, 401d, p. 113; IV, 442a, p. 156.

²⁸ ID., *Simposio*, Bari, Laterza, 1989, 187c, p. 162.

²⁹ ID., *Timeo*, cit., 80b, p. 432.

³⁰ ID., *Filebo*, Bari, Laterza, 1989, 51d, p. 118.

³¹ ID., *Repubblica*, cit., VI, 508e, p. 223.

³² ID., *Simposio*, cit., 212a, p. 192.

³³ ID., *Timeo*, cit., 47b-d, pp. 391-392.

b. L'educazione musicale prima di Platone.

Vi è una lunga tradizione educativo- musicale che precede ed ispira la teorizzazione platonica, ideale sintesi di una cultura che ha posto l'arte, e in particolare la musica e il canto, come fonte viva della formazione umana³⁴.

Già in Omero la musica e la danza rappresentano il *training* educativo fondamentale per lo sviluppo della personalità³⁵. La *paideia* liberale dei giovani eroi, infatti, di cui Achille rappresenta il prototipo, concepisce la musica ad un tempo come disciplina principale e complemento indispensabile. Grazie anche all'educazione estetico- musicale ricevuta da Chirone, Achille incarna la fusione armoniosa tra la personalità di Aiace, vigoroso uomo d'azione, e quella di Odisseo, maestro nell'arte della parola e dell'astuzia³⁶.

Il modello omerico viene ripreso dalla tradizione spartana: si pensi alla scuola di assolo vocale creata da Terpandro nel VII secolo e ai centri di corodia fondati nel VI secolo, ove l'educazione musicale si associa alla formazione ginnica e alla danza³⁷. L'attrazione esercitata da Sparta nei confronti di poeti e musicisti stranieri (tra cui ricordiamo Tirteo e Alcmane) testimonia l'ampiezza di interessi della cultura lacedemone e la valenza etica connessa all'educazione musicale.³⁸

La lirica monodica di Lesbo, che raggiunge il proprio splendore con Saffo e Alceo, rivoluziona non solo la creazione poetica, d'ora in poi segnata dal predominio della componente musicale su quella letteraria, ma contribuisce al contempo alla fondazione di un nuovo ideale educativo. La scuola di Saffo e delle sue rivali Andromeda e Gorgone, operanti nella regione continentale, rappresentano infatti una sorta di conservatorio *ante litteram* di musica e declamazione, nel quale le giovani allieve imparano a suonare la lira e ad accompagnare con essa il canto, nel corso di insegnamenti che si svolgono spesso durante lunghe veglie notturne. Alla scuola di Alceo, invece, ci si forma per diventare un uomo di cultura, secondo il modello educativo inaugurato da Chirone³⁹. Occorre attendere però la tradizione pitagorica perchè la musica venga indicata come disciplina principale all'interno del percorso di ricerca filosofico e scientifico- astronomico. Il paradigma pitagorico – radicato nell'orfismo e ripreso poi, attraverso la mediazione degli armonisti, nella *paideia* platonica - attribuisce all'educazione musicale un ruolo privilegiato all'interno della formazione dell'uomo in quanto essa consente la comprensibilità e la comunicazione dei segreti racchiusi nella *tetratti*, la dottrina riservata agli acusmatici, ai quali vengono rivelate le leggi che governano la musica celeste e umana⁴⁰.

Solone introduce nelle scuole l'insegnamento obbligatorio della musica e della ginnastica⁴¹ mentre nell'età di Pericle maggior risalto viene affidato, oltre al canto, all'educazione strumentale (soprattutto flauto e lira), per consentire all'uomo appositamente educato di esprimersi musicalmente nei simposi, nelle palestre e nelle feste organizzate dalla *polis*.⁴²

³⁴ A tale proposito, cfr. il prezioso volume di J.CHAILLEY, *La Musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

³⁵ MOUTSOPOULOS, cit., p. 188.

³⁶ JAEGER, cit., vol. I, p. 69.

³⁷ PLUTARCO, *De Musica*, trad. it. a cura di R. Ballerio, Milano, BUR, 2001, 1134b, p. 37.

Sulla centralità della voce nella cultura musicale dell'antica Grecia, cfr. A.BÉLIS, cit., *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, 1999, pp. 179-191.

³⁸ JAEGER, cit., vol. I, p. 193. Cfr. anche MOUTSOPOULOS, cit., p. 189.

³⁹ Ivi, pp. 192-193.

⁴⁰ Ivi, p. 194.

⁴¹ Ivi, p. 203.

⁴² "L'insegnamento del flauto veniva impartito sia da maestri subalterni che dallo stesso citarista. L'allievo ascoltava l'esecuzione di un brano musicale, poi lo ripeteva a sua volta, sia sullo strumento che il maestro gli dava che sul suo flauto personale; il maestro correggeva i suoi errori oppure l'accompagnava cantando, e se accompagnava anche con un barbiton la melodia del flauto, si veniva a creare una specie di 'terzetto' vocale e strumentale. Il modo in cui veniva insegnato a suonare la lira era identico: prima la dimostrazione del professore, poi l'esecuzione dell'allievo, infine le correzioni." (ivi, pp. 205-206).

Con Damone , infine, la *paideia* musicale, difesa appassionatamente nell' *Aeropagitico*, diventa la via privilegiata per l'acquisizione della virtù , considerata insegnabile. Il mimetismo emotivo suscitato nell'anima dai suoni , infatti, suggerisce al sofista greco la scomposizione delle diverse forme musicali nei loro elementi costitutivi di base e la definizione di sistemi completi di armonie e ritmi, ai quali vengono associati atteggiamenti morali più o meno raccomandabili.

Mentre “per i sofisti, strumentali alla trasmissione della virtù sono l'accumulo enciclopedico di conoscenze e l'insegnamento del modo in cui tenere abilmente dei discorsi; per Socrate , il mezzo principale è costituito dalla dialettica; per Damone, infine, si tratta semplicemente della musica”⁴³.

Moutsopoulos distingue , a questo proposito, tre diversi livelli di etica musicale: “ quello proprio delle strutture tecniche, che abbracciano l'armonia, la ritmica, la metrica e la poesia; quello delle strutture fisiologiche e morali, relative alla formazione dei caratteri corrispondenti alle esigenze di un determinato ideale; infine, quello delle strutture politiche che ineriscono alla legislazione”⁴⁴. L'etica musicale genera così una vera e propria “politica musicale”che ispira a Platone l'ideazione di strutture atte a garantire la massima diffusione a tutti i livelli sociali della conoscenza musicale.

c. Formazione e vocalità in Platone.

Traendo ispirazione da Omero, Pitagora e Damone, Platone valorizza infatti, in modo particolare, l'aspetto etico- politico connesso alla *paideia* musicale .

Nelle *Leggi* viene considerato “ineducato” chi non pratica la danza corale , ovvero quella forma di espressione artistica che sorge dall'intreccio armonioso tra la danza e il canto⁴⁵.

Platone distingue due fasi all'interno del percorso educativo sonoro : l'acquisizione delle abilità tecnico – linguistiche e l'applicazione pratica delle conoscenze acquisite che, una volta metabolizzate , suscitano nell'animo del giovane il desiderio di compiere grandi gesta.

In particolare la *paideia* platonica insiste sulla formazione vocale, strumento indispensabile per raggiungere l'armonia.

L'educazione al canto, come ricordavamo poco sopra, inizia fin dai primi istanti di vita, grazie alle melodie delle nutrici e dei genitori , capaci di evocare nel neonato la prima nozione di euritmia e quiete⁴⁶ e la relazione indissolubile tra ritmo, armonia e calma psichica.⁴⁷

Su tale fondamento semplice ma rigoroso (genitori e nutrici rispondono direttamente allo stato dell'educazione musicale impartita ai figli nei primi anni di vita⁴⁸) si erge tutto il complesso edificio formativo platonico, articolato in fasce progressive d'età.

Tra i tre e i sei anni l'educazione al suono avviene tramite giochi che includono canti e danze.

Moutsopoulos sottolinea come emerga qui con chiarezza la connessione tra il canto, il gioco e la legge (*nómos*) che lo governa. Il rispetto delle regole che fondano il gioco e il canto, oltre a indurre l'intuizione empirica della bellezza musicale, educa infatti il bambino all'autodisciplina, allo sviluppo del senso comunitario e all'associazione mentale tra il *nómos* melodico e quello politico⁴⁹.

Nell'età compresa tra i sei e i dieci anni, l'istruzione tra i due sessi inizia a differenziarsi , concentrandosi soprattutto sullo sviluppo del vigore fisico; la musica corale e la danza continuano comunque ad essere praticate allo scopo di equilibrare la dura disciplina fisica e donare serenità all'anima⁵⁰ . Tra i dieci e i tredici anni il giovane si dedica a perfezionare la propria abilità nella decifrazione degli spartiti musicali, affiancato dal supporto di un maestro qualificato , il *grammatistés*. Solo nel triennio successivo egli prende per la prima volta in mano la lira e riceve un'accurata istruzione vocale monodica grazie al citarista, che gli insegna ad intonare all'unisono

⁴³ Ivi, p. 210.

⁴⁴ Ivi, p. 213.

⁴⁵ PLATONE, *Leggi*, cit., II, 654b, pp. 64-65.

⁴⁶ Ivi, VII, 790e, 791 a-b, pp. 212-213.

⁴⁷ MOUTSOPOULOS, cit., p. 228.

⁴⁸ Ivi, p. 243.

⁴⁹ Ivi, pp. 228-229. Cfr. PLATONE, *Leggi*, cit., VII, 797 a-c, p.220.

⁵⁰ Ivi, VII, 795d, p. 218.

voce e accompagnamento, a variare sulla lira la melodia del canto, a comporre eterofonie (ovvero ad inserire nelle pause della voce un intermezzo strumentale eseguito alla cetra), ad alternare suoni rapidi e lenti, acuti e gravi, e a trasformare i moduli ritmici⁵¹.

Il metodo di insegnamento si svolge in tre fasi: la dimostrazione del maestro, l'esecuzione dell'allievo che cerca di imitarlo e la successiva correzione da parte del docente⁵². Lo sforzo di immedesimazione nei ritmi e nelle melodie composte sui testi dei poeti lirici favorisce anche la formazione etica del bambino, che trae alimento dalla saggezza racchiusa nelle opere degli antichi maestri⁵³. Parallelamente all'educazione monodica, si svolgono le *performances* corodiche dei giovani, rese sempre più raffinate grazie alla selezione effettuata tramite i concorsi banditi dalla *pólis* in occasione delle numerosissime feste religiose⁵⁴. Nelle *Leggi* il coro dei fanciulli, quello dei cittadini fino a i trent'anni e quello degli uomini in età compresa tra i trenta e i sessant'anni si intrecciano per "cantare alle anime ancora giovani e docili dei bambini parole incantatrici"⁵⁵.

L'approfondita formazione musicale finora descritta non mira alla scoperta e alla valorizzazione del talento geniale: per Platone, infatti, il miglior musicista non è tanto il compositore o l'esecutore eccezionale quanto colui che sa creare armonia tra il pensiero e l'azione, la teoria e la pratica, la cultura e la vita. La musica passa dunque in secondo piano, assumendo una funzione propedeutica per lo sviluppo morale e filosofico dell'individuo⁵⁶.

Merita però attenzione la cura riservata alla *paideia* musicale dei custodi e dei filosofi, le due classi che costituiscono il cardine della ideale *politeia* platonica.

Nel II libro della *Repubblica* si consiglia di affiancare l'educazione ginnica dei futuri guerrieri a quella musicale, onde poter coniugare lo sviluppo del corpo e del coraggio in battaglia con la mitezza e la cura dell'anima⁵⁷.

La sensibilità per il suono educa infatti alla bellezza e al riconoscimento del Bene⁵⁸, all'ordine e all'armonia tra le varie facoltà⁵⁹, prima ancora che si siano sviluppate le abilità razionali.

Per raggiungere tali obiettivi, i custodi devono ascoltare e suonare composizioni contenenti ritmi virili e armonie doriche e frigie, capaci di incitare al coraggio, alla fermezza e alla preghiera⁶⁰.

Mentre la pratica musicale dei guerrieri è di tipo sostanzialmente empirico, i futuri filosofi vengono invece avviati ad una *paideia* sonora metafisica, finalizzata all'acquisizione della dialettica⁶¹. La musica, infatti, consentendo l'intuizione del carattere intelligibile del Bello e del Bene, si manifesta disciplina rivelatoria del mondo trascendente, accanto alla matematica, la geometria, la stereometria e l'astronomia⁶².

Il percorso suggerito da Platone nella *Repubblica* invita a non anteporre le orecchie alla mente e ad evitare le ricerche sterili tipiche degli armonisti. Anziché perdere tempo nella commisurazione degli accordi tra loro, utilizzando la facoltà uditiva sensibile, occorre invece cercare i numeri che danno origine alle consonanze⁶³. Si rende cioè necessaria l'elaborazione di una teoria musicale *sorda*⁶⁴, in

⁵¹ Ivi, VII, 812 d-e, pp. 238-239.

⁵² MOUTSOPOULOS, cit., p. 205.

⁵³ PLATONE, *Protagora*, cit., 325d e segg., p. 86.

⁵⁴ Sullo svolgimento dei concorsi musicali nell'antica Grecia, cfr. BÉLIS, cit., pp. 123-156.

⁵⁵ PLATONE, *Leggi*, cit., 664 b-e, p. 76.

⁵⁶ MOUTSOPOULOS, cit., p. 233.

⁵⁷ PLATONE, *Repubblica*, cit., II, 375 b-d, p. 83.

⁵⁸ Ivi, III, 403c, p. 115.

⁵⁹ Ivi, III, 424 d-e, 425 a-c, pp. 136-137.

⁶⁰ Ivi, IV, 398c-e, 399 a-e, pp. 110-111.

⁶¹ Ivi, VII, 531e, 532 a-c, p. 248.

⁶² Ivi, VII da 524d-e a 533c, pp. 240-249.

⁶³ Ivi, VII, 531 a-c, p. 247.

⁶⁴ Secondo MERIANI, "la teoria musicale 'sorda' auspicata da Platone si configura, in sostanza, come uno strumento euristico e astratto, che dalla musica prende soltanto le mosse, per poi staccarsene progressivamente, definendo campi e metodi di indagine del tutto autonomi" (MERIANI, cit., p. 105). Su questo argomento, cfr. anche BARKER, cit., pp. 119-120.

linea con la tradizione anti-empirista dei pitagorici⁶⁵. Attraverso questo silenzio intenso, che rifiuta voci e strumenti per nutrirsi di pura astrazione matematica, è possibile accedere alla “canzone dialettica”, la sola capace di elevare la parte migliore dell’anima alla contemplazione dell’Essere più sublime⁶⁶.

Nel *Timeo* Platone descrive accuratamente il processo che porta dalla percezione sonora all’intuizione dell’idea. Il suono fisico giunge attraverso le orecchie alla testa; viene quindi trasmesso all’addome, sede delle percezioni sensoriali; il fegato trasforma infine tali sensazioni in immagini⁶⁷. Solo chi è educato alla teoria musicale matematica sa collegare i movimenti suscitati dalle percezioni sonore ai modelli di movimento intelligibili, di cui le strutture musicali sono imitazione⁶⁸.

d. Educazione musicale di stato.

La musica, ed in particolare l’espressione vocale, in quanto manifestazione artistica in grado di intensificare lo sviluppo delle facoltà conoscitive ed etiche, si rivela dunque in Platone attività educativa *tout court*⁶⁹, decisiva per la stabilità politica e sociale dello stato. Ogni trasformazione della *paideia* musicale tradizionale, pensata per essere la migliore possibile, influisce pertanto negativamente sul benessere stesso della *polis*. La legge musicale, infatti, è strettamente connessa alla legge dello stato e non può venire alterata, pena la decadenza stessa della città⁷⁰.

E’ necessario allora fissare con rigore le norme che riguardano la formazione musicale, l’elezione di autorità educative competenti in materia, l’esatto svolgersi degli spettacoli e dei brani che vi vengono eseguiti, le prassi compositive e interpretative e i principi che informano l’attività critico- musicale.

Platone non trascura un solo aspetto della produzione e dell’educazione al suono che, da processo fino a quel momento liberale, affidato fondamentalmente alla gestione autonoma dei privati, diventa ora una vera e propria educazione di stato.

Tale proposta, se limita notevolmente la creatività e l’innovazione, a causa della venerazione per la tradizione antica, modello ideale indiscutibile, consente però di ramificare ed arricchire la formazione musicale diffondendola in tutte le classi sociali, le fasce di età e le professioni.

Le autorità che vigilano sulla corretta applicazione delle leggi in questo campo si suddividono in tre categorie: gli intendenti di musica e ginnastica che supervisionano l’ordine delle scuole e la qualità dell’educazione impartita dagli agenti musicali; i giurati in commissione nei concorsi musicali, esperti in ogni settore culturale, la cui elezione non dura più di un anno; infine il direttore supremo dell’educazione, vertice della gerarchia pedagogica, definito il migliore cittadino possibile, scelto tra i padri di famiglia di almeno cinquant’anni, a cui è affidato il ruolo delicatissimo di vigilare per cinque anni sulla formazione della popolazione⁷¹.

Quanto all’educazione dei compositori, Platone biasima una competenza puramente virtuosistica: il musicista autentico deve essere piuttosto simile ad uno scienziato, dotato di approfondita competenza matematica e di uno spirito di ricerca razionale. Solo in questo caso egli saprà cogliere l’esatta altezza dei suoni, la quantità degli intervalli, le loro caratteristiche e

⁶⁵ Per un approfondimento sulla scuola pitagorica e le sue diverse fasi di sviluppo, cfr. P. CIARLANTINI, “*Phonos ed ethos. Aspetti di estetica musicale greca*”, Macerata, Olmi Ed., 1985, pp. 9 – 17; sul rapporto tra Platone e la scuola pitagorica del tempo di Socrate, cfr. MERIANI, cit., pp. 83- 114.

⁶⁶ PLATONE, *Repubblica*, cit., VII 532c, p. 248.

⁶⁷ ID., *Timeo*, cit., 79e-80a, p. 432, e 70d-72d, pp. 422-424.

⁶⁸ Per l’interpretazione di questi passi del *Timeo*, cfr. BARKER, cit., pp. 124-125, e ID., *Timaeus on music and the liver*, in M.R. WRIGHT (cur.): *Reason and Necessity: Essays on Plato’s Timaeus*, London, 2000, pp. 85-99.

⁶⁹ MOUTSOPOULOS, cit., p. 247.

⁷⁰ PLATONE, *Repubblica*, cit., IV, 424 b-c, p. 136.

⁷¹ MOUTSOPOULOS, cit., pp. 243-247.

relazioni numeriche che vi intercorrono, creando sistemi e misurando il ritmo, così da riportare tutti i dettagli musicali ad una espressione costante, di tipo matematico⁷².

Per potere magnificare le virtù degli antenati⁷³ e creare incantesimi contro l'ingiustizia⁷⁴, i compositori, considerati da Platone i principali collaboratori dei capi di stato, devono necessariamente sottoporsi ad un *iter* educativo complesso e articolato. Occorre innanzitutto che essi conoscano alla perfezione la tradizione musicale antica, deturpata dalle innovazioni degli armonisti e dei virtuosi, ai quali viene imputata la mescolanza dei generi e delle armonie⁷⁵. Solo dopo questo *training* essi saranno in grado di esprimersi con semplicità utilizzando sapientemente l'armonia, la melodia e il ritmo⁷⁶. I contenuti pessimisti⁷⁷ e l'utilizzo della musica pura sono rigorosamente sconsigliati da Platone⁷⁸; è inoltre di fondamentale importanza che il compositore abbia sempre chiara coscienza di ciò che vuole esprimere⁷⁹, in modo che i suoi brani non si rivelino dannosi per l'integrità morale della città.

Nonostante tale rigida normativa, non viene comunque disconosciuto il ruolo decisivo svolto dall'ispirazione nell'evento creativo.

L'artista è dotato, per Platone, di un privilegio divino, in quanto si nutre dell'ispirazione donatagli dalla Musa che lo possiede e tramite la propria competenza tecnica comunica i contenuti ricevuti attraverso la forma che gli è confidata⁸⁰. Mentre dunque il filosofo conosce il Vero grazie ad una ricerca di tipo attivo, il musicista-poeta si limita a ricevere ed esprimere passivamente le rivelazioni celesti.

Anche gli interpreti, in particolare i cantanti, devono sottoporsi ad una *paideia* musicale approfondita:

“Questi nostri cantori che noi ora invitiamo al canto, e in certo modo costringiamo perché cantino volentieri, devono aver ricevuto, direi, un'educazione fino a tanto che ciascuno di loro possa seguire la cadenza dei ritmi e le note della musica, affinché esaminando le armonie e i ritmi sappiano scegliere quelli che sono convenienti e che si addice siano eseguiti alla loro età e nelle loro condizioni, e cantino così, e nell'atto di cantare siano anche subito lieti di innocenti piaceri e divengano guida ai più giovani verso il giusto amore degli onesti costumi: se educati così avrebbero acquistato un'educazione più accurata di quella che spetta alla massa, anche agli stessi poeti”⁸¹.

Per facilitare la comprensione delle opere musicali, determinante si rivela il giudizio critico degli esperti, guida particolarmente preziosa in un periodo storico caratterizzato dalla decadenza del gusto. Le innovazioni introdotte dai compositori e dai virtuosi, infatti, hanno distorto nell'ascoltatore il senso dell'ordine, la solidità dei parametri estetici e dei punti di riferimento critici. L'arroganza della teatrocrazia, che giudica da sé senza averne la necessaria competenza⁸², va arginata innanzitutto aumentando la formazione musicale del pubblico, fino ad allora limitata alla conoscenza dei soli rudimenti teorici⁸³.

Allo scopo di ampliare la cultura musicale degli ascoltatori, Platone propone di diffondere la conoscenza e l'ascolto del repertorio tradizionale, baluardo contro l'ignoranza e modello di

⁷² Sulla formazione musicale dei compositori, cfr. anche BÉLIS, cit., pp. 157-178.

⁷³ PLATONE, *Menesseno*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 239b, p. 389.

⁷⁴ ID., *Repubblica*, cit., III, 410 a-b, p. 123; II 335c, pp. 38-39.

⁷⁵ MOUTSOPOULOS, cit., p.308.

⁷⁶ PLATONE, *Leggi*, cit., VII, 812 d-e, pp. 238-239.

⁷⁷ Ivi, VII, 800e, 801a, pp. 224-225.

⁷⁸ L'espressione sonora, in quanto sacra e intimamente connessa con la preghiera, va sempre affiancata alla parola e alla gestualità. Cfr. ivi, VII, 801a, p. 225.

⁷⁹ Ivi, VII, 801 a-b, p. 225

⁸⁰ ID., *Ione*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 533e-534c, pp. 365-367; *Leggi*, cit., III, 682a, p. 95.

⁸¹ ID., *Leggi*, cit., II, 670 d-e, p. 83.

⁸² Sulla teatrocrazia, cfr. in particolare ivi, III, 701a-e, 702 a-b, pp. 114-116.

⁸³ MOUTSOPOULOS, cit., p. 307.

riferimento per il raffinamento del gusto. La bellezza, infatti, non può presentarsi sotto forme diverse, poiché le idee eterne si esprimono solo attraverso prototipi artistici assoluti e unici. Per potere cogliere la struttura del mondo portata alla luce dalla musica⁸⁴, è necessario reintrodurre la sacralità all'interno delle manifestazioni artistiche, come avveniva ai tempi di Solone, e rieducare il pubblico all'umiltà e al confronto, a quel silenzio timoroso, cioè, di fronte a chi è davvero competente.

Il critico musicale sa giudicare un'opera confrontandola con un modello ideale che solo lui conosce davvero a fondo (a conferma che la coscienza musicale estetica non esiste al di fuori della scienza musicale), ed esprime un giudizio che si rivela essere ad un tempo musicale, intellettuale e morale. A questa aristocrazia di esteti, custodi del gusto e dell'*ethos* dello stato, il pubblico deve obbedienza assoluta nelle questioni riguardanti la cultura musicale.

2) Formazione e vocalità nella *Bildung* di Goethe.

Anche per Goethe nel canto si esprime l'essenza stessa della *Bildung* individuale e comunitaria. Riferimenti alla musica si ritrovano frequentemente all'interno della sua produzione scientifica: si pensi, ad esempio, alla *Tonlehre*⁸⁵, elaborata dopo molti anni di ricerca personale e di approfondite conversazioni con il fedele amico K.F.Zelter⁸⁶, e alle riflessioni sul rapporto tra suono e colore raccolte nella *Farbenlehre*⁸⁷.

L'interesse musicale viene coltivato con passione dal poeta⁸⁸ grazie anche al contatto diretto con una *Kultur* di straordinario fulgore, che annovera da una parte il rinnovamento stilistico apportato dalla prima scuola di Vienna e dall'altra la fioritura del teatro musicale che proprio nel Settecento raggiunge uno dei propri vertici artistici; a ciò si unisce l'imponente tradizione liederistica, che trarrà spesso spunto dalle poesie goethiane per creare autentici capolavori (celebri, in particolare, i cicli schubertiani e schumanniani⁸⁹).

Una guida preziosa per tracciare le linee portanti della *Bildung* vocalica goethiana è rappresentata dai due romanzi della maturità, *Gli anni di apprendistato* e *Gli Anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*.

La vocalità intesa come lirica monodica dona vita a spirali formative celestiali ma anche ad ossessioni solipsistiche di anime patologicamente melanconiche, straziate da tormenti misteriosi.

Il canto corale, sia sacro che profano, esprime invece profonda armonia interiore, desiderio comunicativo e intensa capacità relazionale. È essenzialmente sulla corodia che si reggerà, infatti, la *Bildung* esercitata ne *La Provincia pedagogica*, utopia formativa in cui si intrecciano

⁸⁴ ID., *Timeo*, cit., 47b-d, pp. 391-392.

⁸⁵ J.W.GOETHE, *Tonlehre* (1810), trad.it. *Teoria dei suoni*, in *Teoria della natura*, Torino, Boringhieri, 1958, pp. 284 - 289.

⁸⁶ Per un approfondimento sulla innovazione teoretica apportata dalla *Tonlehre*, cfr. E-J. DREYER, *La via di Goethe verso una nuova visione del fenomeno dei suoni armonici*, in AA.VV., *Goethe scienziato*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 230-252.

⁸⁷ J.W.GOETHE, *Die Farbenlehre* (1808), trad.it. *Teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1979, § 756-757, p. 184.

⁸⁸ Per un approfondimento su questo tema, cfr. il volume di C.CANISIUS, *Goethe und die Musik*, München, Piper Verlag, 1998.

⁸⁹ Sui Lieder di Franz Schubert ispirati ai testi goethiani, cfr. il saggio di S. TOFFOLO, *Schubert e Goethe. Tra Classicismo e Romanticismo*, Padova, Armelin Musica, 2000. Per un approfondimento delle opere vocali di Robert Schumann tratte dal *Meister*, cfr. invece A.EDLER, *Robert Schumann und seine Zeit*, trad.it. *Schumann e il suo tempo*, a cura di L.Dallapiccola, Torino, EDT, 1991, e il recente contributo di M.DEMMLER, *R.Schumann. "Ich hab'im Traum geweinet"*, Leipzig, Reclam Verlag, 2006.

creativamente i principi che sorreggono la *paideia* platonica e le intuizioni educative di Basedow, Pestalozzi, Fröbel e Jean Paul⁹⁰.

a. Canto, silenzio e nostalgia.

Ne *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1796), romanzo di formazione che rielabora ed amplia il testo de *La Vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, composta tra il 1778 e il 1785, Goethe affida ai personaggi di Mignon e dell'arpista (il frate Agostino) la funzione di rappresentare il lato ombroso della musica, quello più irrazionale e inafferrabile.⁹¹

La misteriosa identità di Mignon⁹², fascinosa figura adolescenziale di cui si ignorano il vero nome, l'età e il contesto di provenienza, appare come una creatura androgina ad un tempo angelica e demonica, sorta di *Urpflanz* archetipica⁹³, che comunica con il mondo esterno attraverso gesti simbolici e virtuosismi contorsionistici⁹⁴, dai quali trapela un'intima tensione verso la dimensione sovrumana.

Solo la musica e la danza sono in grado di armonizzare il groviglio informe espresso dalla sua totalità ermafrodita: l'ingranaggio perfetto che regola la danza delle uova ordina la sua mobilità scomposta e la conduce verso uno stato di incoscienza⁹⁵, mentre il canto, in quanto negazione della parola, esprime, attraverso il linguaggio del simbolico, l'essenza più pura della nostalgia che la consuma⁹⁶.

Autodidatta, quando Mignon prende in mano la cetra rivela infatti un miracolosa capacità poetica e la sua ispirazione musicale inventa melodie purissime, in cui si esprime la radice più profonda della sua anima. Grazie al canto, inoltre, la giovane si apre al mondo e alla cultura, si appassiona alla scrittura e alla geografia, rivelando inoltre un talento pedagogico non comune nei confronti del piccolo Felix, il figlio di Wilhelm Meister. Si tratta di un'autoformazione intesa in senso stürmeriano, caratterizzata dai valori del cuore⁹⁷ e da un'intensa capacità intuitiva in grado di evocare in chi la ascolta una dolcezza extraumana e presagi profetici.

Ma è in particolare il silenzio ad illuminare, come una dolente fenditura, l'autentica personalità di Mignon.

Da una parte esso cela enigmi inquietanti e una fondamentale impossibilità di raccontarsi fino in fondo⁹⁸, e quindi di costruire con decisione la propria *Bildung*. Le improvvisazioni vocali e strumentali si profilano allora non tanto come evocazione di una tensione allocentrica ma, al contrario, come sublimata espressione di una solitudine senza speranza. E' un canto senza ritorno,

⁹⁰ Su questo tema, cfr. L. MICHIELON, *L'archetipo e le sue metamorfosi. La Bildung nei romanzi di Goethe*, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 343-350.

⁹¹ Cfr. a tale proposito K.KEPPEL-KRIEMS, *Mignon und Harfner in Goethes "Wilhelm Meister"*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1986, e J. LIENHARD, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm – Meister Romanen*, Zürich und München, Artemis Verlag, 1978.

⁹² Già ne *La Vocazione teatrale di Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Teatralische Sendung*, trad. it. a cura di S. Benco, Milano, Mondadori, 1950), il personaggio di Mignon viene tratteggiato con particolare efficacia, conservando intatto, a differenza di quanto avverrà nei *Lehrjahre*, l'alone di impenetrabile mistero che ne intensifica il fascino ambiguo e la straziante drammaticità. Sulla figura di Mignon nella *Sendung*, cfr. V. MATHIEU, *Goethe e il suo diavolo custode*, Milano, Adelphi, 2002.

⁹³ G.BAIONI, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998, p. 175.

⁹⁴ J.W.GOETHE, *Die Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), trad.it. *Gli anni di apprendistato di Maestro Guglielmo*, a cura di B. Arzeni, in GOETHE, *Opere*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1949, p. 417.

⁹⁵ Ivi, p. 423.

⁹⁶ R.SAVIANE, *Natura e spirito. Il Meister e Le Affinità Elettive*, Firenze, Olshki, 1991, p. 39.

⁹⁷ La *Bildung* stürmeriana intesa come formazione fondata sui valori del cuore, trova nella produzione di J.G. HERDER una delle espressioni più compiute e luminose. Fondamentali, in questo senso, il *Journal Meiner Reise* (1769), trad. it. *Giornale di Viaggio*, a cura di M.Guzzi, Milano, Spirali, 1984, e il saggio *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, trad.it. *Ancora una filosofia della storia per la formazione dell'umanità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1971.

⁹⁸ Cfr. la struggente poesia *Heiss mich nicht reden* (GOETHE, *Lehrjahre*, cit. p. 653).

senza attesa di un riscontro, che si irradia da lei ma che non riceverà attraverso la risposta dell'altro l'arricchimento del diverso che rappresenta il senso stesso di ogni relazione umana. La sua voce senza eco, espressione struggente di un silenzio autistico, sigla dunque il drammatico fallimento della pedagogia umanistica proposta dall'abate, nelle cui teorie educative Goethe parzialmente si identifica .

Dall'altra parte, però, la sua miracolosa *phonè*, capace di fondere parola poetica e suono musicale, è frutto di un'esperienza assolutamente individuale e irripetibile, sorgente misteriosa di una spirale formativa non omologabile all'esperienza comune : è voce celeste che ha nostalgia del divino , ispirazione sacra donata dalle Muse, dono offerto a un'anima che ha rinunciato alla forma finita - in cui per Schelling risiede il simbolo stesso dell'infinità⁹⁹ - per ritornare ad unirsi al sacro che l'ha generata. Mignon rinuncia alla forma che le viene proposta dal programma pedagogico umanistico della Torre, all'inserimento cioè nella rete del contesto sociale e ad una possibile normalizzazione della sua eccezionalità, ma non per questo rinuncia ad assumere una *propria* forma peculiare. Il suo canto 'sordo' rievoca la musica sorda di Platone e l'armonia delle sfere di Pitagora e si profila come strumento di infinita *Steigerung*, protesa al superamento del limite imposto alla natura umana, in una costante elevazione del *Geist* verso il divino.

Alla purezza della tensione spirituale di Mignon si contrappone l'oscuro misticismo dell'arpista, incarnazione di una delle possibili metamorfosi dell'archetipo wertheriano , paradigma dell'eroe soccombente, narcisista , incapace di uscire dal gorgo dei propri pensieri, di ascoltare e incontrare il mondo esterno, di darsi una forma e - di conseguenza - una formazione.

Angosciato da un pauroso vuoto interiore , dalla perdita del senso del tempo e di ogni punto di riferimento, tormentato da ossessioni folli che rendono senza esito il tentativo di recupero e il reinserimento sociale attuato dalla società della Torre, l'arpista trova nel canto una consolazione alla depressione ma anche un pericoloso compiacimento autoreferenziale che esalta patologicamente il senso di irrealtà di cui soffre. Emerge così l'aspetto morboso della musica e del canto che, abdicando alla vocazione comunicativa del linguaggio sonoro, genera chiusura e isolamento. La condanna del soggettivismo estetico che identifica arte e vita¹⁰⁰ lascia intuire già nei *Lehrjahre* un Goethe fundamentalmente critico nei confronti degli eccessi emotivi che caratterizzeranno di lì a poco il movimento romantico¹⁰¹.

Lo sguardo intrinsecamente dialettico del poeta non dimentica però di cogliere anche la positività che Agostino sa generare attorno a sé.

La sua voce possiede infatti una valenza terapeutica per chi soffre in quanto riesce a suscitare nell'ascoltatore una sorta di aristotelica catarsi del *pathos* . Grazie all'emozione evocata dalla musica, l'anziano cantore sfiora le corde fragili del cuore ponendole in una vibrazione consonante che induce maieuticamente lo scioglimento e la liberazione del vissuto psichico represso¹⁰².

Il talento artistico di Agostino diventa per il suo medico curante, legato alla cerchia della Torre, una preziosa fonte di ispirazione per elaborare un programma di recupero musico-terapico in grado di immunizzare il paziente da una pericolosa ossessione suicida, alimentata dalla convinzione che il mutamento della realtà rappresenti una mera apparenza illusoria.

La musica, in quanto arte che si svolge nel tempo, rappresenta infatti il migliore rimedio contro quella forma di pazzia che nega credibilità al divenire ; tale processo auto-formativo si rivela particolarmente efficace se affiancato - come genialmente intuisce il medico - ad una attività pratica e ad una educativo-musicale, che costringono il malato ad uscire da se stesso per prendersi cura del tempo dell'altro, ritrovando ad un tempo il ritmo naturale del proprio tempo interiore¹⁰³.

⁹⁹ Cfr. F. SCHELLING, *Über das Verhältniß der bildenden Künsten zu der Natur*, trad. it. *Le arti figurative e la natura*, Milano, Abscondita, 2002, p. 29.

¹⁰⁰ BAIONI, cit., pp. 182-3.

¹⁰¹ Si pensi , ad esempio, alle esperienze creative di Schumann e E.T.A.Hoffmann.

¹⁰² Esemplare in questo senso l'episodio narrato nel 13 ° capitolo dei *Lehrjahre*, cit. pp. 443-445.

¹⁰³ Ivi, pp. 643-644.

c. A più voci.

L'armoniosa capacità riequilibratrice e la naturale vocazione sociale e formativa della musica si manifestano per Goethe con massima efficacia nel canto corale.

Se è vero che, come sostiene nei *Lehrjahre* la figura dello zio, grazie all'arte la vita lotta contro la morte e il passare inesorabile del tempo, rigenerando l'interiorità dell'uomo¹⁰⁴, tale prodigio agisce con particolare vigore quando si manifesta attraverso il suono puro del doppio coro rinascimentale a cappella, nascosto allo sguardo, affinché le suggestioni visive non abbiano a limitare il senso di universalità creato dalla voce¹⁰⁵.

E' ancora una melodia, quella intonata da angeli invisibili, a dare l'ultimo saluto a Mignon, sepolta con rito massonico nella Sala del Passato: un canto che, pur nella nostalgia, intona alla vita e porta pace¹⁰⁶, donando pietosa sepoltura, oltre che alla fanciulla, alle spoglie di Werther¹⁰⁷, del cui archetipo Mignon rappresenta la reincarnazione femminile, analogamente al personaggio di Ottilia ne *Le affinità elettive*.

Festosità e creatività brillano invece nei cori danzanti che animano il regno della *Provincia Pedagogica* descritta nei *Wanderjahre*¹⁰⁸: grazie alla musica vi è coesione, coinvolgimento, aggregazione sociale e pura felicità del cuore.

Il canto rappresenta il primo gradino dell'istruzione¹⁰⁹, lo strumento privilegiato attraverso cui, come già intuito da Pestalozzi, viene impartito ogni insegnamento, compresi i precetti della fede e della morale. Lo stesso impulso alla scrittura sorge dal desiderio di fissare i suoni attraverso un sistema di segni che traspone visivamente la sensazione fisica provata durante l'emissione sonora. Educando ad un tempo mano, orecchio e occhio, il canto consente cioè di sviluppare sincronicamente facoltà cognitive e consapevolezza corporea, favorendo un tipo di apprendimento trasversale e sinergico tra le diverse facoltà.

Un ruolo determinante, nel lungo percorso di educazione vocale, è svolto dall'attività improvvisativa, che viene esercitata attraverso un gioco semplice e avvincente: nel corso di una interpretazione corale, l'istruttore interrompe ad un tratto, senza preavviso, l'esecuzione della melodia; sfiora poi a caso con la bacchetta uno dei ragazzi, il quale deve essere in grado di proseguire da solo il canto interrotto, inventando una monodia stilisticamente affine al brano in cui è inserita la sua *performance*¹¹⁰. Si tratta di una pratica preziosa che sviluppa la capacità di scoprire creativamente le infinite risorse celate nel proprio istinto musicale, liberandole dalle rigidità di un insegnamento rigoroso ma talvolta sterile.

L'utilità formativa di questo esercizio trascende la semplice acquisizione di una buona pratica compositiva ed esecutiva. Per potere improvvisare con abilità è necessario infatti avere imparato ad ascoltare, a creare con chi è diverso da te un mondo di suoni e di significati condivisi. Grazie alla musica, ed in particolare al canto, formi ad un tempo la tua identità intarsiandola con quella altrui, inizi a concepirti parte di una comunità e vivi il tuo io come massimamente realizzato quando intreccia percorsi integrati con il gruppo in cui è inserito. La tua voce è importante in sé - ad ognuno è data infatti la possibilità di emergere individualmente con il proprio momento di assolo - ma è soprattutto la coesione musicale con il gruppo nel suo complesso a generare quella forza capace di delineare nuovi orizzonti ontologici della persona, stimolandone al contempo una più profonda auto-coscienza. Nel coro infatti le singole voci valgono singolarmente, poiché senza di esse non esisterebbe un gruppo, ma è soprattutto la voce complessiva a caricarsi di nuovi significati. Unendo

¹⁰⁴ Ivi, p.827.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 829 – 830.

¹⁰⁶ Sulle parole di questo testo goethiano Schumann compose nel 1849 il celebre *Requiem für Mignon* op. 98b.

¹⁰⁷ Cfr. S.BLESSIN, *Goethes Romane, Aufbruch in die Moderne*, Paderborn, München, Wien, Zürich, F. Schöningh Verlag, 1996, p. 176. (cfr Schumann op. 98b, 1849)

¹⁰⁸ GOETHE, *Die Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), trad.it. *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meisters*, a cura di B.Arzeni, in GOETHE, *Opere*, cit., vol. IV, p. 745.

¹⁰⁹ Ivi, p. 745.

¹¹⁰ Ivi, p. 746.

il tuo suono inconfondibile a quello dell'altro, scopri infatti sempre nuovi volti del tuo io e, accettando di lasciarti in parte inventare dal talento improvvisativo complessivo, abbandoni il controllo assoluto sulla tua persona, consentendo alle parti inconse, all'istinto e all'intuizione, di emergere senza il peso delle costrizioni imposte da un'educazione repressiva. Il soggetto si avventura in un viaggio conoscitivo del Sé caratterizzato dalla trasformazione continua, aperto blochianamente al 'nuovo'¹¹¹, al confronto, all'ermeneutica continua della propria identità, osservata da punti di vista sempre diversi, in una singolare anticipazione delle soluzioni avanzate dalla futura lezione nietzschiana. Come non può esistere infatti un organismo senza l'ambiente che lo circonda¹¹², allo stesso modo il singolo essere umano, grazie all'arricchimento apportato da un coro che risuona insieme alla sua voce, impara a cogliersi come il soggetto che gli altri stanno percependo e inventando, inizia cioè ad avvertirsi realmente, senza più timore, una cellula appartenente ad un organismo. L'auto-formazione rappresenta dunque solo una fase della *Bildung*: il resto del processo formativo, la sua parte più significativa e imponderabile, è lasciata all'aleatorietà dell'invenzione collettiva che, mentre accoglie, trasforma e ricrea l'io. Al canto infine - sempre all'interno della *Provincia pedagogica* - è affidata l'espressione dell'entusiasmo suscitato da un progetto di opera d'arte collettiva, sorta dalla fusione tra i diversi linguaggi artistici. L'idea di opera d'arte totale, che verrà ripresa e sviluppata all'interno della poetica wagneriana e skriabiniana, scaturisce in questo contesto dall'operosità di più geni creatori attivi simultaneamente¹¹³. L'avventura della *Bildung*, dunque, iniziata con la musica, alla musica ritorna, raggiungendo grazie all'arte dei suoni l'apice e la sintesi di una vertiginosa *Steigerung* formativa.

Conclusioni.

Se confrontiamo le teorie vocaliche di Platone e Goethe, appare evidente come il canto raggiunga la propria dimensione più luminosa e formativa quando si associa ad altre arti (la poesia, la danza, il linguaggio visivo) oppure ad altre discipline (ad esempio la matematica e la filosofia): quando cioè lascia trasparire la propria intima vocazione interdisciplinare. Tale intuizione ci consente di tracciare alcune riflessioni sull'opportunità di una ancora più intensa valorizzazione della vocalità all'interno dei diversi contesti formativi.

Per quanto riguarda l'ambito specialistico - musicale, una pratica corale attuata con maggiore continuità e accuratezza rende possibile non solo un apprendimento più consapevole dei principi fondanti del linguaggio sonoro, ma anche un nuovo modello educativo trasversale, in grado di portare alla luce la dimensione sinestetica della *Bildung* musicale. La densità di contenuto formativo sorto dalla sinergia di diverse espressioni artistiche unite tra loro dona un volto olistico alla *paideia* del musicista, connettendola in rete con un orizzonte culturale di ampio respiro.

A questo principio si ispira il progetto di un Politecnico delle Arti su cui stanno lavorando l'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Accademia di Belle Arti, il Conservatorio di Musica "B.Marcello" e il complesso formativo dello IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia). I percorsi interattivi riguardano non solo l'attuazione di curricula congiunti ma anche la produzione di eventi artistici e culturali che coinvolgono gli studenti e i docenti delle diverse istituzioni. L'intento è quello di affiancare la formazione specialistica e tecnica ad una *Bildung* più flessibile e ramificata, capace di mettere in contatto lo studente con quelle stesse forze creative e culturali con le quali un giorno egli dovrà necessariamente collaborare per realizzare i propri progetti artistici.

¹¹¹ Cfr. in particolare le pagine raccolte nel saggio *Il principio speranza*, cit.

¹¹² GOETHE, *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre* (1790), trad.it. *Saggio di una teoria generale dei confronti*, in GOETHE, *Opere*, cit., vol.V, pp.176-177.

¹¹³ ID, *Wanderjahre*, cit., pp. 840-842.

Ma anche coloro che un giorno non saranno musicisti professionisti possono trarre giovamento da un esercizio più capillare del canto corale. Ne beneficeranno la capacità di ascolto di sé e dell'altro, l'allenamento al pensiero polifonico e l'abilità nell'operare traslazioni tra le proprie reti di conoscenza, assumendo uno sguardo goethianamente poliprospectico¹¹⁴. L'obiettivo ideale è rappresentato dallo sviluppo di una *Bildung* poliparadigmatica, in grado di garantire una maggiore integrità della persona nel suo complesso, in linea con gli ideali schilleriani del *Ganzmensch*¹¹⁵.

Sarebbe davvero da auspicare, allora, l'effettiva intensificazione del canto corale in tutti gli istituti scolastici di ogni ordine e grado¹¹⁶, comprese le Università, affiancando all'esercizio della *phonè* l'ascolto e la pratica strumentale grazie all'introduzione in residence – come avviene ad esempio negli Stati Uniti - di gruppi da camera e di orchestre.

Vi è infine un ulteriore aspetto della vocalità che andrebbe forse riascoltato alla radice: la sua dimensione incantatoria, sacrale, rivelatoria.

Anche il canto, come la filosofia e la religione, sorge infatti dallo stupore, dalla meraviglia, e gode, secondo le teorie greche, del privilegio di rifrangere scintille di Verità.

L'invito è quello di porci in ascolto del silenzio autentico da cui sorge l'incanto stesso della *phonè*, recuperando lo smarrimento che coglie l'uomo quando intuisce la sua appartenenza all'universo e la sua relazionalità con il tutto. Occorre cioè riascoltare l'eco di ciò che viene *prima* della voce stessa, originandone la necessità: quel rapimento originario di fronte alla bellezza che fa trattenere il fiato, per poi liberarlo nuovamente in canto.

¹¹⁴ Sulla moltiplicazione di sguardi adottata da Goethe nella propria attività di ricerca, cfr. ID., *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject*, 1792, trad.it. *L'esperimento come mediatore fra oggetto e soggetto*, Opere, V, cit, p.31.

¹¹⁵ Sui principi pedagogici schilleriani, cfr. L. MICHIELON, *Il gioco delle facoltà in F. Schiller*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

¹¹⁶ Cfr. la recente stesura del "Progetto Musica & Scuola", documento a cura del Comitato Nazionale per l'apprendimento pratico della musica (D.M. 28 luglio 2006), pubblicato integralmente ne «Il Giornale della Musica», anno XXIII, n. 233, gennaio 2007, p.39.