



DOTTORATO DI RICERCA IN
“CULTURA, EDUCAZIONE, COMUNICAZIONE”
Curriculum Comunicazione educativa

XXXIV CICLO

Armonia

Tra musica, letteratura e pedagogia
nella cultura occidentale

Coordinatore:

Chiar.mo Prof.

Lorenzo Cantatore

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa

Giancarla Sola

Dottoranda:

Francesca Marcone

INDICE GENERALE

PREFAZIONE: ELOGIO DELL'ARMONIA.....	4
--------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Esposizione. Armonia e musica

I.1. <i>Armonia delle sfere</i>	23
I.1.1. I Pitagorici e l'armonia della <i>tetraktys</i>	26
I.1.2. Platone, la <i>Politeia</i> e il <i>Timaios</i>	27
I.1.3. Cicerone. La <i>concordia</i> e il <i>tam dulcis sonus</i> del <i>concentus</i>	40
I.1.4. Macrobio e la musica delle sfere. Fra Platone e Cicerone.....	45
I.1.5. Marziano Capella. Armonia nel <i>De nuptiis Philologiae et Mercurii</i>	48
I.2. La struttura dell'armonia musicale.....	52
I.2.1. Componenti armoniche.....	52
I.2.2. Modi, accordi, triadi.....	56
I.2.3. Consonanza e dissonanza.....	61
I.2.4. Il <i>tonos</i> , le cadenze e la risoluzione delle dissonanze.....	67
I.2.5. La tonica e la tonalità.....	71
I.3. Storia del concetto moderno di armonia musicale.....	77
I.3.1. <i>Harmonice musices</i> : dalle <i>sfere</i> all' <i>uomo</i>	77
I.3.2. L'inquieta tensione all'armonia e il <i>basso continuo</i> della Modernità....	85
I.3.3. L'epoca della <i>Harmonie</i>	91
I.3.4. La <i>Romantik</i> e la <i>große Entfernung</i>	97
I.3.5. Dissoluzione dell'armonia o Armonia delle tenebre?.....	103

PARTE SECONDA

Sviluppo. Armonia e letteratura

II.1. Sul concetto di armonia nella letteratura occidentale.....	112
II.2. La <i>vesture of decay</i> e la <i>harmony</i> in Shakespeare.....	118
II.3. Il <i>Neuhumanismus</i> e la <i>Harmonie</i>	124
II.3.1. Goethe, il <i>Wilhelm Meister</i> e la <i>Bildung</i> come armonia.....	125
II.3.2. Schiller e l'educazione estetica all'armonia.....	135
II.3.3. Hölderlin, l'armonia originaria e l' <i>Auflösung der Dissonanzen</i>	142
II.3.4. La tonalità intima della <i>Stimmung</i> nella poetica di Novalis.....	148
II.4. Perfezione e «armonia relativa» dell'essere umano. Fra natura, ragione e civiltà nello <i>Zibaldone</i> di Leopardi.....	153
II.5. <i>L'organista romantico</i> di Strindberg. Armonia, musica e fantasticherie oltre le dissonanze della formazione.....	162
II.6. Fra <i>umano</i> e <i>disumano</i> . Armonia e disarmonia nel <i>Doktor Faustus</i> di Thomas Mann.....	171

PARTE TERZA

Ripresa. Armonia e pedagogia

III.1. La cultura occidentale tra armonia e disarmonia.....	186
III.1.1. Tra <i>ideale</i> e <i>reale</i> . La questione dell'armonia all'origine della cultura occidentale.....	187
III.1.2. L'Umanesimo, la Modernità e l'Occidente.....	193
III.1.3. La tensione armonica fra <i>Bildung</i> e <i>Umbildung</i>	204
III.1.4. La <i>Bildung</i> tra <i>Geist</i> , <i>Seele</i> e <i>Körper</i>	210
III.2. Armonia, disarmonia e formazione umana.....	218
III.2.1. Apollineo e dionisiaco nella formazione dell'uomo.....	218
III.2.2. <i>Halbbildung</i> : la formazione dimidiata.....	224
III.2.3. <i>Unbildung</i> . Assenza di formazione nell'uomo contemporaneo.....	229
III.3. Pedagogia, armonia, musica. Risoluzione delle dissonanze.....	239
III.3.1. Fra <i>uomo</i> e <i>mondo</i> . Armonia, perfezione, disarmonia in pedagogia.....	244
III.3.2. Armonia e musica. Metafore della formazione.....	249
III.3.3. <i>Musiké</i> . Per un'educazione estetico-musicale all'armonia	255
III.3.4. Ascolto e educazione: sul canone culturale dell'Occidente.....	265
Conclusioni. <i>Il Grande Inquisitore</i>.....	272
Bibliografia	281

PREFAZIONE: ELOGIO DELL'ARMONIA

La ricerca afferente le scienze umane ha il compito precipuo di cercare risposte alle necessità dell'uomo, giacché egli è ad un tempo il destinatario e il fine di tali saperi. Poiché la condizione esistenziale dell'uomo moderno sembra dilaniata da insicurezza, ansia e depressione, tali sentimenti si configurano quali questioni urgenti su cui anche la pedagogia ha il dovere di interrogarsi. Inquietudine, angoscia e paura ineriscono infatti la *formazione umana*, originandosi dalla percezione della mancata armonia.

“Formazione” è il termine italiano che traduce la parola tedesca *Bildung*, la quale, coniata nel XIV secolo dal mistico renano Meister Eckhart, indica originariamente il percorso interiore compiuto dall'uomo verso la *perfectio* effigiata dall'immagine (*Bild*) divina. La formazione è pertanto quel processo grazie al quale l'uomo si dà *forma* e si *tras-forma* (cfr. Sola, 2003), ovvero ciò «attraverso cui siamo diventati noi stessi proprio così come siamo» (Gennari, 2001: 14). Se il cristiano medioevale sente se stesso come l'immagine sfocata di Dio, progressivamente l'icona sacra alla quale ispirarsi perde la propria centralità e il concetto di *Bildung* divina viene tramutandosi in quello di *Bildung* umana. Tale trasformazione, avvenuta tra il 1750 e il 1850 nel perimetro dell'area germanofona, dà il nome al movimento culturale del *Neuhumanismus*: l'uomo còlto per la sua umanità – quale sentimento dell'umano – diviene il centro della riflessione neumanistica e la *Bildung* giunge a indicare «la formazione armoniosa e umana dell'uomo» (cfr. Gennari, 2018b: 52).

Il sentimento dell'armonia pare avere, quindi, una cogenza pedagogica peculiare poiché richiama il desiderio dell'uomo – che ha nella sua natura la dialettica fra animale e razionale, terrestre e celeste, amore e odio, corpo e mente, aspirazione e contingenza, individualità e collettività – di trovare una propria, personale e autentica *unità*. Tale unità è la sua *Bildung*: ossia, la sua formazione.

Tuttavia, l'essere umano si trova immerso nell'ambiguità di ciò che gli sta attorno e il suo vivere è determinato dalla sua capacità di disambiguarlo. Persino nella sua essenza l'uomo si sente scisso tra infinite enigmaticità. Quanto più si pone alla ricerca di qualcosa, tanto più accade che d'essa scopra progressivamente la natura anfibolica: le parole, così come ogni altro linguaggio, possono dischiudere contemporaneamente più concetti, idee, significati – non di rado tra loro contrastanti. Anche l'etimologia del lemma “armonia” dipana un ordito di accezioni apparentemente antitetiche. Il termine sembra infatti derivare da ἄρμα (*arma*), che anzitutto significa “carro” e in séguito viene a designare principalmente il “carro da guerra”. Lo stesso sostantivo indica altresì “unione” e “amore”, diventando il soprannome di Afrodite nel *discorso sull'amore* di Plutarco (*Moralia*: 769a). Ciò è probabilmente connesso al significato del verbo ἀρμόζω (*armo*zo), che riporta alle azioni di “adattare”, “collegare”, “aggiustare”, ma anche “costruire”: se la dea suggella l'unione amorosa di due corpi, il carro è costruito attraverso la congiunzione di quattro ruote.

La ricerca dell'armonia evoca altresì il sostare nel pensiero, considerando sempre le accezioni dissimili e le contraddittorietà di ciò che è ambiguo perché sembra “condurre in ogni direzione” (dal latino *ambō-āgo*). Ciò, non per giungere a un relativismo infecondo, ma al fine di *unire* le proprie interpretazioni del mondo – attraverso una tramatura di connessioni logiche e culturali – nell'autenticità di una *Bildung* armonica.

Il presente saggio si costruirà logicamente considerando, nell'incedere dello studio, i principali *topoi* pedagogici, che sono stati sistematizzati da Mario Gennari e Giancarla Sola in tre grandi insiemi: *le tre topiche della pedagogia* (cfr. Gennari – Sola, 2016: 102 ss). Il primo insieme raccoglie le tre categorie centrali di *pensiero*, *discorso* – senza le quali «nessuna altra categoria potrebbe essere pensata e resa linguisticamente esplicita» (*ibid.*: 103) – e *vita*, prescindendo dalla quale «ogni ricerca rimane soltanto un'astrazione» (*ibid.*: l.c.). La seconda topica pone i plinti di una pedagogia umanisticamente fondata, riunendo le cinque categorie di *uomo* (inteso quale specie e non genere), *umano* (quale sentimento

intimo, profondo e naturale con cui si entra in relazione con se stessi), *umanità* (quale solidarietà, comprensione, generosità e tolleranza che accumulano l'intero genere umano), *umanizzazione* (ossia, l'estensione di tali caratteri ad ogni aspetto del mondo) e *umanesimo* (considerato come cultura promuovente il valore impreziosibile dell'uomo). Infine, la terza topica raggruppa le dieci categorie «assiali» della pedagogia, costituite dalle cinque coppie che seguono (crf. *ibid.*: 105): *formazione* (il cui agente è solo il singolo soggetto) e *educazione* (che riguarda le relazioni pedagogiche fra gli uomini), *istruzione* e *cultura* (come strumenti di affrancamento dalla scaramanzia, dal pettegolezzo e dalla superficialità), *formema* e *educema* (le unità minime rispettivamente della formazione e dell'educazione), *deformazione* e *diseducazione* (le quali si originano dal disagio che spinge il soggetto centrifugamente lontano da se stesso), *deformema* e *diseduchema* (le unità minime della deformazione e della diseducazione).

Esiziale sarebbe pensare l'armonia come un'utopica *staticità*. La metafora musicale consente di comprendere il principio alla base di questa tesi: non può dirsi armonica una successione di sole consonanze né, tantomeno, una serie di dissonanze. L'armonia si crea in ragione della tensione che viene originandosi fra dissonanze e consonanze. Allo stesso modo non può esistere un'armonia umana quale benessere e felicità imperituri: contro ogni spensierata superficialità, la ricerca dell'armonia è invece un impegno intellettuale, civile e morale. Così, la stessa tensione umana verso l'armonia talvolta implica di dover attraversare i sentieri dell'indeterminatezza angosciante o di perdersi momentaneamente nello sfondo disarmonico del *mondo* in cui ogni *uomo*, quando nasce, si trova involontariamente immerso. E qui, nel tentare di cogliere nessi e cause di una realtà che appare problematica, accade di constatare la forma negletta del discorso politico e sociale o di respirare, toccare e indossare la materia tossica prodotta dalla Modernità. Nella natura, le celle esagonali architettate ad arte dalle api o le geometrie perfette delle ragnatele, i cristalli di ghiaccio o le piramidi di terra coesistono insieme a maremoti, terremoti, alluvioni

e trombe d'aria. L'armonia non è patente. Si cela nei luoghi ove il silenzio eloquente concede di contemplare la luce diafana di quanto sta in equilibrio fra leggerezza e profondità. Perciò, davanti all'inquietudine della vita, talora l'essere umano si pone alla ricerca di un'armonia superiore extramondana, che riluce nel mistero etereo del *Dio* in cui egli sceglie di riporre la sua fede.

Nei suoi studi su Tommaso d'Acquino, Mario Gennari enuclea la *Weltanschauung* dell'uomo cristiano medievale individuando tre categorie concettuali e interpretative fondamentali: *Dio*, il *mondo* e l'*uomo* – ossia le *tre sfere* (cfr. Gennari, 2017: 586 ss). Figura centrale della scolastica del XII secolo, il teologo e filosofo acquinate appartenente all'ordine domenicano pone in essere una questione dirimente per tutta la riflessione teologica, filosofica e antropologica posteriore, ossia la separazione delle tre grandi *sfere* (simbolo di perfezione) del divino, del mondano e dell'umano, e la conseguente relazione gerarchica istituentesi tra di esse. Il pensiero platonico-agostiniano poneva la conoscenza del mondo da parte dell'uomo quale atto totalmente afferente alla sfera divina. Per Platone, infatti, l'uomo poteva conoscere solamente *ricordando* le idee iperuraniche già presenti in lui, mentre secondo Agostino la conoscenza umana era del tutto congiunta alla rivelazione di Dio. Tommaso reinterpreta tale relazione soffermandosi sul concetto di *intellectus*, cosicché all'uomo cristiano vengono per la prima volta attribuite l'autonomia e la libertà conoscitiva. Da *intus legere*, l'intelletto riporta al saper leggere e comprendere in profondità.

La costituzione di Dio è metafisica: Egli è l'Essere, ciò di cui essenza (immutabile) ed esistenza (contingente) coincidono e, in quanto tale, è perfetto. Nella teologia tomista, Dio è altresì Intelligenza Pura perché il suo comprendere è dato dal suo essere causa. Egli è infatti la *causa efficiente* del mondo e dell'uomo perché li ha creati, la *causa finale* verso la quale essi tendono nel proprio evolversi e la *causa riparatrice* in quanto dispensatore di grazia. L'uomo è, invece, un'immagine imperfetta di Dio, il quale nel rassomigliarlo a sé gli ha donato il *lumen intellettuale* per comprendere la realtà e il *lumen della grazia* per accogliere il Mistero. Dunque l'uomo – la cui costituzione è invece ontologica,

così come quella del mondo, poiché in lui essenza ed esistenza non coincidono – ha in sé l'intelletto agente che è principio di causalità. Tale principio lo accomuna a Dio: attraverso l'intelletto, l'uomo infatti è in grado di astrarre l'essere-in-potenza delle cose per darvi forma. Ciò lo rende libero e attivo nella conoscenza del mondo che gli sta attorno.

Tale separazione categoriale – di Dio, del mondo e dell'uomo – rispecchia efficacemente la *Weltanschauung* dell'uomo medievale autenticamente cristiano. Eppure, se considerata con le dovute modificazioni gerarchiche, questa categorizzazione ha una coerenza pedagogica che supera le sue limitazioni temporo-spaziali. Le *Tre Sfere* possono infatti istituirsi come strumenti per la costruzione di quel mappale eidetico fondamentale per comprendere le relazioni del soggetto con la sua formazione, con la sua educazione e con la sua istruzione. L'intero lavoro non potrà che esser guardato, pertanto, attraverso tre “lenti focali” – *Dio, il mondo e l'uomo* –, talora reinterpretate e riordinate gerarchicamente per comprendere se e come l'essere umano possa raggiungere, nella propria formazione, un'armonia con il mondo (occidentalizzato) in cui vive e con il Divino in cui (forse) crede.

Il lemma “armonia” è comune a tutte le lingue europee: si ha *Harmonie* in Tedesco, *harmonie* in Francese e in Olandese, *harmony* in Inglese, *armoni* in Turco, *armonía* in Spagnolo, *harmonia* in Polacco, гармония (*garmoniya*) in Russo, гармонія (*harmoniya*) in Ucraino... Il presente studio inerisce la cultura occidentale e si intreccia con la sua storia, eludendo consapevolmente un mondo, quello orientale, in cui il concetto di armonia non è affatto insignificante. Invero, le mode culturali orientaleggianti rischiano di confinare la percezione del sentimento armonico al solo mondo dello *yin* e dello *yang*. Questo saggio si porrà, invece, come una ricerca teoretica volta anzitutto a scandagliare quali siano le caratteristiche sussunte dall'armonia, intesa come una delle categorie interpretative fondamentali della formazione dell'uomo occidentale.

La storia della cultura è anche il racconto di come gli uomini hanno affrontato, nei secoli, i problemi che venivano “ponendosi davanti” a loro. Mario

Gennari individua cinque «grandi tradizioni occidentali» (cfr. Gennari, 2012: 786) nelle quali confluiscono i modi attraverso cui l'uomo ha cercato di interpretare le enigmaticità della vita e del mondo. Esse sono il *mito*, l'*esoterismo*, la *filosofia*, la *religione* e la *scienza*. Muovendo da queste, nella riflessione verranno poi comprese le categorie di: accordo, tonalità, dissonanza; e, ancora: natura, *Stimmung*, società, tempo, perfezione.

Se il *mythos* si origina, quale narrazione, dall'esigenza di dare una risposta primigenia a quanto è sconosciuto, per quanto concerne l'armonia si racconta di un amore che trae vigore dall'utopia di cui sembra sostanziato: ossia, quello tra Ares e Afrodite. Con l'*invocazione a Venere* nel Proemio del *De rerum natura*, Lucrezio restituisce la debolezza dell'irremovibile e ferace dio della guerra, «signore delle armi», *aeterno devictus vulnere amoris* – «vinto dall'eterna ferita dell'amore». Il collo reclino e il respiro sospeso del dio che, supino, contempla dal basso verso l'alto la bellezza di Afrodite/Venere sono l'effigie dell'arrendevolezza di Ares/Marte davanti alla dea. Dall'unione di queste due opposizioni apparentemente incongiungibili nasce Armonia.

Generata da una tale polarità, si lega in un matrimonio altrettanto antinomico: lei, dea il cui culto sembra provenire dalla Tracia, sposa un uomo fenicio, Cadmo, fondatore di Tebe. Tale contrapposizione Tracia *versus* Fenicia sembra celare quella fra il misticismo e le tradizioni scientifico-aritmetiche, sviluppate dai Fenici grazie ai traffici commerciali. Altre contrapposizioni permeano il mito di Armonia: il suo matrimonio, presieduto da tutti gli dèi – che scendono dall'Olimpo per festeggiare assieme agli umani le prime nozze della storia – è il simbolo di un momento di rara concordia tra l'uomo e il divino. Tuttavia in questo quadro idilliaco, mentre le Muse arricchiscono la celebrazione con le loro arti, Armonia riceve i doni più preziosi e insieme più nefasti che gli dèi abbiano mai offerto: il peplo di Atena e la collana di sua madre Afrodite, forgiata per lei da Efesto alla nascita di Eros. Il gioiello, dal simbolismo ambiguo, affianca due animali che sono, ancora, uno l'opposto dell'altro. Essendo costretto a strisciare a terra e a mutare pelle, il serpente – che, viscido tra le mani, risulta

difficile da catturare – rappresenta sia il male e la morte sia la rigenerazione, la medicina e quindi la vita. L'aquila – padrona dei cieli come ne è Signore Zeus, del quale essa è simbolo – effigia invece pienamente il potere, la vittoria, l'ingegno e l'intelletto. La Terra e il Cielo, la vita e la morte si incastonano al collo di Armonia, presagendo la sorte avversa della sua discendenza. Alla felicità coniugale che la dea sa ottenere insieme al suo sposo seguiranno infatti le disgrazie che colpiranno i figli Ino, Semele, Agave, Autonoe e Polidoro. Semele concepirà Dioniso da Zeus, ma morirà incenerita dai fulmini di quest'ultimo perché Era, gelosa, la convincerà a voler vedere il dio in tutto il suo splendore. Agave rinnegherà, per invidia della sorella, la natura divina del nipote Dioniso, che per vendetta la farà cadere nell'esaltazione bacchica durante la quale lei stessa, con Autonoe, ucciderà il proprio figlio Penteo scambiandolo per un leone. Ino sposerà Atlamante, il quale fredderà il loro figlio Learco scambiandolo per un cinghiale in una battuta di caccia. Polidoro, infine, sarà il trisavolo di Edipo.

Differentemente da Cadmo che, nelle *Baccanti* di Euripide, partecipa toccato e commosso alla sorte dei figli, Armonia non sembra prender parte a tali vicende. Consultando le fonti, scarse di particolari sul carattere della dea, sembra di percepire una certa inibizione nei suoi confronti: è noto di chi sia figlia e di chi sia moglie, sono celebri le vicende della sua famiglia, ma la sua identità rimane velata da un alone di mistero e ambiguità. Armonia compare infatti raramente nell'arte antica e negli scritti mitologici. Sicché, si configura come una divinità presente ma invisibile; silente e adamantina nella sua essenza, bensì pur concreta e fedele nell'amore per il suo sposo.

L'impossibilità di descrivere il carattere di Armonia sembra evocare il fondamento dei Misteri greci, in cui s'intessono religione, mito ed *esoterismo*: «Il termine "Mistero" infatti viene dagli iniziati greci che lo hanno scelto per la sua radice *mu* che rimanda all'idea del silenzio» (Riffard, 1990: 145). Diffusi in Grecia dal VI secolo a. C., vi appartengono il culto di Dioniso originario della Tracia, il culto di Demetra proveniente da Eleusi e l'orfismo, che si differenzia dai primi per il fatto di essere organizzato in una comunità e fondato su una rivelazione.

Secondo l'etimo, εσωτερικώς (*esotericos*) è ciò che riguarda il senso "più interno, più profondo". Ciò potrebbe afferire l'armonia che regola, nel mondo, la vita degli uomini e l'accadimento degli eventi. Tale ordine si cela però alla conoscenza umana e «si presenta come un segreto essenziale sepolto per sempre» (*ibid.: l.c.*): il μυστήριον (*mustérion*) – che sembra derivare da μύω (*muo*) «esser chiuso» – è ciò che non si può vedere e non si può dire. "Esoterico" viene perciò a indicare non unicamente quanto riguarda il senso recondito del mondo, ma altresì la conoscenza di un segreto, interna al solo circolo degli iniziati.

Dunque, l'armonia è invisibile all'occhio umano: può essere colta solo dall'uomo che su quell'arcano costantemente s'interroga e «chi non si è mai chiesto se il mondo ha un segreto e come accedervi non ha mai acceduto in pieno alla propria umanità» (*ibid.: 11*). Ma come può il soggetto orientarsi all'interno del «caos di segni» (*ibid.: 9*) che nel mondo nasconde l'armonia? Anzitutto, egli deve comprendere il principio fondamentale dell'*analogia*, secondo cui «ogni cosa costituisce un tutto più vasto di cui è parte» (*ibid.: 512*). Tale presupposto rivela che «ogni parte equivale al tutto in quanto essa condivide con il tutto la natura e la legge cui è sottoposta» (*ibid.: l.c.*). Ogni cosa nel mondo può essere lo «specchio» (*ibid.: l.c.*) di un'armonia superiore, se la si sa vedere in quanto tale. Il sentimento esoterico dell'umano sembra allora corrispondere alla ricerca dell'armonia, dacché scorgere il principio dell'analogia significa scoprire la propria umanità quale microcosmo e indagarne la relazione con il macrocosmo. «L'uomo è un microcosmo: il piccolo mondo che riassume e sintetizza lo splendore del mondo» (*ibid.: l.c.*).

Tuttavia, solo dopo aver compreso il principio dell'analogia e dopo aver superato tutti i livelli della conoscenza misterica, l'iniziato potrà infine sperare di vivere l'armonia quale *sintonia* tra sé e il cosmo. L'uomo risulta quindi privato del diritto fondamentale della libertà di pensiero, poiché a quest'ultimo non può accedere liberamente nel percorso iniziatico. L'essenza dell'esoterismo sembra essere la ritualità dell'avanzamento progressivo nella conoscenza del mondo,

che è però coperto dall'οφφή: tutto rimane racchiuso nella sfera dell'oscurità. E proprio «nella tenebra (...) giace il futuro diviso in coppie antagonistiche» (*ibid.*: 143): nella visione esoterista «la nascita delle cose si fonda sull'armonia fra chiaro e oscuro, maschile e femminile, eternità e generazione» (*ibid.*: l.c.). La stessa concezione dualistica dell'essenza umana pare provenire dall'orfismo, che pone l'origine degli uomini nelle ceneri dei Titani folgorati da Zeus per aver dilaniato e divorato Dioniso: in quel pulviscolo che è umanità in potenza, la natura divina si mesce con la brutale pulsione titanica.

Il sapere mitologico-esoterista costituisce il retroterra culturale della *filosofia*. La stessa Scuola Pitagorica si pone inizialmente quale setta orfica. Contro la concezione di un mondo che rimane esotericamente oscuro e sempiternamente segreto, però, i Pitagorici fondano la propria indagine sul numero, giacché quanto è percepibile con i sensi è altrettanto misurabile – e perciò conoscibile – attraverso di esso. Il mondo è quindi un *kosmos*, un ordine scibile e armonico, ove la concezione dualistica propriamente greca si riflette nella rappresentazione geometrica della *parità* o *disparità* dei numeri: la prima, simbolo di ciò che è illimitato, non definibile e perciò inconoscibile, effigia il male; la seconda rappresenta invece il definito, che è conoscibile e per questo è buono. Persino la musica, che pare incorporea e invisibile, diviene misurabile attraverso la dimensione dello strumento che la produce e da tale intuizione deriveranno sia la fisica e l'acustica del suono sia il concetto di *armonia delle sfere*. Secondo quest'ultima teoria – che avrà fortuna millenaria da Platone, Cicerone e Quintiliano fino a Shakespeare e Kepler – tutti i pianeti produrrebbero, in base alle proprie caratteristiche fisiche e al proprio movimento, determinate vibrazioni e frequenze sonore. Queste, impercipienti per l'orecchio umano, si compirebbero in una musica celeste. Per il riflesso della sacra *tetraktys* numerica che governa il mondo, tutto è sorretto da un'armonia universale e quadruplica: quella musicale propria degli strumenti, quella umana del corpo con l'anima, quella dello stato come ordine sociale e quella relativa ai moti planetari.

Successivamente, Eraclito pone l'accento sul fatto che l'armonia cosmica sia determinata da una legge razionale. A fondamento della propria indagine filosofica egli non pone il numero ma il *logos*: la ragione (che progetta il discorso) e il discorso (che struttura la ragione). Essendo il *logos* la causa razionale di ogni cosa, tutto ciò che da esso proviene risulta necessario, anche ciò che pare all'uomo insensato: così il *logos* si fa *legge* dei contrari, dominando il mondo e la vita nell'opposizione di giorno e notte, bene e male, vita e morte... L'armonia universale diviene legge, ordinando un cosmo ove il male è però necessario per l'esistenza del bene.

È Platone a reinterpretare filosoficamente il concetto pitagorico di armonia: essa inerisce l'uomo e il rapporto tra l'anima, il corpo e la *polis* nella *paideia*. Nel percorso educativo e formativo, il corpo umano è concepito come "strumento" (*organon*) da cui si origina l'anima, allo stesso modo in cui dalla lira proviene la musica, come viene descritto nel celebre passo del *Fedone* (85e-86d). L'anima è il nucleo dell'armonia umana e da essa si origina la virtù che determina l'agire nella *polis*. Inoltre, quando Leibniz nel XVIII secolo d.C. parlerà dell'«armonia prestabilita» – secondo la quale ogni *monade*, ossia ogni sostanza minima alla base della realtà, rappresenta uno «specchio vivente dell'universo» – lo farà in ragione di una lunga tradizione che a partire dal *Timeo* platonico ammette l'esistenza di un Demiurgo, artefice dell'universo, il quale dona ordine, totalità e unità al cosmo infondendovi l'*anima mundi*.

Così, il pensiero filosofico-platonico si intreccia con l'antica *religione* monoteista ebraica e poi cristiana. Gli inni cristiani di Ambrogio riflettono l'armonia divina del mondo con la musica terrena, mentre la riflessione teologica di Agostino concepisce l'armonia universale quale ordine unitario che Dio ha immesso nel creato e che l'uomo può scorgere tramite la ragione. L'armonia quadruplici dei pitagorici si fa triplice nella simbologia cristiana, quando Boezio distingue fra musica *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Nel XIII secolo d.C., con la *Summa Theologiae*, Tommaso restituisce un concetto di bellezza che pare rispecchiare la Trinità. *In primis* essa si identifica nel decoro e nella proporzione

derivanti da Dio Padre, che è causa della consonanza di tutte le cose. La proporzione determina quindi, in secondo luogo, non solo la bella forma esteriore del corpo umano in cui si incarna il Figlio, ma soprattutto, in terzo luogo, quella interiore dello Spirito Santo, per cui l'agire è ben misurato dallo splendore spirituale della ragione.

Una sintesi esoterico-platonico-cristiana è infine attuata da Francesco Zorzi: nella sua opera *De harmonia totius mundi cantica*, del 1525, egli auspica a una rinascita nell'armonia e nella concordia universale, fondata sulla coscienza degli opposti. Le tre cantiche, suddivise ognuna in 8 toni riecheggiando la scala musicale, sono consacrate rispettivamente a Dio, a Cristo e all'uomo, nel quale l'armonia universale – riflesso dell'ordine divino – si fa concreta realtà, secondo la visione specificamente rinascimentale (cfr. Zorzi, 1525).

Nella Modernità, la tradizione filosofica e religiosa vengono confluendo all'interno della riflessione scientifica di Johannes Kepler. Nel 1619, l'astronomo tedesco stende l'*Harmonice mundi*, dove rifacendosi alla musica delle sfere – che egli ritrova nell'*Harmonica* di Tolomeo risalente al II secolo d.C. – espone la terza legge sul moto dei pianeti. Dalla geometria, attraverso la proporzione matematica, l'astrologia e la politica, egli giunge alla musica astronomica, calcolata in base alla differenza tra le velocità angolari massime e minime dei vari corpi celesti. L'opera, strutturata in cinque libri, ha lo scopo di dimostrare che ogni aspetto del creato è ricongiungibile a un'armonia universale.

Dalla stessa linea di pensiero muovono le scienze matematiche che studiano la successione di Fibonacci e la teoria dei frattali di Mandelbrot nella crescita degli esseri viventi e dei vegetali. Analizzando la forma di una pigna, una rosa, un girasole o una chiocciola, nel XIX secolo si comprende scientificamente come anche la natura celi un proprio linguaggio. Esso sembra fondato sul numero aureo – che si identifica con la lettera greca Φ (*phi*) ed equivale a circa 1,6180339887 – di cui si trova documentazione già negli *Elementi di Geometria* euclidei. Denominato nei secoli «divina proporzione», «numero aureo», «proporzione aurea», esso descrive la forma della spirale logaritmica nella

conchiglia del *nautilus*, nei bracci delle galassie e nella disposizione dei petali in un bocciolo. In base alla celebre definizione presente nel VI libro degli *Elementi*, una retta è divisa secondo tale proporzione quando «la retta intera sta al segmento maggiore di essa come il segmento maggiore sta al segmento minore» (Corbalán, 2010: 148). In un girasole, i semi descrivono un determinato numero di spirali concentriche in senso orario che è differente dalla quantità di spirali in senso antiorario: i due numeri sono sempre due termini contigui all'interno della serie di Fibonacci. Inoltre, il numero di petali in una margherita è sempre contenuto in tale serie. La relazione di Φ con la successione di Fibonacci diventa ancor più sorprendente quando ci si accorge che il quoziente fra un numero qualsiasi della serie e il suo precedente si approssima sempre più al numero aureo finché, al quarantunesimo termine della serie, il quoziente condivide con Φ ben 14 decimali.

Il concetto di frattale appare nel 1975 e descrive la forma del fiocco di neve o del broccolo romano: le loro figure armoniche si ripetono egualmente nella propria forma su scale diverse, cosicché ingrandendo una qualunque parte si ha una figura simile all'originale. Anche le spirali formatesi su un broccolo romano sono termini di Fibonacci. Invero, le manifestazioni di Φ nella dimensione frattale riguardano un campo di ricerca ampio e complesso e si spingono fino ai settori d'avanguardia nella scienza matematica.

Dunque, l'uomo occidentale si è interrogato sul proprio sentimento dell'armonia, che la *mitologia* greca ha narrato esser figlia di Ares e Afrodite, mentre con l'*esoterismo* è venuta istituendosi quale mèta di un sapere misterico-iniziatico in grado di realizzare la sintonia fra l'uomo e il mondo. La *filosofia* l'ha declinata quale «armonia delle sfere», «unione di contrari» o «armonia prestabilita», intessendosi con la *religione* che la concepisce quale ordine immesso da Dio nel mondo. Infine, la *scienza* studia la proporzione armonica della natura attraverso la sezione aurea, la serie di Fibonacci, gli studi di Kepler e la teoria dei frattali. Il concetto dell'armonia pare allora religiosamente contemplabile ed esotericamente ineffabile, ma allo stesso tempo pure

indagabile scientificamente proprio in ragione del fatto che è stato possibile narrarlo attraverso il mito e pensarlo filosoficamente.

La cultura innerva la formazione e l'educazione dell'uomo, nella storia delle quali si dispiegano alcune categorie interpretative fondamentali per la riflessione pedagogica. Nel libro *La formazione originaria*, Giancarla Sola individua le grandi età del mondo e dell'occidente, portando in emersione le categorie pedagogiche, filosofiche e pedagogico-filosofiche di queste età. A partire dalla *paidea* classica fino ad arrivare alla *Bildung* neoumanistica, esse si originano da culture dissimili in epoche differenti, concettualizzano la visione dell'uomo e del suo formarsi secondo le stesse culture e infine divengono *categorie trans-epocali della formazione originaria* (cfr. Sola, 2016a). Non si potrà allora prescindere dallo scandagliare la concezione del sentimento armonico in rapporto ad esse, che sono le categorie di *paideia*, *humanitas*, *perfectio*, *dignitas hominis* e *Bildung* (cfr. *ibid.*).

Se nella cultura greca si origina l'idea di *παιδεία* (*paideia*), sono però molteplici i significati riconducibili a essa: non indica solo lo stato di giovane età in cui si trova il *παῖς* (*pais*), ossia il fanciullo, bensì ne mette in luce il suo particolare "stato formativo", il suo essere-in-potenza aristotelico. Ne evidenzia, perciò, il suo alto grado di formatività ed educabilità. Ciò allarga i limiti temporali del percorso paideutico, che non è proprio solamente del bambino ma si profila quindi come "cammino" lungo tutto l'arco della vita, riguardante la sfera corporea, spirituale e intellettuale. Gli *ἄριστοι* (*àristoi*), ovvero "i migliori", vengono educati e si formano nell'ideale della *καλοκάγαθία* (*kalokagathìa*) – per cui ciò che è bello non può che essere necessariamente anche buono e viceversa – attraverso le *τέχναι* (*téchnai*). Quest'ultime sono: la ginnastica, la grammatica, la dialettica, la retorica, nonché la musica, l'aritmetica, la geometria e l'astronomia. Dunque, la *paideia* si configura principalmente quale educazione e formazione: *i*) all'*ἁρμονία* (armonia), ossia a quell'ordine universale entro cui l'uomo interpreta se stesso e il mondo quali singole parti di un tutto equilibrato; *ii*) all'*ἀρετή* (*areté*), ovvero alla virtù cui l'essere umano mira in tutta onestà; *iii*) alla politica, poiché nella *πόλις*

(*pòlis*) e nella collettività il singolo trova la cifra identitaria del suo essere; *iv*) alla *ἐλευθερία* (*eleutheria*), ovvero alla libertà autentica cui l'uomo perviene attraverso la conoscenza; *v*) alla *φιλοσοφία* (*philosophia*), ossia all'amore per il sapere, che è anzitutto *ἀλήθεια* (*alétheia*) – verità.

Il concetto di *paideia* trasla poi nella romanità mantenendo immutato il suo significato. Accanto a essa, cui i latini guardano come a un esempio da emulare, si origina nella cultura latina il concetto di *humanitas*, volto a far emergere la peculiarità della natura umana e il suo sentimento dell'umano. Difficilmente delimitabile in un unico significato, la *humanitas* si alimenta di *virtus*: l'insieme delle doti fisiche e morali dell'uomo che lo rendono "eccellente". La *libertas* è la condizione necessaria alla virtù, poiché quest'ultima si può carpire solamente attraverso lo studio delle *liberales artes*. Ciò implica il fatto che, come nella cultura greca, l'educazione sia considerata un privilegio sociale e non piuttosto qualcosa di riferibile a ogni essere umano. Per l'uomo libero e colto l'*humanitas* è *honor*, *gravitas* e *fortitudo* – onore, fermezza e coraggio – ma soprattutto è *aequitas*, *honestas* e *iustitia* – equilibrio, onestà e giustizia. *Humanitas* è poi *benevolentia* e *beneficentia* – devozione e disposizione al bene. Inoltre, l'essere *humanus* si sostanzia di *urbanitas*, quel carattere che gli permette di vivere in armonia con gli altri uomini nell'*urbs* – la città – e che si configura come "cortesia", "gentilezza", "finezza", nonché "eleganza" e "garbo". La dea greca Armonia si rispecchia nella dea romana Concordia, entro una simbologia tale per cui *humanitas* diviene anche *philantropia* – termine traslitterato dal greco che indica "amore per gli uomini".

Nel Medioevo l'originarietà della formazione umana (cfr. Sola, 2016a) si dispiega nella categoria della *perfectio*. Essa riflette quella perfezione divina a immagine della quale, secondo la cristianità, l'uomo è stato creato. Specchiandosi in essa il cristiano tenta di raggiungere Dio nel Regno dei cieli, formandosi ed educandosi durante la vita terrena nel modo più nobile possibile. Da *perficere*, ovvero "condurre a compimento" (il volere di Dio), *perfectio* è *caritas* – prima tra le virtù teologali – cui seguono *spes* e *fides* – speranza e fede. La

carità si sostanzia dell'amore predicato da Cristo, che viene considerato «pedagogo» dell'umanità. Pertanto, la *caritas* è amore e *humiltas* – termine che ha la stessa radice di *humanus*, quasi ne fosse il fondamento. La ricerca e la ricomposizione dell'armonia celeste costituiscono il fine ultimo della vita terrestre. La musica e il canto sono l'eco melodiosa e la memoria viva della rivelazione divina, cui Ildegarda di Bingen dedica, nell'XI secolo, un ciclo di 77 meravigliosi canti sacri dal titolo *Symphonia armonie celestium revelationibus* – sinfonia dell'armonia delle rivelazioni celesti – (cfr. Hildegard von Bingen, 1151-58), ove Dio assurge quale «prima vox» (*ibid.*: 81). Nel riconoscersi *imago Dei* e *imitatio Christi*, l'uomo forma se stesso attraverso gli ideali di *pietas* e *fraternitas*, che gli consentono di vivere in sintonia con gli altri uomini nella *ecclesia* – lemma traslitterato dal greco, indicante la comunità unita dei cristiani.

Nell'Umanesimo e nel Rinascimento, all'importanza rivestita dalle categorie di *paideia*, *humanitas* e *perfectio* nella cultura dell'uomo colto – la quale si fonda sulla filologia, tra *studia humanitatis* e *humanae litterae* – si affianca il concetto di *dignitas hominis*. Esso mette in luce la capacità autoformativa dell'uomo, che diviene *faber* – fautore – di se stesso. Frutto della rinascita culturale, la categoria della *dignitas hominis* profila gli ideali morali e civili della vita di corte. Attraverso questi ultimi l'uomo accosta all'esigenza di conoscere se stesso e le leggi del mondo la necessità di essere *ex-rudis*, ossia “lontano dalla rozzezza”. Le sue conoscenze, la sua formazione e la sua educazione diventano un *habitus*, cioè un modo di essere abituale che si corrobora di *mensura* e *mediocritas*. Quindi, *degnità* è anche contegno, buona educazione e galateo: ciò che rende l'uomo non più solamente *civis* – cittadino – ma anche *civilis* – civile – perché educato ad un codice di comportamento che gli consente di vivere armonicamente nella *civilitas*. La cultura rinascimentale si distingue infatti altresì come «civiltà della conversazione» (cfr. Craveri, 2001).

Gli ideali umanistici sopravvivono tacitamente sino al Settecento, quando l'Illuminismo francese, l'*Aufklärung*, la *Klassik* e la *Romantik* tedesche vi assegnano un nuovo valore. Quanto congiunge le due epoche storiche è lo

svilupparsi di una *République des Lettres*, quale comunità culturale europea originatasi dal bisogno intellettuale di diffondere liberamente idee e ideali. Dunque, tra il 1750 e il 1850 si identifica l'ultimo grande umanesimo della storia occidentale: è l'epoca del *Neuhumanismus*, afferente i Paesi germanofoni. In questo periodo, il concetto di *Bildung* (la formazione interiore – il cui nome tedesco deriva da *bild*, ossia l'*immagine* cui ispirarsi durante il processo formativo) subisce una trasformazione epocale: non si configura più come *Bildung divina* bensì quale *Bildung umana*. L'uomo, l'umano e l'umanità divengono in un tempo assiologie e teleologie all'interno della *Weltanschauung* – la visione del mondo – neumanistica. *Vernunft* (ragione), *Gefühl* (sentimento) e *Geist* (spirito), concepiti come un *unicum* armonico, sono categorie fondamentali per l'*interpretazione* dell'uomo, cui attendere al fine della sua conoscenza. Invero, un'ermeneutica dei linguaggi, dei simboli e dei segni può cogliere *Urbildung* e *Umbildung* – originarietà e trasformazione – dell'uomo che ognuno è e dell'umanità di cui ciascuno è parte.

La *paideia* sembra allora congiungersi alla *Bildung* tramite il concetto di *Harmonie*, nel cui segno formarsi ed educarsi. L'intero lavoro presente sarà pertanto votato proprio alla definizione dell'idea di *Harmonie*, studiata a partire dalla cosmogonia, dall'antropologia e dalla pedagogia del pensiero classico e cristiano fino a giungere alla crisi dell'armonia e alla dodecafonia.

La formazione risulterà *armoniosa* quando il soggetto sentirà la necessità di risolvere i suoi dissidi interiori ed esteriori, le sue incoerenze, i suoi errori e, come un'equilibrista, potrà costantemente ritrovare il suo centro oscillando da una parte all'altra del proprio asse. Lo ispirerà anzitutto la *musica*, perché, come scrive Adorno, «rivela un carattere enigmatico che la rende abissale» (Adorno, 1953: 33). Essa collega la fisica delle vibrazioni sonore con la metafisica del pensiero musicale, potendo rappresentare un abisso in cui scorgere le proprie sensazioni di malessere o benessere, la propria individualità al cospetto della collettività, le proprie istanze apollinee o dionisiache. Così, l'ascolto e l'*interpretazione* della musica dipendono dalla formazione. Nondimeno, allo

stesso tempo, l'uomo si forma anche ascoltando e interpretando la musica. Infatti, interpretando, l'uomo costruisce dentro di sé un significato che è solo suo e proprio nell'atto di farlo si forma. Nel riconoscimento di quel significato personale, di quel ricordo, di quella emozione che lasciamo sedimentare dentro di noi: lì ci formeremo. La musica è anche ciò che ci lascia dentro.

Senonché, «i ballabili onnipresenti» – alla radio, negli spot tv, nei supermercati e nelle sale d'attesa – «rendono la capacità percettiva talmente ottusa che la concentrazione di un ascolto responsabile» risulta «impossibile» (Adorno, 1949:15-16). Adorno punta il cuneo della sua critica su quella che sarebbe poi diventata una delle piaghe della società del XXI secolo, ossia la cultura di massa, ove il ritmo prevale sull'armonia. Elemento dionisiaco e tribale, esso risulta preponderante nella maggior parte della musica, almeno dagli anni Settanta del Novecento in poi. L'abuso di strumenti elettronici, come conseguenza del progresso scientifico e della tecnologizzazione, ha fatto venir meno il piacere e il desiderio di ascoltare dal vivo il suono di un'orchestra. Ciò rispecchia l'ideologia del profitto cui il mondo si è soggiogato: il finanziamento delle orchestre risulta oneroso, specialmente se paragonato all'accessibilità dei *software* musicali, che si trovano anche gratuitamente sulla rete.

L'ideologia del profitto e dell'industria culturale, che si riflettono in una mera *cultura del ritmo*, nientificano il sentimento dell'armonia; foraggiano l'idea di musica quale elemento irrazionale e primitivo, volta principalmente a soddisfare un bisogno di inclusione. Infatti, chi potrebbe sostenere che, all'interno di un gruppo di bambini, eseguire giochi ritmici non sia più facile che intonare un canto armonico? Ciò ha le sue ripercussioni sulla Pedagogia della musica, per la quale il concetto di armonia sembra inesistente. Per Orff il ritmo risulta fondamentale, mentre secondo Kodaly lo è l'esperienza del canto popolare; Dalcroze comprende l'importanza dell'espressività corporea nell'educazione musicale, mentre Delalande rivoluziona il modo di approcciarvisi, istituendola primariamente in quanto *gioco*. Tuttavia, nella storia del pensiero pedagogico-musicale novecentesco sembra mancare un'opportuna attenzione all'armonia.

La presente tesi muove allora da una domanda fondamentale: l'armonia è cooriginaria all'uomo? In caso contrario, l'uomo può raggiungere una propria *formazione armoniosa*? e, se sì, in cosa consiste? attraverso quali vie d'accesso può pervenirvi? A quale immagine di essere umano ideale o, meglio, a quale idea di umano il soggetto può ispirarsi nella costruzione della propria formazione affinché essa divenga armoniosa? Tentare di rispondere a queste domande consentirà di chiedersi, in seguito, se possa esistere un'*educazione all'armonia* e, in caso positivo, quali possano esserne le peculiarità. Allora, in ultima istanza, la riflessione potrà iniziare a domandarsi se e in che modo l'*armonia* possa divenire *materia di studio* di un'istruzione scolastica non elitaria e tecnicista, bensì culturale.

PARTE PRIMA

ESPOSIZIONE. ARMONIA E MUSICA

I.1.

Armonia delle sfere

Il concetto metafisico di *armonia delle sfere*, appartenente *in primis* alla cultura dell'antica Grecia, è oggetto di interpretazioni differenti nel corso della storia. Dapprima quella cristiano-cattolica, poi quella umanistico-rinascimentale cui segue un lento processo culturale di secolarizzazione del termine che lo trasferisce dalla metafisica e dalla teologia alla mera tecnica normativa per la composizione musicale.

Secondo la teoria ermeneutica che Gadamer esporrà nel trattato *Verità e metodo*, del 1960, le *scienze dello spirito* trovano la loro specificità nell'avvalersi dell'*interpretazione*, che nell'attività gnoseologica ha lo scopo di integrare la verità dell'oggetto interpretato con la verità del soggetto interpretante. Entrambe quest'ultime due, durante il processo ermeneutico, si modificano, si trasformano e si accrescono reciprocamente aggiungendo "significato". Così, comprendere cosa fosse l'armonia all'origine della civiltà occidentale risulta forse impossibile: quanto rinvenuto a riguardo sono soltanto fonti indirette e postume. Non è però meno importante considerare le stratificazioni di significato che nel corso dei secoli hanno contribuito a costruire quel concetto, così insondabile e misterioso quanto ricco e pedagogicamente fecondo, che si è inteso per ἀρμονία.

Il lemma greco pare indicare originariamente quanto unisce e connette elementi dissimili che insieme danno luogo a una struttura equilibrata, regolare, di cui la percezione risulti piacevole. Concerne perciò la bellezza della natura con il suo ordine cosmico, e quindi l'astronomia e la fisica dei sistemi planetari nel loro movimento costantemente coordinato. Riguarda poi il benessere del singolo uomo nell'unità di corpo e anima, ma anche l'ordine politico con cui gli uomini regolano la loro convivenza pacifica. Interessa, infine, la dimensione estetica: l'idea stessa di arte è concepita in modo unitario e non può essere scissa dal

concetto di armonia. Le *mousiké teknai* ne sono l'emblema, indicando il complesso di "arti" – tra cui canto e poesia epici, lirici, amorosi, canto corale, religioso, danza, geometria, commedia e tragedia – che nella bellezza armoniosa e divina "delle Muse" trovano una comune ispirazione. Come racconterà il mito delle Cicale nel *Fedro* platonico (259b-d), il *canto* nasce dall'*incanto* e a rivelarlo è la connessione etimologica fra ἀοιδή e ἐπ-αοιδή. Ciò accade perché, fondendo in unità vibrazioni sonore e ritmi, la musica è capace di suggestionare all'un tempo il *pathos* e l'*ethos* dell'uomo. E questi ne è pervaso: le variazioni di pressione determinate dal suono ne raggiungono il *soma*. Ciò che avviene nella sfera della sua *psyché* quando è coinvolto nell'esperienza musicale gli appare razionalmente incomprensibile, enigmatico, misterioso. Il potere della *musiké* su di sé gli è superno e inintelligibile. Così, come è stato sin dalla storia ancestrale dell'essere umano, la musica greca intesse con il divino uno stretto rapporto. Nel III secolo, Plutarco la definirà «invenzione divina». Elemento coesistente al rito religioso, la musica diviene strumento precipuo per ottenere il favore degli dèi, alla cui volontà è attribuita anche la guarigione dalle infermità. Perciò l'idea arcaica di armonia, che annovera le attività musicali fra le pratiche magiche e curative, pare piuttosto elitaria e iniziatica. Ne è una personificazione la figura epica di Chirone, il centauro depositario di una sapienza esoterico-religiosa in cui non si scindono medicina, canti e incantesimi, danza e ginnastica.

L'*eidos* della musica si intesse dunque con il *theos* estrinsecandosi nelle divinità di Apollo e Dioniso: razionale vs irrazionale, verità vs natura, regolarità vs trasgressione. Come rileverà la riflessione nietzscheiana, tali categorie coesistono quali costanti oppostive in ogni singolo uomo descrivendo quindi, secondo quanto osserverà Gennari, «la costituzione dilemmatica della formazione umana» (Gennari, 2018a). La contrapposizione delle due differenti visioni si riflette nella musica, declinando antinomie quali: citarodia vs auletica, calma vs compulsione, equilibrio vs instabilità.

Ma nell'*eidos* greco dell'armonia vi è altresì la figura di Orfeo. Egli ha la notte inscritta nel nome e la sua armonia viene spezzata dalla morte, dalla

mancanza, dalla privazione. Eppure, ha la magica capacità di incantare con la propria lira chiunque oda il *melos* della sua voce. Tutto si ferma davanti alla sua musica, persino gli animali e gli dèi infernali. Con il viaggio che ardentemente compie verso le tenebre, per riportare alla luce l'armonia della propria esistenza vissuta insieme a Euridice, Orfeo attraversa un luogo che gli è del tutto all'altro? Oppure quello stesso viaggio lo conduce nel posto più interiore e profondo di se stesso? Il suo canto è davvero in grado di riportare in vita Euridice o, invece, il potere sotterriano della musica si riferisce allo stesso Orfeo, che con la musica può salvare se stesso e chi lo ascolta dalla pazzia della sofferenza? O, ancora, la sua voce deve portare armonia nella disarmonia infernale dell'Ade oppure nelle dissonanze della propria formazione interiore in crisi?

Se la musica concerne la formazione e la *psyché*, ogni essere umano ne è, consapevolmente o inconsapevolmente, partecipe. Così, il concetto di musica come appannaggio di pochi iniziati viene scemando verso il VII secolo a.C., momento dal quale si ha testimonianza dell'esistenza di alcune scuole musicali, fra cui quella di Terpandro a Sparta. Tuttavia non viene meno l'accostamento della *musiké* al divino. Il rapporto che viene intessendosi fra i concetti di musica e legge (*nomos*) – nelle scuole si insegnano infatti i *nomoi*, schemi melodici con cui viene tramandata l'antica tradizione musicale degli aedi – delinea il valore etico-sociale profondamente normativo e la funzione disciplinatrice che alla musica sono attribuiti, legittimati forse in prima istanza dalla religione.

Con la Scuola Pitagorica del VI secolo a.C., dall'idea magico-esoterico-religiosa dell'armonia, si giunge progressivamente a una sua concezione filosofica. Della prima, essa riserva il concetto di *analogia*, attraverso cui i Pitagorici legano indissolubilmente il reale e il razionale. Sicché, le note musicali udibili non fanno che riprodurre una legge logica nata *nel* e *con* il pensiero, la quale sempre nel pensiero ritorna accostando il concetto filosofico di *armonia delle sfere*.

I.1.1. I Pitagorici e l'armonia della *tetraktys*

Se tutto ciò che è percepibile attraverso i sensi è anche misurabile e conoscibile tramite il numero e l'astrazione, allora anche l'effetto sonoro può essere indagato oggettivamente. Nel mito del *fabbro armonioso*, raccontato sia nel *Manuale di armonica* scritto da Nicomaco di Gerasa sia nella *Vita pitagorica* di Giamblico (115e ss.), si dice che Pitagora comprenda il rapporto tra l'altezza del suono e le dimensioni di ciò che lo propaga ascoltando i rumori prodotti dagli strumenti di un fabbro. Infatti, quanto maggiori sono la grandezza e il peso del martello, tanto più è grave il suono prodotto dal colpo sull'incudine. Al contrario, uno strumento piccolo fa propagare un suono acuto. Per lo stesso principio, quanto più una corda è tesa e di piccole dimensioni, tanto maggiormente acuto sarà il suono scaturito, e viceversa. Dalla comprensione del rapporto tra fisica e acustica hanno luogo le "misurazioni" sonore che portano a comprendere il nesso simbolico fra il *tetracordo* – formato da un suono fondamentale e le note che stanno, rispetto a esso, a intervalli di quarta, quinta e ottava – e la *tetraktys*. I rapporti fra la lunghezza delle corde che producono i suoni tetracordali e la lunghezza della corda fondamentale si esprimono infatti numericamente in questo modo: 4:3, 3:2, 2:1. Tali numeri costituiscono la rappresentazione visiva della sacra *tetraktys* nel triangolo pitagorico che ha per lato 4 punti ed è formato, in totale, dal numero perfetto, ossia 10 (cfr. Milani, 2007: 37). Se però le stesse tre note vengono suonate insieme, esse non danno vita a un accordo consonante, poiché gli intervalli di quarta e quinta, essendo vicini, producono una dissonanza.

Alle misurazioni sono presumibilmente connesse altresì l'invenzione del monocordo (strumento a una sola corda) e, di conseguenza, la scoperta della *serie armonica*. Secondo quest'ultima teoria matematica applicata alla musica, sfiorando una corda a $1/2$ e a $1/3$ della sua lunghezza si ottengono rispettivamente l'ottava e la quinta, entrambe al registro più acuto (ossia le frequenze doppia e tripla rispetto alla fondamentale); stimolandola a $1/4$ della sua

lunghezza si ha il suono fondamentale più acuto di due registri (ovvero la frequenza quadrupla rispetto alla fondamentale). Sebbene sia consolidato fra i saperi della storia della musica il fatto che i Greci non utilizzino i suoni in modo polifonico per non sovrastare la poesia con gli strumenti, pare lecito proporre un'altra interpretazione relativa alla rappresentazione sonora della perfezione tetrattica. Infatti, come il risultato di $1+2+3+4$ corrisponde alla *tetraktys*, così, suonando simultaneamente i primi quattro suoni della serie armonica, si ottiene un accordo formato da quelli che sono gli intervalli riconosciuti universalmente (in ogni tempo storico e in ogni spazio geografico) quali *consonanze perfette*: l'unisono, l'ottava e la quinta giusta.

A tali corrispondenze fisico-acustiche i Pitagorici affiancano il concetto di *armonia delle sfere*, secondo cui anche i pianeti, avendo un peso, una dimensione e muovendosi a velocità differenti all'interno del *kosmos*, produrrebbero vibrazioni armoniche e consonanti, inudibili all'orecchio umano. Soltanto tramite il processo astrattivo e filosofico, con cui il pensiero transita dal contingente al trascendente e viceversa, l'essere umano può giungere a percepire una sinfonia siffatta. Poiché tale processo è facoltà peculiare dell'*anthropos*, per sua natura può essere egli stesso partecipe di quell'armonia, essendone originariamente parte. Tuttavia, sarà Platone ad affermare che soltanto un percorso paideutico rende l'uomo capace di averne contezza. E, ancora, proprio da Platone verrà tramandato il concetto pitagorico di *armonia delle sfere*.

I.1.2. Platone, la *Politeia* e il *Timaios*

Un pensiero articolato sul concetto di armonia e un cospicuo lascito culturale rispetto a tale argomento provengono da Platone, la cui vita si colloca tra il 428-27 e il 348-47 a.C., un periodo storico di profonda crisi economica e culturale per la città di Atene, dove egli vive. La Guerra del Peloponneso, iniziata

nel 431 a.C., si protrae fino al 404 a.C., anno in cui la *polis* viene definitivamente sconfitta da Sparta dopo 27 anni di devastazioni e perdite di vite umane. Cinque anni dopo, il Governo ateniese condanna a morte Socrate, fatto nel quale si scorge il culmine di un'epoca profondamente *disarmonica*. Eppure, in tutta l'opera platonica innumerevoli sono i punti in cui egli utilizza esattamente la parola *ἁρμονία* (o termini da essa derivati) per delinearne progressivamente l'idea. Essa emerge in modo preminente nella *Politeia* e nell'opera che vi si ricollega quasi ne fosse il séguito, ossia il *Timaios*.

Nel terzo libro della *Politeia*, dopo la riflessione sul valore e sulla forma dei racconti poetici che si attagliano all'ideale percorso educativo dei governatori dello Stato, il filosofo espone, reinterpretandola, la teoria etica della musica attribuita a Damone di Oa. Quest'ultimo, pitagorico del V secolo a.C. di cui non si hanno testimonianze se non indirette, pone l'attenzione sull'importanza politico-sociale del canto e della musica poiché, agendo essi direttamente sull'animo umano, possono calmare gli istinti violenti in tempo di pace e risvegliare il coraggio in battaglia. Questa teoria pare il riflesso razionale dell'antica tradizione orfica che attribuiva alla musica un potere mistico e insieme magico di guarigione. Ad agire sul comportamento umano, secondo la testimonianza di Platone, è la combinazione di tre elementi: le parole, l'armonia e il ritmo. Poiché l'armonia e il ritmo debbono accompagnare le parole, si devono ad esse adattare. Per essere facilitati in questo, gli antichi aedi greci avevano classificato alcune successioni di intervalli sonori che, associate ai ritmi opportuni, producevano vari effetti comportamentali sull'ascoltatore. Esse sono chiamate *harmoniai* e indicano quei sistemi di note o strutture di suoni variamente ordinati in scale (dove a cambiare è la disposizione di toni e semitoni), con cui vengono accordate le lire per trasmettere, in combinazione probabilmente con i ritmi opportuni, un determinato carattere musicale. Ciò è meno lontano di quanto si pensi rispetto al sistema della musica classica occidentale. Il principio è infatti lo stesso per cui, alle prime note di un *Notturmo*, l'ascoltatore viene da subito immerso in un'atmosfera di intimità, calma, solitudine, tristezza; o per il quale

l'utilizzo di suoni appartenenti a scale maggiori associati a un ritmo sostenuto esprimono universalmente sensazioni di allegria, mentre attraverso le note di una scala minore suonate a un ritmo lento si comunicano sentimenti melanconici. I Greci utilizzano però scale di quattro suoni variamente combinate, il nome delle quali deriva dalla provenienza geografica che è ad esse attribuita, essendovi associato pure il carattere dei popoli originari delle relative terre. L'armonia *frigia* induce comportamenti sfrenati, mentre quella *dorica* evoca calma e pacatezza. Anche tale principio non è del tutto estraneo alla Modernità occidentale: allo stesso modo, ad esempio, quando si parla di musica *latino-americana* ci si riferisce generalmente a melodie di suoni appartenenti a tonalità maggiori su ritmi sostenuti: tale combinazione riflette il carattere di festosità generalmente associato ai popoli sud-americani.

Si legge, infatti, nella *Politeia* (398c-399e) che «le armonie che si intonano al lamento (...) sono la *mixolidia* e la *sintonolidia*» (Platone, 2000: 1143), mentre «armonie effeminate e conviviali» sono «la *ionica* e la *lidia* (...), le quali per l'appunto da alcuni son dette armonie rilassanti» (*ibid.*: l.c.). Di séguito vengono poi descritte le due armonie opportune per l'educazione dei governatori, ossia la *dorica* e la *frigia*. Quest'ultima su ritmi eccitati sa «riprodurre come si deve le voci e i toni dell'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza, il quale, se pure la buona sorte l'abbandona e va incontro a ferite, alla morte, o a qualche altra sciagura, in tutte queste contrarietà non lascia il suo posto e resiste senza vacillare» (*ibid.*: l.c.). D'altra parte, così come l'architettura dell'ordine dorico dà luogo a strutture robuste e maestose con forme essenziali quali il *Partenone*, allo stesso modo l'armonia dorica estrinseca un carattere solenne e pacato. Essa è preferibile quando l'uomo si trova «in tempo di pace, ed impegnato in opere libere e non coatte, sia che convinca o preghi qualcuno per uno scopo – potrebbe essere un dio con preghiere, o un uomo con l'insegnamento o l'ammonizione –, sia, invece, che stia ad ascoltare un altro che a sua volta prega, o ammaestra, o dissuade. E per quanto egli, muovendo da ciò, riesca a realizzare i suoi progetti, tuttavia non

monta in superbia, e si comporta in tutti questi casi con misura e moderazione, sapendo trarre legittima soddisfazione dai propri successi» (*ibid.*: l.c.). Le armonie devono poi attagliarsi ai metri poetici del canto, e quindi agli accenti dei versi, cui devono corrispondere i ritmi musicali. Tra questi vi sono «i ritmi che traducono la volgarità, la violenza, oppure la pazzia e ogni altro difetto» e quelli che vanno «tenuti in serbo per le qualità opposte» (400b) (*ibid.*: 1144).

La trattazione meramente tecnica sulle *harmoniai* e sui ritmi è appena accennata poiché demandata a Damone, mentre l'attenzione è focalizzata sull'aspetto etico-filosofico della *musiké*, per cui, secondo il principio della *kalokagathia*, «i discorsi di tono elevato, ben congegnati nella forma, nella struttura e nel ritmo» sono «conseguenza della bontà d'animo», non intesa quale «dabbenaggine», bensì come «quell'atteggiamento che nobilmente dispone il nostro carattere morale» (400d-e) (*ibid.*: 1144-1145.). Si delinea dunque una filosofia dell'educazione estetica secondo cui, quanto maggiore è per gli uomini la frequentazione di opere artistiche che estrinsechino l'ideale armonico, tanto più essi possono trarne benessere e beneficio, «quasi vivessero in un luogo salubre» (401c) (*ibid.*: 1145.). O, ancora, come se «da quelle belle opere giungesse ai loro occhi e ai loro orecchi una specie di brezza che porta refrigerio da zone salutari, la quale, subito, fin da bambini, senza che neppure se ne rendano conto, riesce a condurli ad una forma di sintonia (συμφωνίαν), di collaborazione (φιλίαν) e di affinità sostanziale (ὁμοιότητά) con la ragione (τῷ καλῷ λόγῳ)» (401c-d) (*ibid.*: l.c.). L'incontro con opere armoniose «fa penetrare nel profondo dell'anima il senso del ritmo e dell'armonia (καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἄρμονία), facendovelo aderire nel modo più saldo, apportandovi una certa finezza, ed anzi rendendo fine l'anima stessa» (*ibid.*: l.c.). L'uomo educato all'armoniosità «loderebbe (...) le cose belle e godrebbe nell'ospitarle nell'anima, ed, anzi, traendo alimento da esse, egli stesso diverrebbe bello e buono» (401e-402a) (*ibid.*: l.c.). La *musiké*, pertanto, «trova il suo coronamento proprio nell'amore del bello (τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά)» (403c) (*ibid.*: l.c.).

Il concetto che verrà tramandato come *armonia delle sfere* proviene dal *Timeo*, il trattato sull'origine e la formazione dell'universo. Qui Platone tenta di esplicitare perché e in quale modo il mondo sensibile possa ritenersi, anche a livello cosmogonico, uno specchio del mondo intellegibile. Considerare il nesso fra «ciò che è sempre e non ha generazione» e «ciò che si genera perennemente e non è mai essere» (27d-28a) significa cercare di comprendere il rapporto fra essere e divenire, mondo ideale e mondo fenomenico, metafisica e ontologia. E, quindi, significa domandarsi quale relazione vi sia fra l'armonia perfetta, ideale e intellegibile e quanto è reale ed empirico. Geometria e matematica – astrazioni atte a rappresentare e misurare quanto è «corporeo, visibile e tangibile» (31b) – assurgono quali strumenti perspicui nell'espone, tramite un «discorso verosimile» (29d), il racconto di come fu composto l'universo mettendo insieme «l'intelligenza nell'anima e l'anima nel corpo» (30b) del mondo.

La complessità e l'interpretazione controversa del senso e del significato degli argomenti trattati dà origine all'annosa questione che renderà il *Timeo* l'opera platonica più studiata fino al Rinascimento, come testimonia la raffaellesca *Scuola di Atene*. Uno dei problemi ermeneutici che vi soggiacciono è connesso alla traduzione del pezzo in cui viene narrata la costituzione dell'*Anima del mondo* (35a-b), secondo cui essa sarebbe composta dall'essere, il *medesimo* e l'*altro*. Questi ultimi due, talvolta resi in italiano con l'«Identico» e il «Diverso» (cfr. Reale, 2017a), trovano legittimazione poiché il non-essere in quanto *nulla* non esiste. Nella proposizione «A non è B», infatti, ciò che accomuna i due termini non è un'opposizione, bensì soltanto una relazione di *diversità*. Ne consegue che A non è B, perché A è identica ad A e B è identica a B. Tuttavia, nel *Sofista* (256a-257a) essi rappresentano due dei cinque *generi sommi* dell'essere, mentre nel *Filebo* (23c-e), come rileverà Jung citando Gomperz, lo «stesso» pare coincidere con l'«indivisibile», e l'«altro» con il «divisibile» (cfr. Jung, 1942-48: 129). Ciò parrebbe collegarsi con le dottrine platoniche non scritte dell'Uno e della Diade. Dunque, l'aporia apparente può forse essere interpretata considerando la simbologia numerica di Uno, Due, Tre e Quattro.

Divisibile e Indivisibile platonici rievocano la gnoseologia pitagorica di *limitato* e *illimitato*. Per i Pitagorici dall'uno quale unità si originano tutti gli altri numeri, le proprietà dei quali (pari e dispari) sono quindi in esso contenute. Per Platone l'Indivisibile è l'Uno, il Bene, la totalità e corrisponde all'«essere che è sempre (ossia l'essere eterno) non soggetto alla generazione e al divenire, in quanto permane sempre nelle medesime condizioni» (Reale, 2017b: 12): è l'«essere intellegibile, che viene colto dall'intelligenza e dal ragionamento» (*ibid.*: *l.c.*). Uno solo è infatti il cosmo: «un unico tutto, costituito dalla totalità delle cose, perfetto e immune da vecchiezza e da malattie», scrive Platone al passo 33a del *Timaios*.

Il Divisibile è invece il Due, l'altro, l'opposto, il pari. Il Due è il divenire «che non è mai un vero essere, in quanto continuamente si genera e muta: esso viene colto dall'impressione sensoriale e dall'opinione, che è ben distinta dalla ragione» (*ibid.*: *l.c.*). Il Due rappresenta la molteplicità e la dualità propriamente greca del reale, il quale si struttura bipolarmente fra essere e divenire, intellegibile e sensibile. Due sono infatti i primi elementi fisici generati: fuoco – in quanto luce e spirito – e terra, secondo la narrazione del *Timeo* (31b).

Come rileverà Jung nell'analisi psicologica dell'idea trinitaria, con il Due «si collega (...) l'idea di destra e sinistra (...), fausto e infausto, e persino di bene e male» (Jung, 1942-44: 124), motivo per cui il diavolo della narrazione biblica condivide la stessa etimologia del “dubbio” e del “due” (cfr. *ibid.*: 124-25.). Tuttavia, per Platone il Due non rappresenta il male o il non-essere assoluto. Il non-essere infatti non è. Ciò che riconosciamo come “sbagliato” è un difetto dell'idea di giusto, e in quanto tale partecipa dell'essere. Il Due è l'emblema piuttosto di un'imperfezione, di un'incompletezza. «Che due cose si compongano bene da sole, prescindendo da una terza, in maniera bella, non è possibile. Infatti, deve esserci in mezzo un legame che congiunga l'una con l'altra» (31c). Unità e molteplicità dell'essere, dell'identico e del diverso danno origine, rispettivamente, a tre forme ibride di essere, identico e diverso.

Il Tre è, allora, la risoluzione di ogni opposizione, la sintesi dell'Uno e del Due: rappresenta quel legame dirimente fra mondo delle Idee e mondo sensibile che il filosofo va ricercando. Ma facendo riferimento alla giusta proporzione che può essere determinata soltanto se vi sono almeno tre termini (32a), Platone parla piuttosto di un'armonia filosofica secondo cui «il più bello dei legami è quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola in grado supremo» (31c): in ciò consiste la filosofia, nel giungere in modo dialettico all'unità del Bene.

Ma Platone non manca di osservare che una tale armonia di tre elementi non ha corporeità, fisicità e concretezza. Dal collegamento di tre punti può infatti risultare un triangolo, ossia una superficie bidimensionale che non ha volume, una realtà che esiste soltanto nel pensiero: «se, dunque, il corpo dell'universo avesse dovuto essere una superficie e non avesse dovuto avere alcuna profondità, un medio solo sarebbe stato sufficiente a legare insieme le cose che hanno rapporto con sé e se medesimo» (32a-b). Dall'unione di quattro punti può derivare invece un tetraedo: una figura tridimensionale e corporea. Così, «poiché conveniva che il corpo dell'universo fosse solido, i corpi solidi non sono mai congiunti da un solo medio, ma sempre da due medi. Per questo il dio, posto acqua e aria in mezzo tra fuoco e terra, e, per quanto possibile, proporzionatili fra di loro nella medesima proporzione, di modo che come il fuoco sta all'aria così l'aria stesse all'acqua, e come l'aria sta all'acqua così l'acqua stesse alla terra, collegò insieme e compose il mondo visibile e tangibile» (32b). Perciò, il Quattro pare configurarsi quale emblema della realtà fisica, ove l'armonia triadica ha modo di concretizzarsi e palesarsi. Come nella *tetraktys* pitagorica i quattro punti occupano la parte inferiore del triangolo a significare che il reale è l'ultima propaggine dell'Uno e, come nella religione cristiana la Trinità per incarnarsi necessita di un quarto elemento, ossia una donna mortale, così per Platone «da queste cose cosiffatte, quattro di numero, fu generato il corpo del mondo in accordo con se medesimo mediante la proporzione» (32c). Pertanto, se il Tre è la sintesi armonica, il Quattro ne rappresenta la possibilità di palesarsi nel concreto.

Il Tre è l'elemento che consente la perfetta Armonia: l'*Anima del mondo* è quel terzo intermedio che rende armonica la relazione fra essere e divenire. Ciò perché anzitutto in essa vi è un misto proporzionato di Divisibile e Indivisibile. Inoltre, perché è costituita dalla fusione proporzionata dei tre ibridi generati rispettivamente da Divisibile e Indivisibile dell'essere, dell'identico e del diverso. Inizia infatti così la narrazione platonica sulla creazione dell'Anima da parte del Demiurgo: «dell'Essere indivisibile che è sempre identico e di quello divisibile che si genera nei corpi, mescolandoli insieme l'uno con l'altro, compie nel mezzo una terza forma di Essere. E, poi, della natura dell'Identico e del Diverso di nuovo, nello stesso modo costituì un composto in mezzo al genere divisibile di essi e a quello che è divisibile per i corpi» (35a). Nell'anima del mondo, ad esempio, vi sono divisi in modo proporzionato:

i) l'essere indivisibile dell'uomo – ossia l'Idea iperuranica di uomo –, misto al suo essere divisibile – ovvero a ogni ente-uomo –. Da questo ibrido derivano l'universalità dell'essenza umana e l'unicità dell'esistenza di ogni soggetto.

ii) l'identico indivisibile – che è quanto accomuna tutte le Idee di uomo determinando l'appartenenza di ogni singolo al genere umano – misto all'identico divisibile – ovvero ciò che accomuna ogni ente-uomo, come il possesso di due occhi, una testa, un cuore –.

iii) il diverso indivisibile – ossia tutte le Idee iperuraniche dissimili dall'Idea di uomo, come ad esempio l'idea di Dio o l'idea di animale – misto al diverso divisibile – cioè tutto ciò che distingue ogni uomo da un altro uomo, da Dio, da un animale, da un oggetto –.

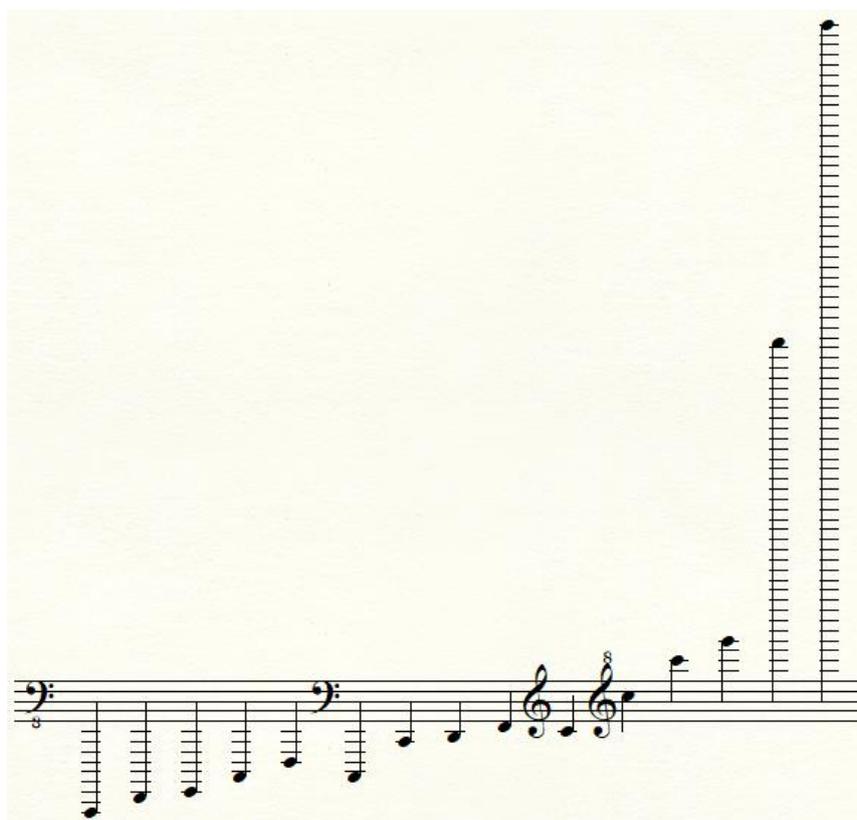
I tre ibridi ottenuti sono dunque un tutto omogeneo nell'Anima, perché il Demiurgo, «presili tutti e tre, li mescolò tutti insieme in modo da farne una sola Idea, conciliando a forza la natura del Diverso, che non si voleva mescolare, a quella dell'Identico, mescolando queste insieme con l'essere. Dopo aver fatto di tre una unità, divise di nuovo questa intera unità in tante parti quante conveniva, ciascuna delle quali risultava dell'Identico e del Diverso e dell'Essere» (35a-b). Ma essenza, esistenza, identità e differenza non sono in parti uguali all'interno di

ogni cosa del cosmo: non tutto, ad esempio, si trova equidistante da un centro e alcune cose sono più grandi, altre più piccole...la molteplicità è proteiforme e caleidoscopica perché il principio vitale non avvolge *egualmente* ogni cosa. Bensì, lo fa *proporzionalmente*. L' *Anima del mondo*, che in quanto terzo elemento ne rappresenta l'armonia, non può che essere strutturata, allora, come un sistema musicale, ove le proporzioni fra gli intervalli sonori – dal più piccolo, ossia l'intervallo di seconda, fino al più grande, ovvero quello di ottava che li contiene tutti (*dia-pason*) – possono dar luogo alle armonie più venuste. Filosofia, matematica e musica collimano qui come un unico dispositivo narrativo. La scala musicale non è infatti ricavata nella maniera più semplice, ossia dal circolo delle quinte, bensì attraverso un procedimento che applica le leggi matematiche della *media armonica* e *aritmetica* a numeri dedotti filosoficamente.

Poiché l'Anima è all'un tempo Unità, Dualità e Sintesi armonica del terzo intermedio, nel processo di creazione agiscono le forze dell'Uno, del Doppio e del Triplo e i numeri di partenza sono l'Uno, il Due e il Tre: «in primo luogo tolse una parte, e dopo di questa ne tolse una doppia di essa, e poi una terza che era una volta e mezzo la seconda e tre volte la prima, poi una quarta che era doppia della seconda, poi una quinta che era tripla della terza, poi una sesta che era otto volte la prima e infine una settima che era ventisette volte la prima» (35b-c). All'unità in cui sono stati fusi i mescolamenti di essere, identico e diverso, vengono dunque tolte progressivamente quantità che stanno fra loro nella seguente proporzione: 1 (unità), 2 (doppio di 1), 3 (triplo di 1), 4 (doppio di 2), 9 (triplo di 3), 8 (doppio di 4), 27 (triplo di 9).

Per giungere alle stesse proporzioni che vi sono fra le note della scala pitagorica attraverso un ragionamento matematico, Platone racconta che l'Artefice, «dopo ciò, riempì completamente gli intervalli doppi e tripli, recidendo ancora dal tutto le parti e ponendole intermedie fra questi, in modo che in ciascun intervallo ci fossero due medi, e l'uno superasse un estremo e fosse superato dall'altro di una medesima frazione e l'altro superasse e fosse superato della stessa quantità numerica» (36a). Ciò corrisponde all'applicazione della media

aritmetica e della media armonica tra i numeri pari e fra quelli dispari. In tal modo, da 1 e 2, 2 e 4, 4 e 8 si hanno rispettivamente $3/2$, $4/3$, 3, $8/3$, 6 e $16/3$, mentre da 1 e 3, 3 e 9, 9 e 27 risultano 2, $3/2$, $9/2$, 18, $27/2$. Ordinate per grandezza, tali quantità formano la seguente scala: 1, $4/3$, $3/2$, 2, $8/3$, 3, 4, $9/2$, $16/3$, 6, 8, 9, $27/2$, 18, 27, la quale, se espressa in distanza fra le note, genera una proporzione di questo tipo:



Tale successione, però, non esprime tutti i gradi della scala musicale: a ripetersi, su ottave diverse, sono sempre gli stessi intervalli che – se ricondotti tutti alla prima ottava dimodoché siano maggiori o uguali a 1 e minori o uguali a 2 – esprimono le proporzioni 1, $9/8$, $4/3$, $3/2$, 2, ossia:



Secondo la narrazione platonica, allora, l'Artefice dell'Anima «riempì con un intervallo di uno e un ottavo gli intervalli di uno e un terzo, lasciando una parte

di ciascuno di essi in modo che l'intervallo di questa parte lasciata, in rapporto di numero a numero, avesse i suoi termini come 256 in rapporto a 243» (36b). Ciò significa che, preso l'intervallo più piccolo, ossia $9/8$, come unità di misura della scala (equivalente quindi al tono pitagorico), da esso si deduce l'intervallo di terza $(9/8)^2=81/64$. In questo modo, la distanza residua fra l'intervallo di terza e l'intervallo di quarta ha il valore di $256/243$ e corrisponde al semitono pitagorico.

Tale è il calco dell'*Anima mundi* e il Demiurgo «compose dentro di essa tutto quanto ha carattere corporeo, e riunendo il centro di questo con il centro dell'anima li armonizzò» (36e). Il tempo, i pianeti e le stelle, gli dèi, le singole anime, i corpi mortali e umani condividono la natura dell'Anima e perciò partecipano della sua armonia. Il numero che la rappresenta permea tutto il trattato. Tre sono gli elementi necessari a una perfetta proporzione, le parti dell'Anima e gli angoli delle figure geometriche dalle quali sono stati concepiti tutti gli elementi fisici (54a-55c) – come illustreranno, nel 1498, i disegni di Leonardo da Vinci riprodotti nel libro *De Divina proportione*, di Luca Pacioli –. Anche la struttura dell'intero *Timeo*, esclusi il Prologo e il Preludio, è suddivisa nelle tre parti relative rispettivamente all'intelligenza cosmica (29e-47e), al principio materiale da cui nasce il mondo (47e-69a) e alla natura dell'uomo (69a-92c) – ossia a Dio, al Mondo e all'Uomo, che la riflessione medievale interpreterà come *Tre Sfere* distinte e perfette –.

L'Anima «geometricamente e numericamente determinata esprime la cifra emblematica dell'intermediario, ossia il vero anello di congiunzione fra il mondo metafisico e quello fisico, ossia il medium (...) che garantisce la razionalità del cosmo» (Reale, 2017b: 22). Tuttavia, il mondo concreto spesso non si configura quale cosmo ordinato e armonico: talvolta pare piuttosto dominato dal caos. Di fronte a ciò, l'essere umano commisura la propria impotenza. Il dialogo platonico si apre con la domanda di Socrate: «Uno, due, tre! E il quarto, o Timeo, fra quelli che ieri erano invitati e che oggi invitano al banchetto, dov'è?». Ebbene, del quarto personaggio che doveva essere presente non si ha alcuna notizia, se non che è «ἀσθένειά (...) συνέπεσεν»: ossia, è caduto in debolezza, in impotenza e

quindi, essendo stato còlto da un'indisposizione, non può essere presente. Dunque, la concretizzazione dell'armonia è messa in dubbio fin dal principio del *Timeo*, mentre si dischiudono il senso e il significato della trattazione ove matematica, astronomia e musica s'intessono inscindibilmente. Le leggi acustiche, intrinsecamente connesse con la matematica e la geometria, assurgono a suggello del «genere della filosofia, del quale nessun bene maggiore né venne né verrà mai al genere umano» (47b). Soltanto il pensiero filosofico sa far convergere armonicamente essere e divenire, natura e arte, ideale e materiale.

Chi è in grado di filosofare è soltanto l'essere umano: i suoi sensi e suoi studi a ciò mirano nella più alta aspirazione. La vista, da cui deriva l'astronomia, ci è infatti data «affinché, osservando nel cielo i movimenti ciclici dell'intelligenza, ce ne servissimo per le circolazioni del pensiero che è in noi, le quali sono affini a quelli (...); e così, traendone insegnamento e partecipando alla rettitudine dei ragionamenti conformi a natura (...) correggessimo le nostre circolazioni erranti» (47b-c). Allo stesso scopo, ossia «a motivo dell'armonia» (47d), ci sono dati la voce, l'udito e la parola. E l'armonia della musica, «avendo movimenti affini ai cicli dell'anima che sono in noi, a chi si giovi con intelligenza delle Muse non sembrerà data per un piacere irrazionale, come ora si crede che sia la sua utilità, ma risulterà data come alleata per ridurre all'ordine e all'accordo con se stesso il ciclo dell'anima che in noi si fosse fatto discordante» (47d). Studiando la musica – qualora non sia accostata scioccamente – l'uomo soltanto nel pensiero può raggiungere l'armonia. Sulla concreta realizzazione di quest'ultima, invece, si erge un punto di domanda, davanti al quale l'uomo avverte il mistero di quanto gli è inconoscibile e inintellegibile.

Se, come affermerà Eco, il bisogno di «ancorarsi a una nozione puramente ideale di armonia» è «tipica di un'epoca di grande crisi» (Eco, 2004: 90), la filosofia platonica ha il merito di gettare l'ancora nella profondità dell'umano, ricercando lì un'armonia che non può forse essere ricercata altrove. Già nel *Lachete*, dialogo giovanile ove viene posta in discussione la virtù militare, Platone

tratteggia l'ἄρμονίαν καλλίστην (*armonian kallisten*), ossia *la più bella armonia*, come qualcosa di inerente l'umano. Il vero μουσικὸς (*musikòs*) – si legge a 187d – sa produrla «non attraverso una lira né altro strumento di piacere, ma con la realtà della propria vita, realizzando in essa un perfetto accordo tra parole e opere» (Platone, 2000: 724). L'armonia non è un fatto prettamente sonoro, ma riguarda anzitutto l'uomo, la sua vita, il suo discorso e le sue azioni: ne concerne, quindi, la formazione, l'educazione, l'etica e la politica.

Nella *Politeia* il discorso sull'arte delle Muse si iscrive infatti all'interno di una più ampia riflessione, in cui Platone tratteggia l'armonia della *polis* ideale. In questo contesto, la *musiké* agisce su due fronti: da un lato ha l'onere di indurre, con le opportune *harmoniai*, pacatezza e coraggio negli animi dei futuri governatori; dall'altro, lo studio e la comprensione dei *nomoi* e delle leggi che regolano la pratica musicale educano quegli stessi uomini a riconoscere e a desiderare l'ordine anche dentro sé e nello Stato. Una volta che essi, infatti, da fanciulli «abbiano acquisito tramite la musica il senso dell'ordine – all'opposto di quel che capita agli altri –, questo li accompagnerà nella crescita in ogni caso, risollevando anche ciò che, eventualmente, nella Città fosse decaduto» (425a) (*ibid.*: 1164). Poiché «sempre il simile richiama il simile (ἀεὶ τὸ ὅμοιον ὄν ὅμοιον παρακαλεῖ)» (425c) (*ibid.*: 1165), l'educazione all'armonia è un presupposto affinché regni l'armonia nella *polis*.

Dunque, secondo Platone l'armonia si esplica: *i*) nelle tre armoniche di una nota fondamentale, ossia la bassa, la alta e media (νεάτης τε καὶ ὑπάτης καὶ μέσης) (443d); *ii*) nell'equilibrio delle tre parti dell'anima umana, ovvero la razionale, la concupiscibile e la irascibile (λογιστικὸν, ἐπιθυμητικὸν, θυμοειδῆς) (440e-441a); *iii*) nell'ordine statale in cui convivono le tre classi sociali, ossia i commercianti, i soldati e i governatori (χρηματιστικὸν, ἐπικουρητικὸν, βουλευτικὸν) (*ibid.*: *l.c.*). In questa visione, la prima è finalizzata a raggiungere la seconda, mentre dalla seconda è determinata la realizzazione della terza: l'unico soggetto agente nell'architettura generale del discorso sull'armonia è l'uomo.

Tuttavia, la questione filosofica dirimente è un'altra. L'armonia sociale si potrà raggiungere, infatti, soltanto se ancor prima essa avrà regnato nell'anima di ogni singolo uomo. Ciò corrobora l'idea secondo cui Platone non concepisca il mondo come un *kosmos* unitario e perfettamente armonico in sé. Perciò, l'uomo che vi abita non possiede un'armonia che gli è cooriginaria. Quanto emerge è piuttosto ancora la molteplicità dell'essere umano, la cui anima si costituisce – oltre che di una parte irrazionale e concupiscibile per cui egli ama, ha fame e sete (439d) – «da un lato (...) della scontroosità e rudezza di carattere, dall'altro della mollezza e di una affettata finezza» (410d) (*ibid.*: 1153). Questi due caratteri corrispondono alle due predisposizioni dell'anima umana: la prima «data dall'elemento istintivo della natura» (*ibid.*: *l.c.*), la seconda dalla sua natura filosofica. I due generi di carattere sono lo specchio della «facoltà irascibile» e di quella «amante del sapere» (ἐπι τὸ θυμοειδὲς καὶ τὸ φιλόσοφον) (411e) (*ibid.*: *l.c.*), che l'uomo deve saper armonizzare (ἡρμόσθαι) (410d), cercando «un punto di equilibrio fra l'una e l'altra» (411d) (*ibid.*: 1153) affinché la sua anima divenga «ad un tempo temperante e valorosa» (*ibid.*: *l.c.*). A ciò mirano la musica e la ginnastica: esse «sono a sostegno di quelle due parti dell'anima allo scopo di accordarle fra loro (ἀλλήλοιον συναρμολογήτων), tendendole o allentandole fino al giusto punto» (411d-412a) (*ibid.*: 1154). Dunque, «colui che sa fondere insieme nella miglior proporzione la ginnastica e la musica e riesce a trasferirle alla sua anima in misura equilibrata», questo si potrà «chiamare con tutte le ragioni musico perfetto e perfettamente accordato, assai più dell'altro che accorda fra loro gli strumenti» (412a) (*ibid.*: *l.c.*).

I.1.3. Cicerone. La *concordia* e il *tam dulcis sonus del concentus*

La volontà di trovare una sintesi armoniosa fra l'ideale e il fenomenico, e in particolare tra l'aspirazione a una vita intellettualmente contemplativa e il pragmatico interessamento alla politica, è un tema centrale anche per Cicerone.

La *Politeia* e il *Timaios* divengono dunque oggetto di studio per l'Arpinate, che a essi guarda mentre stende il *De re publica*. Il trattato di filosofia politica viene scritto in uno dei momenti più bui per la storia politica di Roma, ossia tra il 54 e il 51 a.C., quando le premesse dell'imminente guerra civile fra Cesare e Pompeo acuiscono l'amarrezza dell'oratore per il degrado dello Stato e dei *mores*. Cicerone è appena tornato dall'esilio in cui era stato costretto dal 63 al 58 a.C. e Roma è scossa dalla violenza cui incitano i seguaci del tribuno Clodio. In tale clima politico-sociale, l'opera intende rivalorizzare l'ordinamento giuridico, la Costituzione e il *mos maiorum* romani, legittimandoli attraverso il pensiero filosofico. A questo scopo, sebbene il testo ricalchi la struttura dialogica della *Politeia*, l'autore pare discostarsi da alcuni tratti caratteristici del pensiero platonico. Il personaggio principale del testo, ossia Scipione l'Emiliano, vincitore della terza e ultima guerra punica, introduce, già nel libro I, la propria disapprovazione nei confronti della filosofia di chi, «trattando di cose di cui è appena possibile congetturare, ne parla proprio come se si potesse tutto veder con gli occhi e toccar con mano» (I, 15). L'attacco giunge indirettamente anche all'ultimo Platone, mentre «pare ben più saggio Socrate che ha rinunciato assolutamente ad ogni indagine di questo genere e ha dichiarato, una volta per tutte, che questi problemi naturali o sono più alti dell'intelletto umano o non hanno nessun interesse per la vita umana» (*ibid.*: *l.c.*). Inoltre, nel segno di una *philosophia* finalizzata a dirigere pragmaticamente l'agire etico e politico dell'uomo, i partecipanti al dialogo sono quattro uomini illustri e attivi nella vita della *res publica*. La simbologia numerica del quattro è qui rispettata perché la concretizzazione dell'armonia, secondo Cicerone, è possibile e si estrinseca nella vita del singolo e dello Stato. Gli *exempla* sono individuati rispettivamente in Catone, poiché «la sua vita era in perfetta armonia con i discorsi (*orationi vita admodum congruens*)» (II, 1) e nell'*aequabilitas* politica che proviene dall'unione in un *mixta temperata* (II, 42) delle tre forme di governo. Dopo aver trattato a proposito dei tre possibili ordinamenti dello Stato e delle loro degenerazioni, il filosofo intende richiamare alla *concordia* degli ordini politici rifacendosi all'idea

pitagorico-platonica di armonia. Così come nella musica «da suoni distinti deve risultare il concento (*concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis*), perché l'orecchio colto non ascolta né una nota fissa né un suono dissonante (*discrepantem*) e l'armonia altro non è che l'accordo più perfetto ed efficace delle voci più dissimili: così, nel perfetto accordo degli ordini alti e medi ed infimi e nel loro contemperarsi, lo Stato ci appare come l'armonia delle voci più dissimili» (II, 21).

Dunque, la concezione filosofica ciceroniana non accosta riflessioni di tipo acustico o cosmogonico. L'oratore utilizza il lemma *harmonia* soltanto in riferimento ai Pitagorici (I, 15). Per delineare, invece, l'idea latina di armonia, usufruisce di un eufonico apparato sinonimico che comprende i lemmi *concentus*, *convenientia*, *consensus*, *concors*, *concordia*, ove il prefisso *-con* evidenzia il carattere indispensabile della relazionalità umana nella comunità sociale e nella patria. Alla musica è riservata la sola funzione metaforica: «quella che dai musicisti nell'arte del canto è chiamata *armonia*, nella scienza politica si chiama *concordia* ed è il più perfetto e il più alto vincolo di salvezza in ogni Stato: e questa concordia non può in alcun modo esistere senza la giustizia» (II, 42).

Con il *Somnium Scipionis* l'autore reinterpreta poi in modo allegorico la narrazione pitagorico-platonica del *Timeo*, rispettando altresì la struttura della *Politeia*, nel cui finale il discorso etico-politico viene elevato alla sfera dell'ordine celeste attraverso il mito di Er, sull'immortalità dell'anima. L'Arpinate colloca infatti nel libro VI – l'ultimo pervenuto del *De re publica* – la narrazione di ciò che là era *mythos* e qui diviene *somnium*. Così, l'Emiliano sogna di essere condotto dal suo avo Scipione l'Africano, vincitore della seconda guerra punica, in un percorso ultraterreno. Qui ascolta la predizione – intessuta della simbologia del 7 (come somma di 3 e 4) e dell'8 (in quanto primo numero cubo) – sul futuro glorioso dei suoi 56 anni (VI, 12). Essa non manca di implicazioni pedagogiche – «Dovrai allora mostrare alla patria la luce della tua bontà, del tuo ingegno, della tua prudenza (*ostendas oportebit patriae lumen animi, ingenii consiliique tui*)» (VI, 12) – e filosofico-religiose – per cui l'animo (*animus*) degli uomini «è creato

con quei sempiterni fuochi che voi chiamate astri e stelle, che, globosi e rotondi, animati da mente divina, descrivono i loro cerchi e le loro orbite con mirabile celerità» (VI, 15). Per giungere in quel luogo, ove si contemplan le *mirabilia* dell'Universo e dal quale la Terra appare *quasi punctum*, non è lecito fuggire la responsabilità dell'esistenza umana, che è un *munus*, ossia un dono e un dovere all'un tempo. «Coltiva la giustizia e la pietà (*iustitiam cole et pietatem*)!» è l'esortazione del saggio, poiché «questa vita è la via verso il cielo (*ea vita via est in caelum*)» (VI, 16).

L'Africano espone poi il sistema astronomico geocentrico, *summa* della conoscenza fisico-teologico-filosofica, forse a simbolo della saggezza e dell'onniscienza sovrumane cui giungono le anime dopo la morte. Dalla via Lattea, il cosmo appare diviso in nove cerchi o sfere. Al centro dell'universo vi è la Terra, fissa e immobile. Attorno a essa ruotano, da Ovest verso Est, le sette sfere dei pianeti: Saturno, Giove, Marte, il Sole, Venere, Mercurio e la Luna. L'estremo è costituito dalla divina sfera celeste, ove le stelle fisse ruotano da Est verso Ovest. Sicché, estasiato dallo spettacolo che l'avo gli ha appena prospettato, l'Emiliano si sente inoltre circonfuso da un *tam dulcis sonus*, di cui chiede ragione. «È il suono», risponde l'anima, «che separato in funzione d'intervalli ineguali, eppure distinti da una razionale proporzione, è cagionato dalla spinta e dal moto delle sfere (*orbium*) stesse e che, temperando (*temperans*) i toni acuti con i bassi, realizza varie e proporzionate armonie (*concentus*)» (VI, 18). Così, Cicerone presenta la teoria pitagorico-platonica dell'*armonia delle sfere*: «Del resto, movimenti così grandiosi non potrebbero svolgersi in silenzio e natura esige che le estremità risuonino di toni bassi l'una, acuti l'altra. Ecco perché l'orbita stellare suprema, la cui rotazione è la più veloce, si muove con suono più acuto e concitato, mentre questa sfera lunare, la più bassa, produce il suono più grave» (*ibid.: l.c.*). Otto sono le sfere che producono suono, come otto sono gli intervalli della scala: «La Terra, infatti, nono globo, poiché resta immobile, rimane sempre fissa in un'unica sede, occupando il centro dell'universo» (*ibid.: l.c.*). «Le rimanenti otto orbite, poi, all'interno delle quali due

hanno la medesima velocità» – poiché, come nella scala musicale, la prima e l'ultima nota coincidono, sebbene abbiano altezze differenti –, «producono sette suoni distinti dai loro intervalli, il cui numero (*numerus*) è, per così dire, il nodo (*nodus*) di tutte le cose (*rerum omnium*)» (*ibid.: l.c.*). Il razionalismo pitagorico si fa qui preponderante e la musica s'ordisce strettamente con la teologia e la filosofia: «i dotti che hanno saputo imitare quest'armonia per mezzo delle budella dei loro strumenti e con i canti si sono aperti la via del ritorno in questo luogo come quegli altri che, grazie all'eccellenza dei loro ingegni, durante la loro esistenza terrena hanno coltivato gli studi divini» (*ibid.: l.c.*).

Inoltre, viene qui fatto cenno alla non udibilità umana del concerto delle orbite: «Le orecchie degli uomini, riempite da tale suono, sono diventate sorde (...): allo stesso modo, là dove il Nilo, da monti altissimi, si getta a precipizio nella regione chiamata Catadupa, abita un popolo che, per l'intensità del rumore, manca dell'udito» (VI, 19). Ciò perché «il suono, per la rotazione vorticoso di tutto l'universo, è talmente forte che le orecchie umane non hanno la capacità di coglierlo», così come non è possibile guardare il sole, giacché la «vista è vinta dai suoi raggi» (*ibid.: l.c.*). Tuttavia, reso partecipe di tale straordinarietà, lo sguardo dell'Emiliano rimane ancorato alla Terra. A questo punto si disvela il nesso fra l'armonia delle sfere e l'armonia dell'uomo, nel raggiungimento della quale egli non deve tenere in conto le cose umane (*illa humana*) e l'effimera gloria terrena. Così, l'Africano lo esorta a «non prestare attenzione ai discorsi del volgo (*sermonibus vulgi*)» e non riporre le speranze della vita nelle ricompense umane (*praemiis humanis*): «la virtù stessa, con le sue proprie attrattive», deve condurre «verso la vera dignità» (VI, 25). La *virtus* è all'un tempo la chiave d'accesso all'armonia e il nesso che mette in relazione uomo e divinità. «Sappi, dunque, che tu sei un Dio – rivela l'avo all'Emiliano –, se davvero è un Dio colui che ha forza, percepisce, ricorda, provvede, colui che regge, regola e muove il corpo cui è preposto, così come il Dio supremo fa con questo universo; e negli stessi termini in cui quel Dio eterno dà movimento all'universo, mortale sotto un certo

aspetto, così l'anima sempiterna (*animus sempiternus*) muove il fragile corpo (*fragile corpus*)» (VI, 26).

Nello svanire del *sogno*, dunque, quanto rimane è quell'ordito fra pedagogia e filosofia politica, la cui eco risuona nel *dulcis sonus* dell'armonia.

I.1.4. Macrobio e la musica delle sfere. Fra Platone e Cicerone

È grazie ai *Commentarii* di Macrobio se il sesto libro del *De re publica* ciceroniano, contenente il *Somnium Scipionis*, giungerà nel XIX secolo al cardinale Angelo Mai, che ne pubblicherà l'*editio princeps* nel 1822. Teodosio Macrobio, di origini africane, vive tra il IV e il V secolo d.C. a Roma. Il *Commentario* è suddiviso in due libri, nel primo dei quali vengono considerati la *politeia* platonica e il *De re publica* di Cicerone. Dopo aver posto a confronto il mito di Er e il sogno di Scipione, l'autore si sofferma sulla natura del mito e del sogno, sul valore simbolico di perfezione e virtù attribuito ai numeri sette e otto, sulla divinazione e sull'anima. In particolare, viene indagata la differenza tra l'*animus* e l'*anima*: «l'*animus* infatti è esattamente l'intelletto, che nessuno ha mai dubitato che fosse più divino del soffio vitale, sebbene talvolta, con un uso improprio, designiamo con la stessa parola anche il soffio vitale [*anima*]» (II, 14, 3). L'animo, che corrisponde al *nous*, discende dalle stelle fisse fino alla Terra, passando per i circoli dei pianeti: così l'universo intero è posto in movimento dall'intelletto assoluto. L'intelligenza umana è costituita della stessa sostanza delle sfere, poiché l'uomo condivide con il dio l'intelletto, ossia l'essenza che dona armonia ad ogni cosa. Da qui si origina la riflessione sul cosmo e la sua armonia, sui movimenti celesti, lo zodiaco, il sole, la luna e la posizione della Terra al centro dell'universo.

Nel secondo libro, Macrobio si sofferma sull'armonia delle sfere. Dapprima commenta il passo del *Somnium Scipionis* in cui viene preso in considerazione il suono di stelle e pianeti, che «nasce necessariamente dalla rotazione stessa

delle sfere, perché l'aria, quando viene colpita, emette, per intervento del colpo stesso, un forte fragore, com'è nella natura, in quanto la violenta collusione tra due corpi si risolve in un suono» (II, 1, 5). La consonanza è attribuita a «una legge numerica precisa», da cui scaturisce un accordo ben strutturato e armonico»; al contrario, «quando il suono risulta da un urto accidentale e senza essere governato da alcuna misura, un rumore confuso offende sgradevolmente l'udito» (*ibid.: I.c.*). Ma giacché «è sicuro che in cielo niente avviene di fortuito o di accidentale, perché lassù tutto procede secondo leggi divine e un piano stabilito», allora non può che dedursi «la conclusione che il movimento circolare delle sfere celesti produce dei suoni armoniosi (*musicos sonos de sphaerarum caelestium*), poiché da una parte è inevitabile che dal moto si produca il suono e dall'altra la ragione insita nei corpi divini implica l'armonia dei suoni» (*ibid.: I.c.*). Dopo l'analisi numerologica del tre e del quattro relativa alle dimensioni di superfici e solidi, ove si rinviene l'eco del *Timeo* platonico, Macrobio attribuisce a Platone l'istituzione dell'*Anima mundi* (II, 2, 1) «grazie all'ineffabile provvidenza del divino demiurgo» (*ibid.: I.c.*). Nella simbologia numerica pitagorica, «il numero dispari è ritenuto maschio ed il numero pari femmina»: l'*Anima mundi* si è quindi originata «dal pari e dal dispari, cioè dal maschile e dal femminile», poiché è «destinata a generare l'universo» e «a compenetrare ogni corpo solido» (II, 2, 17). Inoltre, non può che essere «formata dei soli numeri implicanti un rapporto di proporzione, essendo destinata ad offrire un'armonia unificante all'universo intero» (II, 2, 18). Viene così articolata la teoria della musica delle sfere: «l'Anima del Mondo, che spinge al moto il corpo dell'universo come noi lo vediamo, è stata intessuta per mezzo di numeri che generano da se stessi l'armonia musicale, in modo da realizzare (...) dei suoni armoniosi» (II, 2, 19). Dunque, «la struttura dell'Anima è stata ordita con i numeri che creano la musica» (II, 2, 23): come chiarito nella narrazione platonica, dalla media aritmetica e armonica di tali numeri risultano gli stessi rapporti che costituiscono la scala musicale pitagorica, talché l'armonia che ne deriva è «in sé innata, fin dall'origine» (II, 2, 24). Così, la trattazione di Macrobio prosegue con le interpretazioni allegoriche di Sirene, Muse, riti religiosi, miti

d'Orfeo e d'Amfione e con la considerazione del potere della musica e delle distanze planetarie che corrispondono agli intervalli fra le note. L'anima umana «porta nel corpo il ricordo della musica che ha conosciuto in cielo» (II, 3, 7), sebbene le orecchie degli uomini non la possano udire.

Se nei primi quattro capitoli del secondo libro Macrobio pone in essere l'armonia delle sfere, prendendo in esame il *Timeo* platonico e il *Somnium Scipionis* di Cicerone, nel capitolo dodicesimo dei suoi *Commenti*, l'autore rivela il nesso di pertinenza che lega le due opere precedenti. Nel concetto di armonia delle sfere, che congiunge la classicità greca e la cultura latina, si cela quello che per Macrobio è il «punto culminante», ossia: «chiarire che l'anima non è solo immortale, ma che è un dio (*ut animam non solum immortalem, sed deum esse clarescat*)» (II, 12, 5). Tuttavia, a tale verità nascosta l'uomo può giungere solamente con una mente purificata ed epurata dell'ignoranza mortale: per questo motivo l'Africano esorta il nipote ad ammirare le *mirabilia* immortali. Riprendendo altresì la trattazione di Plotino in merito, Macrobio giunge a concludere: «*qui videtur, non ipse verus homo est; sed verus ille est a quo regitur quod videtur* (l'uomo visibile non è il vero uomo; il vero uomo è quello che governa la forma visibile) (II, 12, 9)». «L'anima, invece, (...) è il vero uomo (*Anima autem (...) verus homo est*)» (II, 12, 10) e, «ad imitazione del Dio che regge quest'universo, regge anch'essa il corpo per tutto il tempo in cui lo anima» (*ibid.: l.c.*). Da ciò deriva il concetto di macrocosmo e microcosmo, che stanno a indicare rispettivamente il mondo (*mundum magnum hominem*) e l'uomo (*hominem breuem mundum*) (II, 12, 11).

A tali due categorie Macrobio dedica i restanti capitoli. Dapprima si sofferma sull'universo, sui nove cerchi universali, ossia quelli delle stelle fisse, dei pianeti e della Terra, poi riafferma l'immortalità dell'anima e della sua essenza quale principio di «movimento» (II, 14, 23), criticando Aristotele per aver contraddetto Platone a tale riguardo. Poi, ritorna all'uomo, volto ciceronianamente a raggiungere la *virtus* senza rimirare alle effimere cose terrene. Da ciò deriva la separazione fra la vita contemplativa dei filosofi e la vita

attiva dei politici, che possono però trovarsi riunite insieme «quando l'anima, per natura e per educazione (*institutione*), risulta in grado di pervenire a entrambe» (II, 17, 4).

Dunque, dalla trattazione neoplatonica di Macrobio sull'armonia delle sfere emerge ancor più chiaramente il valore che la musica è in grado di possedere qualora ad essa si guardi attraverso la filosofia, che si suddivide nelle tre parti «*moralis et naturalis et rationalis*» (II, 17, 15), le quali si intrecciano rispettivamente con l'etica, la fisica e la formazione dell'uomo.

I.1.5. Marziano Capella. Armonia nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii*

Martianus Mineus Felix Capella, grammatico latino vissuto come Macrobio tra il IV e il V secolo d.C., porta a compimento intorno al 470 d.C. l'opera *De nuptiis Philologiae et Mercurii* – Le nozze di Filologia e Mercurio –, la quale vuole essere una *summa*, in forma allegorica, di tutte le conoscenze afferenti alle arti liberali classiche greco-romane. Il personaggio di Filologia richiama, come ricorda l'etimo, l'amore per il *logos*, che è all'un tempo parola, discorso, pensiero. Con la simbologia attribuita a Mercurio, messaggero degli dèi, il concetto di *discorso* viene elevato a un livello sublime e sacro. Secondo la narrazione, Filologia non ha origini divine, bensì terrene. Tuttavia, il suo «intento» è «di tendere alle stelle» (I, 93). Nel titolo pare quindi celarsi la possibilità, da parte dell'uomo, di raggiungere la divinità e, di conseguenza, l'immortalità, attraverso l'amore del *logos* e con l'aiuto delle arti liberali. Nella conclusione del primo libro viene infatti esposta la disposizione divina secondo cui «i mortali, i quali la ragguardevole elevatezza di vita e la somma vetta degli immensi meriti avevano innalzato al desiderio del cielo e al proposito dell'aspirazione delle stelle, venissero associati al novero degli dèi» (I, 94).

La storia, che viene raccontata da Marziano al suo omonimo figlio, è stata da questo udita attraverso la voce di Satira. Nella via che porta Filologia al

raggiungimento delle sfere celesti per lo sposalizio con il dio Mercurio – intraprendendo la quale deve dapprima epurarsi di tutte le «preoccupazioni mondane (*mundana*)» (II, 141) –, ella è accompagnata dalle Muse, le Virtù e le Grazie. Così, attraverso i cerchi celesti, circonfusa dall'armonia dei pianeti, giunge all'ultima sfera e al trono di Giove, ove incontra gli uomini che hanno raggiunto l'immortalità attraverso l'amore del *logos*. Fra essi compaiono letterati come Omero e Virgilio, filosofi quali Platone, Eraclito, Talete, Pitagora, Aristotele ed Epicuro, ma anche figure come Orfeo e Archimede (cfr.: II, 212-213). Durante i festeggiamenti, Mercurio offre i doni nuziali alla sposa. Sette ancelle danno inizio alle loro rappresentazioni: nell'allegoria dell'opera esse rappresentano le arti liberali.

Ciascuno dei sette libri che seguono il secondo è dedicato a ognuna delle scienze di *Trivio* e *Quadrivio*, cosicché Grammatica, Dialettica e Retorica si intessono con Geometria, Aritmetica, Astronomia e Musica illustrando l'intera enciclopedia dei saperi. L'ultimo capitolo, il IX, è la rappresentazione dell'ancella Armonia che, sebbene corrisponda alla disciplina musicale, è l'unica a mutare il proprio nome nell'opera ed è «la più eccellente, di gran lunga, di queste donne» (IX, 899). «Essa invero sopra tutte potrà lenire gli affanni dei celesti, allietando il cielo con canti e ritmi» e desidera frequentare soltanto le dimore sublimi degli dèi, «avendo in odio l'ignavia della terrena stoltezza, che i mortali accrescono senza fine, incapaci come sono di apprendere le cose migliori» (*ibid.*: l.c.).

Mentre si attende Armonia, Imeneo canta un carme nuziale: la folla si accalca «per apprendere la materia del canto» o «per confermare il ricordo di quel sacro volto» (IX, 904). Alla comparsa dell'ancella, risuona «una soavità mai provata di inaudita dolcezza di canto e melodie echeggianti al di là di tutti i dilette del mondo» riempiono «l'udito degli dèi estasiati»: ciò perché non è una musica semplice, di uno strumento solo, bensì «un'unione associata di tutte le voci strumentali» che emana la ricchezza di un «piacevole concerto» (IX, 905). Al corteo partecipano dèi, semidèi, eroi e poeti. Alcuni personaggi allietano la cerimonia con canti e musiche meravigliose. In particolare Orfeo, Anfione e

Arione principiano a suonare «un concerto tale da commuovere gli animi» (IX, 906).

Armonia perviene finalmente al simposio. L'autore ne descrive l'appaizione. Ella «incede nobile: il suo capo sonoro era adornato di scintillanti laminette d'oro; anche la veste era rigida di oro battuto e assottigliato e tintinnava lievemente, con tutti quei dolci sonagli, ai movimenti e all'incedere regolato con una misurata compostezza» (IX, 909). Nella mano destra, Armonia regge uno strumento enigmatico, che pare «una sorta di scudo formato da cerchi in molteplici giri e intarsiato con mirabili tracciati» che, se «modulato nelle sue componenti reciproche, da quelle lire circolari faceva risuonare un concerto di tutti i modi musicali» (*ibid.: l.c.*). Tale strumento «non sembrava né una lira né una cetra né un tetracordo, eppure quella ignota rotondità superava le melodie di tutti gli strumenti», cosicché «non appena fu entrata, (...) tutte quelle musiche che una soavità dissonante aveva fatto apprezzare tacquero come ammutolite (...), riconosciuta la grandezza della melodia superiore», proveniente da una «intelligenza sopramondana» (IX, 910).

Dopo aver esposto un carme di lode agli dèi affinché le siano favorevoli nella composizione del canto (cfr. IX, 911-920), Armonia intraprende la propria trattazione a partire dalla natura e dagli effetti della musica, cui obbediscono sia esseri animati sia inanimati (cfr. IX, 921-29). Poi si sofferma sulla melodia (cfr. IX, 930-966) e, in particolare, su toni, consonanze e accordi, sui tropi, sulle suddivisioni della musica, nonché sulla voce. Proseguendo nel discorso, l'ancella espone le parti dell'armonia, che sono sette secondo la simbologia pitagorica, ovvero: suoni, intervalli, sistemi, generi della modulazione, tetracordi e pentacordi, passaggi di modulazioni, generi della melopea. Infine, il discorso di Armonia verte sulla trattazione relativa ai ritmi (cfr. IX, 967-995), per poi concludere facendo ritorno, «in modo leggiadro e appropriato, ai canti e alle dolcezze dei carmi» (IX, 996) e, quindi, tacere.

Dunque, l'opera di Marziano Capella fa emergere per la prima volta il *canone* delle sette arti liberali. Assiduamente letto, insegnato e commentato in

tutto l'Alto Medioevo, il volume costituisce un contributo fondamentale all'educazione medioevale europea, tanto da influire sulla definizione degli Studi accademici nelle Università. E ciò ponendo, a suggello di un'enciclopedia di saperi, l'armonia intesa quale nesso che lega e governa, nell'ambito della cultura, il *logos* alle discipline liberali.

I.2.

La struttura dell'armonia musicale

I.2.1. Componenti armoniche

«In principio, è lecito supporre, era il silenzio» – così il musicologo ungherese Ottó Károlyi dà avvio alla trattazione riguardante *La grammatica della musica*. «Era silenzio perché non c'era moto alcuno» (Károlyi, 1965: 19). Il lemma “suono”, invero, identifica la percezione uditiva delle onde che si propagano con la vibrazione di un corpo. Dunque il suono è, originariamente, l'irruzione di un disequilibrio: le particelle, spinte da un punto a un altro rispetto a una posizione di equilibrio a causa di uno stimolo che produce una variazione di pressione nel sistema, si comprimono e decomprimono generando onde. Com'è noto, a vibrare possono essere le molecole di una corda, di una membrana tesa, del legno, delle corde vocali, dell'aria... Quanto più il corpo sollecitato è elastico, tanto maggiori sono le vibrazioni, e di conseguenza le onde, che si producono con la sua eccitazione. Quand'esse sono regolari e periodiche, ossia soggette a *moto armonico*, producono una determinata frequenza. Esse sono le onde sinusoidali. Al contrario, onde *disarmoniche*, irregolari e aperiodiche generano suoni di altezza indeterminata, come quello di una grancassa.

Nell'istante in cui si produce, il suono è quindi una commistione informe di onde armoniche e disarmoniche. Quando uno strumento musicale intona una determinata nota, però, in un tempo di adattamento detto *transitorio d'attacco* – talvolta così celere da risultare impercettibile – «i moti vibratorii disarmonici, per la impossibilità di correlarsi con la dinamica fondamentale, si estinguono nei punti nodali della medesima» (Righini, 1970: 40). Poiché il suono si origina dall'irruzione di un disequilibrio, non è possibile in natura sopprimere quell'istante transitorio dal quale esso scaturisce. Tuttavia, sperimentazioni elettroniche

hanno disvelato come esso sia necessario affinché un determinato timbro possa essere riconosciuto dall'orecchio e dal cervello dell'uomo. Privati del transitorio d'attacco, i timbri si rassomigliano, fintantoché giungono a confondersi reciprocamente (cfr. Righini, 1970: 58).

Pur eludendo il dibattito annoso su quanto distingue suono e rumore – si potrebbe infatti giungere persino ad affermare che ogni rumore sia suono *in potenza* e che ogni suono si origini da un rumore *transitorio* – un discorso riguardante *la struttura dell'armonia musicale* non può che considerare, quale proprio oggetto, onde regolari, periodiche e armoniche. Tra queste, a interessare la trattazione musicologica sono in particolare le onde *stazionarie* – così dette poiché oscillano senza abbandonare del tutto la posizione di partenza, cui ritornano in condizione di quiete – che l'uomo può udire. Con una prima vibrazione esse si propagano, lungo il corpo sollecitato, in direzioni opposte e, raggiungendone i punti estremi, invertono percorso e fase per il fenomeno fisico della *riflessione*. Incontrandosi, esse sommano le proprie energie generando molteplici nuovi impulsi, progressivamente più deboli a causa dell'attrito, che non sono in grado di rimettere in moto tutto il corpo, bensì soltanto una porzione: metà, 1/3, 1/4, 1/5... Da tali impulsi hanno luogo le onde *componenti* il suono, che si propagano quasi impercipiabilmente in contemporanea alla fondamentale, la quale invece risuona maggiormente emergendo fra le altre.

Poiché ogni sistema *lavora in condizioni di minimo*, le onde che non si muovono di moto armonico si estinguono in un tempo quasi istantaneo. Permangono le armoniche, che si confanno per lunghezza e periodo alla prima e più intensa onda, risultando quali frequenze sempre multiple di questa. Dette altresì *parziali* o *ipertoni*, le *componenti armoniche* scaturiscono dalla vibrazione fondamentale e insieme a essa compongono il suono definendone la qualità timbrica. Ma “armonica” non significa necessariamente “consonante” o “intonata”. Invero, già la settima parziale si rivela per natura calante rispetto alla fondamentale, così come l'undicesima, mentre la tredicesima risulta crescente.

Mentre non è data l'esistenza in natura di un suono "puro" – quest'ultimo, infatti, costituito di una sola onda sinusoidale, è riproducibile soltanto tramite simulazioni elettroniche –, ogni timbro naturale rivela dunque una complessità intrinseca, determinata dalla risultante di tutte le frequenze che lo compongono, consonanti e dissonanti. Il generarsi e il risuonare delle sue componenti – cui sono attribuite l'unicità e l'irripetibilità di ogni timbro sonoro – dipende da molteplici fattori, fra i quali i più determinanti sono la forma e la sostanza materiale dell'oggetto sonoro, nonché la pressione esercitata dall'eccitazione. Ciò ha indotto artigiani e costruttori a plasmare gli strumenti musicali in modo tale che le differenti combinazioni dessero luogo ai più svariati timbri, facendo risuonare maggiormente alcune armoniche e limitandone altre. Così, la particolare conformazione di tubo cilindrico del clarinetto fa in modo che gli ipertoni pari, che solitamente risuonano con maggior intensità, risultino molto deboli e il suo suono limpido, sobrio, asciutto. Nella tromba e nel violino, la presenza di un elevato numero di componenti dona maggior brillantezza al timbro, mentre i martelletti del pianoforte limitano la risonanza delle prime parziali dissonanti, ossia la settima e la nona, facendone emergere un suono dolce e morbido.

Se le "componenti" armoniche sono tutte le vibrazioni che "compongono" il timbro, la *serie dei suoni armonici* identifica invece l'ordine progressivo con cui ogni singola armonica spontaneamente si genera, trasportato però «nella dimensione orizzontale, nella non contemporaneità, in sonorità successive» (Schönberg, 1922: 26). È storicamente errato credere che le sperimentazioni di Pitagora sul monocordo o, ancor prima, quelle dei Cinesi sui tubi sonori, al tempo di Haong-ti, nel 2700 a.C., avessero indotto alla scoperta delle componenti armoniche in una vibrazione – la cui dimostrazione scientifica avvenne soltanto nel XVIII secolo grazie ai fisici Sauveur e Fourier –. Tuttavia, gli studi musicologici ed etnomusicologici hanno constatato che «tutti gli intervalli di qualunque sistema o scala musicale, antica o moderna, quale che sia il paese di appartenenza, trovano corrispondenza nell'ambito della serie armonica, così come la trovano le consonanze e le dissonanze» (Righini, 1970: 130).

Nella *Harmonielehre*, del 1922, Arnold Schönberg scrive che la convinzione secondo cui tutta la musica occidentale «può ritenersi nata dall'imitazione della natura» trova legittimazione in tale serie, poiché «intuizione e combinazione empirica» hanno fatto in modo che la nostra scala maggiore si originasse, consapevolmente o inconsapevolmente, da una concezione orizzontale delle armoniche, che sono la «proprietà più caratteristica del suono» (*ibid.: l.c.*). Il compositore tedesco individua il «modello naturale» nel suono stesso, che si costituisce già in sé come un «accordo» di suoni (*ibid.: l.c.*). Fra questi, «quello che ha maggior forza perché si presenta con maggior frequenza» è il fondamentale (*ibid.: l.c.*). Considerando come tale il do, ad esempio, «il suono che ha più forza» dopo di esso è il sol, «che si presenta prima e quindi anche più spesso dei restanti» (*ibid.: l.c.*). Pertanto, se il do è «il presupposto» del sol che da esso si genera come armonica, di conseguenza ogni «suono reale» risulta dipendere dal suono che si trova alla stessa distanza intercorrente fra do e sol: «ciò permette di concludere che questo suono do₁ è a sua volta dipendente dal FA una quinta sotto» (*ibid.: 27*). Prendendo in considerazione una qualsiasi nota (convenzionalmente il do), «la sua situazione può essere rappresentata da due forze di cui la prima tende verso il basso (verso il FA), e la seconda verso l'alto (verso il sol₁)» (*ibid.: l.c.*). Così trova giustificazione, secondo Schönberg, quella tensione – attorno cui ruota tutta la musica occidentale fin dalle sue origini – che pare naturalmente instaurarsi fra il primo e il quinto grado di una tonalità. Il compositore tedesco descrive questa polarità nei seguenti termini: «La dipendenza del sol₁ dal do₁ – che opera propriamente nella stessa direzione del FA – va intesa come la forza di un uomo che si afferra a una trave e reagisce con la sua forza fisica alla forza di gravità, in quanto con la sua forza egli agisce nei confronti della trave come la forza di gravità agisce su di lui, con il risultato però che la sua forza *si oppone* a quella di gravità» (*ibid.: l.c.*).

Dunque, per quanto nei secoli la riflessione filosofica abbia inteso dimostrare che l'armonia insita nella natura si rinvenisse nella consonanza perfetta degli intervalli di ottava, quinta e quarta, è pur vero che nell'essenza di

quella stessa armonia naturale siano congeniti altresì il disequilibrio, la tensione, così come le dissonanze delle componenti armoniche più deboli. L'uomo, unico essere consapevole della propria imperfetta finitezza, ha così espresso attraverso il linguaggio musicale il bisogno precipuamente umano di ordine, articolando in maniera molteplice la natura controversa del suono. I *modi*, gli *accordi* e le *triadi*, che giungono a costruire la struttura dell'armonia musicale occidentale, estrinsecano sempre quel *tonos* ove si cela l'umana tensione pedagogica – declinata fra consonanze e dissonanze – verso il *centro* della formazione.

I.2.2. Modi, Accordi, Triadi

Poiché – secondo la «teoria generale della cultura», di Umberto Eco – «ogni fenomeno culturale può essere studiato nel suo funzionamento di artificio significativo» (Eco, 1975: 58), la musica può considerarsi all'un tempo «sistema di significanti» e «sistema di significati» (*ibid.*: 57). Nel suo fisico costituirsi di componenti armoniche, il suono giunge a essere *linguaggio musicale* quando viene strutturandosi insieme ad altri suoni, dimodoché «l'ascoltatore, sentendo la musica, colga qualcosa di più complesso della somma dei singoli significati dei suoni» (*ibid.*: 221). Ossia: quando il singolo elemento assume «un nuovo senso (...) in quanto componente del significato contestuale dell'intero pezzo» (*ibid.*: *l.c.*). Come scrive Eco, sebbene la musica appaia a molti sotto forma di «un sistema sintatticamente organizzato ma privo di spessori semantici, (...) in vari casi esistono combinazioni musicali con esplicita funzione semantica» (*ibid.*: 33). In particolare, per quanto riguarda l'armonia, le caleidoscopiche combinazioni di triadi, modi maggiori e minori, accordi consonanti e dissonanti, cadenze e risoluzioni possono comunicare contenuti talvolta espliciti. Modi e triadi minori sono in grado di trasportare l'ascoltatore nei mondi melanconici dell'introspezione e della mestizia, mentre quelli maggiori possono indurlo alla serafica placidità.

Come è avvenuta questa costruzione di significato? E per quale motivo *l'accordo del Tristano*, avendo aperto il discorso musicologico ai problemi interpretativi dell'armonia tanto da giungere a simboleggiarne la crisi, è divenuto una questione culturale oltre che semiotico-musicologica?

Dunque, nell'esplorare lo sfondo semantico della categoria "armonia musicale", se ne scorgono alcuni dei paradigmi fondamentali. Uno di essi è quella polarità che si crea all'interno dell'intervallo di quinta, strettamente connesso sia al modo naturale di vibrazione della corda sia al concetto di nota *dominante*. La *teoria funzionale* – che individua tre principali *funzioni armoniche* cui possono essere ricondotti tutti gli accordi di qualsiasi musica tonale – attribuisce infatti all'ambito di dominante la funzione di tensione verso il centro tonale. Tuttavia, tale polarità si dispiega nel *sensus musicalis* precedente l'avvento della polifonia, del temperamento equabile e della tonalità. Le fonti riguardanti la nascita della notazione musicale moderna, che risale al IX secolo, ne confermano l'esistenza a partire dal sistema modale dei canti gregoriani. Il concetto di suono *dominante* pare allora strettamente connesso, se non cooriginario, anzitutto a quello di *modo*.

Costituendo una delle «entità semantiche» (Eco, 1975: 57) peculiari nel linguaggio dell'armonia musicale, il *modo* ha nella propria etimologia l'idea di una "usanza", una "maniera" di dividere l'ottava secondo intervalli di ampiezza differente. Ciò è ancora dovuto alle dissonanze della vibrazione naturale di una corda, per cui l'ultimo termine del circolo delle quinte, dedotto per mezzo del monocordo, è eccedente rispetto al primo talché il cerchio non può chiudersi. L'ottava, pertanto, non potendo essere frazionata in maniera omogenea prima dell'avvento del temperamento equabile, risulta suddivisa in intervalli di diversa ampiezza, la cui differente articolazione dà luogo alle più varie sfumature melodiche. Nel lemma "modo" si cela pure il concetto di un "sistema di regole" finalizzato a ottenere un certo effetto. Derivati dalle *harmoniai* greche – la cui lettura era intesa discendente, rispettando la disposizione dei suoni sulla lira –, i *modi* gregoriani ne mantengono soltanto la nomenclatura, mentre i suoni

ascendono dalla nota più grave verso la più acuta, forse a vessillo del percorso di perfezionamento che il cristiano intraprende tramite il canto. Anche la valenza psicagogica sottesa alla concezione greca di *armonie* in quanto “stili” musicali sembra progressivamente scemare nel mondo medievale, ove il canto di cui si ha testimonianza si fa essenzialmente inno di preghiera.

La catalogazione compiuta, nel IX e X secolo, dall'abate benedettino Reginone di Prüm e dall'anonimo del trattato *Alia Musica* testimonia la presenza di quattro modi autentici, ove risultano essere due le note preminenti: la *finalis* e la *repercussio* o *dominante*. Una è la nota da cui inizia e sulla quale deve finire la frase musicale affinché si percepisca la sensazione di conclusione. L'altra, che si trova una quinta sopra ad essa, è il suono su cui si sofferma la salmodia. A ogni modo autentico corrisponde poi un modo *plagale*, così detto perché la stessa nota che nel modo autentico risuona maggiormente sopra alla *finalis*, nel corrispettivo plagale è cantata invece al registro *inferiore* come suono iniziale, venendosi a trovare una quarta inferiore rispetto a essa e perdendo la sua funzione di dominante. La strutturazione melodica si incardina allora su quella attrazione dialettica di una nota verso i suoni che le stanno a distanza, superiore e inferiore, di quarta e quinta. «Di questi otto modi liturgici» – scriverà Alfred Einstein –, «quelli autentici sono da considerarsi una combinazione degli intervalli di quinta e di quarta (re, la, re, ecc.), quelli plagali come una combinazione di quarta e di quinta (la, re, la, ecc.)» (Einstein, 1934: 22-23). Quanto ne consegue è il fatto che «i primi danno una sensazione di riposo e di stabilità» mentre «negli altri si avverte lo sforzo di approdare al riposo» (*ibid.*: 23). Ciò si verifica anche a livello polifonico, dove al *tenor* – la melodia fondamentale – viene sovrapposta un'altra voce, chiamata *organum*, che si muove parallelamente una quarta sopra e, poiché entrambe possono essere raddoppiate all'ottava superiore, si creano intervalli sovrapposti di quarta, quinta e ottava.

Nel canto modale, dunque, la teorizzazione musicale greca – che vedeva nelle consonanze perfette di unisono, quarta, quinta e ottava la rappresentazione della *tetraktys* pitagorica – viene a collimare con la teoria degli armonici, per la

quale una stessa nota è in natura bipolarmente attratta dai suoni che le stanno a distanza di quarta e quinta. Invero, la lingua tedesca consente di cogliere, nelle etimologie assonanti di *Tonart* e *Tonalität*, la comune radice greca di *τόνος*, che ne evidenzia la *tensione* fra i due poli. Sicché, Schönberg giungerà ad affermare che «il senso armonico del “modo” (*Tonart*) nella sua estensione più ampia può essere compreso solo in relazione con il concetto di tonalità (*Tonalität*)» (Schönberg, 1922: 34).

Com'è noto, eccetto gli antichi modi reintrodotti dal jazz nel XX secolo, il *maggiore* e il *minore* sono i soli sopravvissuti alla musica tonale. Essi equivalgono a due dei quattro modi aggiunti, nel 1547, dall'umanista svizzero Heinrich Loriti, detto *Glareanus*, al sistema medievale dell'*Oktoechos*, che egli muta appunto in *Dodekachordon*. Sebbene i modi *maggiore* e *minore* costituiscano uno dei paradigmi fondamentali dell'armonia tonale, il contesto differente nel quale si collocano in epoca moderna ne trasforma il significato. Se agli esordi della polifonia i modi determinano la strutturazione melodico-intervallare, articolata secondo momenti di tensione e riposo in senso antifonale, nella Modernità essi assumono progressivamente l'attuale connotazione armonico-tonale. Quando gli intervalli melodici vengono considerati nella loro sovrapposizione verticale, infatti, il modo giunge necessariamente a determinare anche le caratteristiche quantitative e qualitative di *accordi* e *triadi*.

Modi, accordi e triadi costituiscono dunque un ordito di elementi in stretta e reciproca connessione all'interno della struttura dell'armonia musicale. Se la *triade* ne è l'*accordo* fondamentale, essa costituisce da secoli una «entità semantica» (Eco, 1975: 57) esplicita proprio in relazione al suo *modo* di essere, determinato dalle note in essa contenute. Accordo musicale formato da tre suoni a intervalli di terza sovrapposti, la triade comunica all'orecchio occidentale due differenti àmbiti di sensazioni: se *maggiore*, trasmette allegria e serenità, se *minore*, tristezza e mestizia.

Come fa notare il musicologo Stefano La Via, la nascita dell'armonia triadica si colloca alla fine del Quattrocento e pare pienamente affermata in epoca

rinascimentale, sebbene la prima definizione di “triade armonica” si abbia soltanto nel 1612, con il trattato *Synopsis musicae novae* del tedesco Johannes Lippius (cfr. La Via, 2007). Già nelle *Istituzioni harmoniche* Gioseffo Zarlino attribuisce la *perfezione* all’armonia composta di tre voci e l’*imperfezione* a quella composta di due, mentre stabilisce la necessità «che nella composizione perfetta si ritrovino sempre in atto la quinta e la terza» (Zarlino, 1558: III, 31). Inoltre, afferma che una triade – da lui chiamata «quinta tramezzata» –, quando è composta dalla sovrapposizione di «una terza maggiore e una minore (...), diletta molto l’udito» mentre, al contrario, se a sovrapporsi sono una terza minore e una maggiore «si ode un non so che di mesto e languido, che rende tutta la cantilena molle» (*ibid.*: III, 10).

Tale svolta ha forse luogo quando la cultura umanistica accosta, alla filosofia neo-platonica medievale – che vede nelle proporzioni armoniche delle consonanze perfette la rappresentazione sonora dell’ordine cosmico –, la visione eraclitea e filolaoiana dell’armonia quale *concordia discors*, per cui anche la dissonanza acquisisce valore. L’utilizzo delle sole consonanze perfette implica il fatto che, sebbene nell’ultima polifonia gregoriana si possano trovare sovrapposizioni di quattro parti vocali, la concezione musicale rimane essenzialmente discantica, ossia basata sulla diade *tenor-discantus*, cui può essere aggiunto il raddoppio al registro superiore senza mutarne la struttura. D’altra parte, la rivalutazione del ruolo delle dissonanze consente l’inserimento di altri suoni all’interno di quello che Zarlino definisce per la prima volta «accordo» (*ibid.* III, 58), denotando con tale termine l’accezione di “simultaneità fra due suoni” e non quella all’epoca più consueta di “consonanza”. Ancóra, l’allargamento della concezione armonica muta il ruolo dell’intervallo di terza all’interno dell’accordo, fintantoché Zarlino potrà finalmente correggerne l’intonazione altamente dissonante dovuta all’accordatura pitagorica, che viene progressivamente meno. Facendo riferimento a Franchino Gaffurio, a Nicola Vicentino e allo stesso Zarlino, La Via sostiene allora che «questi ed altri “teorici umanisti” tardorinascimentali» siano «perfettamente consapevoli dell’avvenuto

passaggio che dall'antica concezione bidimensionale del discanto (...) ha condotto alla più moderna concezione tridimensionale dell'armonia» (La Via, 2007: 89).

Così, da un lato paiono intravedersi nel *modo* le origini della tensione, fra il quinto e il primo grado della scala, che determinerà uno sviluppo in senso *funzionale* del discorso tonale. Dall'altro, la rivalutazione filosofico-rinascimentale delle dissonanze consente l'allargamento della visione armonica – da cui assurge l'entità semantica della *triade* – fino a giungere alla rameauiana concezione moderna di *accordo* come unità armonica a sé. Ciò, non senza che si faccia sempre più dirimente l'istanza per una nuova definizione teorico-filosofica delle categorie di *consonanza* e *dissonanza*.

I.2.3. Consonanza e dissonanza

Una delle questioni più complesse nell'ambito della ricerca musicologica sull'armonia è costituita dalla definizione del fenomeno percettivo che distingue *consonanze* e *dissonanze*. In particolare, risulta problematico stabilire se la percezione di quest'ultime sia determinata da cause psico-acustiche o da abitudini culturali e se, quindi, sia un fatto naturale o artificiale, oggettivo o soggettivo.

Studiando le regole per la composizione, ovvero l'armonia in quanto «teoria degli accordi e delle loro possibilità di collegamento con riguardo ai valori architettonici, melodici e ritmici e ai loro rapporti di equilibrio» (Schönberg, 1922: 14), non sempre si è portati a comprendere che l'intonazione delle note è anzitutto una convenzione storico-culturale, con la quale si è cercato di mettere ordine tra l'infinità delle frequenze sonore possibili in natura. I suoni di cui è composta la musica occidentale odierna non sono infatti gli stessi di cui usufruivano gli antichi Greci, né corrispondono a quelli utilizzati nel Cinquecento. Nel *Glossario* del trattato *L'acustica per il musicista*, Pietro Righini scrive alla voce

Consonanza: «è un dato soggettivo dell'ascolto musicale, che evolve col tempo e che, al di là delle tradizionali precisazioni scolastiche, non trova una definizione stabile» (Righini, 1970: 106). O, ancora, Jean-Jacques Nattiez sostiene che «l'armonia propria a un periodo della storia della musica o a un dato compositore è comprensibile solo attraverso un *metalinguaggio* che ne rende conto» (Nattiez, 1977: 841), perché «non ci sono fenomeni armonici in sé: essi sono accessibili solo in quanto oggetto di un *processo di simbolizzazione* che li organizza e li rende intellegibili» (*ibid.*: l.c.).

La teoria scientifica del fisico tedesco Hermann von Helmholtz, del 1836, dimostra come la dissonanza fra due suoni vicini sia dovuta al fenomeno dei *battimenti*. Questi sono frequenti variazioni d'intensità dell'effetto acustico, la quale aumenta quando le due onde composite, di frequenza differente, si trovano in concordanza di fase e quindi si sommano con effetto positivo, mentre diminuisce quando sono in opposizione di fase. Il numero dei battimenti al secondo risulta dalla differenza fra le frequenze delle due onde sonore. L'orecchio umano è però in grado di sentire un massimo di 20 battimenti al secondo, dunque riesce a percepirli soltanto a distanza di semitono (oppure di tono nelle frequenze molto basse), ovvero quando la differenza fra le due frequenze dà un numero minore di 20. Così, mentre parrebbe dimostrato perché le due note DO e Do# suonino fortemente dissonanti (ossia per la percezione di frequentissimi battimenti), non lo è invece il motivo per cui anche DO e RE, che si trovano a distanza di un tono, generino, ad esempio al registro centrale, una così sgradevole dissonanza.

Tuttavia, una riflessione sul concetto di armonia non può eludere alcuni fatti musicali incontrovertibili. Esistono suoni che, se ascoltati contemporaneamente, danno origine a consonanze universalmente riconosciute come tali, dall'antichità fino a oggi, e perciò chiamate correntemente *consonanze perfette*. Esse hanno luogo qualora l'intervallo tra i due determinati suoni sia dato dalle specifiche proporzioni di 1/1, 3/2 e 2/1, che vengono individuate

rispettivamente nell'unisono, nell'intervallo di quinta giusta e in quello di ottava giusta.

Pare allora lecito dedurre che, come nel concetto di *tempo* si riconosce sia uno scorrere *naturale* di stagioni e fasi lunari sia uno *convenzionale* di secondi, minuti e ore, così le consonanze universalmente riconosciute sembrano essere inserite in un ordine naturale, mentre altri intervalli dipendono maggiormente da sistemi di divisione dell'ottava convenzionali e perciò mutevoli. Il discorso sull'articolazione di consonanze e dissonanze nell'armonia musicale non avrebbe dunque ragion d'essere prescindendo dall'assunto fondamentale che i suoni in uso dipendono dal risultato di una convenzione umana, ossia dal modo di dividere l'intervallo d'ottava e dalla scala di altezze sonore che ne consegue.

Il metodo pitagorico – il primo di cui si ha notizia in Occidente, dal quale deriva il sistema musicale moderno – è fondato sul *circolo delle quinte*. Tale procedimento si origina dal fatto che pizzicando una corda ai $\frac{2}{3}$ della sua lunghezza si ottiene un suono diverso sia dal fondamentale sia dalla sua ottava e, applicando progressivamente lo stesso rapporto a ogni nuovo suono rinvenuto, si trovano venti sfumature sonore differenti. Dedotte matematicamente e organizzate in gruppi di otto suoni all'interno delle *harmoniai*, le ampiezze dei diversi gradi della scala non sono però omogenee. Poiché infatti non esiste alcun numero naturale che sia contemporaneamente una potenza intera di 2 e 3, l'intervallo dell'ottava, che è rappresentato dalla frazione $\frac{1}{2}$, non può essere progressivamente diviso in modo equo secondo il rapporto di $\frac{2}{3}$. Dalle proporzioni numeriche risulta pertanto una scala formata da *toni grandi* e *toni piccoli*. Proprio nelle dissimili deduzioni matematiche, che nei secoli tentano di suddividere equamente l'ottava pur non riuscendoci del tutto, si cela una delle motivazioni per cui l'intervallo di terza, considerato oltremodo dissonante fino all'Alto Medioevo, dal Rinascimento in poi diviene invece parte fondamentale della triade *perfetta*. Invero, se nell'accordatura pitagorica esso è rappresentato dalla frazione $\frac{81}{64}$, la scala zarliniana lo pone invece ai $\frac{5}{4}$ dell'ottava. Quanto ne risulta è una sfumatura d'intonazione non di poco differente (circa 22 cent) tra

le due diverse altezze, per la quale, sovrapposte quest'ultime al suono fondamentale, si originano rispettivamente una dissonanza e una consonanza. Emerso il problema agli albori del secondo millennio – quando alla luce della simbologia cristiano-trinitaria affiora l'esigenza di legittimare la terza anche in ambito polifonico –, nel *De institutione harmonica* del 1516 Pietro Aaron giunge persino a teorizzare il *temperamento mesotonico*, la cui caratteristica specifica è l'accordatura calante delle quinte a vantaggio di una perfetta consonanza delle terze da esse dedotte.

Così, se da un lato i rapporti fisico-matematici determinano il grado di consonanza e dissonanza, dall'altro è il paradigma culturale a incidere sulla concezione teorica di tali rapporti. Nell'antica Grecia, per la necessità razionalista di rappresentare la perfezione cosmica, il discorso musicale si istituisce sulle quattro consonanze perfette date dai rapporti semplici di $4/3$, $3/2$, 2 e 1 , che coincidono con i numeri tetrattici. Il Medioevo vede, dipoi, in quelle stesse consonanze perfette l'estrinsecazione dell'ordine divino nel mondo, fra le quali si inserisce l'importanza simbolica che l'intervallo di terza progressivamente assume quale emblema trinitario. In conseguenza a ciò, nel periodo basso-medioevale si riscontra un «ampliamento della gamma d'intervalli ufficialmente valutati come consonanti, tale da includere (...) anche armonie di natura controversa, a lungo in bilico fra concordanza e discordanza, quali la sesta minore» (La Via, 2007: 90), in quanto rivolto dell'intervallo di terza. Se «già a partire dai tempi di Garlandia» e del suo *De musica mensurabili*, del 1250 circa, «una sonorità imperfetta come la terza (maggiore o minore che sia) è ufficialmente ammessa fra le concordanze armoniche, nonostante la complessità della *ratio* pitagorica ($81:64$; $32:27$)» (*ibid.*: *l.c.*), in seguito si ha un radicale mutamento del paradigma consonantico-dissonantico. «Fino ai primi del Trecento», infatti, «la quarta tende ad essere considerata consonante e la sesta dissonante, ma a partire dagli anni Trenta inizia a valere esattamente il contrario: discordante è ora giudicato un intervallo perfetto come la quarta» (*ibid.*: *l.c.*). D'altra parte, «al suo posto, fra le concordanze, si afferma invece un intervallo

imperfetto e composito come la sesta maggiore (3:4:5), dal 1350 circa affiancato anche dalla forma minore (5:6:8)» (*ibid.: l.c.*).

Quando Gioseffo Zarlino pubblica, nel 1558, le *Istitutioni Harmoniche*, porta a definizione il nuovo ordinamento dei suoni, avallando dunque l'usanza, già invalsa nella pratica, di correggere l'intonazione pitagorica ormai decaduta. Attraverso la semplificazione dei rapporti matematici, suggerita dalla sensibilità estetica e uditiva dell'epoca nei confronti dell'armonia, si passa dai complicati sistemi pitagorico e mesotonico a quello zarliniano o *naturale*, la cui scala è rappresentata dalle frazioni semplici 1/1, 9/8, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 15/8, 2/1. Tale sistema divisivo dell'ottava riveste una particolare importanza allegorico-culturale, oltre che storico-musicologica, poiché con esso Zarlino riesce «a fare degli intervalli musicali il simbolo di una realtà più profonda» e a interpretare, «con gli argomenti degli antichi, (...) non solo la pratica dei moderni, ma l'intero ordine del creato» (Arbo, 2007: 129). Invero, da un lato esso reinterpreta il principio greco dei rapporti semplici, conservandone le consonanze perfette e riabilitando così tra esse l'intervallo di quarta giusta; dall'altro, salvaguarda altresì la concordanza, sebbene *imperfetta*, di terze e seste maggiori e minori. Le consonanze così ottenute, di cui il teorico di Chioggia rivendica la *naturalità*, si oppongono all'*artificiosità* delle dissonanze, rinvenute negli intervalli di seconda, settima, quarta aumentata e quinta diminuita. Appurata la simbologia numerica delle antiche consonanze, a Zarlino non rimane che giustificare dal punto di vista allegorico il numero sei: anch'esso è, infatti, «un numero perfetto, in quanto la somma dei numeri che lo compongono è uguale al risultato della loro moltiplicazione ($1+2+3=1\times 2\times 3$); ma sei sono anche i luoghi naturali verso i quali muove un corpo (avanti, indietro, in alto, in basso, a destra, a sinistra); sei sono i pianeti (conosciuti all'epoca), i giorni che il Signore ha impiegato per creare il mondo, le categorie naturali e così via» (*ibid.: l.c.*). Infine, a differenza dei sistemi precedenti, la *teoria* zarliniana trova facile applicazione nella *pratica*, ponendosi a suggello di quella scienza rinascimentale capace di armonizzare in un unico

sapere i prodotti della *tradizione* e dell'*innovazione* culturale, sia essa *teorica* e *pratica*.

Le categorie di *consonanza* e *dissonanza* vengono allora intessendosi a quelle di *tradizione* e *innovazione*, *naturalità* e *artificialità*, *perfezione* e *imperfezione*, *teoria* e *pratica*. Davanti a tali opposizioni, Schönberg abbandona il sistema delle quinte circolari e si avvale ancora della teoria degli armonici per legittimare il suo rivoluzionario pensiero. In essa, «dopo alcuni suoni più facilmente avvertibili», «più familiari» e «vicini» – che contribuiscono «in maggior misura» alla definizione del suono –, «compare una serie di suoni più deboli», «lontani» e «praticamente impercettibili» che, se «possono non arrivare a essere analizzati dall'orecchio, vengono però percepiti come timbro (...) dall'inconscio» (Schönberg, 1922: 24-25). Poiché «la differenza è dunque tra loro graduale e non sostanziale (...), essi non sono in antitesi», così come «le espressioni “consonanza” e “dissonanza”, che indicano un'antitesi, sono errate» (*ibid.*: 24). La percezione delle stesse «dipende solo dalla crescente capacità di familiarizzarsi anche con gli armonici più lontani» e «quello che oggi è lontano, domani potrà essere vicino: basta esser capaci di avvicinarsi» (*ibid.*: *l.c.*). Tuttavia, per quanto il compositore tedesco ritenga «ingiustificate» le «espressioni “consonanza” e “dissonanza”» (*ibid.*: *l.c.*), è egli stesso a riconoscere che la serie armonica presenti «ancora molti problemi» (*ibid.*: 29) e che il fatto di poterli evitare si debba «quasi esclusivamente (...) a quel compromesso che si chiama “sistema temperato”». Com'è noto, a differenza degli altri sistemi, esso, pur restringendo la gamma di sfumature sonore a dodici note, consente agevolmente la modulazione di tonalità, poiché divide equamente l'ottava in semitoni uguali.

Diether De La Motte giunge a sostenere, nella *Prefazione* del suo *Harmonielehre*, che «la musica “ben temperata” di Bach si rivelerà come rinuncia a quella purezza degli accordi derivante dall'accordatura naturale» (De La Motte, 1976: 40). «Il caso della cadenza con temperamento equabile dell'epoca di Bach» – scrive ancora il musicologo tedesco –, «decantato come qualcosa che

si trova *nella natura stessa*, come qualcosa di irrefragabile in quanto naturale, è esattamente il contrario, è respingere la natura in favore dell'ampliamento di un materiale sonoro che dischiude al pensiero costruttivo uno spazio che non poneva limiti al dispiegamento della fantasia modulativa» (*ibid.: l.c.*).

Dunque, come il contratto sociale implica la rinuncia, necessaria ai fini dell'armonica convivenza comune fra gli uomini, ad alcune delle libertà individuali, così il temperamento equabile – pur compromettendo la possibilità di fruire delle più varie sfumature sonore – effigia in ambito musicale il compromesso fra *natura* e *cultura*. In particolare, fra gli intervalli naturali e l'occidentale concezione armonico-tonale che rappresenta «un armistizio a tempo indeterminato» (Schönberg, 1922: 29).

I.2.4. Il *tonos*, le cadenze e la risoluzione delle dissonanze

Il sistema temperato è fondato su sette toni e dodici semitoni. Questi indicano rispettivamente la più grande e la più piccola distanza possibile fra due note attigue. Tono è, in generale, suono. L'etimologia che vi è racchiusa coglie però un ordito di significati che possono trasformare la semplice *tensione* di una corda in uno dei più complessi sistemi che l'arte umana abbia concepito: la *tonalità*.

Il primo utilizzo del lemma *tonos* di cui si ha conoscenza in ambito musicale è pervenuto dal filosofo peripatetico Aristosseno di Taranto, che chiama *tonoi* le scale di trasposizione. Similmente, nell'opera di Tolomeo sono «toni, corrispondenti approssimativamente alle nostre tonalità musicali, ossia a determinate sequenze di intervalli che è possibile trasporre su differenti campi di altezze» (Raffa, 2012: 1163). Tale attribuzione semantica ha dato adito alla confusione terminologica, ancora non interamente risolta, che è venuta creandosi dapprima tra *harmoniai* e *tonoi* greci, quindi fra *toni* e *modi* latino-gregoriani. Ma la comparsa del sostantivo in ambito musicale non può che essere di molto

anteriore, poiché pare derivare il proprio significato dalla causa originaria del suono, ossia l'eccitazione di una corda o di una membrana tesa. Proveniente dal verbo *teino* che significa *tendere*, a differenza del termine *phoné* il *tonos* non delinea originariamente il concetto di suono, bensì quanto "si tende". Se da un lato denota la tensione fisica di un mezzo elastico giungendo per antonomasia a indicare la *corda*, dall'altro designa il *tendine* e il *nervo*, suggellando il fecondo e longevo rapporto fra vibrazioni sonore e guarigione del corpo. Tale concetto dischiude dunque il principio di connessione fra musica e terapeutica, dal quale si originano la teoria damoniana degli *ethoi* e la *katharsis* aristotelica. A tale principio di connessione fanno inoltre riferimento le comuni etimologie di *cuore*, *coro*, *corda* e *accordo* che, secondo la condivisa radice indoeuropea *skar*, *skard*, riportano al *vibrare* e al *balzare*. Così, il *tono* di voce indica il livello tensivo delle corde vocali, ma giunge poi a delineare anche l'accento, il volume e il ritmo dell'eloquio. Da tale ordito di significati derivano, nella musica occidentale, un senso sintattico-strutturale e un senso armonico-pedagogico del concetto di *tonos*. Il primo si rifà all'antica tensione cadenzale della melodia. Il secondo supera, pur racchiudendoli in sé, il concetto eracliteo di armonia come unione di opposti e l'idea filolaoiana di *concordia discors*, giungendo a considerare la dissonanza quale *tensione* verso la consonanza.

Il senso sintattico-strutturale implica l'esistenza di *frasi musicali*, la cui concezione è legittimata anzitutto dalle *cadenze*. Queste «rappresentano i punti di respiro della musica, rendono stabile la tonalità e coerente la struttura formale» (Piston, 1916: 167). Derivate dalla polarità, già riscontrata nei modi gregoriani, secondo cui la *dominante* deve "cadere" sulla *finalis* affinché si percepisca un senso di conclusione, le cadenze sono gli accordi terminali della frase musicale. Il riferimento della parola al movimento discendente pare connesso con il fatto che, in musica «certi accordi sono attivi e devono essere "risolti" in accordi stabili che forniscano punti di distensione, temporanei o permanenti» (Kivy, 2002: 113). Con lo sviluppo del sistema tonale, cadenze autentiche perfette e imperfette, sospese, plagali e d'inganno, nella loro varia articolazione, giungono a costituire

i segni d'interpunzione all'interno del discorso musicale. Progressivamente, a partire dal XIV secolo e fino all'ultima musica tonale, dunque, le cadenze cessano di essere soltanto gli accordi terminali di una frase e divengono invece modelli di concatenazione accordale che strutturano l'intero discorso musicale. Così, la cadenza autentica perfetta consiste in un quinto grado che volge al primo ed esprime maggiormente il senso di conclusione; la cadenza sospesa, al contrario, termina sulla dominante lasciando la percezione di un discorso interrotto. «Se la cadenza autentica è paragonabile a un punto, la cadenza sospesa è più simile a una virgola: indica una pausa temporanea in una frase non terminata» (*ibid.*: 170), mentre la plagale rievoca sia la posizione inferiore della nota da cui dipende, ossia il quarto grado, sia il minor livello di conclusione espresso. Il diverso grado di intensità, efficacia ed espressività delle cadenze – determinato dalla loro posizione sul tempo forte o sul tempo debole della battuta –, ha dato adito inoltre ad attributi immaginifici quali “maschile” o “femminile”.

L'aspettativa di una cadenza è per l'orecchio talvolta così forte che qualora questa non si presenti effettivamente e la dominante eluda di “cadere”, deviando e proseguendo ininterrotta la melodia, tale deviazione viene chiamata *cadenza d'inganno*. Invero, quanto accomuna ogni tipo di cadenza è la differente *tensione* che l'orecchio percepisce. Dalle iniziali formule cadenzali fra il XIII e il XIV secolo – ove compare la nota *sensibile* alterata per accentuarne la sensazione –, sino ai romantici finali dissonanti – come quello del brano schumanniano *Im Wunderschönen Monat Mai* –, pare lecito affermare che ogni cadenza celi, in nuce, un *tonos*. Il cambio di paradigma storico e culturale riguarda, invece, la concezione delle dissonanze. Se il cantore cristiano-medievale ne coglie unicamente il ruolo accidentale e negativo opponendole alla *perfezione* della triade consonante quale simbolo dell'armonia divina, il musicista umanistico-rinascimentale ne evidenzia invece la necessità all'interno dell'armonia, che ha da essere quanto più varia possibile affinché, per contrasto, risaltino le consonanze. Baldassare Castiglione scrive, nel *Libro del Cortegiano*, che «è vicio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra» poiché il nostro

orecchio le «aborrisce» e «spesso ama» la «dissonanza aspera e intollerabile» (Castiglione, 1528: 47). Una ripetizione ostinata di consonanze perfette «genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia» (*ibid.*: l.c.). Ciò, poiché non vi «è natura alcuna che non abbia in sé molte cose della medesima sorte dissimili l'un dall'altra, le quali però son tra sé di equal laude degne» (*ibid.*: 62). Operando un «paragone» con le imperfette – conclude Castiglione –, invece, le nostre orecchie «stanno suspese e più avidamente attendono e gustano le perfette» (*ibid.*: 47).

Riprendendo le teorie di Johannes Tinctoris e Giovanni Spataro, risalenti rispettivamente al 1477 e al 1491, Zarlino afferma, nel 1558, che l'«Harmonia non solamente nasce dalle consonanze; ma dalle dissonanze ancora», per cui l'onere del musicista è di fare in modo «che nelle harmonie le dissonanze accordino, et che con maraviglioso effetto consuonino» (Zarlino, 1558: II, 12). Ciò è riscontrabile nella produzione madrigalistica fra Cinquecento e Seicento di Cipriano de Rore, Giaches de Wert, Marenzio e Monteverdi, ove sono talvolta presenti aspre sovrapposizioni di settime e altre dissonanze, come nel celebre brano *Cruda Amarilli*, di Monteverdi (cfr. La Via, 2007: 117).

La *risoluzione* delle dissonanze diviene quindi progressivamente peculiarità delle cadenze. Ne è emblema la cosiddetta *cadenza piccarda*, paragonata spesso a un fascio di luce improvvisa nel buio poiché conclude su un accordo maggiore un brano in tonalità minore, con la conseguenza di un forte rilascio di tensione. Tuttavia, nella musica tardo-rinascimentale e barocca il ruolo della dissonanza è ancora quello di semplice contrasto variante alla consonanza. La sua risoluzione, seppur infine prevalga, è ancora sostanzialmente il risultato di un *polemos* combattuto fra consonanza e dissonanza, così come la luce delle figure sacre nelle opere caravaggesche si staglia sempre, per contrasto, su uno sfondo tenebroso. Come fa notare il filosofo della musica Peter Kivy nella sua teoria del *formalismo arricchito*, «i termini “tensione”, “rilascio” e “risoluzione” si riferiscono (...) a stati psicologici» (Kivy, 2002: 118) ed emotivi. Allora, poiché «la condizione più elementare del contenuto semantico è il “riferimento”», non

soltanto le cadenze e le «emozioni nella musica svolgono funzione sintattica» (*ibid.*: 120), ma il riferimento emotivo diventa altresì mezzo precipuo attraverso cui il contenuto semantico si infiltra insidiosamente nella struttura musicale (cfr. *ibid.*: 121).

A partire dal Settecento illuminista e classico-musicale, alla dissonanza non è più destinato il compito di produrre un «maraviglioso effetto» emotivo, nella contrapposizione zarliniana di «allegria» e «mestizia». La dissonanza assume bensì un nuovo ruolo tensivo verso l'armonia, non più considerata quale mera unione di opposti secondo la visione eraclitea, né come statica *perfectio* divina. Il senso armonico-pedagogico del *tonos* si dispiega poiché l'ineludibile presenza delle dissonanze non viene rinnegata o demonizzata, né enfatizzata, bensì è opportunamente *preparata*, *ritardata* e *risolta* – utilizzando termini tecnico-musicali – affinché il desiderio della consonanza possa concretamente trasformarsi in un armonioso equilibrio stilistico e formale, imperniato su una determinata *tonalità*.

I.2.5. La tonica e la tonalità

Il concetto di *armonia musicale occidentale* fa riferimento, generalmente, all'armonia della musica tonale, ossia a quella particolare strutturazione sonora – le cui origini possono essere ricondotte al XV secolo – che non pare ancora essere giunta agli epigoni, nonostante l'esperienza atonale e dodecafonica del Novecento. L'armonia musicale occidentale è quindi anzitutto l'armonia tonale. L'antica concezione modale, anche laddove viene parzialmente recuperata, nella maggior parte dei casi è comunque inserita in un contesto tonale. Ciò accade, ad esempio, nella musica delle Scuole Nazionali ottocentesche, ove i canti popolari della tradizione sono immessi all'interno della musica romantica. Le parentesi aperte dalla musica atonale e dal jazz modale, rispettivamente all'inizio e alla metà del XX secolo, non si sono dimostrate sufficienti a compiere il parricidio

della tonalità, che invece sopravvive, seppur in forma elementare, nella musica *pop*.

La tonalità è un sistema compositivo fondato sul fatto che una nota possa fungere da *centro tonale* esercitando un'attrazione polare nei confronti di tutti gli altri suoni della scala, i quali sono quindi inseriti in un ordine che valorizza la percezione della tensione verso la nota rappresentante tale centro, detta *tonica*. Nell'individuare la differenza fra i due sistemi compositivi modale e tonale, Walter Piston definisce la «modalità» come «la scelta specifica delle note in relazione (...) ai diversi tipi di scala» e identifica la «tonalità» quale «organizzazione dei rapporti tra le altezze attorno a una tonica» (Piston, 1916: 49). Da questa definizione non emerge una necessaria opposizione fra i due sistemi, bensì il fatto che la concezione modale possa essere contenuta all'interno di quella tonale, la quale pare rappresentarne uno sviluppo. La modalità si fonda sulla successione melodica di gruppi di note – ognuno appartenente a diverse scale di suoni (*modi*) – svincolati da ogni rapporto gerarchico. La tonalità, invece, «non si esaurisce – come afferma ancora Piston – nel fatto di usare soltanto i suoni di una determinata scala», bensì «il suo carattere distintivo è (...) quello di stabilire i rapporti tra questi suoni e quel suono particolare che rappresenta il centro tonale» (*ibid.*: 50). Se dunque la modalità concepisce di utilizzare indifferentemente – anche per la costruzione degli accordi – tutti i potenziali suoni di una scala ponendo i vari modi in libera successione, nella tonalità ogni grado detiene invece una propria *funzione tonale*, contestualizzata in un sistema ordinato e imperniato su di un centro.

La *Theorie der Funktionen* del musicologo tedesco Hugo Riemann compare per la prima volta nel 1893 all'interno del *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde* (Armonia semplificata o l'insegnamento delle funzioni tonali degli accordi). Dipoi sviluppata da Wilhelm Maler e Diether De la Motte, la *teoria funzionale* rimane inalterata nel suo fondamento, che rileva «tre funzioni tonali dell'armonia (*dreierlei tonale Funktionen der Harmonie*)», ossia tre principali «significati all'interno della

tonalità (*Bedeutungen innerhalb der Tonart*)» (Riemann, 1893: 20). Queste sono: «Tonika, Dominante und Subdominante» (*ibid.: l. c.*). Come specifica De la Motte, ciò significa evidenziare il fatto che tutti i brani di musica, dal 1530 circa in avanti, sono «ideati a partire dai tre accordi che determinano la tonalità» in cui sono composti (De la Motte, 1976: 67). Questi tre accordi – che corrispondono alle triadi maggiori costruite sul primo, sul quinto e sul quarto grado di una scala – si rivelano, «in tutta la musica dal 1700 al 1850», di importanza «talmente determinante che da Riemann in poi si parlerà di essi come delle tre funzioni armoniche principali e si interpreteranno tutti gli accordi come loro rappresentanti» (*ibid.:* 68). Secondo tale teoria, quindi, «tutti gli accordi hanno una funzione armonica o di centro tonale» (vale a dire di *tonica*), «o di tensione verso tale centro» (ossia di *dominante*), «o di allontanamento da esso» (cioè di *sottodominante*) (*ibid.: l.c.*).

Contrariamente alle precedenti teorie sulla concezione armonico-musicale, in particolare a quelle *del basso numerato* e *dei gradi fondamentali*, la *teoria funzionale* coglie ed evidenzia il principio di connessione che lega tutti gli accordi di una tonalità, la quale in tal modo si svela come sistema unitario e complesso, logicamente e sintatticamente organizzato. Da un lato, infatti, la *teoria del basso numerato* – in uso fra il XVI e il XVII secolo – considera i meri rapporti intervallari all'interno dell'accordo, a partire dalla nota più grave di quest'ultimo. Dall'altro, la *teoria dei gradi fondamentali* – progressivamente sviluppata dalle riflessioni di Rameau, Vogler, Weber, Richter, Schönberg e Piston – pone in emersione il fatto che ogni unità accordale sia costruita su una triade, la cui nota fondamentale può però non essere la più grave se l'accordo si trova in forma di rivolto. La *Theorie der Funktionen* studia invece il «valore sonoro intrinseco» di ogni accordo, esprimendone sempre le «relazioni con *altri* accordi della stessa composizione» (*ibid.: l.c.*). In questa visione, l'accordo non viene vagliato per «le caratteristiche concretamente sonore che esso manifesta quando, una volta estrapolato dal contesto, lo si osservi come fenomeno isolato» (Azzaroni, 1988: 20). Al contrario, la *teoria funzionale* tende a «portarsi al di là

dell'evento sonoro così come si manifesta, ad interpretare quello che sta dietro a ciò che appare in un istante determinato, a cogliere il significato, il "ruolo" che esso ricopre rispetto agli altri eventi che lo precedono e lo seguono, (...) la "funzione" che esso esplica nel contesto in cui è immerso» (*ibid.*: l.c.).

Si esplicitano così le tre funzioni armoniche principali: la tonica (ossia il primo grado della scala) funge da centro tonale, la dominante (ovvero il quinto grado) ha un ruolo tensivo verso il centro, mentre la sottodominante (cioè il quarto grado) è percepita come allontanamento da esso. Tali accordi principali hanno fra loro una *affinità di quinta* – corrispondente a un suono comune – perché le loro fondamentali distano un intervallo di quinta giusta l'una dall'altra. Gli accordi costruiti sui restanti gradi della scala svolgono invece funzioni armoniche secondarie e sono considerati quali «rappresentanti» (De la Motte, 1976: 68) degli accordi principali perché hanno con essi un'*affinità di terza*. A causa della distanza di terza che separa le fondamentali, infatti, ogni secondario condivide con uno dei principali due suoni, che generano una forte, sebbene non totale, affinità.

Al di là delle complesse relazioni funzionali che pone in evidenza, la teoria riemanniana consente di cogliere l'*unità intrinseca* dell'intero brano musicale, nelle cui sfumature tonali si disvelano le affinità e le polarità del suono. Secondo Schönberg, sebbene non sia «una legge eterna» o «di natura» (Schönberg, 1922: 35), la tonalità è «una possibilità formale (*formale Möglichkeit*) (...) di raggiungere, nell'unità (*Einheitlichkeit*), una certa compattezza» (*Geschlossenheit*). Tale possibilità «sprigiona dalla natura (*Wesen*) del materiale sonoro» (*ibid.*: 34): con quest'ultima affermazione il compositore intende validare la teoria scientifica del fisico Hermann von Helmholtz – per cui due suoni sono tanto maggiormente consonanti quanto più sono numerose e intense le componenti armoniche che hanno in comune (cfr. Helmholtz, 1863) –, facendo derivare da questa l'intera struttura dell'armonia. In tal modo, l'analitica *Theorie der Funktionen* viene avvalorando la teoria acustica delle componenti armoniche, rimarcando il fatto che la musica occidentale sia incardinata sulle consonanze

più semplici e perfette, nonché sul *tonos* di tutti gli altri suoni verso queste. L'unità e l'ordine armonico-formali di tutte le note attorno a un centro – nei confronti del quale esse svolgono una funzione più o meno tensiva – sembrano quindi riflettere l'equilibrio del cosmo e delle sue leggi fisiche.

L'unitarietà armonica della concezione tonale racchiude altresì il mondo dei significati simbolico-filosofico-culturali con i quali essa si è originata. Nella sua struttura non solo collimano l'acustica e l'analitica, bensì convergono tanto il razionalismo pitagorico quanto il simbolismo cristiano-medievale, così come la filosofia dialettica che da Eraclito giunge fino a Hegel. Se ad un livello macrostrutturale, infatti, il sistema tonale si impernia sulle funzioni armoniche principali svolte dai gradi I, IV e V – i cui rapporti sono rappresentati dai numeri tetrattici 4:3, 3:2, 1 –, a costituire l'unità microstrutturale dell'armonia è invece l'accordo perfetto della triade, che rispecchia la teologia della *perfectio* trinitaria. Inoltre, una siffatta concezione dell'armonia comprende e all'un tempo supera la visione meramente dialettica della realtà, poiché la presenza delle dissonanze non vi è enfatizzata come indispensabile ma, compresa quale caratteristica ineludibile del reale, viene elaborata in una maniera e inserita in un contesto tali da far scaturire in chi ascolta l'aspettativa e il desiderio della risoluzione consonante. Ciò consente di raggiungere non già una mera *sintesi* ove si articolino indistintamente consonanze e dissonanze, bensì una *sintesi armonica* che dispieghi l'equilibrio estetico e formale del molteplice nell'uno.

L'armonia musicale occidentale si caratterizza dunque per l'ordine strutturale che le è intrinseco. Esso si origina dall'utilizzo del complesso sistema della *tonalità*, ove l'intonazione delle note è il risultato di una convenzione culturale derivata dall'aggiustamento del *circolo delle quinte*, che in natura è stonato e non si chiude. Il sistema tonale è così chiamato per la relazione tensiva (da *tonos*) che si viene a instaurare fra la nota presa quale centro tonale (la *tonica*) e gli altri suoni della scala. La tonalità è un sistema in cui si susseguono *triadi* (originate dalla sovrapposizione di due intervalli di terza) e *accordi* di suoni tra loro consonanti o dissonanti. Questi possono svolgere la funzione di

dominante o *sottodominante* (più o meno tensiva verso il centro tonale) o *tonica* (che corrisponde alla percezione di stabilità), a seconda del loro essere maggiormente affini con la triade costruita rispettivamente sul quinto o quarto o primo grado della scala. L'interazione di tali equilibri e tensioni origina le *cadenze*, che definiscono l'articolarsi della frase musicale in base al senso di sospensione o conclusione che da esse si genera. Inoltre, i *modi* maggiore o minore – ossia le uniche due differenti scale di proporzioni intervallari rimaste dai modi gregoriani – delle triadi determinano rispettivamente le sensazioni di allegria e mestizia espresse dal discorso musicale. In questo sistema, le dissonanze non rappresentano più degli «accidenti» prodotti dalla mera sovrapposizione polifonica di molteplici melodie, né producono un senso di disorientamento in chi ascolta. Al contrario, inserite all'interno di tale organizzazione tonale, aumentano nell'ascoltatore la sensazione di equilibrio.

Dunque, il peculiare significato assunto dall'armonia con l'avvento della tonalità caratterizza la concezione moderna di armonia musicale, la cui storia giunge, a partire dal Cinquecento, fino alle soglie del XX secolo.

I.3.

Storia del concetto moderno di armonia musicale

I.3.1. *Harmonice musices*: dalle sfere all'uomo

Com'è noto, i tratti distintivi della Modernità sono esplicitati dalle categorie di scienza, razionalità, metodo, tecnica, progresso, industria, mercato, finanza. Con il Seicento, la “moderna” visione scientifica della conoscenza sostituisce quella umanistica, propria degli evi precedenti. Nel 1637, il cartesiano *Discours de la Méthode* ne segna simbolicamente il passaggio, istituendo una nuova idea di ragione e razionalità. Sebbene gli emblemi della Modernità siano le rivoluzioni industriali dei secoli XVIII e XIX, i prodromi di tale epoca si intravedono già a partire dal periodo umanistico-rinascimentale, con l'invenzione della stampa (1450), la scoperta dell'America (1492), la riforma protestante (1517) e la rivoluzione copernicana (1543). Per quanto riguarda l'armonia, se ne esiste un concetto *moderno* la sua origine può essere rinvenuta nel momento storico in cui l'idea di *armonia delle sfere* – che dai Pitagorici era giunta fino al Neoplatonismo medioevale – viene progressivamente meno e la riflessione sulla musica cessa di coincidere con il discorso filosofico su di essa.

Il trapasso alla nuova concezione dell'armonia è percorso dalle parole di Johannes Tinctoris (ca. 1435-ca. 1511), dalle quali emergono il tentativo di sistematizzare la conoscenza secondo parametri scientifici e la volontà di definirne realisticamente gli oggetti. Per il teorico fiammingo autore del *Terminorum musicae diffinitorium* – che nel 1473 viene pubblicato quale primo dizionario musicale –, «Armonia est amoenitas quedam ex convenienti sono causata (l'armonia è una certa piacevolezza prodotta da suoni appropriati)» (*Terminorum musicae diffinitorium*, cap. I). La consonanza (*concordantia*) e la dissonanza (*discordantia*) sono entrambe una «sonorum diversorum mixtura

(mescolanza di diversi suoni)»: la prima «dulcies auribus conveniens (fa piacere alle orecchie)» (cap. III), la seconda «naturaliter aures offendes (per natura offende le orecchie)» (cap. IV). Prendendo esplicitamente le distanze dalla tradizione pitagorico-platonica – che era giunta, attraverso la riflessione di Cicerone e Macrobio, fino a Boezio e Isidoro –, sulla scia della visione aristotelica Tinctoris scrive nel 1477: «in caelo nec realem nec intentionalem esse sonum (...) irrefragabiliter credo (credo fermamente che in cielo non vi sia suono reale né potenziale)» (*Liber de arte contrapuncti*, Prol., 9). La graduale secolarizzazione del concetto induce il teorico fiammingo ad affermare che l'armonia scaturisca «non corporibus celestibus sed instrumentis terrenis cooperante natura (non dai corpi celesti ma da strumenti terreni con l'aiuto della natura)» (*ibid.*: Prol., 11).

La concezione dell'armonia muta quindi radicalmente: dalla sola dimensione celeste e speculativa in cui era stata relegata durante il Medioevo, con l'epoca umanistico-rinascimentale essa viene a riguardare anzitutto la natura terrestre e fisica di cui l'essere umano ha percezione. L'uomo non è più passivamente immerso nel silenzio contemplativo e nel suono unicamente intelligibile dell'armonia delle sfere. Al contrario, egli sente il desiderio di farsi progressivamente artefice di un concerto reale e concreto, dato dalla polifonia delle voci e degli strumenti, i cui suoni esistono nella loro natura fisica e per questo sono in grado di produrre emozioni nell'uomo. Il concetto di armonia, «spogliato (...) dei suoi connotati teogonici, teologici ed etici» si applica «a un fatto "strumentale"» e si traduce in «categoria tecnica posta al servizio delle esigenze espressive del compositore» (Turchi, 1983: 131). L'ideale della *dignitas hominis* – che nei secoli XV e XVI esorta il soggetto a scoprire la propria dignità di essere umano – sospinge l'uomo a considerare la musica non più quale «emanazione, dato sensibile dell'Armonia, cioè di una entità sopramondana, di un ordine generale delle cose, dell'universo» (*ibid.*: *l.c.*). È piuttosto l'armonia a divenire «emanazione della musica, cioè un mezzo di essa in cui s'invera il potere creativo dell'artista» (*ibid.*: *l.c.*). Ecco la svolta della Modernità: l'Armonia

cosmogonico-teologica che governava il mondo «è ora governata dagli uomini, ovvero dall'individualità dell'artista-creatore» dimodoché, «da categoria metafisica» essa si tramuta in «categoria "grammaticale", retorica, in componente *stilistica* dell'opera musicale» (*ibid.*: *l.c.*). L'armonia si trasferisce, dunque, *dalle sfere all'uomo*.

Le scorrevoli melodie dall'armonizzazione semplice e chiara dell'inglese John Dunstable (ca. 1380-1453), ove predominano le consonanze degli accordi perfetti, hanno particolare suggestione sulla nascente scuola fiamminga, cosicché si sviluppa nel Continente la tecnica armonica del *fauxbourdon*, corrispondente a un canto armonizzato da due voci a intervalli consonanti di terza e sesta. La *civilitas* – che si realizza pienamente nello studio capace di portare l'essere umano lontano dalla rozzezza (*ex-rudis*) –, non inerisce unicamente la dimensione intima dell'uomo ma si rispecchia anche nel suo stile artistico e di comportamento. Le canzoni – quali *O rosa bella*, musicata da Dunstable sul testo dell'umanista Leonardo Giustiniani (1388-1446) –, le messe e i mottetti – fra cui *Quam pulchra es* – sono composizioni a tre o quattro voci eufoniche ove compaiono, in misura minima e soltanto quali note di passaggio, le dissonanze. A partire dal secolo XV, quest'ultime vengono a rappresentare veri e propri «accidenti», che è necessario evitare o «preparare» e «risolvere» con eleganza: qualora appaia una nota dissonante, bisogna che essa venga tenuta dall'accordo precedente (nel quale deve risultare consonante), per poi concludersi su un accordo perfetto. Emerge quindi progressivamente un'attenzione alla piacevole e consonante armonia tonale e all'equilibrio, che la scuola franco-fiamminga o borgognona – afferente agli attuali Belgio, Paesi Bassi, Francia del Nord e originatasi agli inizi del XV secolo – esplica attraverso un'eufonia di voci omogenee.

La musica profana di Gilles Binchois (1400-1460) e quella sacra di Guillaume Dufay (ca. 1397-1474) sono lo specchio della nuova tensione tonale alla consonanza e all'unitarietà. Nel segno di una concezione musicale che sta mutando, le linee vocali non si configurano più, come in epoca medioevale,

soltanto quali motivi fra loro indipendenti, meramente sovrapposti e del tutto diversificati per quanto concerne ritmi, melodie, testi. Di contro, la struttura polifonica viene ora a considerarsi nel suo complesso e le linee melodiche sovrapposte cominciano a rassomigliarsi, costituendo un ordito omogeneo e ben compaginato. La concezione discantica – per cui le voci principali erano due (*tenor* e *discantus*) mentre l'eventuale terza linea veniva considerata ornamentale e accessoria – lascia spazio a una polifonia in cui gli elementi motivici si ripresentano anche nelle voci prima considerate meramente sussidiarie. Passando da una all'altra linea attraverso uno stile ancora timidamente imitativo, le melodie conferiscono unità architettonica al brano musicale. Come nel Medioevo, la vocalità predomina sull'utilizzo degli strumenti e al canto polifonico è destinata la quasi totalità della produzione musicale, soprattutto d'ambito sacro: all'uomo, alla sua voce e al suo canto è riservata tutta l'attenzione musicale. Tuttavia, in modo differente rispetto alle epoche precedenti, nel corso di tutto il Quattrocento si fa crescente il desiderio di esaltare l'umano estro artistico sino al massimo delle sue potenzialità, nel tentativo di far tangere alla musica terrena le soglie dell'edenica armonia. Così, le linee melodiche dapprima divengono quattro e poi, progressivamente raddoppiate e moltiplicate, esse giungono fino a trentasei nel celebre *Deo gratias* attribuito a Johannes Ockeghem (1410-1497).

Nel 1482 compare il trattato *Musica practica*, del matematico e compositore spagnolo Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1440-1522), con il quale egli propone di abbandonare l'antico sistema di accordatura, che produceva terze e seste dissonanti, e di adottare il sistema dell'ottava – attraverso cui sostituire i complicati rapporti pitagorici con i nuovi intervalli di $5/4$, $6/5$, $5/3$, e $8/5$ –, poi universalmente accettato grazie alla revisione zarliniana. All'opera progressista del compositore spagnolo fa seguito, nel 1496, la *Practica musicae* di Franchino Gaffurio (1451-1522) che in ossequio alla tradizione utilizza il termine greco *harmonia*, differenziandolo però, forse per la prima volta, dal lemma *melodia* e

introducendolo definitivamente nell'apparato terminologico della musica con il significato di "polifonia".

Di conseguenza allo sviluppo tecnico e *pratico* della musica, fioriscono progressivamente in tutta Europa "scuole" compositive talvolta anche oltremodo dissimili tra loro per quanto riguarda lo stile, giacché su di esso influiscono, oltre alle differenti caratterizzazioni regionali e ai contatti culturali fra i Paesi, il maggiore o minore grado di secolarizzazione territoriale. Il celere sviluppo tecnico-contrappuntistico concerne anzitutto la scuola fiamminga, che ha pieno sviluppo fra il 1400 e il 1550, protendendosi fino agli albori del XVII secolo e comprendendo al proprio interno sei generazioni di musicisti. Oltre ai già citati Binchois, Dufay e Ockeghem, vi appartengono Josquin Desprez (1450-1521), Pierre de La Rue (1452-1518), Heinrich Isaac (ca. 1450-1517), Jacob Obrecht (ca. 1457-1505). Vi sono poi Adrian Willaert (1490-1562), Philippe Verdelot (1480/1485-1530/1552), Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560), Jacques Arcadelt (1504/1505-1568), Cipriano de Rore (1515/1516-1565), Philippe de Monte (1521-1603), Roland de Lassus (1532-1594), Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

Se da un lato risuona, nell'Europa del Quattrocento, la complessità architettonica della severa tecnica contrappuntistica franco-fiamminga – per cui la concezione armonica è suggellata da una polifonia che si fa emblema dell'ingegno umano, come dimostra il genere dei *canoni enigmatici* –, dall'altro non muore il desiderio puramente umano di fruire e godere dell'armonia. Il piacere (*delectatio*) dell'ascolto diviene una categoria paradigmatica al fine della quale si rivendica chiarezza, semplicità, maggior aderenza del linguaggio musicale ai sentimenti e alle emozioni, come si evince dal trattato *De Musica* di Adamo di Fulda, del 1490. Dilettare e *muovere gli affetti* è lo scopo di quest'arte, la quale è *dell'uomo e per l'uomo*.

Così, quando, nel 1501, Ottaviano Petrucci pubblica l'opera *Harmonice Musices Odhecaton* (cento canti di musica armonica), vi convergono i caratteri distintivi dell'epoca. L'opera è infatti il primo libro di musica a stampa e, in quanto

tale, ne rivoluziona l'idea, la fruizione e la prassi, così come la Bibbia gutenberghiana aveva mutato, nel 1455, le sorti della cultura occidentale. È poi un'antologia – pubblicata da un italiano, a Venezia – delle musiche profane di Ockeghem, Desprez, Busnois, Agricola, Obrecht e altri anonimi, su testi italiani, francesi e fiamminghi, configurandosi perciò quale simbolo della secolarizzazione musicale, dei contatti culturali fra Nord- e Sud-Europa, nonché dell'apertura culturale con cui lo *homo faber* si sposta liberamente per incrementare la propria arte. Non in ultimo, nel titolo grecizzante sono racchiuse da un lato la riscoperta umanistica della Classicità, dall'altro la nuova interpretazione del concetto di armonia in riferimento alla polifonia. La *harmonica musica* non è più, dunque, quella prodotta dai pianeti, emblema dell'ordine cosmico, bensì quella creata ad arte dagli uomini, in cui più voci consuonano piacevolmente assurgendo a simbolo dei valori universali di *humanitas*, *dignitas*, *sodalitas* e *civilitas*. L'arte dei suoni entra così a pieno titolo fra quelle che il vero *humanista* ha il privilegio di studiare.

L'opera di Petrucci denota il predominio musicale quattro-cinquecentesco dei franco-fiamminghi. Tuttavia, per lo spostamento di molti di essi, attivi in Italia, la rigorosa tradizione del *contrapunctus* si mesce all'espressività dei canti carnascialeschi fiorentini e al lirismo di *frottole* e *villanelle*, cui la semplificazione della scrittura musicale conferisce un carattere di monodia armonicamente accompagnata. Se in Italia a questi generi si dedicano Marchetto Cara (1470-1525), Bartolomeo Tromboncino (1470-1535) e Michele Pesenti (1470-?), fuori dall'Italia, forme contemporanee e di simili intenti si trovano nei *villancicos* spagnoli, nei *carols* inglesi e nei *lied* tedeschi, nonché nelle *chanson* francesi. La comune chiarificazione che vi si riscontra è determinata dall'utilizzo preponderante di tonalità maggiori e da una maggior cantabilità, ossia dal prevalere della voce superiore sulle altre. In particolare, il basso assume una funzione di sostegno incedendo per salti cadenzali fra dominante e tonica, e talvolta anche procedendo per schemi precostituiti, mentre le mediane fungono da riempitivo armonico venendo a definire la natura triadica dell'*accordo*. Le linee

melodiche non sono più composte unicamente «parte per parte» o *punctus contra punctus*: nel processo compositivo vengono invece progressivamente considerate «insieme tutte le parti», come afferma il teorico Pietro Aaron nei suoi trattati *Libri III de institutione harmonica*, del 1516, e *Il Toscanello in musica*, del 1523. Ciò avvalorava una concezione moderna della composizione polifonica, non più «successiva» e «additiva», bensì «simultanea» e «armonica» (La Via, 2007: 93-94).

In Italia alcuni centri musicali si trovano presso le più importanti Corti rinascimentali, quali Venezia, Firenze, Ferrara, Napoli, Padova, Mantova e Milano. Tuttavia, durante il periodo rinascimentale emergono principalmente due scuole compositive italiane: una veneziana e una romana. Alla prima – che si sviluppa peculiarmente grazie alle attività musicali della Basilica di San Marco – afferiscono, oltre a Willaert e de Rore, Nicola Vicentino (1511-1576), Andrea Gabrieli (ca. 1510-1586), Claudio Merulo (1533-1604) e Giovanni Gabrieli (1557-1612). Della seconda – prevalentemente dedicata alla musica sacra, poiché operante presso la Cappella papale – fanno parte, fra gli altri, Costanzo Festa (1485/90-1545), Giovanni Animuccia (ca. 1520-1571), Annibale Stabile (ca. 1535-1595), Marcantonio Ingegneri (1536-1592), Giovanni Andrea Dragoni (1540-1598) e Giovanni Maria Nanino (1543-1607). Con Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) la musica sacra italiana raggiunge l'apice di uno stile all'un tempo compito e sereno, probato e consonante. Alla densa sovrapposizione vocale contrappuntistica dei Paesi nordici riformati – la quale, pur nell'incanto serafico che produce, non consente di comprendere agevolmente il testo religioso –, Palestrina sostituisce la purezza di una polifonia accordale che si rende linguaggio della Controriforma, ove la gravosità contemplativa non inficia l'armonia estetica. Fuori dall'Italia, invece, la musica sacra mantiene ancora un carattere fortemente drammatico che si manifesta ad esempio nelle note degli spagnoli Cristobal Morales (1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) e Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

Dunque, ampio è il ventaglio di stili, forme e innovazioni compositive che attraversano le scuole dell'Europa fra il XV e il XVI secolo. Tra i rinnovamenti precipui, vi è quello introdotto dal *Dodekachordon* – pubblicato nel 1547 a Basilea, dal teorico svizzero Glareanus –, ovvero l'utilizzo dei moderni modi *maggiore* e *minore*. Epoche di transizione fra il Medioevo e la Modernità, l'Umanesimo e il Rinascimento contengono in sé tanto le propaggini della *tradizione* filosofico-teologica e il mito della *Classicità* quanto le istanze e il desiderio del *progresso scientifico*. Per ciò che concerne l'armonia musicale, la figura in cui maggiormente si estrinsecano tali caratteri è Gioseffo Zarlino (1517-1590). Le sue opere – ossia l'*Istituzioni Harmoniche*, del 1558, le *Dimostrazioni Harmoniche*, del 1571, e i *Sopplimenti musicali*, del 1588 – si configurano come un'equilibrata sintesi fra *antico* e *moderno*. Nella riforma acustica che abbandona il temperamento pitagorico, nell'utilizzo del sistema bimodale e nella riflessione sul concetto di «divisione armonica» – quale costruito sonoro costituito da una «quinta tramezzata» (ossia un intervallo di quinta cui è inframezzato un intervallo di terza) –, sono enucleati i fondamenti dell'armonia tonale moderna. Tuttavia, la volontà di Zarlino non è di rivoluzionare il modo di pensare e di comporre la musica: al contrario, egli ne incrementa la conoscenza scientifica attestandone i codici in uso e mettendoli in relazione alla tradizione esoterica, filosofica e religiosa di cui è erede. Così, nel capitolo XII delle *Istituzioni* si legge che «tutte le cose create da Dio furono da Lui col Numero ordinate», mentre nel capitolo LVIII sono elencate le corrispondenze tra le quattro voci della polifonia e i quattro Elementi, ove il basso, come la Terra, «sostiene, stabilisce, fortifica» le altre parti ed è «fondamento dell'harmonia».

Non in ultimo, le potenzialità di produrre i differenti *effetti* emotivi di «allegria» e «mestizia» sull'essere umano, riconosciute da Zarlino alle triadi maggiore e minore, sono alla base della psicoacustica moderna e sono il segno inequivocabile del passaggio con cui il concetto di armonia si trasferisce *dalle sfere all'uomo*.

I.3.2. L'inquieta tensione all'armonia e il *basso continuo* della Modernità

Nel XVII secolo si fanno preponderanti le istanze culturali che dalla seconda metà del Cinquecento avevano visto opporsi le categorie di *antico* e *nuovo*, *tradizione* e *modernità*, *teoria* e *pratica*. Se nel 1555 era comparso il libro di Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* e, nel 1581, Vincenzo Galilei aveva dato alle stampe il *Dialogo della musica antica, et della moderna*, ora, nel 1600, Giovanni Maria Artusi scrive il trattato polemico *Imperfezioni della moderna musica* e nel 1602 Giulio Caccini pubblica la raccolta *Le nuove musiche*. Quest'ultima riporta nel titolo la consapevolezza delle innovazioni compositive (di ordine culturale, formale e armonico) contenutevi. Anzitutto, il retroscena culturale di tali opere è costituito dall'annosa *querelle* concernente il rapporto fra *musica* e *parola*, che cela in nuce la dialettica tra *polifonia* e *monodia*, *collettività* e *individualità*, *razionalismo* ed *empirismo*, nonché la futura dicotomia ottocentesca fra *musica assoluta* e *musica a programma*. Dal Seicento diviene infatti preminente la volontà – derivata forse dalla riscoperta rinascimentale dei classici greci – di valorizzare il testo a discapito della musica, che deve quindi essere composta in forma *monodica* (ossia ad una sola voce), per meglio ottemperare alle esigenze linguistiche della poesia.

Le *nuove musiche* sono, dunque, canzoni *monodiche* per voce solista e «basso continuo». Tale locuzione – risalente ancora al 1602, quando Ludovico Grossi da Viadana compone i *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, e a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo* – indica la linea più grave della composizione, così denominata in contrasto alla concezione polifonica per cui nel basso, che procedeva imitativamente, si potevano trovare lunghe pause. Già utilizzata da Adriano Banchieri e Giovanni Croce, la tecnica del basso continuo deriva dalla tendenza, in uso dal XVI secolo, a raddoppiare nella linea di uno strumento polifonico d'accompagnamento le voci mediane della

composizione, in funzione sostenitiva. Nasceva lo stile concertante, che prevedeva l'utilizzo di voci e strumenti in contemporanea. Progressivamente riassunte le linee melodiche in un'unica partitura, aveva cominciato inoltre a delinearsi una concezione armonica verticale e accordale. Verso la fine del Cinquecento, con l'incremento delle conoscenze relative alla tecnica armonica, non si reputa più necessario comporre e scrivere tutta la partitura d'accompagnamento, giacché è sufficiente apporre alla linea del basso alcune cifre, da cui lo strumentista può dedurre facilmente gli intervalli dell'accordo in fase d'esecuzione.

La modalità compositiva del basso continuo deriva dunque dall'esigenza di un accompagnamento semplice per il *melos* talché, come argomenta Ludovico Grossi, i cantori non vengano coperti o confusi da parti strumentali complesse. Nel Seicento, infatti, la vocalità continua a prevalere nel campo musicale. Tuttavia, se nei secoli precedenti il carattere polifonico-corale assurgeva a emblema dell'umana concordia, ora la monodia valorizza l'individualità dell'uomo che si scopre in quanto "soggetto". La semplificazione formale e armonica della musica è data inoltre dall'esigenza di intrattenere, commuovere e soddisfare i committenti aristocratici. L'antica armonia è quindi deprezzata a mero soggetto mitologico costituendo talvolta soltanto un pretesto artistico, come accade nel 1589 presso la Corte medicea in occasione del matrimonio di Ferdinando I e Cristina di Lorena, quando, contestualmente agli scenografici e sfarzosi allestimenti per la commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, il primo *intermedio* musicale viene intitolato *L'armonia delle sfere*. Il *melos* sorprendentemente virtuosistico della dea Armonia, che discendendo sulla Terra canta *Dalle più alte sfere* ed esorta tutti gli invitati a festeggiare con la coppia di sposi, è attribuito a Emilio de' Cavalieri, ma la realizzazione dei brani è frutto della collaborazione fra Giovanni Bardi, Luca Marenzio, Giulio Caccini e Jacopo Peri.

Il genere degli *intermedi* – che si era originato nel XV secolo dalle musiche fraposte tra un atto e l'altro delle rappresentazioni teatrali – nella seconda metà del Cinquecento aveva vissuto una vivace fioritura. Tra il 1573 e il 1587, il conte

Giovanni Bardi del Vernio, appartenente a un'antica famiglia fiorentina di banchieri, riunisce intellettuali, musicisti e poeti nel salone del prestigioso istituto di credito, fallito dopo la Guerra dei Cent'anni. È la "Camerata de' Bardi", una sorta di libera Accademia i cui principali frequentatori sono Vincenzo Galilei (1520-1591), Giulio Caccini (1550-1618) e Jacopo Peri (1561-1633), nonché il poeta Ottaviano Rinuccini (1563-1621). In questo contesto hanno origine le prime forme di melodramma: nel 1594-95 si ha la *Dafne* su libretto di Rinuccini, con le musiche di Peri e Jacopo Corsi; nel 1600, ancora dalla collaborazione fra Rinuccini e Peri, compare l'*Euridice*, mentre due anni dopo lo stesso soggetto viene nuovamente musicato da Caccini. Risale al 1600, inoltre, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo nuovamente posta in musica per recitar cantando*, di Emilio de' Cavalieri, dalla quale deriva la celebre locuzione con cui si è inteso lo stile del melodramma del primo Seicento. La geografia musicale si trasferisce dunque dalle Fiandre all'Italia, ove nel 1607 il cremonese Claudio Monteverdi mette in scena, nella Reggia dei Gonzaga a Mantova, *L'Orfeo*. All'interno di questa *Favola in musica* Monteverdi ha il merito di raccogliere tutte le forme teatrali e musicali in uso all'epoca, strutturando l'*opera* del Seicento nei suoi canonici cinque atti. Così, con la nascita del melodramma è inaugurata la stagione del Barocco musicale, ossia: l'epoca delle fioriture canore e dei bassi continui, dei contrasti e dell'espressività.

Il ripiegamento *lirico* nel campo artistico pare inevitabile: in piena rivoluzione astronomica, fra il 1543 e il 1687 – date che segnano rispettivamente le pubblicazioni del *De revolutionibus orbium coelestium*, di Copernico, e del *Philosophiae naturalis principia mathematica*, di Newton – il rapporto analogico fra micro- e macrocosmo viene meno, mentre si fa preminente la dialettica fra *finito* e *infinito*. Inoltre, gli eventi del Concilio di Trento e della Controriforma, con il dogmatismo, l'intolleranza e la repressione religiosi, avevano profondamente mutato il rapporto fra le antiche sfere medioevali. Lecito e illecito, verità ed errore, norma e trasgressione sono alcuni contrasti di cui si tinge il Barocco. Con Cartesio, l'uomo e il mondo diventano rispettivamente soggetto (percipiente) e

oggetto (percepito) della realtà, la quale si scinde dualisticamente cosicché quanto è soggettivo si separa nettamente da ciò che ha da essere oggettivo. La ragione, còlta nelle sue facoltà metodiche e matematiche, presiede al compito di discernere l'una e l'altra sfera: è il *dubium* a costituire il metodo razionale per giungerne alla conoscenza. E tramite il dubbio, che pervade vita e pensiero dell'essere umano, il singolo percepisce una sola certezza, ossia l'indubitabile valore della propria esistenza e della propria essenza pensante. L'attenzione dell'estetica artistico-musicale si trasferisce così, dall'oggettiva armonia cosmica della molteplicità, all'inquietudine soggettiva dell'*ingenii* individuale. *Improvvisazione* e *variazione* sono le tecniche di cui si serve l'esecutore per darne prova. L'umana monodia diviene allora un arzigogolato vocalizzo su quel *basso continuo* che pare rappresentare l'incedere *continuum* della realtà in eterno movimento.

Se la scienza della musica è oggettiva e accessibile allo studio razionale – come dimostra Cartesio nel *Compendium musicae*, risalente al 1618 e pubblicato postumo, nel 1650 –, la sua fruizione pertiene invece all'ambito sensibile e soggettivo. «Il fine della musica è dilettere (*delectet*) e muovere in noi diversi sentimenti (*moveat affectus*)» (Descartes, 1650: 15), scrive Cartesio in principio al suo trattato, mantenendo la definizione zarliniana, derivata dalla *Poetica* aristotelica (VIII). Premesso ciò, Descartes indaga dunque l'oggetto-suono in relazione al senso soggettivo. Il filosofo inferisce che, al fine della *delectatio*, deve sussistere una *proportio* fra i due elementi, tale per cui il senso non si affatichi nel riconoscere l'oggetto e lo percepisca invece con chiarezza (cfr. *ibid.*: 16). Nell'opera di Cartesio il termine "*harmonia*" non compare. I concetti di *proporzione*, *percezione*, *espressività*, *piacere* e *variazione* assumono invece un ruolo di prim'ordine per la teoria e la pratica musicale. Come l'incremento seicentesco della tecnica chiaroscurale porta i generi del ritratto e dell'autoritratto alle vette dell'arte pittorica nel delineare l'espressività umana, allo stesso modo l'armonia, divenuta una componente tecnica della musica, è finalizzata a esprimere i più diversi sentimenti. Si definisce sempre maggiormente la *teoria*

degli affetti – che si crede corrispondere alla teoria greca degli *ethoi* – per cui ogni accordo e ogni cromatismo traducono un peculiare stato dell'animo. Il contrappunto, con il cerebralismo di tecniche compositive quali il *moto contrario*, non trova più alcuna corrispondenza con le *nuove* teorie: nel 1608, il *Contrappunto bestiale alla mente* di Banchieri ne canzona con ironia l'artificiosità. L'antica polifonia confonde infatti l'ascoltatore poiché implica la sovrapposizione di più linee melodiche del tutto diversificate e, conseguentemente, di molteplici *affetti* in contemporanea. Al contrario, il basso continuo e la semplificazione armonica permettono la strutturazione di un articolato *linguaggio* musicale e di quella «teoria semantica della musica» (Fubini, 1976: 124) che andrà prevalendo nel corso di tutta Modernità occidentale.

In particolare, la rivoluzione armonica cui avevano introdotto gli studi di Zarlino sull'accordo di triade («quinta tramezzata») e sul basso come «fondamento dell'armonia» trova compimento nel trattato *Synopsis musicae novae*, di Johannes Lippius. Con esso il teologo, filosofo e teorico musicale tedesco ammette infatti la «trias harmonica» (ossia la triade) quale unità sonora il cui significato non muta qualora venga cambiata la posizione delle note al suo interno, teorizzando la concezione che sta alla base dei moderni concetti di “stato fondamentale” e “rivolto” dell'accordo. Come fa notare Stefano La Via, «per Zarlino le sonorità verticali Do/Mi/Sol e Mi/Sol/Do costituivano due diversi nuclei “accordali” in senso ancora composito e intervallare, basati cioè sulla divisione rispettivamente di una quinta (in terza maggiore + terza minore) e di una sesta minore (in terza minore + quarta); per Lippius, viceversa, le stesse sonorità rappresentano in modo diverso un'unica triade, i cui elementi costitutivi sono stati semplicemente ricollocati in posizioni diverse, ovvero “invertiti”» (La Via, 2007: 109). Ciò significa considerare ogni triade in rapporto alla tonalità d'impianto del brano: l'armonia non è più considerata nel suo mero sovrapporsi, orizzontalmente, di linee melodiche o, verticalmente, di intervalli armonici. Di contro, essa assume un carattere spaziale sviluppandosi all'un tempo in orizzontale e verticale: «il fatto stesso di ammettere la possibilità di una

“inversione triadica” costituisce una vera e propria svolta epocale, tale da sancire il passaggio dalla nozione tardorinascimentale dell’“accordo” zarliniano – a suo modo già “harmonica” ma ancora di carattere intervallare – all’accordo più modernamente inteso come unità direttamente data, basata su un unico e invariabile fondamento armonico, non più necessariamente corrispondente alla nota più grave della sonorità verticale» (*ibid.*: 110). Come la scoperta degli studi sulla prospettiva aveva donato in quell’epoca una maggior profondità spaziale (cfr. Panofsky) all’arte pittorica, anche la musica gode ora di una nuova e più autentica ricchezza espressiva.

Il Seicento è altresì il secolo di Pascal, che pone al centro l’interrogativo persistente sul senso enigmatico dell’esistenza. L’angoscia di non poterlo cogliere si delinea nei termini di una condizione umana eternamente scissa fra *miseria e grandezza, realtà e aspirazione, fede e ragione*. Così, mentre nelle sale di Corte il *divertissement* della danza diviene parte integrante della vita aristocratica e nasce la *suite* strumentale, nel teatro il dramma dei *recitativi* si intesse con il *melos* delle *arie*. La scena del *Lamento* diviene canonica all’interno del melodramma e le dissonanze penetrano nella screziata armonia, che è ormai pienamente barocca, delle opere di Monteverdi. Ne è l’effigie l’asprezza della quinta diminuita fra voce e basso in apertura all’unico frammento pervenuto dell’opera *Arianna*, risalente al 1608. Con i madrigali, il compositore istituisce la *seconda* (ossia “nuova”) *pratica*, che «per signora dell’armonia pone l’oratione», come si trova scritto in calce agli *Scherzi musicali* a tre voci, del 1607. L’instabilità e il disequilibrio dell’uomo moderno contengono la dissonanza fra la ricerca del senso della vita e la paura della morte. Nelle musiche di Carlo Gesualdo da Venosa, il grido interiore si estrinseca nei madrigali come *Mercè grido piangendo*, del 1611. Il mito di Armonia costituisce, nel 1637, il soggetto per la prima *tregédie lyrique* di Lulli: *Cadmus et Hermione*. Tuttavia, come preannunciato circa un secolo prima dall’incisione di Albrecht Dürer, è ora la nuova dea *Melancolia* a tenere in mano, in luogo di Armonia, il compasso del mondo – simbolo dell’ordine

razionale con cui il Demiurgo aveva plasmato il cosmo a partire da concetti geometrici, secondo la tradizione platonica –.

Epoca delle dissonanze, il Barocco musicale è dunque scisso fra antico e moderno, soggettivo e oggettivo, musica e parole, ragione e piacere, vita e morte. Ciò si riflette in una concezione dinamica della musica, ove ordine e pace paiono irraggiungibili, mentre l'armonia è contrasto oppositivo di dominante e tonica, maggiore e minore, consonanza e dissonanza nelle musiche di Monteverdi, Carissimi e Frescobaldi. Il genere del *concerto* barocco – che esplica il rapporto fra il *solo* e il *tutti* – cela nel suo etimo latino tali opposizioni, giacché *certare* significa originariamente “gareggiare”, “contendere”. «Alcuni, anzi, vorrebbero identificare addirittura – scriverà a proposito Mila – l'intuizione barocca con la natura stessa della musica, a cui tendono in quest'epoca tutte le arti, ansiose di spiritualizzarsi al massimo, di ridursi a sentimento puro, senza peso di materia, e a una condizione fluidissima di moto, quale appunto all'arte dei suoni è particolarmente consentita» (Mila, 1963: 127). Il *basso continuo* del progresso e della Modernità incalza la *macchina del mondo* e l'estetica palesa la scoperta di un'armonia più complessa, per cui la Bellezza non è ordinata proporzione, bensì «tensione inquieta verso qualcosa che sta al di là delle regole matematiche che governano il mondo fisico» (Eco, 2004b: 95). Dall'*improvvisazione*, dalla *variazione* e dalla *modulazione*, nonché dalla *concertazione* barocca, ovvero dalla convulsione dell'armonia musicale – come di quella interiore e umana –, si originerà allora il bisogno di un *Grund*, ossia di un fondamento. Così, la validazione delle 24 *tonalità*, avvenuta tramite il *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach, sarà frutto di quell'idea di *tonos* quale tensione al *centro tonale* e al *temperamento* dell'armonia.

I.3.3. L'epoca della *Harmonie*

Amena sobrietà, delicata simmetria, perfezione formale: se vi è un tempo dell'armonia, nella Modernità esso coincide con il XVIII secolo. Il Settecento raccoglie l'istanza tensiva pervenuta dal Barocco e la inserisce in un contesto culturale e formale che esplica la volontà di darvi soluzione. Anzitutto il progresso scientifico e gli studi sull'accordatura degli strumenti avevano portato, nel 1691, al *Musicalische Temperatur* di Andreas Werckmeister, con il quale veniva teorizzata la scala temperata. Impostasi nella pratica, essa suddivide l'ottava in dodici semitoni, eliminando le differenze tra *tono grande* e *tono piccolo* della scala naturale zarliniana. Ciò consente di modulare agevolmente da una tonalità all'altra, poiché non vi è una differenza di altezza fra diesis e bemolli, che vengono invece a coincidere. Il gusto della variazione e della modulazione, che si era affermato con il Seicento, assume ora un significato differente: non è più un variare improvvisando estemporaneamente sulla melodia, o un mutamento armonico limitato alle sole tonalità vicine. È invece un modulare – ossia, spostare momentaneamente il centro tonale – a ognuna delle ventiquattro tonalità possibili. L'opera *Das wohltemperirte Klavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia*, di Johann Sebastian Bach, nel 1722 valida le possibilità del nuovo sistema. Riprendendo Werckmeister, Bach cita nel titolo il concetto di *temperamento*. Il termine, con cui dal Settecento si fa riferimento alla “regolazione” dell'accordatura strumentale, cela l'antico nesso pitagorico-platonico, sopravvissuto nella tradizione medioevale, fra l'ordinata mistura dei quattro umori corporei nel microcosmo umano e la mescolanza dei quattro macrocosmici elementi terrestri. L'etimo latino racchiude infatti sia la *temperatura* – con cui si indica lo stato di perfetta composizione fisica – sia la *temperatio* dell'anima, dimodoché «“temperamento” e “temperatura” abbiano la stessa risonanza morale di “temperanza”», come farà notare il filologo Leo Spitzer (Spitzer, 1963: 73). Dunque, il *temperamentum* include all'un tempo i concetti di «armonia musicale e temperato equilibrio del clima e del corpo» (*ibid.*: 80).

La musica di Bach è l'ultima propaggine dell'inquieta tensione barocca, che si estrinseca nel moto di bassi continui, progressioni e modulazioni, nonché

nella celerità dei fugati. Tuttavia, essa promana altresì il senso di una compiuta armonia negli equilibri fra le linee melodiche che, seppur affatto differenziate, si incastonano magistralmente secondo i principi dell'imitazione, del contrappunto e dell'invenzione. Antiquata per i contemporanei – talché Scheibe la definisce «schwulstig» (ampollosa) – ed estremamente moderna per i posteri – cosicché Beethoven considererà il compositore «der Urvater der Harmonie» (il capostipite dell'armonia) –, quella di Bach pare essere una musica *senza tempo*, ove l'antico rigore del contrappunto si mesce alla modernità della ricchezza armonica. Ma tale cifra *classica*, con cui le note bachiane trascendono i propri perimetri spazio-temporali, non è sufficiente a cancellarne l'identità storico-geografica. È anzi la religiosità luterana della Germania secentesca a sostanziarne l'armonia. Alla moralistica *querelle* europea sul valore intrinseco della musica pura, ossia slegata dal significato testuale, Lutero aveva infatti opposto la riconciliazione armonica di *ragione e piacere*, poiché – come aveva scritto nel 1530 in una lettera al musicista Senfl – in quanto «meraviglioso dono divino» e «sublime», la musica «rende gli uomini più pazienti e più dolci, più modesti e più ragionevoli» (cfr. Fubini, 1976: 140). Allora, il comporre diviene per Bach un atto di fede, poiché il linguaggio sonoro ha il potere di effigiare l'armonia di Dio, del mondo e dell'uomo. Ne sono esempio il corale *Jesus bleibet meine freude* della cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, del 1723, o la sinfonia iniziale della cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, del 1731, ove la razionalità della severa tecnica armonica si fonde con la spiritualità, la passionalità e il sentimento di pura gioia dell'uomo autenticamente cristiano.

Così, dalla rivalutazione luterana del piacere, come dalla secolarizzazione illuministica, con il nuovo sistema di accordatura e la libera modulazione si giunge al consolidamento e a una maggior comprensione dei complessi rapporti tonali, cosicché si assiste al progressivo “rischiararsi” dell'armonia. Da un lato, infatti, con gli scritti teorici di Jean-Philippe Rameau – *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726) e *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (1737) –

essa diviene ufficialmente disciplina d'insegnamento. L'entusiasmo nei confronti degli studi teorico-musicali è dovuto al fatto che, con lo sviluppo dell'*acustica* e la scoperta dei suoni armonici da parte del fisico Joseph Sauveur, nonché con la teorizzazione rameauiana del *rivolto*, «si intravedere la possibilità di spiegare scientificamente non più le *consonanze* ma – ben di più – l'*armonia*, intesa ormai nel senso moderno di teoria degli accordi o triadi tonali» (Martinelli, 2012: 75-76). Quando, nel 1711, Vivaldi pubblica la raccolta *L'estro armonico*, tale titolo risulta ossimorico, giacché indica la ricerca di un equilibrio fra la pura *inventio* musicale che scaturisce nel musicista e l'armonia considerata quale insieme di regole armonico-matematiche vincolanti la strutturazione del brano. Ugualmente, nel 1725, quando di Vivaldi esce *Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, il termine armonia è inteso secondo la concezione propriamente moderna, quale mera tecnica compositiva. Tuttavia, nel 1744 Händel inserisce – all'interno del dramma musicale *Semele* e, in particolare, alla fine del Secondo Atto – una sublime musica a suggello dell'antico concetto di armonia, proprio mentre Ino e Semele cantano *But hark, the heavenly sphere turns round*.

Dall'altro lato, il Rococò musicale – il quale ha origine e sviluppo nelle Corti europee fra il 1720 e il 1780 circa – palesa una concezione gioiosa e ludica dell'armonia, che si esplica anzitutto attraverso musiche da ballo quali *gighe*, *polacche*, *gavotte* e *minuetti*. In particolare, quest'ultimo genere di danza giunge ad assumere un significato simbolico. Per la forma schematica e regolare che li contraddistingue, caratterizzata da una metrica ternaria e un'agógica moderata, comporre minuetti diventa un *gioco* che molti possono imparare. La progressiva semplificazione armonica, causata dall'avvento secentesco della monodia accompagnata, aveva portato infatti alla nascita dei *dilettanti*, ossia coloro che desiderano approcciarsi all'arte musicale per puro diletto. Il minuetto, che «suppone realmente una serie ben ordinata d'inchini e sorrisi» (Mittner, 1971: 100) nel ballo, diviene allora emblema di una società (aristocratica) ove le *buone maniere* sostanziano l'*arte di apparire* al cospetto degli altri e l'armonia dell'uomo nella collettività.

Ma poiché, come afferma Charles Batteaux nel celebre saggio del 1746, le *beaux arts* devono essere imitatrici della *belle nature*, in musica vengono teorizzati gli *abbellimenti* melodici: *trilli*, *appoggiature*, *gruppetti* inferiori e superiori, *mordenti*. Allo stesso modo in cui le *rocailles* (ossia le decorazioni fatte con pietruzze e roccette) hanno lo scopo di impreziosire i padiglioni dei giardini aristocratici riflettendo i baluginii della luce naturale, così la musica si ispira alla natura ricreandone soltanto la placida armonia, le atmosfere di serenità e pace. Prevalgono infatti le cantate a tema e carattere pastorale, ove voce e strumenti paiono imitare il gorgheggio degli uccelli, evocando l'armonia dell'uomo con la natura. Si prediligono le tonalità maggiori, gli accordi consonanti e le melodie suavisamente brillanti.

Originatosi dalle istanze dell'empirismo inglese e del razionalismo francese (al quale afferisce la riflessione cartesiana secondo cui la musica pertiene ai *sensi*), il Rococò musicale risulta quale preludio necessario al Classicismo napoletano-viennese. Dall'ultimo barocco di Johann Sebastian Bach, Händel, Telemann, Gluck e Rameau, Couperin e Lulli – passando attraverso l'*empfindsamer Stil* di Carl Philipp Emanuel Bach –, il Rococò musicale prussiano della Corte federiciana conduce, con lo *stile galante* di Johann Christian Bach e il *preclassicismo* della Scuola di Mannheim, al Classicismo italo-tedesco. E ad esso Haydn e Mozart sapranno unire la leggerezza armonico-melodica dello stile italiano di musicisti quali Nicola Porpora (1686-1768), Leonardo Leo (1694-1744), Niccolò Jommelli (1714-1774), Giovanni Paisiello (1740-1816) e Antonio Salieri (1750-1825).

Inoltre, *Rokoko* musicale e *Wiener Klassik* sono parti integranti del *Neuhumanismus* tedesco (cfr. Gennari 2018b; 2019a; 2020) o *Goethezeit*. Tale movimento culturale, che si colloca in Germania fra il 1750 e il 1850, pone al centro della riflessione filosofica, scientifica e artistica il valore dell'uomo, dell'umano e dell'umanità. Così, se nel Seicento la categoria di *natura* alludeva a quelle di *verità* e *ragione* in riferimento all'oggettività del razionalismo cartesiano, nel Settecento con la stessa categoria si giunge a indicare il

sentimento, le passioni e la soggettività che fanno parte della natura umana. Secondo Rousseau, infatti, il musicista non deve tentare di imitare gli antichi modelli greci, che non possiede. Per il filosofo, la *mimesi* non ha il compito di riprodurre con il suono l'oggetto-natura, evocando ad esempio con la fluidità melodica lo scorrere di un ruscello o il canto di un usignolo, bensì deve essere rappresentato lo stato d'animo che tale oggetto provoca nel soggetto ascoltante. Dunque, se l'antica «musica perduta» dei Greci suscita soltanto «un'infinita nostalgia», quella presente, se si attiene al principio rousseauiano, «evoca la figura umana originaria, parlandocene con toni che non possono lasciarci indifferenti: la natura, invece che negli esperimenti di acustica, va cercata nel cuore dell'uomo» (Martinelli, 2012: 83).

L'essere umano assurge quale sintesi armonica di natura all'un tempo razionale e passionale, ristabilendosi l'antico legame pitagorico-platonico fra micro- e macrocosmo. L'*Harmonie* pervade allora l'estetica di tutte le arti, divenendo in particolare *idea, forma e sostanza* (cfr. Gennari, 2012) della musica.

Essa è *idea*, provenuta dall'*eidos* classico di *harmonia*, che sta al fondamento della teorizzazione estetica del Classicismo.

È poi *forma*, che si concretizza nella perfetta simmetria delle melodie: le frasi musicali, tramite cadenze sospese o perfette, sono infatti strutturate secondo lo schema antifonale antecedente-consequente, nel quale si rinviene il simbolo di un'armonica «civiltà della conversazione» (cfr. Craveri, 2001). Ciò si riscontra nelle forme della *Kammermusik* e segnatamente nei *quartetti*, che con la *Wiener Klassik* hanno origine e sviluppo.

Infine, l'armonia è *sostanza* della musica classica, giacché nel sistema tonale (che ha piena affermazione in quest'epoca) l'intera struttura di ogni opera, comprese le melodie, si fonda su determinati rapporti armonico-funzionali, da cui dipendono altresì i colori, le atmosfere e i sentimenti suscitati dai brani. Si tratta dei rapporti che Rameau trova insiti nella natura stessa, giacché i primi sei suoni della serie armonica (ossia quelli che risuonano con maggior intensità) coincidono con le note della triade perfetta consonante, su cui si fonda tutto il

sistema armonico-tonale. Tuttavia, fra le risonanze delle componenti armoniche presenti in natura si celano anche le dissonanze, che risuonano, sebbene con minor intensità, a partire dal settimo armonico. Così, se la dissonanza cela il significato simbolico del male presente in natura, Leibniz ne legittima filosoficamente l'esistenza negli *Essais de Théodicée*, del 1710. Allo stesso modo, la Classicità musicale coglie il valore tensivo delle dissonanze e le intesse alle consonanze dimodoché l'ascoltatore percepisca nelle cadenze la necessità dell'armonica eufonia.

I.3.4. La *Romantik* e la *große Entfernung*

Se le prime opere classiche di Haydn si hanno con gli anni Settanta del Settecento, è del 1802 l'*Eroica* di Beethoven, nel cui titanismo pare intravedersi l'origine dell'idea romantica della musica. La sinfonia, di cui Haydn aveva suggellato la *forma-sonata* e la suddivisione in quattro movimenti, diviene – attraverso Mozart e con Beethoven – il simbolo di una concezione musicale quale arte emancipata e indipendente. Essa si sostanzia del contrasto agonistico fra i due temi (reso con l'utilizzo opportuno delle funzioni armonico-tonali), che nelle imponenti sezioni dello *sviluppo* acquisisce una cifra drammatica intrinseca. Della musica si afferma, così, il valore *assoluto* (dal latino *ab-solvo*), che pare sottendere alcune connessioni filosofiche: se l'Assoluto è per Schelling un principio infinito, astratto e creatore del mondo – che si rivela nell'arte e costituisce l'identità di soggetto e oggetto, spirito e natura, idealità e realtà, libertà e necessità, consapevolezza e inconsapevolezza –, Hegel ne critica la vuota a-dialetticità. Per il filosofo di Jena, infatti, «dell'Assoluto devesi dire che esso è essenzialmente *Risultato*, che solo *alla fine* è ciò che è in verità (*Es ist von dem Absoluten zu sagen, dass es wesentlich Resultat, dass es erst am Ende das ist, was es in Wahrheit ist*)» (Hegel, 1807: 15). La forma-sonata, nelle sue tre sezioni di Esposizione-Sviluppo-Ripresa, viene a simboleggiare la hegeliana

articolazione dialettica della realtà in Tesi-Antitesi-Sintesi. *Slegata* dall'antico rapporto di subalternità nei confronti della poesia e *sciolta* dai vincoli della classica perfezione formale, è perciò una musica *assoluta*, antidescrittiva e opposta alla "musica a programma" poiché indipendente da fattori extra-musicali, con la quale si assiste alla pura «liberazione del suono originario» (cfr. Simoncini, 2019a).

La musica assoluta, come ricorda il suo etimo latino, pone dunque in essere la categoria di *libertà*, che non solo richiama la sua indipendenza da fattori extramusicali, bensì si concretizza nella maniera con cui vengono trattati gli accostamenti accordali, armonici e tonali: la libertà compositiva, nell'ambito tecnico-artistico, non è che il simbolo del sentimento della libertà personale e politica, acuito in Germania dalla Guerra di Liberazione (*Befreiungskriege*), del 1813, contro Napoleone. Diether De La Motte definirà «*Die große Entfernung* (il grande allontanamento)» (De La Motte, 1976: 211) il processo per cui, nel corso di tutto l'Ottocento, le possibilità armoniche si espandono progressivamente fino a comprendere anche le modulazioni ai toni più lontani. Un primo esempio è individuato da De La Motte nella Sinfonia *Haffner*, composta da Mozart nel 1782, ove la modulazione da La maggiore a Fa diesis maggiore «non è un'affinità di terza» e perciò «il nuovo accordo di Fa diesis maggiore costituisce una sorpresa, un allontanamento, una deviazione» (*ibid.*: 212) perché non ha alcun suono comune con il precedente. Altro esempio è tratto dalla *Sonata per pianoforte* op. 31 n. 1, di Beethoven, in commento alla quale il musicologo tedesco scrive: «Ritengo che il Fa maggiore che compare a batt. 12 dopo il Re maggiore risulti *lontano*, improvviso» (*ibid.*: 213). Nel chiedersi cosa significhi *lontananza*, il musicologo replica che essa corrisponde al «far nascere nell'ascoltatore la sensazione (...) di trovarsi dinanzi ad un paesaggio sonoro del tutto nuovo» (*ibid.*: l.c.).

Così, dallo stile dell'ultimo Beethoven in poi, l'armonia si fa ricca e varia, con modulazioni non di rado improvvise a toni lontani o alla tonalità del sesto grado abbassato. Tale graduale processo di "allontanamento" porterà ad

accostamenti di tonalità fra loro differenti a tal punto da allentare il *legame armonico* della concatenazione accordale: le innumerevoli interpretazioni possibili del cosiddetto *accordo del Tristano*, risalente al 1865, ne porranno in luce la caratteristica di essere *slegato* da un unico e determinato rapporto armonico-tonale. L'accordo wagneriano (che compare all'interno del *Tristan und Isolde*) diverrà, nel corso di tutto il Novecento, l'emblema della romantica libertà armonica giunta al culmine, il cui progressivo *allontanamento* dall'uso tradizionale dell'armonia conduce alla sua stessa crisi (cfr. Kurth, 1920).

Allontanamento e lontananza, allora, sembrano potersi considerare categorie caratteristiche del Romanticismo non soltanto musicale ma dell'arte *in toto*, giacché di essa si ha una visione unitaria che ricorda il concetto greco di *mousiké*. Nel *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*, del 1798/99, al frammento 342, Novalis scrive: «So wird alles in der Entfernung Poësie (...). Ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten etc. alles wird romantisch (...) – daher ergibt sich unsre Urpoëtische Natur (Tutto in lontananza diventa *poesia* (...). Monti lontani, uomini lontani, eventi lontani, tutto diventa romantico (...) – da qui nasce la nostra originaria natura poetica)» (Novalis, 1798-99: 302).

L'*Entfernung von der Harmonie*, dunque, inerisce all'un tempo: a) la tecnica musicale, nel progressivo allontanamento dal centro tonale e dall'uso tradizionale dell'armonia; b) la figura dell'intellettuale romantico, il cui spirito percepisce un senso dissonante di inadeguatezza al mondo e alla vita borghese, che si traduce in una tensione mai risolta verso l'infinito. Tale sentimento disarmonico degenererà nel nietzschiano «Pathos der Distanz», espresso all'aforisma 257 di *Jenseits von Gut und Böse*, del 1886; c) la poetica artistica delle atmosfere lontane, utopiche, di sogno.

Così, le composizioni ottocentesche, sciolte dai vincoli della contingenza e affrancate dai confini spazio-temporali del presente, evocano i timbri lontani dell'irrealtà e della fantasia, mentre i dipinti di Friedrich e Turner tratteggiano il mistero dei territori isolati e dell'uomo che, solitario, li frequenta. Il *Lied* è la forma

musicale prediletta della *Romantik*, ed è l'ultimo Beethoven a inaugurarne la stagione con il ciclo liederistico *An die ferne Geliebte* (All'amata lontana), nel 1816, nel cui primo brano l'uomo canta *Auf dem Hügel sitz' ich spähend* (Siedo sul colle, scrutando) «*nach den fernen Triften sehend* (per scorgere il lontano sentiero)» in cui avvenne l'incontro con l'amata. Non pare un caso, allora, il fatto che Schumann apra la raccolta *Kinderszenen*, del 1838, con il brano *Von fremden Ländern und Menschen* (Da paesi e uomini stranieri).

Lontano è l'irraggiungibile cui tende lo *Streben* romantico: se il *Wanderer* si pone in viaggio senza una meta, lo fa per ritrovare se stesso e ricongiungersi con la totalità, ma tale ricerca non si svolge mai in serenità. È invece sempre un incontro/scontro con i mondi dell'alterità e del diverso. L'uomo si sente libero di viaggiare nella propria mente, esplorandone gli arcani, ma talora la libertà, in assenza di punti di riferimento, può provocare inquietudini e paure. È ciò che accade in brani quali *Erlkönig* (Il re degli elfi), *Lied* composto nel 1815 da Schubert su testo di Goethe, ove il rutilante ripetersi delle terzine rappresenta l'angoscia e il turbamento dell'essere umano davanti alla morte.

Al 1821 risale il *Singspiel* intitolato *Der Freischütz*, di Carl Maria von Weber, che si vuole quale prima opera musicale "romantica": una foresta, pratiche demoniache, i proiettili magici di un fucile stregato, un incontro a mezzanotte nell'orrida *Gola del Lupo* e un presagio funesto promanano i toni cupi della disarmonia. Ancóra, un temporale e un incantesimo, il fragore dei tuoni, demoni e spettri evocati da formule magiche, un sogno premonitore e un matrimonio ostacolato richiamano i temi peculiari dello *Sturm und Drang*. Infine, un omicidio, il perdono, la grazia e l'inno di ringraziamento a Dio sono alcuni dei più caratteristici *topoi* del Romanticismo che rilucono nell'opera.

La tensione del *pathos* drammatico – che attraversa tutta l'*opéra* francese e il melodramma italiano e tedesco – conduce ad un intenso sviluppo della tecnica armonica, in cui viene incluso un numero sempre maggiore di *dissonanze*. Contrariamente alle epoche precedenti, queste non vengono necessariamente preparate e risolte: ne è esempio l'accordo di nona di

dominante, che Chopin utilizza senza preparazione. Armonica e unitaria è ormai soltanto la concezione dell'arte, dalla quale si origina e ha pieno sviluppo, durante tutta la seconda metà dell'Ottocento, la *musica a programma*. Il brano schumanniano *In wunderschönen Monat Mai* – che apre la raccolta *Dichterliebe*, del 1840, su testo di Heine – inizia con una nona in levare di sedicesimo nell'ambito di sottodominante e, così come insolitamente comincia, ancor più inusitadamente conclude su un tritono irrisolto, talché anche l'urgenza della risoluzione sembra del tutto svanire. I nuovi accordi contribuiscono a ricreare l'umana ricerca della *Heimlichkeit* (cfr. Mila, 1946: 219), – che è insieme familiarità, segretezza e mistero – nei *Notturmi* e nei *Lieder*. L'orizzonte della tonica si allarga progressivamente venendo a comprendere i cosiddetti *suoni estranei all'armonia*.

Dunque, la classica *Harmonie* dell'uomo con se stesso e con il mondo pare ora infinitamente distante. Solo nel sogno, nell'immaginazione e nella fantasia essa riesce a sopravvivere. Manifesto di questa *Weltanschauung* specificamente romantica sono i *Phantasiestücke* op. 12, composti da Schumann nel 1837 ispirandosi ai *Fantasiestücke in Callots Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot), di E.T.A. Hoffmann, pubblicati tra il 1814 e il 1815. In particolare, il brano d'apertura della raccolta, *Des Abends*, pare un riferimento diretto alla novella *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (Il vaso d'oro. Una fiaba della nuova era). Letteratura e musica, corroborate dalla filosofia schellinghiana per la quale solo nell'arte si svela l'Assoluto, si fondono qui denunciando la disarmonia dell'uomo nel mondo moderno, che si pone alla disperata ricerca di un'armonia parallela, realizzabile soltanto nelle remote stanze dell'interiorità e della *Fantasie*. La storia racconta le vicende del giovane goffo e ingenuo Anselmo, che vedendo tre serpi intrecciate sulle rive del fiume Elba si innamora di una delle tre sorelle, Serpentina dagli occhi azzurri. Considerato pazzo, Anselmo è dilaniato dal contrasto del mondo borghese in cui vive Veronica – una ragazza innamorata di lui che lo vuole sposare non appena sarà divenuto consigliere aulico – con quello “fantastico” di Serpentina, non

sapendo in quale dei due mondi credere e quindi vivere. Ostacolato da forze magiche nemiche, Anselmo rimane tuttavia fedele all'amore per Serpentina e sposa quest'ultima ricevendo come dote un vaso d'oro contenente la felicità: i due vanno a vivere nel mondo sotterraneo di Atlantide, che molto assomiglia al paradiso terrestre. Al lieto fine della favola, il narratore, che nelle dodici *Sere* ha raccontato le vicende dei personaggi, lamenta di dover tornare alle pene della sua quotidiana vita, lontana dal regno di Atlantide e dalla felicità. Di tutta risposta, uno dei personaggi lo consola dicendo, in conclusione al racconto: «Zitto, zitto, mio caro, non si lamenti così! Non è stato fino a un momento fa nell'Atlantide, e non ricorda di aver visto là almeno una graziosa fattoria che è la sua proprietà poetica? In genere, la felicità di Anselmo è forse qualcosa di diverso dalla vita nella poesia, cui la sacra armonia di tutti gli esseri si manifesta come il più profondo mistero della natura?» (Hoffmann, 1814: 173). Nel brano di Schumann, oltre all'indicazione agogica "*da suonare in maniera intima*", la dinamica *piano* costante per tutto il pezzo e l'uso del pedale di risonanza rendono l'idea di un'atmosfera lontana e fantastica. La linea melodica, che compie un'incessante ondeggiare di scale discendenti e ascendenti, il costante intreccio di settime e i segmenti fraseologici armonicamente sempre aperti (cioè sempre sospesi su una dominante) restituiscono all'ascoltatore una sensazione di "infinito" e la melodia sembra non concludersi mai. La linea principale compie, inoltre, attraverso scale discendenti e ascendenti, un costante andamento sinuoso che, attraverso gli intrecci tra le voci, ricorda il movimento delle tre serpi benigne sulle rive del fiume Elba. Il contrattempo, unito agli accenti e alle appoggiature sparsi qua e là sullo spartito, fa in modo che alcuni suoni della melodia vengano percepiti simili a «campane di cristallo»: nel racconto di Hoffman tale è il suono che producono agitandosi le serpi. Gli «accordi cristallini delle campane» dominano tutto il racconto di Hoffmann, che risulta quindi ricco di musica, e simboleggiano l'armonia universale. Musica e letteratura, realtà e fantasia, azione e narrazione collimano superando il conflitto dualistico e raggiungendo un'armonia unitaria. La

totalità del mondo riemerge nell'arte e nell'immaginazione: Anselmo, Hoffmann e Schumann trovano la felicità nella devozione assoluta al poetico.

Dunque, se da un lato l'*allontanamento* si realizza nelle armonie musicali "da sogno" – e ciò vale per tutti i romantici ma in particolare per l'opera di Schumann e Mendelssohn –, dall'altro si estrinseca invece negli azzardi armonici, nelle dissonanze non risolte e nella dissoluzione dell'armonia funzionale. Nella poetica wagneriana, fatta di cadenze in ambito non tonale e continue successioni di cadenze d'inganno, ove gli accordi consonanti sono rarissimi, evitare la tonica diviene la consuetudine ed è invece eccezionale raggiungerla. «Quei suoni carichi di un certo grado di tensione, che una volta risolvevano seguendo una direzione chiaramente definita, ora *non tendono più* verso suoni prevedibili» (De La Motte, 1976: 288). Così, nella seconda metà del XIX secolo, si origina una concezione della *Harmonie* affatto differente, talché la fine della scienza armonica sarà congedata dall'ultima poetica wagneriana del cromatismo e da brani lisztiani quali *Trübe Wolken* (1881), *La lugubre gondola* (1882) e *Bagatelle sans tonalité* (1885), a suggello di una *Entfernung* ormai totalmente portata a termine.

1.3.5. Dissoluzione dell'armonia o Armonia delle tenebre?

Tentare di intraprendere un discorso sulla categoria di armonia nel Novecento pare oltremodo complesso. Anzitutto, il problema dello studioso che si accinge a trattare tale tema consiste nello stabilire se nel XX secolo si verifichi la «dissoluzione dell'armonia» (cfr. Tavaglini, 1929) e, quindi, la «fine della "scienza armonica"» (cfr. De La Motte, 1976: 310), oppure se in questa epoca possa esser rintracciata una certa «armonia delle tenebre» (cfr. Montenz, 2013).

Con il tramonto del Romanticismo si era determinato il grande allontanamento dalla tonica e dalla tonalità (nella tecnica musicale) e dall'idea di armonia cosmica (nella filosofia della musica), cui era seguito il progressivo

distacco dell'intellettuale dal mondo esterno. Il sistema temperato equabile aveva originato il concetto moderno di *enarmonia*, per cui due note a distanza di semitono possono, all'interno di una modulazione, essere lette in maniera differente a seconda del determinato punto di vista tonale. Da ciò, l'intervallo di settima diminuita, fortemente dissonante, era divenuto progressivamente, e in particolare con Wagner, il perno attorno al quale costruire la poetica del *cromatismo*, tecnica d'ascendenza medievale. Essa era fondata sulla possibilità di considerare ogni grado della scala cromatica quale nota *sensibile* – ovvero maggiormente tensiva – di una nuova tonalità. La “tensione infinita”, che veniva creandosi in un *continuum* di modulazioni enarmoniche, era il simbolo artistico più loquace dello *Streben* e della *Sehnsucht*, categorie pregnanti della *Romantik*. La poetica wagneriana aveva così penetrato tutta la musica occidentale sino a intingere della «dolente armonia» pure le meravigliose eufonie di Čajkovskij (cfr. Principe, 2018: 223-35), che nemmeno il nazionalismo musicale era riuscito a intaccare. E, come nel *Tristan und Isolde*, talvolta quella tensione celava l'inconfessato desiderio della morte, che si origina laddove l'armonia non può essere raggiunta nella contingenza della vita.

Con l'opera *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Nietzsche aveva suggellato, nel 1872, la categoria del *dionisiaco* nell'Occidente: una cultura della notte, dell'eccesso e del *furor* primigenio aveva definitivamente scalzato l'apollinea armonia. Nel frattempo, il frenetico basso continuo della Modernità europea rincorreva una politica imperialista che, con l'introduzione del motore a scoppio e la diffusione dell'elettricità, aveva dato vita alla seconda rivoluzione industriale. Era la *belle époque*, l'età felice del progresso.

Tuttavia, ora, alle soglie del Novecento, le *avanguardie* artistiche – così chiamate in riferimento al carattere temerario e spericolato dei soldati nelle prime file dell'esercito – colgono con inquietudine il potere sempre crescente del ceto militare. Mettendo in discussione il rapporto tra progresso tecnologico e miglioramento della società, intellettuali e artisti evocano un'audace rottura con il passato, caratterizzata da atteggiamenti di provocazione quali il rifiuto

dell'estetismo, dell'armonia e del bello, in opposizione ai movimenti culturali del Romanticismo e dell'Impressionismo. Fra questi, si differenziano due orientamenti artistico-filosofici principali: da una parte si tende alla distruzione della forma, alla deformazione grottesca delle figure, all'onirismo e alla visionarietà soggettiva; dall'altra, si ha invece la propensione al rigorismo formale, all'elemento geometrico e concettuale. Quando nel 1905 si attiva in Germania l'avanguardia espressionista *Die Brücke* e nasce il gruppo dei *Fauves* in Francia, Sigmund Freud ha appena pubblicato *Die Traumdeutung* (1899) e Schönberg ha appena composto *Verklärte Nacht* (1899). Due anni dopo, Pablo Picasso dipinge *Le demoidelles d'Avignon* dando vita al movimento cubista (1907-1915) e nel 1909 l'italiano Marinetti firma il *Manifesto futurista*. Nel decennio a seguire, Kandiskij – attivo nel gruppo *Der blaue Reiter* – scrive *Dello Spirituale nell'arte* (1912) e Joyce pubblica l'*Ulisse* (1920), mentre Stravinskij compone il trittico dei balletti *L'uccello di fuoco* (1910), *Petruška* (1910-11) e *La sagra della primavera* (1911-13). Tale manifestarsi di tendenze artistico-intellettuali “turbate” non è che il presentimento della Grande Guerra.

L'esistenza dell'*armonia delle sfere* – antico concetto ormai del tutto negletto nella riflessione musicale – è totalmente rinnegata. Se nel 1913 il pittore futurista Luigi Russolo pubblica *L'arte dei rumori*, con cui teorizza provocatoriamente l'*intonarumori* e il *rumorarmonio*, nel 1918 Ernst Bloch confuta, con l'opera *Geist der Utopie*, la teoria secondo cui ogni pianeta produrrebbe un suono e condanna il misticismo che vi è sotteso. Della musica è invece ravvisabile soltanto il valore *utopico*.

Nell'ambito musicale è la Seconda Scuola di Vienna – costituita da Schönberg, Berg e Webern – a stravolgere la concezione dell'armonia in senso *espressionista*, teorizzando il metodo dodecafonico. Precedentemente, Wagner e Liszt avevano introdotto le note-pedale su cui si muovevano liberamente i suoni producendo indifferentemente talvolta consonanze talora dissonanze. Inoltre, essi avevano aperto la strada all'ampia concezione accordale di Ravel – che univa verticalmente intervalli di nona, undicesima e tredicesima –, al cromatismo

di Richard Strauss, nonché all'armonia quartale di Skrjabin e alla politonalità di Stravinskij. Ma l'allontanamento da un centro polare produce, portandosi al *limen* del raggio d'attrazione, un distacco cui consegue un definitivo annullamento della tensione. All'armonia tonale quale centro propulsore di tutta la musica erano subentrate allora le debussiane *harmonies mélodiques*, basate su scale di toni interi in cui, non essendo presenti le note sensibili, vengono meno sia le attrazioni cadenzali verso una tonica, sia la differenza tra maggiore e minore, sia la concezione rameauiana di rivolto. Così, dalla musica di Debussy sembra promanare un senso di staticità generale, che pure gli *arabesques* delle melodie non riescono ad attenuare. L'armonia era pertanto divenuta una categoria statica e, cancellata ogni aspirazione filosofica e pedagogica, essa poteva evocare meramente una tranquillità e una pace che si realizzano soltanto al calar della sera, alle quali per l'uomo moderno è impossibile giungere nel frastuono della quotidianità. Esse riguardando infatti la mera natura e, nella consapevolezza di ciò, l'essere umano si assoggetta ai sentimenti di melanconia e tristezza. Dunque, il sentimento di una certa *armonia delle tenebre* emergeva fin dalla baudelaireiana poesia *Harmonie du soir*, contenuta nei *Fleurs du mal* (1957), successivamente musicata da Debussy nei *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-89) e poi dipinta su tela (1930) da Alphonse Osbert.

Alle soglie del Novecento, da quello stesso smarrimento di ogni positiva tensione verso un centro si origina la poetica di Schönberg, che preconizza lo sviluppo tetto della storia negli anni a venire: nel segno della totale distruzione gerarchica dei suoni, della forma e della struttura, la dodecafonia estrinseca quel senso di smarrimento proprio di una cultura che ha perso il suo centro assiologico. L'atonalità è l'emblema di quel *nichilismo* annunciato da Nietzsche con la *morte di Dio*: l'arte trova ragion d'essere solo nell'espressione del grido, della dissonanza, dell'inquietudine interiori.

Così, quando i contrasti fra i diversi imperi economici – dovuti al dilagare del nazionalismo, con le politiche espansionistiche, e al forte protezionismo –, sfociano nella Grande Guerra, è posta definitivamente fine a ogni illusione di

benessere e progresso. Negli anni successivi, con i due conflitti mondiali – nell'ambito dei quali si hanno il colonialismo e l'imperialismo, il genocidio di un milione e mezzo di Armeni, i venti milioni di vittime del comunismo sovietico, il fascismo italiano e il nazionalsocialismo tedesco, la *Shoah* e lo sterminio di sei milioni di Ebrei, nonché le due bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki – viene raggiunto il culmine della crisi della Modernità. Sicché, il mondo intellettuale è coinvolto in un processo di confutazione, trasformazione e talvolta di soppressione di valori fino ad allora ritenuti indiscutibili. La *dissoluzione dell'armonia* è compiuta. Il titolo *Mikrokosmos*, che Bartók sceglie per il suo libro di didattica pianistica nel 1939 – un anno prima dell'emigrazione negli Stati Uniti, dovuta alla sua avversione nei confronti del nazionalsocialismo cui si sta avvicinando l'ammiraglio Horthy in Ungheria –, suona all'un tempo provocatorio e rassegnato. Nell'impossibilità di riconoscere l'ordine macrocosmico, la musica e l'innocenza dell'infanzia vengono suggellate assieme e assurgono, con intento dichiaratamente pedagogico, come un microcosmo in cui l'essere umano, in un inavviabile contrasto destabilizzante con il mondo (in)civilizzato della Modernità, può rifugiarsi.

Dall'opera bartókiana non traspare comunque l'armonia della consonanza: le sorti della musica europea sembrano mutate per sempre, giacché con il Novecento la categoria del *male* è penetrata insistentemente nella formazione dell'essere umano e nella sua arte, che ne è lo specchio. È questo l'argomento peculiare del *Doktor Faustus* manniano, del 1947, ove la musica dodecafonica – in un significato nuovo, che si discosta nettamente dagli intenti di Schönberg – diviene l'emblema del male, del mefistofelico e della disumanità cui l'uomo pare volontariamente e, perciò in modo irredimibile, assoggettarsi.

Così, l'antico tema letterario della dannazione faustiana – che nell'ambito musicale aveva predominato a partire dal *Singspiel* di Johann Ignaz Walter, del 1797, fino all'opera di Busoni, del 1924, passando attraverso le composizioni di Sphor, Schubert, Berlioz, Wagner, Schumann, Liszt, Mahler, Gounod, Zöllner e Brüggemann (cfr. Principe, 2018: 155-198) – pare ora intrecciarsi

inscindibilmente con gli eventi della *storia*. La musica, che era da sempre stata il vessillo dell'umana concordia, si intesse ora con la disumanità della politica tedesca dal 1933 al 1945. Da un lato, infatti, gli eruditi musicologi assoldati da Hitler contribuiscono alla mitopoiesi del Terzo Reich cancellando dalla storiografia musicale compositori quali Mendelssohn, Meyerbeer, Offenbach, Mahler, Korngold ed epurando la musica di ogni riferimento giudaico. Dall'altro, la presenza della musica all'interno dei campi di concentramento, in particolare di Theresienstadt – ove vengono deportati tutti i più influenti musicisti praghensi – e Auschwitz – dove nel 1943 viene istituita un'orchestra femminile diretta dalla nipote di Mahler, Alma Rosé –, estrinseca aspetti paradossali. L'organizzazione musicale del sistema concentrazionario pare un prisma che ne rifrange sia il dionisiaco utilizzo quale forma d'intrattenimento per le SS sia l'apollinea concezione artistica dei detenuti. È questa «l'armonia delle tenebre» di cui scriverà lo studioso Nicola Montenz (cfr. Montenz, 2013). Nella *Hatikvah* (la speranza) o nel desiderio della morte, i musicisti ebrei all'interno dei *lager* si dedicano con serietà e professionalità alla musica non soltanto per una «mera pratica di sopravvivenza spirituale» (*ibid.*: 258), laddove «la disperazione e il più straziante desiderio per un passato ormai concluso si uniscono in modo indissolubile e contraddittorio a sentimenti di pienezza, consapevolezza di sé, rivolta e dignità che solo attraverso la musica hanno potuto formarsi» (*ibid.*: 254). La musica può non solo momentaneamente risollevarli i prigionieri volti al «recupero di se stessi» nell'inferno dell'Olocausto, bensì assurge quale strumento per «uccidere la morte» stessa (*ibid.*: 259). «La musa stuprata» (*ibid.*: 268) nel momento in cui le opere di Beethoven e Bruckner vengono eseguite per i propri assassini, si rivela «un metodo utile per ritrovare un equilibrio e provare ad affrontare con distacco, e quel minimo possibile di ironia, la convivenza con la prospettiva certa della fine» (*ibid.*: 260).

Di séguito ai successivi sviluppi della storia, Adorno pubblica, nel 1958, il volume *Dissonanzen*, denunciando il fatto che, così come dopo Auschwitz non è più possibile comporre poesie, allo stesso modo ora, nel mondo capitalistico che

si prospetta – ove l’arte non è che massificante mercificazione –, anche la musica non è più in grado di *dire* nulla, sicché, di conseguenza, nessuno è più in grado di ascoltarla. Ma in quegli stessi anni la musica era stata invece capace di dire molto. Nel 1949 Hindemith aveva composto la *Sonata per Althorn* (o sassofono contralto), nella quale si rinviene un messaggio segreto nascosto fra le note del secondo movimento, ove il pianoforte solo ribatte la stessa nota per quattro battute con un ritmo particolare che pare restituire un messaggio in codice Morse (cfr. Gousset: 1995-96). Se nel codice, sviluppatosi considerevolmente durante la Seconda Guerra Mondiale, il punto equivale ad un suono corto e la linea ad un suono più lungo, il messaggio risulta:



Per quanto riguarda il significato delle lettere NKAW, dedotte dalla successione e dalle durate dei suoni, esistono due diverse interpretazioni che potrebbero considerarsi complementari: una è che derivi dalla traslitterazione della parola ebraica “שנאה” che significa “odio” e che si riferisca al clima politico che sta travolgendo la Germania e il mondo intero in quegli anni; l’altra è che possa essere un acronimo di *Niemand kann als wissen* – nessuno può sapere ogni cosa. Quest’ultima interpretazione si fonda sull’uso di tale acronimo in alcuni dipinti privati, che Hindemith potrebbe aver osservato al Kunstmuseum Basel (Museo d’arte di Basilea), ad opera di Niklaus Manuel detto “il Germanico”, un artista vissuto a Berna tra il 1484 e il 1530 (cfr. Hemken, 2015: 17-19). Il profilo ritmico di questo messaggio in codice, ripetuto subito dopo dal cornista/sassofonista, diventa la base – su cui viene costruita la melodia nelle

battute seguenti, quasi fosse una *talea* medievale – di tutta la seconda parte del brano. In una lettera del 30 gennaio 1940, appena prima di emigrare dalla Svizzera agli Stati Uniti, Hindemith aveva scritto: «Partirò domenica. È vero che, al giorno d'oggi, *non possiamo sapere tutto ciò che sta accadendo*» (Hindemith, 1995).

La musica diviene dunque, con il Novecento, latrice di quell'*indeterminatezza* cui l'uomo è originariamente sottoposto. Ostacolo precipuo al raggiungimento dell'armonia, essa pare collegare in modo transepocale il platonico «Fuso della Necessità», cui viene fatto cenno nel mito di Er, alla moderna *armonia delle tenebre*. Tuttavia, un'ultima speranza proviene ancora da Hindemith, il quale nel 1957 compone le musiche e il libretto per l'opera *Harmonie der Welt*, che racconta la storia di Johannes Kepler. Ossia: dell'essere umano alla costante ricerca dell'armonia universale.

PARTE SECONDA

SVILUPPO. ARMONIA E LETTERATURA

II.1.

Sul concetto di armonia nella letteratura occidentale

«Oh, signora, Bach, Sebastiano Bach! (...) Certo...come dice lei...A Bach è dovuta la vittoria dell'armonia sul contrappunto... È stato lui a creare l'armonia moderna (*die moderne Harmonik*), siamo d'accordo» (Mann, 1901: 652). Tali parole inaugurano il VI capitolo afferente all'Ottava Parte del romanzo manniano *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, del 1901, e chi parla è il maestro di musica Edmund Pfühl. Ambientata a Lubecca fra il 1835 e il 1877, l'opera di Thomas Mann porta nel titolo il nucleo centrale della narrazione, ossia: il decadimento (*Verfall*) economico di una famiglia borghese tedesca. In questo contesto l'arte, e in particolare quella musicale, assume un ruolo preminente: essa diviene parte integrante nella vita e nella formazione degli ultimi discendenti, ponendo in discussione i valori e l'ottimismo del mondo borghese. Alla fiduciosa *Weltanschauung* dell'anziano personaggio Johann Buddenbrook – che nel corso del testo si fa più volte portavoce del motto “*Dominus providebit*” – si oppongono infatti le insicurezze e le fragilità del nipote Hanno, che risulta totalmente inadatto a svolgere le funzioni pratico-economiche legate alla conduzione della ditta familiare.

«Quale è stato dunque il principio movente di quell'evoluzione?» – continua Mann dando voce al maestro di musica – «Forse l'armonia (*die Harmonik*)? No, nient'affatto. È stato il contrappunto (*die Kontrapunktik*), gentile signora. Il contrappunto!... A che cosa, domando io, avrebbero portato gli esperimenti assoluti del mondo armonico? Bisogna guardarsi... Io ripeterò finché avrò vita, guardarsi dagli esclusivi esperimenti dell'armonia (*bloßen Experimenten der Harmonik*)!» (*ibid.: l.c.*). Nell'enigmatica affermazione di Pfühl sembra scorgersi una certa nostalgia per quel credo, ormai venuto meno, nei valori tradizionali dell'etica luterana autentica, della quale Bach diviene emblema.

Se la sua musica si configura quale tutto unitario ove il contrappunto equilibrato delle voci estrinseca l'Armonia fra Dio, il mondo e l'uomo, ad essa viene opposto il *Verfall* di ogni costrutto assiologico. A tal proposito pare utile notare il fatto che il termine tradotto in italiano con «armonia» nel tedesco di Thomas Mann non è il consueto «Harmonie» – lemma in cui si racchiude tutta la tradizione filosofico-teologico-musicale occidentale – bensì «Harmonik». Quest'ultima parola pare evidenziare, piuttosto, l'aspetto fisico-acustico dell'insieme sonoro, eludendone i significati suddetti. Facendo riferimento alla sfera meramente musicale, la scelta terminologica risuona allora come una critica nei confronti della cultura moderna che ha progressivamente compiuto la *große Entfernung* (il grande allontanamento) da tali temi. Anche la locuzione «Experimenten der Harmonik» figura quale duro attacco allo scientismo dilagante a partire dal XIX secolo, cui pure la musicologia si è asservita tentando di spiegare scientificamente l'inesistenza dei suoni planetari e legittimando, attraverso gli studi sullo spettro sonoro, la sempre più cospicua presenza delle dissonanze nella musica moderna.

Nel romanzo di Mann il *decadimento* inerisce tanto esplicitamente il fallimento economico della famiglia Buddenbrook quanto implicitamente il decadimento culturale e sociale, che dell'antica armonia nulla conservano. Constatato il fatto che la realtà non è e non può essere totalmente intelligibile per l'uomo – come invece aveva fatto sperare il positivismo –, la musica rappresenta da un lato, secondo la visione di Schopenhauer, il mezzo più adeguato a esprimere la tragicità dell'esistenza umana, e dall'altro, come nella riflessione nietzscheiana, la miglior maschera per celare l'insensatezza del mondo. Nel quadro descritto dalla finzione narrativa, le lezioni di musica del maestro Edmund Pfühl rappresentano così, per il giovane Hanno, un momento tanto epifanico quanto effimero, poiché costituiscono l'unica possibilità che l'essere umano ha per trarsi fuori dalla disarmonia di un mondo improntato all'inseguimento del guadagno economico e del potere politico.

Topos autobiografico della poetica manniana, il contrasto fra arte e vita borghese richiama ancora (così come, altresì, in Platone e Cicerone), l'armonia fra essenza ed esistenza dell'essere umano. E poiché la ricerca di tale armonia emerge da molteplici capolavori letterari a partire da Shakespeare e fino a tutto il Novecento, la citazione di Mann è qui posta a sineddoche di quello che pare potersi considerare un *topos* della letteratura moderna occidentale. Nell'opera shakespeariana *The Merchant of Venice*, ad esempio, viene formulato un esplicito riferimento alla filosofia antica e all'*armonia delle sfere*. Interessante sembra allora comprendere cosa sia «this muddy vesture of decay» – questa fangosa veste in decadimento – e in quale rapporto si collochi con «il dolce potere della musica» capace di “accordare” l'armonia dell'animo (cfr. Shakespeare, 1596-98: V,1).

Il linguista tedesco Leo Spitzer, nel saggio *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, del 1963, si sofferma sull'idea di armonia universale contenuta nel termine *Stimmung*. Attraverso l'analisi storico-semantica di una serie di testi della cultura occidentale, Spitzer trova nel concetto di armonia l'elemento di continuità tra la civiltà classica e il Medioevo, sostenendo però che «la storia di come cessò di esistere tale campo unitario (armonia del mondo – temperato equilibrio) (...) iniziò nel corso del Seicento e si compì nel Settecento (...), l'epoca della decristianizzazione» (Spitzer, 1963: 83). Tuttavia, pare lecito portare in emersione, al contrario, la valorizzazione che il *Neumanismus* (cfr. Gennari, 2018b, 2019a, 2020) o *Goethezeit* (epoca che si colloca tra il 1750 e il 1850) ha assegnato al concetto di armonia. Il Neumanesimo tedesco ha infatti saputo far corrispondere la *Bildung* e la *Harmonie*: nel *Wilhelm Meister Lehrjahre*, Goethe tratteggia «l'anima bella» parlando della *Bildung* come di «un'armonica unità» (Goethe, 1795-96: 367). La musica sussume così, all'interno del *Wilhelm Meister Wanderjahre oder die Entsagenden*, un ruolo fondamentale nella formazione e nell'educazione dell'uomo, talché approssimandosi ai confini dell'utopica *Provincia pedagogica* si sente da subito «avvicinarsi un canto armonioso» (Goethe, 1829: 157). Invero, il sentimento armonico dei ragazzi si

percepisce già «nel taglio e nel colore dei vestiti» (*ibid.*: 155). Qui viene resa nota a Wilhelm la concezione educativa condivisa all'interno dell'intera Provincia: «La musica fu scelta a fondamento della nostra educazione: da essa muovono ugualmente vie in tutte le direzioni. (...) Non solo il più semplice gioco e il più elementare insegnamento (...), ma perfino i precetti della fede e della morale si trasmettono per suo mezzo» (*ibid.*: 157). Ponendo attenzione all'emissione della voce da parte dei ragazzi, nella comprensione del rapporto segno-suono relativo alla scrittura, vengono esercitati «nello stesso tempo la loro mano, il loro orecchio e il loro occhio» (*ibid.*: *l.c.*). Inoltre, grazie alla musica «gli alunni comprendono più prontamente che in qualunque altro modo l'alto valore della geometria e dell'aritmetica» (*ibid.*: *l.c.*). Il vantaggio peculiare è che essa insegni anzitutto il *rispetto* (cfr. *ibid.*: 159) per sé e per gli altri, prerogativa essenziale per raggiungere la *Harmonie*. In tale Provincia, i principianti che si accingono a imparare a suonare sentono il bisogno di isolarsi in una regione lontana per non turbare, con le eccessive dissonanze di chi non ha ancora familiarità con lo strumento, l'animo delle persone che stanno loro intorno. Il concetto acquisisce un valore talmente nobile che alcuni ragazzi «non osano ancora suonare in armonia con tutta l'orchestra» (*ibid.*: 238). L'idea di armonia sembra allora celare un senso esoterico, per il quale gli iniziati «fossero animati da uno spirito segreto che li guidasse a un unico fine» (*ibid.*: 239).

Nella riflessione goethiana sulla *Harmonie*, accanto alla figura di Wilhelm Meister si staglia poi Faust, personaggio la cui storia attraversa i secoli rappresentando per antonomasia l'essere umano nell'eterna sua scissione interiore, alla perenne ricerca dell'armonia fra bene e male, conoscenza umana e Mistero del mondo, seduzione e Amore. Il Neoumanesimo tedesco fa pertanto affiorare con nitore l'umana esigenza di armonia, sebbene questa appaia talvolta irraggiungibile. Ne è esempio la teoria che Schiller, reinterpretando la platonica tripartizione dell'anima, tratteggia nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, secondo la quale nell'uomo vi sono tre «impulsi»: uno «sensibile» (Schiller, 1795: 111) relativo alla materialità, uno «formale» (*ibid.*: *l.c.*) inerente la

dimensione spirituale e un terzo impulso che agisce su di essi. Quest'ultimo è individuabile in una tensione armonica verso la bellezza, che «rende completo il concetto di umanità» (*ibid.*: 135). O ancora, tale tematica appare in Hölderlin: nell'*Iperione* – il cui tema centrale sembra essere la risoluzione delle dissonanze umane e della natura nella Bellezza – e nell'*Inno alla dea dell'Armonia*, nonché negli *Inni alla notte* di Novalis.

Dunque, nella foggia rapsodica che si conviene allo *Sviluppo* di una formazione, la Parte Seconda di questo studio intende prendere in considerazione alcuni dei testi letterari e degli autori maggiori che affrontano l'oggetto di questa Tesi. Fra essi vi è altresì lo *Zibaldone* di Leopardi, nel quale si legge che «Tutto nella natura è armonia» (Leopardi, 1817-32: 1597) e l'uomo, nel suo desiderio di perfezione, cerca di porsi «in armonia col sistema delle cose esistenti, e di se stesso» (*ibid.*: 1562), sebbene ciò renda «tanto più (...) difficile e faticoso il vivere» (*ibid.*: l.c.).

Nel romanzo del 1888 a opera di August Strindberg, *L'organista romantico*, la ricerca umana di un'armonia interiore – in particolare tra la propria immaginazione e la realtà – scaturisce dallo studio della musica. Tale percorso, in grado di avvicinare l'uomo alla felicità agognata, sembra potersi compiere soltanto mediante la presa di coscienza della propria formazione umana, in cui si fondono l'accettazione del proprio passato e il perdono dei propri errori. La medesima tematica rinviene nondimeno nell'opera di Proust *À la recherche du temps perdu*, ove il tempo dona significato tanto alla vicenda umana quanto alla dimensione musicale, connettendone elementi dissimili attraverso il filo conduttore della memoria e dei sentimenti che essa suscita. La *Sonate de Vinteuil*, composizione musicale di fantasia citata più volte nel romanzo, può essere considerata l'emblema di quella *musica humana* teorizzata da Boezio, la quale non si percepisce con i sensi ma attraverso un profondo esame interiore.

Tuttavia, lo si è detto, nel corso del Novecento il paradigma viene capovolto. Dal *Doctor Faustus* di Thomas Mann fino alla poetica di Montale la condizione esistenziale umana risulta essere la disarmonia: «Avendo sentito fin

dalla mia nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava» – scrive Montale –, «la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia» (Montale, 1951: 67-68). Nella poesia *L'armonia*, pubblicata all'interno del *Quaderno di quattro anni*, il poeta rivela allora il paradosso per cui essa può esistere unicamente come un «segreto» (Montale, 1977: 40), come un possesso privato e salvifico ma ineffabile, poiché riservato soltanto a chi ne sia inconsapevole.

Così, in questa Parte Seconda i temi teologico-filosofico-pedagogici inerenti l'armonia delle sfere si ordiranno, sviluppandosi, con quelli letterari e musicali della cultura occidentale moderna.

II.2.

La vesture of decay e la harmony in Shakespeare

Se vi è un nesso che lega strettamente la musica alla letteratura e alla poesia, esso non può che emergere in modo peculiare dalla cospicua molteplicità di lavori musicali la cui ispirazione è esplicitamente shakespeariana. Dai più celebri – quali la Sonata n. 17 *Der Sturm* di Beethoven (1801-02), le musiche di scena per *A Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn (1842), le opere *Macbeth* (1847), *Otello* (1884-86) e *Falstaff* (1890-93) di Verdi, l'Overture-fantasia *Romeo e Giulietta* (1869), il poema sinfonico *La Tempesta* (1873) di Čajkovskij, il balletto di Prokof'ev ancora su *Romeo e Giulietta* (1935) – fino all'interminabile elenco di pezzi riferiti ai versi del poeta. Fra questi, sono compresi i brani dell'opera *Gli Equivoci*, di Stephen Storace (1786) su libretto di Lorenzo Da Ponte, nonché tutto il genere delle *Shakespeare overture*, d'epoca vittoriana. Dal poeta traggono ispirazione per le loro musiche alcuni fra i più influenti compositori della storia della moderna musica occidentale, quali Saverio Mercadante, Franz Liszt, Ambroise Thomas, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Edward Elgar, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jean Sibelius, Milj Balakirev, Bedřich Smetana, Benjamin Britten, Jacques Ibert, Ernest Bloch, Gian Francesco Malipiero, Igor' Stravinskij, Dmítrij Šostakóvič, William Turner Walton, Ralph Vaughan Williams, Boris Blacher, Samuel Barber, Luciano Berio, David Amram.

Dunque, in Shakespeare letteratura e musica s'intessono magistralmente nell'eufonia dei versi poetici. Inoltre, numerosi sono i passi di opere shakespeariane in cui viene fatto riferimento all'antica idea di armonia quale ordine di società, anima umana e universo. In particolare, l'equilibrio politico-sociale trova corrispondenza nell'ordinamento monarchico, come si evince dalla citazione platonica della *Repubblica* nello *Henry V*: «il buon governo, armonizzando insieme, come in musica, l'alte e basse parti, tutte le accorda in

natural cadenza (*For government, though high and low and lower,/Put into parts, doth keep in one consent,/Congreeing in a full and natural close,/Like music*)» (*Henry V*, Atto I, scena 1). Una consimile legittimazione del sistema monarchico si ha poi nel *Coriolanus*, in cui Menenio riporta una chiara, popolare, metafora politica: «lo stomaco, con gran sussiego, pesando le parole, in tutta calma, al contrario dei suoi accusatori, dice: “Miei cari organi consociati, è vero ch’io ricevo per primo tutto il cibo da cui traete voi sostentamento; ma è giusto e logico che sia così dal momento ch’io sono il magazzino e l’officina di lavorazione di tutto il corpo. E se ci riflettete, io lo rimando poi regolarmente, pei canali del sangue, fino al palazzo della corte, al cuore, al suo trono, il cervello, e, attraverso i tortuosi labirinti e le diverse stanze di servizio della persona, i più robusti muscoli, e le più capillari delle vene ricevono da me regolarmente la naturale dose d’alimento onde ciascuno trae la propria vita. Ed anche se voi tutti presi insieme (...) non potete, lì per lì, vedere ciò che fornisco a ciascuno, cionondimeno alla resa dei conti il mio bilancio è a posto, perché tutti ricevono da me il fior fiore di tutto, laddove a me non resta che la crusca”» (*Coriolanus*, Atto I, scena 1).

Nella poetica di Shakespeare sopravvive, poi, attraverso la tradizione medioevale, il concetto di *temperamentum* umano che rinsalda la relazione tra micro- e macrocosmo. Secondo la teoria greca, le corrispondenze fra i due universi si rinvergono fra i quattro umori del corpo e i quattro elementi terrestri. Come il macrocosmo è unità proporzionata di fuoco, aria, acqua e terra secondo la narrazione del *Timeo*, allo stesso modo il corpo dell’uomo armonico riflette in sé tale unità rispettivamente nell’equilibrio di bile gialla, sangue, muco e bile nera. Tuttavia, nel corpo di ogni singolo uomo prevale naturalmente uno dei quattro umori e a ciascuno di essi corrisponde un determinato temperamento caratteriale. Così, nei segni zodiacali di fuoco, dalla predominanza della bile gialla scaturiscono forza di spirito, impulsività e un’indole irascibile, mentre dalla prevalenza del sangue derivano, nei segni d’aria, ottimismo, passionalità e coraggio. Di contro, la preponderanza del muco nei segni d’acqua è causa di pigrizia e placidità, mentre da una maggior presenza di bile nera risulta, nei segni

di terra, un carattere melanconico e scoraggiato. Tangere l'armonia umana significa, allora, ottenere l'equilibrio dei fluidi corporali educandosi a raggiungere in sé l'equilibrio proporzionato dei vari istinti caratteriali.

Conoscitore profondo di virtù e vizi umani, Shakespeare talvolta utilizza l'antica teoria dei temperamenti (resi in inglese con il termine *humors*) per meglio delineare i propri personaggi. Così, nella Prima Parte dell'*Henry IV*, il Principe si rivolge a Falstaff e ai suoi compagni imputando loro di aver «sprigionato il temperamento del vostro ozio (*unyoked humor of your idleness*)» (atto I, scena 2) mentre, nella Seconda Parte, la moglie di Hotspur racconta, a proposito di suo marito, che «nel modo di parlare, di muoversi, di vivere la vita, per le predilezioni degli svaghi, nelle regole militari, lui, dal temperamento sanguigno, era il modello e lo specchio, l'esempio e il testo che modellava gli altri (*in speech, in gait, in diet, in affections of delight, in military rules, humours of blood, He was the mark and glass, copy and book, that fashioned others*)» (atto II, scena 3) (cfr. Luo, 2018). Bile gialla e bile nera sono tradotte in inglese rispettivamente con i termini *cholera* e *melancholy*, cosicché nel IV atto del *Julius Caesar*, Bruto si appella a Cassio in questo modo: «Vai a mostrare ai tuoi schiavi quanto sei collerico... devo alzarmi e piegarmi secondo il tuo temperamento irascibile? (*Go show your slaves how choleric you are... must I stand and crouch under your testy humor?*)» (atto IV, scena 3), mentre Rosalinda, nell'*As you like it*, dice a Jaques: «Dicono che sei un tipo melanconico (*They say you are a melancholy fellow*)», ed egli le risponde: «lo sono e l'amo più del ridere (*I am so: I do love better than laughing*)» (atto IV, scena 1) (cfr. *ibid.*).

Nel Sonetto 91, ove si legge l'incipit: «Vi è chi vanta la propria nascita, chi l'ingegno, chi la ricchezza, chi la forza fisica, chi il vestire alla moda anche stravagante, chi vanta falchi e cani e chi i cavalli», il poeta commenta di séguito: «E ogni temperamento ha una sua tendenza innata in cui trova una gioia superiore al resto (*And every humour hath his adjunct pleasure, / Wherein it finds a joy above the rest*)». Piuttosto che esortare a raggiungere l'armonia umana proporzionando la propria indole ed educandola, invero, il finale del sonetto

shakespeariano converge con il celebre Frammento 16 attribuito a Saffo. Così come, nel Frammento, quanto assurge fra gli infimi beni materiali è l'amore, allo stesso modo Shakespeare contrappone tutti i temperamenti umani – in nessuno dei quali egli ritrova se stesso («*these particulars are not my measure*») –, ad «un solo miglior bene generale («*one general best*»). Ossia: l'amore, il quale «è meglio di nobili natali, più ricco della ricchezza, più fiero dell'eleganza, di maggior diletto dei falchi o dei cavalli», al quale corrisponde l'umana armonia.

Tuttavia, il dramma lirico dal quale risulta maggiormente evidente la riflessione sull'armonia – nella sua universale cifra musicale, della concordia e dell'amore con l'altro, nonché della singola anima con se stessa – è *The Merchant of Venice*. Talché, per la celebre prima scena dell'atto quinto, Shakespeare è altresì considerato il padre del genere di musica *al chiaro di luna*, dal quale promana una particolare concezione armonica. Pubblicato nel 1598, è ambientato a Venezia forse perché l'Italia è considerata all'epoca la patria della musica e giacché italiana è la novella trecentesca, di Giovanni Fiorentino, dalla cui trama l'opera prende le mosse. Il dramma «*Il mercante di Venezia* è il più tipicamente shakespeariano: il più espressivo di quella che Coleridge chiamò una volta "onniumanità" di Shakespeare. Vi sono in esso tragedia, commedia alta e bassa, lirismo amoroso» (Middleton Murry, 1936: 189), compaginati armoniosamente. Invero, l'idea di armonia inerisce vari aspetti del *Merchant*, sicché la critica ha spesso accostato metafore musicali al commento del testo. Secondo Murry, il carattere «inconsistente» del protagonista, il mercante Antonio, sembra dapprima soccombere rispetto alla complessità dell'usuraio Shylock e alla perfezione morale di Porzia, ma «come irradiatore di un'atmosfera» egli si rivela invero «uno degli elementi più importanti del dramma», determinando «quel che il contrasto lirico fra Lorenzo e Gessica crea nella chiusa: una specie di ipertono musicale che fissa le proporzioni spirituali del dramma» (*ibid.*: 189-90).

L'atmosfera musicale irradiata da Antonio secondo Murry, circonfonde tutta l'opera e ne è il suggello: «Come dorme dolce la luna su questo pendio!/
»

Sediamoci qui e lasciamo che il suono della musica/ fluisca nei nostri orecchi:/ la placida quiete e la notte sono i rintocchi di una dolce armonia (*the touches of sweet harmony*)» – dice Lorenzo a Gessica, presso la casa di Porzia, a Belmont. Qui, l'amore fra la figlia di Shylock e il giovane cristiano sembra dissolvere, in un clima utopico e fiabesco, il contrasto religioso rappresentato da Shylock e Antonio. Secondo David Daiches, «la commedia presenta una spaccatura tra il mondo della fiaba e del reale» che «Shakespeare tenta di colmare per pura forza di poesia (...), mentre la famosa scena di Lorenzo e Gessica all'inizio del quinto atto annulla qualsiasi spaccatura, poiché dissolve ogni cosa nel chiarore della luna e in musica» (Daiches, 1960: 286). Come nel *Somnium* ciceroniano, è infatti nel confine fra realtà e sogno che si disvela l'*armonia delle sfere*: «Siedi, Gessica: guarda come il piano del cielo/ è intarsiato fittamente di patene d'oro lucente;/ non c'è astro, il più piccolo che vedi,/ il quale non canti, nel suo moto, come un angelo, sempre interrogando i cherubini dal giovane sguardo (*There's not the smallest orb which thou behold'st/ but in his motion like an angel sings,/ still quiring to the young-eyed cherubins*)». E, ancora, come nel *Somnium*, l'armonia è un privilegio delle sole anime immortali («Such harmony is in immortal souls»).

Nell'incanto della scena, la frase seguente cela un problema interpretativo non indifferente. Esso è determinato dal fatto che la maggior parte delle traduzioni italiane rendono i versi «but whilst this muddy vesture of decay/ doth grossly close it in, we cannot hear it» in modo tale che quel primo pronome *it* venga riferito alle anime immortali dapprima citate, mentre il secondo *it* all'armonia. In base a tale interpretazione, «finché questa fangosa veste in decadimento le rinserra rozzamente, noi non possiamo udirla». Tuttavia, poiché il pronome *it* è singolare, pare illecito supporre che sottintenda le «immortal souls», bensì è forse più opportuno credere che sia la *harmony* ad esser imperfettamente rinchiusa. Ciò muta radicalmente il significato di tutta la scena: se la prima interpretazione, prettamente cristiana, allude all'armonia edenica cui l'anima può giungere soltanto dopo la morte corporale, la seconda, peculiarmente classica, attribuisce invece l'armonia all'essere umano, che deve

però liberarsi di una «muddy vesture of decay» per poterla ascoltare. Cos'è, allora tale veste? Essendo «fangosa», «sporca», richiama a qualcosa di terreno e reale. Nel tema del *decadimento*, che connette il *decay* di Shakespeare al *Verfall* di Thomas Mann, va ricercata la risposta a un simile quesito, giacché tale involucro potrebbe indicare tanto il corpo umano, che progressivamente si deteriora con il tempo, quanto l'antipedagogica corruzione morale del singolo e della società.

II.3.

II *Neuhumanismus* e la *Harmonie*

Neuhumanismus è il termine che designa il Neoumanesimo tedesco, ossia quel movimento culturale che, originatosi in Germania e sviluppatosi in ambito mitteleuropeo, va dal 1750 fino al 1850 circa (cfr. Gennari, 2018b; 2019a; 2020). Discostandosi dalla fuorviante traduzione italiana “umanismo” che pare esaltare l’uomo quale detentore di un dominio incontrastato sulla natura, il lemma tedesco *Neuhumanismus* – utilizzato per la prima volta dal filosofo Friedrich Paulsen nel saggio *Der gelehrte Unterricht im Zeichen des Neuhumanismus*, del 1885 – chiarisce invece la centralità che in quel secolo le categorie di *uomo*, *umano* e *umanità* occupano nelle arti, nelle scienze e in tutta l’enciclopedia dei saperi. Studiare tale periodo significa, quindi, prendere in analisi l’ultimo grande umanesimo dell’Occidente, la genesi del quale coincide con il lento passaggio dalla *Bildung divina* alla *Bildung umana* (cfr. Gennari, 2018b). La storia del Grande Secolo Tedesco è infatti strettamente correlata a quella della categoria di *Bildung*. Il termine, coniato dal mistico renano Meister Eckhart nel XII secolo, indica originariamente il concetto di formazione dell’uomo come rispecchiamento dell’immagine di Dio (da *Bild* – immagine). Dunque *Bildung* è, in principio, formazione divina: quel processo secondo cui «solo in Dio, appunto, – puro trascendimento dell’umano e sua unica radicale attenuazione – l’uomo prende forma, cresce, si nutre, acquista il più pieno significato spirituale» (Gennari, 1995: 26).

Bisogna attendere Goethe e Schiller – e con loro Kant, Schleiermacher, Hölderlin, Humboldt, Klopstock, Lessing, Pestalozzi – affinché il concetto di *Bildung* si incardini sulla *Humanität* (sul sentimento dell’umano), che è propria di ogni singolo appartenente alla *Menschheit* (al genere umano). La città di Weimer e in particolare la Biblioteca Anna Amalia sono i luoghi centrali e simbolici attorno

cui confluiscono i maggiori esponenti del Neoumanesimo tedesco, che anche attraverso l'*Aufklärung*, la *Klassik*, la *Romantik* e l'*Idealismus* palesa la propria cifra essenzialmente pedagogica: il trapasso da una *Bildung* divina a una *Bildung* umana. La stessa *Menschenlichkeit* (la natura dell'uomo) viene a sostanziare la *Menschenwürde* (la dignità umana), che smette così di essere necessariamente dipendente dalla creazione e dalla significazione divine. Eppure, non è del tutto amputato il rapporto con il mistero del Sacro e con il Dio, del quale permane, nell'uomo, la *Harmonie*.

II.3.1. Goethe, il *Wilhelm Meister* e la *Bildung* come armonia

Nel domandarsi in cosa consista la *Bildung* neoumanistica, non si può rispondere se non che «essa è anzitutto *Harmonie!*» (Gennari, 2018b: 117). Lo si inferisce dalla lettura dei *Bildungsromane* – i romanzi di formazione. Su tutti, il *Wilhelm Meister* goethiano, la cui stesura impegna l'autore per circa cinquant'anni, a partire dal 1777 – quando ne verga originariamente *La missione teatrale* – e fino al 1829, in cui ne viene pubblicata la parte finale, ovvero *Gli anni di viaggio*. Primo nel proprio genere, di cui Hermann Hesse lo definirà «il più grande esempio» (Hesse, 1911: XV), il *Wilhelm Meister* racconta la storia formativa di un uomo, la quale si delinea nel rapporto fra *aspirazione artistica* e *educazione borghese*: tesi e antitesi che soltanto nell'umanità della *Bildung* trovano una possibile sintesi. A queste, si frappone il *Leben* – la vita –: le vicende di Wilhelm sono perciò narrate fin dalla felice giovinezza, nelle cui pieghe sembra perdersi il confine fra i sentimenti della *Sendung* – della missione – teatrale e della *Liebe* – dell'amore – per Mariane.

Così, il primo capitolo del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – romanzo nel quale confluisce la primigenia stesura del 1777 – presenta «le due creature felici (*die Glücklichen*)» (Goethe, 1795-96: 7). Se è vero che a Mariane e al teatro sono destinati gli stessi sentimenti da parte di Wilhelm talché la donna, idealizzata dal

giovane, diviene per lui la personificazione stessa del teatro, è vero altresì che quell'arte si rivela quale metafora del *Welt* – del mondo – (cfr. *ibid.*: 391), ove si scorgono molteplici contraddizioni. Di conseguenza, fin dal Libro I si avverte il contrasto fra il sentimento di Wilhelm (cap. III) e quello di Mariane (cap. XII). Nel descrivere tale rapporto amoroso Goethe non può parlare di *Harmonie*, giacché essa non corrisponde alla fugace condizione di appagamento in cui essi si trovano. L'autore non usufruisce mai del lemma *Harmonie* in riferimento all'amore giovanile: ad esso preferisce il termine *Melodie*, che – facendo emergere la radice etimologica comune delle parole latine *měl* (miele) e *mělōs* (canto) – maggiormente si addice a rappresentare la mera «dolcezza dei loro teneri sogni» (*ibid.*: 11). Al contrario, di Mariane l'autore rimarca il fatto che «non poteva mettere il suo stato in armonia con il suo sentire (*Sie konnte ihren Zustand nicht in Harmonie mit ihrer Empfindung*)» (*ibid.*: 38).

Un'eco del *Merchant of Venice* (V, 1) suggella l'ultimo capitolo del Libro I – in cui si dipanano i temi precipui del romanzo quasi ne fosse un prologo – dischiudendo gli orizzonti dell'interpretazione. Se nell'opera shakespeariana Lorenzo e Gessica condividono l'attesa di Porzia sulla soglia di casa sua ove suonano alcuni musicisti, Wilhelm è invece solo durante l'aspettazione notturna dell'amata, alla porta della sua abitazione. Egli è solo con la musica, alla quale si abbandona completamente. Qui, «disteso sotto le stelle amiche l'esistenza gli sembrava un sogno dorato. "Anche lei ode questi flauti," diceva nel suo cuore (...); anche distanti noi siamo uniti da questa armonia (*diese Melodie*), come lo siamo – a ogni separazione – dall'impalpabile accordo dell'amore (*die feinste Stimmung der Liebe*)» (*ibid.*: 60). Pur riprendendo anch'essa gli *sphaerarum musicos cantus*, la narrazione goethiana si discosta tuttavia dal *moonlight* di Shakespeare: improvvisamente «la musica cessò e fu come se fosse precipitato dalla sfera (*aus dem Elementen*) in cui le sue sensazioni l'avevano innalzato fino allora» (*ibid.*: 39). Così, «la sua inquietudine crebbe, poiché i sentimenti non erano più nutriti e leniti dai suoni soavi (...): era come se la musica delle sfere

(*Gesang der Sphären*), alte sopra di lui, tacesse per ascoltare le lievi melodie (*die leisen Melodien*) del suo cuore» (*ibid.: l.c.*).

È questo il momento in cui Wilhelm inizia il proprio percorso formativo di apprendistato, che ha origine dallo stato di profondo «turbamento (*Unruhe*)» (*ibid.: 62*) in cui si trova a causa del tradimento di Mariane. Seguiranno la «desolazione», un «dolore violento, sempre ripetuto e volontariamente rinnovato», l'«orrore», nonché «il vuoto sentimento della morte» (*ibid.: 66*). Wilhelm trova nel proprio animo ingenuo «molto da sradicare, da distruggere, da uccidere», poiché il colpo lo intacca «alle radici della sua intera esistenza» (*ibid.: 66*). È questo il momento cruciale della profonda dissonanza interiore, per la quale «Wilhelm guardò con spavento in fondo a quel doloroso abisso (*qualvollen Abgrund*) di arida infelicità, così come si guarda nel vuoto cratere di un vulcano» (*ibid.: 67*).

Tuttavia, nell'istante subito precedente alla scena musicale, un misterioso passante lo aveva intrattenuto parlandogli del caso (*Zufall*) e della necessità (*Notwendigkeit*) (*ibid.: 59*) – che pare rievocare la figura platonica di *Ἀνάγκη* nel *mito di Er*, o l'assenza del quarto invitato nell'incipit del *Timeo* –. «La trama di questo mondo è fatta di necessità e di caso;» – aveva asserito lo sconosciuto – «la ragione (*Vernunft*) umana si pone fra i due e sa dominarli; essa tratta la necessità come fondamento della sua esistenza; sa dirigere, guidare e utilizzare il caso, e solo finché rimane ferma e incrollabile, l'uomo merita di esser chiamato un dio della terra» (*ibid.: l.c.*). Il commento goethiano a Platone si estrinseca allora nel monito pedagogico dell'estraneo: «Guai a chi si abitua fin da giovane a voler trovare nella necessità qualcosa di arbitrario, ad attribuire al caso una sorta di razionalità, obbedire alla quale sarebbe addirittura una religione!» (*ibid.: l.c.*).

Forte di tali parole, Wilhelm intraprende il suo *apprendistato*: come in musica il suono è fisicamente prodotto da un disturbo all'interno di una situazione di equilibrio, allo stesso modo la *Unruhe* (turbamento) irrompe nella *Bildung* di Wilhelm, determinando la sua «partenza (*Abreise*)» (*ibid.: 67*). Sebbene nella condizione di stravolgimento iniziale il giovane annienti in sé ogni speranza nei

confronti dell'amore e dell'arte (cfr. *ibid.*: 69) e decida di dedicarsi agli affari assecondando la volontà della propria famiglia, il *tirocinio* per cui egli parte non prenderà mai le forme di una pratica professionale. Bensì, sarà un apprendistato di vita e di formazione, durante il quale tutto il teatro del mondo (cfr. *ibid.*: 391), ove avviene l'incontro con gli altri esseri umani e con Dio, sarà per Wilhelm finalizzato «allo scopo più bello (*das schönste Ziel*)»: il raggiungimento dell'«armonia con se stesso (*die Harmonie mit sich selbst*)» (*ibid.*: 407). Arte, amore, religiosità – vissuti sempre attraverso la *Humanität* – concorrono dunque allo stesso fine.

La *Sendung* sinestetica e artistica viene quindi delineandosi in ragione del rapporto che l'arte ha con la formazione dell'uomo: i sentimenti di Wilhelm «sono in verità molto lontani dai criteri con i quali un intenditore d'arte suole osservare le opere dei grandi maestri» (*ibid.*: 59), giacché ad affascinarlo «in un quadro è il soggetto, non l'arte» (*ibid.*: 58). Le meravigliose pagine (cfr. *ibid.*: 71-72) in cui Goethe esprime la propria concezione artistica descrivono la figura del poeta come un privilegiato poiché ha accesso all'armonia, avendo ricevuto dalla natura «il godimento del mondo, il potere di sentir se stesso negli altri, l'armonica convivenza con molti aspetti sovente incompatibili fra loro (*nach dem Genuß der Welt, nach dem Mitgefühl seiner selbst in andern, nach einem harmonischen Zusammensein mit vielen oft unvereinbaren Dingen*)» (*ibid.*: 71). Tale armonia non corrisponde a una condizione utopica e statica di eterna consonanza interiore: di contro, «l'anima mutevole del poeta procede come l'infaticabile sole dalla notte al giorno, e con lievi passaggi accorda (*stimmt*) la sua cetra alla gioia e al dolore» (*ibid.*: l.c.). Invero, soltanto i poeti che hanno saputo vincere la necessità sono diventati saggi (cfr. *ibid.*: 73), perché la «necessità», l'«indifferenza quotidiana» e i «disagi» sono «nemici» che «stanno in ogni condizione», riguardano ogni essere umano e «si possono vincere solo con la letizia e l'equilibrio dell'animo» (*ibid.*: 43-44). Ecco, quindi, la vera *missione* di Wilhelm: non praticare l'arte per sé, ma alimentare il desiderio di una formazione armonica!

Nel corso della narrazione Wilhelm incontra Mignon e l'arpista, i quali hanno «il dono» che «ha da sempre incantato il mondo», ossia quello «di comunicare agli uomini belle sensazioni e splendide immagini con parole e melodie soavi, che docili si conformano a ogni oggetto» (*ibid.*: 73). Figure quasi eteree e impalpabili, con la loro presenza e la loro musica allietano, «oltre ai sensi, anche il cuore e lo spirito», poiché «il canto s'alza verso il cielo come un cherubino e sollecita la nostra parte migliore ad accompagnarlo» (*ibid.*: 110).

«Se quella disposizione d'animo che viene dal profondo pervadesse tutta la tua persona, se udissi con piacere il suono della tua voce, la parola delle tue labbra, se a sufficienza sentissi te in te stesso, certamente ti procureresti un luogo e un'occasione per poterti sentire negli altri» (*ibid.*: 46): queste le parole che Wilhelm dapprima pensa in riferimento a Melina – il quale vuole abbandonare il teatro per un impiego qualunque –, e che dovrà poi far valere altresì per se stesso nei momenti dell'umana dissonanza interiore, per cui una presa di distanza dal passato fa sì che «ci intratteniamo con quel nostro vecchio io come con una terza persona» (*ibid.*: 69). È proprio in uno di quei momenti che Wilhelm incontra e decide di trarre sotto la propria protezione il vecchio arpista, per il cui canto «ogni animo» si libera «con gioia» dalle «gravose catene» dell'«astioso isolamento», della «miope ostilità», della «pericolosa discordia» (*ibid.*: 111). Tuttavia, il vecchio non ha armonia in sé, come invece parrebbe dalle parole di Wilhelm, il quale gli dice, al primo incontro: «Penso che tu sia molto fortunato a poterti dedicare, in solitudine, a una così amena occupazione, e, poiché sei dovunque straniero, a trovare nel tuo cuore la compagnia più gradita» (*ibid.*: 118). La colpa e il peccato gravano, di contro, sulla sua coscienza religiosa fino a inficiare il rapporto con Dio, il mondo e l'uomo, con i quali gli è negato ogni contatto, se non nella catarsi della musica: facendo risuonare con l'arpa accordi minori e melodie malinconiche in un «accorato lamento», egli suscita commozione, «compassione», «pianto» (*ibid.*: *l.c.*). Wilhelm, che comincia il suo apprendistato in una condizione di dissonanza interiore, è purificato dalla musica triste del misterioso vecchio a tal punto che «tutti i dolori che gli gravavano sull'animo si sciolsero»: «Tutto ciò che

ristagnava nel mio cuore, tu l'hai liberato"» (*ibid.*: I.c.) – confessa il giovane. Indotto dalla musica «a sperare per il meglio» (*ibid.*: I.c.) grazie alle dolci note dell'arpa e ai «canti più toccanti» del vecchio, Wilhelm, abbracciato alla piccola Mignon, risolve ora la sua sonora dissonanza nella più lieve consonanza, gustando «una purissima, indicibile felicità (*unbeschreiblichsten Glückes*)» (*ibid.*: 124). La *Liebe* pare esserne l'elemento determinante: anzitutto l'amore della piccola Mignon per Wilhelm, che è per lei salvatore, protettore, amico, compagno di viaggio, nonché educatore e padre adottivo.

L'autenticità di un amore tanto nobile e puro da tangere la sublime dimensione divina è ciò che, oltre alla musica, accomuna la ragazza e l'arpista. Per entrambi, esso sarà motivo di sofferenze: uno sarà portato alla follia nel costante tentativo di difenderlo, l'altra perderà la vita per il proprio sentimento nel segno della beatitudine. La cifra umana e divina dell'amore si dischiude allora, lungo tutto il corso della narrazione, quale elemento determinante per il raggiungimento della *Harmonie*. Invero, il personaggio del misterioso anziano nasconde – come rivelerà il capitolo IX del Libro VIII – una dura critica a quanto nei dogmi della religione, e in particolare nel *pietismo*, annienta il senso religioso dell'armonia fra l'uomo e il Dio esaltandone invece, fra spavento e costrizione, il sentimento del peccato e della colpa. Agostino, il cui nome e la cui storia paiono rievocare il Santo di Ippona, vive un amore che la Chiesa e la società giudicano immorale, dal quale nasce una creatura considerata, perciò, illegittima. Accusando l'albagia di tale «fantasia malata (*kranke Einbildungskraft*)» – ossia della visione dogmatica, antiumanistica e antireligiosa condannante un «puro amore (*reinen Liebe*)» (*ibid.*: 522) che, sebbene incestuoso, non è mai “contro natura” – egli griderà: «Non interrogate l'eco dei vostri conventi, non le vostre pergamene ammuffite, né i vostri angusti preconcetti e divieti. Interrogate la natura e il vostro cuore; essa vi insegnerà che cosa deve destarvi raccapriccio, punterà l'indice severo su ciò che lei stessa maledice in modo perenne e inappellabile» (*ibid.*: 523). E la dura accusa, mossa da Goethe alla morale e al giudizio tanto della religione quanto della società, non elude un riferimento a ciò

che, invece, si consuma realmente contro la *natura* umana «nel silenzio del chiostro e nel fragore del mondo» (*ibid.*: l.c.).

Arte, amore e religiosità si intessono pure nella *Bildung* di Aurelie, che è contemporaneamente alter ego femminile e antonimo di Wilhelm. Sin dal primo incontro li uniscono l'empatia, il contrasto fra l'idealizzazione del teatro quale mezzo per educare l'umanità e la delusione derivata dal comportamento degli attori, uno smisurato amore che porta sofferenze estreme, nonché la severità nei confronti della propria *Bildung*. Così, discutendo a proposito dell'*Amleto* essi parlano di se stessi: la malinconia, il sentimento della propria nullità, il dolore, la tetraggine e l'amarrezza (cfr. *ibid.*: 215-16) ineriscono la dissonanza della loro formazione interiore. Su quest'ultima grava anzitutto «una grande azione (*große Tat*) imposta a un'anima che non ne è all'altezza» (*ibid.*: 216) – come rivela il significato più profondo dell'opera shakespeariana, restituito da Goethe attraverso le parole di Wilhelm –, ossia il senso di impotenza nei confronti di quanto, pur riconosciuto come impossibile da realizzare, l'essere umano pretende da se stesso. E poiché esige non «quello che è impossibile in sé, ma quello che è impossibile a lui», l'uomo «si torce, si dibatte, s'angoscia, avanza e indietreggia (...) senza che mai possa riacquistare la serenità» (*ibid.*: 216-17). Tale grande azione è, come nell'*Amleto*, quella necessaria per fermare il destino infausto e malefico che non risparmia neppure gli innocenti (cfr. *ibid.*: 224). Ma è altresì, all'un tempo, la *große Tat* definita da Wilhelm come «quell'armonico perfezionamento (*harmonischen Ausbildung*) della mia natura che la nascita mi preclude» (*ibid.*: 259). Con queste parole Goethe allude al fatto che, in Germania, solamente chi appartiene alla classe nobiliare può raggiungere tale stato *harmonischen*, avendo la possibilità di dedicarsi alla bellezza dell'arte, che educa il sentimento estetico per il quale l'uomo è esortato a fare di sé un essere onnilaterale. Un semplice borghese, invece, è costretto *per necessità* ad attenersi alle convenzioni sociali e a specializzarsi in un unico campo, nel quale divenire *Meister*: mastro. Raggiungere quella *Harmonie* della *Bildung* umana che gli è negata dalla nascita è, allora, la *grande* (aspir-)azione che il giovane insegue.

Ovvero: sfuggire al destino di *Meister* (inteso come mastro artigiano) per diventare *Meister* (nel senso latino del *magister artium*).

Tuttavia, non sarà l'origine borghese a impedire Wilhelm nel raggiungimento dell'armonia, né la sola arte potrà concederglielo. Invero, attraverso l'incontro con gli altri esseri umani, il giovane vede se stesso sotto diversificate luci e da differenti punti di vista, lasciandosene troppo influenzare. Aurelie – che, soffocata e oppressa dalla società (cfr. *ibid.*: 218), combatte la difficile «lotta» con se stessa (*ibid.*: 221) – si rivolge al giovane in questi termini: «Senza aver mai scorto gli oggetti in natura, riconosce la verità nell'immagine (*im Bilde*): sembra esserci in Lei un'anticipazione dell'intero universo (*eine Vorempfindung der ganzen Welt*), eccitata e sviluppata dal contatto armonico (*harmonische Berührung*) con l'arte del poeta» (*ibid.*: 226). Secondo Aurelie, dunque, non è l'arte quanto manca a Wilhelm per raggiungere l'armonia, ma è invece la sua ingenuità a impedirgli di ottenerla, perché ciò di cui egli difetta è la conoscenza del mondo e degli uomini. »Von außen kommt nichts in Sie hinein« – «Nulla le perviene dall'esterno» (*ibid.*: *l.c.*): pare tanto un encomio quanto un rimbroto. E poiché Wilhelm confessa imbarazzato: «fin dall'infanzia ho rivolto gli occhi del mio spirito più all'interno che all'esterno» (*ibid.*: 227), la donna lo esorta a non avvilitarsi, giacché «possiamo sempre conquistare la luce della ragione (*Lichte des Verstandes*), ma la pienezza dei sentimenti (*Fülle des Herzens*) nessuno ce la può dare» (*ibid.*: *l.c.*).

Così Wilhelm si rivolge all'esterno, nella speranza di completare se stesso attraverso conversazioni, opinioni e discorsi altrui, «abbandonando la sua maniera naturale di pensare e di agire per rincorrere lumi estranei come fossero stelle polari» (*ibid.*: 254). Ebbene, il momento in cui egli si rende conto del fatto che «nello sforzo di accordarsi con se stesso, s'allontanava sempre più da una salutare unità (*heilsamen Einheit*)» e «si perdeva sempre più nell'errore» (*ibid.*: *l.c.*), risulta essere il nucleo del romanzo, che ne dischiude il significato più profondo nelle parole di Wilhelm: «A cosa mi serve fabbricare del buon ferro se dentro di me sono pieno di scorie? E rimettere in buone condizioni un podere se

sono in disaccordo con me stesso? (...) Formare me stesso, così come sono, è stato fin dalla giovinezza – sia pur oscuramente – il mio desiderio, la mia intenzione» (*ibid.*: 258). Soltanto allora la misteriosa Mignon lo appella per la prima volta con il titolo di “Meister” (*ibid.*: 295), nel significato vero cui allude tutta l’opera: maestro! Ciò perché soltanto formando se stesso, nella ricerca di un armonico perfezionamento, l’essere umano diviene realmente maestro ed educatore di chi incontra sul proprio cammino.

Aurelie, pur abbandonandosi alla propria disarmonia al punto di morire a causa del disturbo mentale che lei stessa si provoca per volontà di dar risonanza alle proprie dissonanze interiori, in punto di morte lascia a Wilhelm il manoscritto delle *Confessioni di un’anima bella*. Qui è narrata la storia di una donna che, nella vita concreta, riesce a imprimere la forma della *Harmonie* alla propria *Bildung*. E lo fa, a partire dall’infanzia e nella giovinezza, attraverso il gioco, la lettura, l’arte, lo studio, la vita sociale e l’amore, entro i cui confini si avviluppano i fili che legano la virtù con la ragione e le passioni. Su tutto, è il rapporto sincero e autentico con «l’Essere invisibile» (*ibid.*: 322) a dipanare gli intricati nodi che congiungono la *Humanität* tanto al bene quanto al male: l’armonia fra le due differenti istanze dell’uomo non può «scaturire da un profondo terrore del peccato», dall’«angoscia» o dal «castigo» (*ibid.*: 347-48). Nel «trambusto del mondo», la salvezza dell’anima bella è «l’amore per il silenzio» (*ibid.*: 349), nel quale ella impara a preservarsi dalle illazioni della «morale», dalla «severità con cui essa vuol vincere le nostre inclinazioni» e dalla «condiscendenza con cui si propone di trasformare quelle inclinazioni in virtù» (*ibid.*: 352). Di contro, sebbene il cammino della religiosità sia «lungo e tortuoso», la «forza» e l’indicibile «gioia» della fede sono «le ali» con cui l’anima si libra sopra ogni minaccia «come un uccello che cantando trasvola leggero sopra la corrente» (*ibid.*: 354).

A questo punto della narrazione, l’episodio in cui la sorella della donna si sposa serve a Goethe per ricongiungere, finalmente, le categorie di arte, amore, umanità e religiosità nel concetto di *formazione*. La vera arte si rivela essere quella che suscita «l’impressione di severa armonia (*den ernsten und*

harmonischen Eindruck)» attraverso cui «lo spirito di una cultura superiore» parla all'essere umano: il castello ove si svolgono le nozze ne è un esempio. Lì, l'anima bella giunge a dire: «Ora per la prima volta qualcosa di esteriore mi riportava a me stessa» (*ibid.*: 360-61). Così, nell'arte e nella formazione l'uomo perpetua la parte divina che è in sé, poiché in esse egli «sa dare forma (...) a un modello che è nato nel suo spirito» allo stesso modo in cui il Creatore non solo ha dato forma alla sua creatura, bensì ne ha poi assunto la stessa forma incarnandosi e unendosi intimamente a lei (cfr. *ibid.*: 362). «L'intero universo si presenta a noi come una grande cava di pietra dinanzi agli occhi dell'architetto (*Baumeister*)» (*ibid.*: *I.c.*). Dunque, «nell'idea di uomo non dev'esserci alcuna contraddizione con l'idea di divinità» in ragione della «forza creatrice (*schöpferische Kraft*)» che è «capace di produrre ciò che deve esistere e che non ci dà tregua finché, fuori o dentro di noi, non lo abbiamo rappresentato» (*ibid.*: *I.c.*). Ecco, allora, il compito e «il massimo merito dell'uomo»: quello di «determinare il più possibile le circostanze della sua esistenza e di lasciarsene determinare il meno possibile» (*ibid.*: *I.c.*). Soltanto così potrà cercare di far fronte alla Necessità.

Nella consapevolezza di ciò, anche la musica assume il suo vero significato allorché, in quel microcosmo, il coro intona alcuni canti a quattro e otto voci: «adesso» – afferma l'anima bella – «sentivo una musica che scaturiva dai sentimenti più profondi di elette nature, e che per il tramite di voci diverse ed esercitate, in armonica unità (*in harmonischer Einheit*), rispondeva al migliore e più profondo spirito dell'uomo, dandogli in quell'istante la piena percezione della sua somiglianza con Dio» (*ibid.*: 367).

Alla luce delle *Confessioni*, che sembrano inizialmente non aver alcuna attinenza con il resto della narrazione, possono esser meglio comprese tutte le vicende umane dei personaggi che il giovane incontra nel suo apprendistato. Ma quanto emerge primariamente è il fatto che la *schöne Seele* rappresenta l'armonia raggiunta (cfr. 466) e che, dopo averne letto le confessioni, Wilhelm riesce finalmente a contemplare quella agognata *Harmonie* di cui la primavera, il sole e l'arcobaleno sono emblemi (cfr. *ibid.*: 379). Così, il suo noviziato si

appresta alla conclusione nel momento in cui, vedendo il velo ove è ricamato l'enigmatico messaggio «Fuggi! Giovane, fuggi!» lasciatogli dal fantasma che era misteriosamente comparso sulla scena durante la recita dell'*Amleto*, egli inferisce: «Che cosa significa questa frase misteriosa? fuggire che cosa? fuggire dove? Sarebbe molto meglio se lo spettro mi avesse gridato: “Rientra in te!”» (*ibid.*: 382-83). Si delinea allora più chiaramente in cosa consista la *harmonische Bildung*, per la quale guardandosi indietro Wilhelm comprende da un lato il fatto che «non deve rinnegare l'intera sua vita precedente» (*ibid.*: 413) mentre, dall'altro – e ciò sarà ora fondamentale per il suo compito di *Meister* –, che «non è dovere di chi educa l'uomo preservare dall'errore» (*ibid.*: 443). Terminato l'apprendistato, dunque, la *harmonische Bildung* ha impresso anche concretamente una forma armonica all'essere umano: «i tuoi occhi si sono fatti più profondi, la tua fronte più ampia, il naso più sottile e la bocca seducente» – afferma Werner, l'amico d'infanzia, rincontrando Wilhelm – «Guardate un po' il suo aspetto: come tutto si accorda, s'armonizza!» (*ibid.*: 450). «Ora hai l'aspetto di un uomo» (*ibid.*: 452) – conclude l'amico.

Tuttavia, poiché «tutti i trapassi sono crisi» (*ibid.*: 455), «ogni uomo (...) sa quanto deve combattere, non senza asprezza, dentro sé e nel rapporto con gli altri, sa quanto gli costi la sua formazione» (*ibid.*: 466). La dissonanza dell'*Urmeister* si risolve così nella consonanza del *Meister* e, poiché «l'equilibrio negli affari umani si raggiunge solo attraverso i contrasti» (*ibid.*: 506), «nessuno deve arrossire della propria origine» (*ibid.*: 506): con queste parole si chiudono i *Lehrjahre* ma la storia di Wilhelm prosegue, giacché la sua «vita è un perpetuo cercare e non trovare: non una vuota ricerca, bensì un ricercare meravigliosamente buono, ecco la sua dote» (*ibid.*: 478).

II.3.2. Schiller e l'educazione estetica all'armonia

Nel 1795 Friedrich Schiller porta a stampa i *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes in einer Reihe von Briefen*, racchiudendovi la più completa articolazione del suo pensiero filosofico. Dedicate al principe Friedrich Christian II von Augustenburg, le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* tratteggiano il progetto di una educazione del genere umano per mezzo della tensione formativa che si dispiega dal sentimento del bello e dell'armonia.

Messo a stampa nel pieno della Rivoluzione francese, tale progetto si pone altresì la finalità pratica di risolvere un «problema politico (*politische Problem*)» (Schiller, 1795: 43): la forte dissonanza esistente fra il potere dello Stato – con le sue ingerenze nella vita dei singoli – e il popolo dei cittadini. Nella volontà di rendere universale la propria teoria, l'autore non porta espliciti riferimenti cronologici o geografici al tempo in cui egli vive, se non facendo riferimento al fatto che «il corso degli eventi ha dato al genio del tempo (*Genius der Zeit*) un indirizzo che minaccia sempre più di allontanarlo dall'arte dell'ideale (*Kunst des Ideals*)» (*ibid.*: 41). Nelle teleologie e assiologie dell'estetica schilleriana la filosofia s'ordisce con la politica e la morale, nonché con la pedagogia. Reinterpretando forse la teoria tetrattico-platonica – che vedeva il concetto classico di armonia declinarsi nei quattro significati di concerto musicale, equilibrio nell'anima del singolo, accordo politico fra le classi dello Stato e suono prodotto dal movimento dei pianeti – Schiller cerca un modo per ovviare all'opposizione fra individuo e Stato, che corrisponde alla dissonanza fra le classi sociali, pervenendo così alla «più perfetta di tutte le opere d'arte», ossia l'«edificazione di una vera libertà politica» (*ibid.*: l.c.).

Dal punto di vista filosofico, ciò significa recuperare il nesso armonico in grado di portare il molteplice a unità, invalidando la dualistica scissione kantiana fra fenomeno e noumeno, mondo sensibile e mondo intelligibile, sensibilità e intelletto puro. Le implicazioni pedagogiche si chiariscono qui allorché, nell'inseguire l'accordo politico – per cui la molteplicità degli individui si riconosce nell'unità dello Stato – è necessario che l'armonia sia pervenuta anzitutto nella

formazione del singolo essere umano. Riportare il molteplice a unità nell'uomo significa educare, in maniera eguale, armonica e al massimo delle potenzialità, entrambe le due principali dimensioni umane, dalle quali derivano tutte le contrapposizioni problematiche che riguardano il suo essere. Ovvero: la dimensione naturale e la dimensione ideale. «Perciò appunto egli è un uomo: perché non si ferma a quanto fece di lui la mera natura (*Natur*), possedendo invece la capacità di muovere a ritroso con la ragione (*Vernunft*) i passi ch'essa compì anticipatamente per lui, di trasformare l'opera della necessità in un'opera della propria libera scelta e di elevare la necessità fisica a quella morale» (*ibid.*: 45) – scrive Schiller a proposito di come l'uomo, a differenza di tutti gli altri esseri viventi, si emancipa dal proprio stato selvaggio. *Natur* e *Vernunft* convivono dunque nell'uomo. Se in ragione della prima egli possiede la volontà (*Willen*), è per merito della seconda che si dà la legge (*Gesetz*). L'uomo fisico (*der physische Mensch*) e quello morale (*der sittliche*) corrispondono, per ciò che inerisce il carattere, rispettivamente alla società fisica (*die physische Gesellschaft*) e a quella morale (*die moralische*): mentre l'uomo e la società fisici vivono *in der Zeit*, l'uomo e la società morali si formano *in der Idee*. Ogni essere umano «porta in sé un puro uomo ideale»: «tale puro uomo, che in maniera più o meno perspicua si dà a conoscere in ogni soggetto, è rappresentato dallo *Stato* (*Staat*), forma oggettiva e per dir così canonica in cui la molteplicità dei soggetti tende a unirsi» (*ibid.*: 51).

Tuttavia, è fondamentale che nessuno dei due caratteri, sia nell'uomo sia nella società, subordini l'altro, poiché essi dipendono reciprocamente l'uno dall'altro. Poiché scaturisce soltanto dalla libertà, la cultura morale non può essere imposta attraverso una tirannia della ragione, che priva le persone della loro natura. Per giungere a ciò, l'uomo deve raggiungere la *Totalität des Charakters* (*ibid.*: 57): egli «darà sempre dimostrazione di una *Bildung* ancora manchevole (*mangelhaften*), se il carattere morale potrà affermarsi unicamente con il sacrificio di quello naturale; e sarà ancor assai imperfetta una costituzione statale in grado di ottenere unità soltanto neutralizzando la molteplicità» (*ibid.*:

53). Invero, se nell'uomo la «ragione richiede unità, mentre la natura molteplicità» (*ibid.*: 49), la concreta oggettivazione del soggettivo si realizza quando «le parti si sono armonizzate (*gestimmt haben*) sino all'idea del tutto» (*ibid.*: 55). Così dovrà accadere nella *Bildung*, perché «se l'uomo interiore è intimamente uno con se stesso, salverà la sua peculiarità anche nella più alta universalizzazione del suo comportamento, e lo Stato sarà semplicemente l'interprete del suo istinto più bello, la più chiara formula della sua legislazione interiore» (*ibid.*: l.c.).

La società europea sul finire del Settecento pare tuttavia ben lontana dal compimento di tale armonia. E la causa di ciò si può intravedere proprio nella *mangelhaften Bildung*, ovvero la formazione incompleta del singolo e, quindi, della società. Schiller presenta allora la dura critica sociale, in particolare alle classi colte e alla *Kultur* dell'«illuminismo intellettuale (*die Aufklärung des Verstandes*)», di non avere un «influsso nobilitante sugli abiti morali» della società, bensì di rafforzarne «la corruzione (*die Verderbnis*)» tramite il rinnegamento del sentimento a favore della ragione. Invero, ripudiando «la natura nel suo ambito legittimo, per patirne la tirannide su quello morale, (...) l'affettata decenza dei nostri abiti morali le nega la *prima* parola, che sarebbe perdonabile, per concederle, nella nostra etica materialistica, l'*ultima* e decisiva» (*ibid.*: 59).

L'autore vede dunque lo spirito dell'epoca oscillare tra i due estremi dell'umana decadenza: «fra pervertimento e rozzezza, fra antinatura e natura» (*ibid.*: 61). La cultura moderna ha prodotto «questa ferita dell'umanità», attraverso una «netta divisione delle scienze» – dalla quale deriva una «rigida separazione dei ceti e delle occupazioni» –, dividendo e ponendo in conflitto «le sue forze armoniche (*ihre harmonischen Kräfte*)»: ovvero «l'intelletto intuitivo» e «l'intelletto speculativo» (*ibid.*: 65). A causa della specializzazione dei saperi, arte e scienza subiscono una grave cesura: chi sviluppa l'uno è portato a sottovalutare l'altro, precludendosi per lui la possibilità di divenire un *uomo completo*. Così, «perennemente legato soltanto a un piccolo, singolo frammento del tutto, l'uomo medesimo si forma unicamente quale frammento e (...) non sviluppa mai l'armonia del suo essere (*Harmonie seines Wesens*): diventa solo una copia della

sua occupazione, della sua scienza, anziché esprimere, nella sua natura, la sua umanità (*die Menschheit in seiner Natur*)» (*ibid.*: 67). L'«antagonismo di forze» (*ibid.*: 73) fra ragione e sentimento, intelligenza e immaginazione, genio e sensazione produce un «perfezionamento frammentario delle forze umane», mentre «solamente l'uniforme temperanza di tutte può produrre uomini completi (*vollkommene*) e felici» (*ibid.*: 75). Se dunque la mèta da raggiungere è «un miglioramento morale dello Stato», si deve considerare chimerica ogni speranza di un tale mutamento «finché non sia di nuovo neutralizzata la scissione interiore dell'uomo e la sua natura non sia sviluppata con sufficiente completezza» (*ibid.*: 76).

Riprendendo il motto rousseauiano «Se è la ragione che fa l'uomo, è il sentimento a condurlo» tratto dalla *Nouvelle Héloïse*, Schiller afferma che l'*Aufklärung* della ragione non può, sola, condurre l'uomo nel percorso di formazione, «giacché la via che conduce alla mente deve venir aperta dal cuore»: «perfezionare la capacità di sentire è dunque il bisogno più urgente del tempo (...), perché stimola al miglioramento dell'intelligenza stessa» (*ibid.*: 85). Ma gli ostacoli che l'uomo incontra nel costituire armonicamente la propria formazione sono molteplici e affrontarli è una vera e propria «battaglia» per la quale è necessario «coraggio»: ciò si estrinseca nel detto latino *sapere aude* e nella figura mitologica di Atena, dea della sapienza, rappresentata completamente armata. Schiller non manca di ricordare che «la maggior parte degli uomini», però, «è troppo affaticata e sfinita dalla lotta col bisogno» perché possa intraprenderla, mentre le classi colte ricusano il rischio di perdere il proprio potere (*ibid.*: 83).

Pertanto, la *Bildung* diviene armonica quando l'uomo interiore è in armonia con se stesso. Per raggiungere tale condizione soggettiva egli deve cercare una connessione equilibrata tra le sue forze vitali e le sue facoltà umane, vale a dire fra i suoi caratteri fisico e metafisico, la natura e lo spirito, la sua esperienza e la sua conoscenza, la sua sensibilità e la sua razionalità, la felicità e la virtù, tra il dovere morale e l'inclinazione personale.

Schiller perviene allora al nucleo della sua riflessione delineando lo strumento migliore per raggiungere il *telos* prefissato: in un mondo il cui idolo è l'*utile*, tale strumento è costituito dall'«arte bella (*schöne Kunst*)» (*ibid.*: 87), unica in grado di porsi in posizione mediana fra *essere* (il cui attributo è la *libertà*) e *divenire* (condizione del quale è il *tempo*), ossia tra le dimensioni metafisica e ontologica, oggettiva e soggettiva dell'umanità dell'essere umano; quindi, fra mondo e uomo. Ciò perché, nel crearla, l'uomo ne «prenderà la materia dal presente, ma la forma da un tempo più nobile, anzi, di là da ogni tempo, dall'assoluta immutabile unità della sua essenza (*Einheit seines Wesens*)», e così essa risulterà «incontaminata dalla corruzione delle generazioni e dei tempi» (*ibid.*: 87). Invero, anche quando «l'umanità ha smarrito la sua dignità, l'arte però l'ha salvata», perché in essa «la verità sopravvive nell'illusione» (*ibid.*: 89). Lo strumento per il «perfezionamento dell'umanità (*Ausbildung der Menschheit*)» potrà essere «la cultura del bello (*die schöne Kultur*)» (*ibid.*: 95) soltanto se dal «puro concetto razionale della bellezza» essa saprà elevarsi «al puro concetto dell'umanità (*zu dem reinen Begriff der Menschheit*)» (*ibid.*: 103).

Indagando la natura umana, il «permanere» eterno della sua «personalità» e il «mutamento» del suo «stato» nel tempo (*ibid.*: 105), la riflessione di Schiller giunge a individuare due impulsi nell'uomo. Un «impulso sensibile» (*ibid.*: 111), relativo alla dimensione fisica del suo essere esistente, corrisponde alle sue attitudini, alle sue inclinazioni naturali. Sull'impulso sensibile agisce un «impulso formale», che corrisponde alla natura razionale dell'uomo, che «tende a metterlo in libertà, a portare armonia (*Harmonie*) nella varietà delle sue manifestazioni e ad affermare la sua persona pur in tutto il mutare del suo stato» (*ibid.*: 113). Esso dà una forma, una struttura, rende oggettiva ogni determinazione dell'essere, ovvero ogni sua inclinazione naturale.

Quanto la Modernità non ha compreso a proposito dell'uomo è il fatto che non vi sia «un antagonismo originario» fra i due impulsi: non è vero che da esso «può semplicemente nascere uniformità, giammai armonia, e l'uomo rimane ancora scisso in eterno». Di contro, essi sono «contemporaneamente subordinati

e coordinati l'un l'altro, ossia si trovano in reciproca relazione; senza forma nessuna materia, senza materia nessuna forma» (*ibid.*: 117n). La cultura deve attendere al compito di educare tanto l'uno quanto l'altro, poiché soltanto così «l'uomo congiungerà alla suprema pienezza dell'esistenza la massima autonomia e libertà» (*ibid.*: 121). Tuttavia, Schiller mette in guardia da un «frettoloso tendere all'armonia (*voreilige Streben nach Harmonie*) prima che si siano riuniti tutti i singoli suoni che devono costruirla» (*ibid.*: 123): la formazione armonica è una mèta lontana, arduo è raggiungerla e il processo cui pervenirvi necessita di tempo.

Ora, poiché «l'impulso sensibile vuole che vi sia mutamento, che il tempo abbia un contenuto», mentre «l'impulso formale vuole che il tempo sia soppresso, che non vi sia mutamento alcuno», vi è un terzo impulso fondamentale «nel quale gli altri due agiscono collegati» (*ibid.*: 129). Esso è lo «*Spieltrieb*» (*ibid.*: 128), cui corrisponde la tensione dell'uomo estrinsecata dal sostantivo e dal verbo tedeschi che rimandano tanto al "gioco" quanto alla "recita", così come al "suonare". Intraducibile in italiano se non in una forma che ne limita le accezioni, il significato semantico di tale concetto richiama piuttosto l'inglese *play*, ossia: quell'autotelica e liberante attività *bella*, slegata da ogni utilità, che ogni uomo fa, senza alcuna costrizione, semplicemente perché ne sente il bisogno. Lo *Spieltrieb*, cui corrisponde la tensione umana alla *schöne Kunst*, è «diretto a sopprimere il tempo *nel tempo*, a unificare il divenire con l'essere assoluto, il mutamento con l'identità» (*ibid.*: 129). Se l'uomo è costretto fisicamente dall'impulso sensibile e moralmente da quello formale, lo *Spieltrieb* «costringerà l'animo insieme moralmente e fisicamente», poiché in esso agiscono connessi gli altri due; inoltre, se il primo rende contingente (ovvero possibilmente ma non necessariamente esistente) la natura morale, e il secondo fa altrettanto con la natura sensibile, lo *Spieltrieb* «abolirà altresì ogni costrizione e porrà in libertà l'uomo tanto fisicamente quanto moralmente» (*ibid.*: 131).

L'oggetto di tale terzo impulso è, infatti, la bellezza intesa come totalità: come unità armonica di realtà e forma, contingenza e necessità, passività e libertà, nella quale «si rende completo il concetto di umanità» (*ibid.*: 135).

Dunque, nella bellezza dell'arte – cui l'animo umano si avvicina tramite lo *Spieltrieb* allorché «comincia a divenire sensibile all'armonia e alla grazia» (*ibid.*: 147) e in tal modo ristabilisce in sé l'armonia e l'energia necessarie a diventare «un tutto (*Ganzen*) in se stesso compiuto» (*ibid.*: 151) – si congiungono soggettivo e oggettivo, *Humanität* e *Menschheit*. Il *telos* politico, morale e pedagogico può, soltanto allora, esser raggiunto nella *libertà*, ove abita «l'essenza della bellezza», che «non è anarchia, bensì armonia di leggi» (*ibid.*: 159). Avvicinando all'«armonia del tutto (*Harmonie des Ganzen*)» (*ibid.*: 189), l'educazione estetica trova pienezza di significato, dal momento che «se già il bisogno costringe l'uomo a unirsi in società e la ragione pianta in lui principi sociali, la bellezza sola può dargli un *carattere sociale*» e «solamente il gusto porta armonia nella società, perché stabilisce armonia nell'individuo» (*ibid.*: 247).

II.3.3. Hölderlin, l'armonia originaria e l'*Auflösung der Dissonanzen*

Risale al 1791 la poesia giovanile di Friedrich Hölderlin *Hymne an die Göttin der Harmonie* (inno alla dea dell'armonia), la quale racchiude in nuce quello che sarà il tema peculiare dello *Hyperion*: l'armonia e la dissoluzione delle dissonanze nella natura. Scritta negli anni in cui l'autore frequenta il celebre *Stift* di Tübingen, la poesia è una lode a Urania, la musa dell'astronomia e della geometria che secondo la classicità greca ha per simboli il globo celeste e il compasso. La figura mitologica – nella quale i motivi filosofici della *Sphärenharmonie* si intessono con i temi esoterici della *Melancholia* – personifica il pensiero holderliniano rivolto a sondare quel «Alles» cosmico in cui è unito armoniosamente ogni contrasto. Il presente e il passato, l'amore e la morte, il singolo e l'universo, il sogno e la realtà sono parte di un *Tutto* organico la cui

esistenza è garantita da una forma divina creatrice che lo pervade. A confermarlo è l'epigrafe della poesia, tratta dal romanzo *Ardinghello*, di Wilhelm Heine, secondo cui la musa «Urania, la vergine splendente, tiene unito l'universo in tempestosa estasi con la sua cintura incantata». In quanto dea dell'astronomia, ella è anche quintessenza dell'armonia secondo la tradizione pitagorico-platonica. Tuttavia, Hölderlin supera la tradizione poiché a tale personaggio mitologico fa corrispondere quello di Afrodite Urania, citata da Pausania nel *Simposio* platonico (180d). In quest'ultimo, essa rappresentava l'amore ideale in contrasto a quello popolare, simboleggiato da Afrodite Pandemia. Hölderlin usufruisce, allora, della trattazione platonica per far sì che Urania divenga all'un tempo dea dell'armonia cosmica, della «piena bellezza» (v.11) e dell'amore (vv.27-30). Essa è insieme l'«artefice» (v.32) che crea il mondo a sua immagine (vv.51 e 73) e l'*Anima mundi* attraverso cui ha inizio la «vita» (v.33). Inoltre è, come Afrodite, madre dell'amore, dea della bellezza (vv.67-68) e della primavera (vv.42 e 49). In quanto genitrice assume, ancora, i connotati della Madre Natura primordiale, il cui *topos* moderno Hölderlin contribuisce ampiamente a riportare in auge con la propria poetica.

Dunque, il pensiero filosofico di Hölderlin – che nessuno dei vari *-ismi* attribuitigli (panteismo, neoplatonismo, spinozismo, idealismo, estetismo) può, solo, efficacemente definire – riconosce nella Natura *il luogo armonico originario* al quale tutto ritorna: pure l'anima, per mezzo dell'amore in cui si scorge più vivo il sentimento dell'umano. Così, la dea della *Harmonie* è contemporaneamente il «grembo divino» (v.7) e la «regina del mondo» (v.16), mentre la sua cintura, dietro il cui segno si cela un duplice significato, da un lato simboleggia la Via Lattea che cinge tutto il mondo tenendolo unito e, dall'altro, rappresenta quel legame amoroso e vitale che lega le creature. Urania è allora metafora del *Tutto* che comprende gli opposti: tanto «gli abissi» quanto «le vette» (v.18) della Terra e dell'umano. Ciò che «la più orgogliosa brama degli spiriti» insegue, ai confini della Terra o ai due estremi della formazione umana – ossia il perfezionamento ideale e l'abbandono lascivo al godimento dei beni materiali –, «l'ho ricevuto tutto

intero da te» (vv.17-19), afferma il poeta rivolgendosi alla dea. E ciò perché l'armonia dischiude la *gioia* (vv.5, 48, 70, 100), il *piacere* (vv.40, 102), l'*entusiasmo* (v.10, 87). O meglio: una *Freude* non certo proveniente dal «futile della vita terrena» (v.101) ma pensata quale «condizione spirituale di quiete, di equilibrio, di classica compostezza» (Basso, 1994: 421). Tale concetto – che Hölderlin attinge da Shaftesbury e Madame de Stael – racchiude all'un tempo l'«ardore della felicità e l'ardore dello struggimento», «l'esaltazione passionale», ma anche un «cupo fervore meditativo» che talvolta sfiora l'«opposto della gioia», ossia la «depressione malinconica» (Mittner, 1971: 23), rafforzando i tratti comuni di Urania, Armonia e Melancholia. Forse perché quanto apparenta le tre figure è l'incoerenza fra realtà e idealità, che può sì esser superata dall'arte e dalla conoscenza, le quali però non agiscono in maniera necessaria, potendo invece portare anche dolore e sofferenza.

Alla iniziale lode della divinità (vv.1-54) segue poi il canto di Urania (vv.55-80), i cui forti connotati pedagogici muovono riferimento al fatto che essa è insieme amante e madre. La potenza formativa ed educativa dell'amore – nel segno del quale viene stretto «il grande patto» (v.55) fra l'essere umano e il divino – svela il prezioso segreto del mondo: «Meine Welt ist deiner Seele Spiegel,/ Meine Welt, o Sohn! Ist Harmonie (*Il mio mondo è specchio della tua anima, il mio mondo, figlio, è armonia*)» (vv.61-62). Con questi versi, il poeta ribalta la concezione scolastico-medievale secondo cui *res creatae sunt speculum dei*, come riporta la trattazione di San Tommaso (*Quaestiones disputatae*, quae.12, art.6): il mondo non è lo specchio di Dio ma è lo specchio dell'anima umana. Così, non più noi uomini, «contemplando come in uno specchio la gloria del Signore, siamo trasformati nella sua stessa immagine» (2Co. 3:18), bensì è il mondo a estrinsecare un'armonia che risulta, quindi, secondo Hölderlin, cooriginaria all'essere umano. È qui, allora, che si ravvede chiara la motivazione per cui l'autore rientra fra i promotori tedeschi di una cultura neoumanistica (cfr. Gennari, 2018b; 2019a; 2020;) volta a sondare le categorie di *uomo*, *umano* e *umanità* (Sola, 2018).

«Vieni e ama me!» (v.58), «sii lieto!» (v.63), «sii grato a me per l'incantato amore» (v. 69) sono le indicazioni pedagogiche della Natura armoniosa, rivolte all'uomo che è scisso da un «ardente scontro» (v.118) nella lotta dei suoi desideri (cfr. v.117). La cifra dell'inno hölderliniano pare dipanarsi ove la dea rende esplicito il dovere dell'uomo, per attendere al quale servono «forze e audacia» (v.74): ritrovare in sé l'armonia originaria (cfr. v.73), indagandone le leggi (cfr. v.75), al fine di divenire egli stesso «creatore» (v.76). Se, infatti, il mondo è lo specchio dell'anima umana, l'uomo può formarlo con il proprio essere, secondo il proprio *eidos*. Tuttavia, la divinità conclude il proprio discorso sull'enigmatico monito di reminiscenza eraclitea: «solo nell'ombra mi scorgerai, eppure ama, amami, o figlio! Di là vedrai la mia chiarezza» (vv.77-79).

Al canto divino segue, infine, la preghiera di amore e fratellanza per tutta l'umanità (vv. 81-136): l'«illimitato, puro amore ci tragga, benigno, alla suprema armonia. Visibilmente nobiliti i figli fedeli, in loro crei pace, coraggio e azione, e lacrime di estasi sacra» quando si approssimano alla mèta (vv.107-111). Lì, dov'è «il quieto sacrario del vero» (v.116) in cui sono «severamente distinte luce e tenebra» (v.115) in una «pace celeste» (v.118). Soltanto lì, «forti e felici nella vita dell'amore» (v.121), «ci innalziamo all'armonia suprema» (v.124), ma poiché «questo la cetra non lo sa annunciare», l'inno si chiude nell'ineffabilità da parte dell'uomo che, con *stupor*, osserva «il cielo del cuore» (v.121).

Le medesime tematiche vengono ampiamente sviluppate da Hölderlin quando, fra il 1797 e il 1799, pubblica *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, romanzo epistolare il cui nucleo peculiare è «il risolversi delle dissonanze» (Hölderlin, 1797-99: 119), come anticipa la *Prefazione* dell'autore.

Iperione, che rievoca la propria vita per raccontarla all'amico tedesco Bellarmino, vive a metà del XVIII secolo nella Grecia meridionale. Trascorsa un'infanzia armoniosa nella natura e divenuto giovine, il suo saggio maestro Adamas lo aveva fatto appassionare all'antico mondo degli eroi e degli dèi greci. Partito alla volta di questo, ivi aveva incontrato l'energico Alabanda, che era presto diventato suo intimo amico poiché li accomunava l'ideale di liberare la

Grecia dal giogo dell'Impero Ottomano. Nell'isola di Kalaureia, grazie a Diotima, aveva poi conosciuto profondamente l'amore. Sebbene l'amata ne fosse addolorata, Iperione aveva deciso di partire per la liberazione dei Greci contro i Turchi nella guerra ottomana del 1770, presso Nauplia. La brutalità del conflitto lo aveva fortemente deluso e ripugnato. Inoltre, Alabanda era fuggito e Diotima aveva perso la vita, consumatasi di dolore per l'assenza dell'amato. Iperione aveva intrapreso dunque un viaggio in Germania, ma la vita gli era divenuta insopportabile. Tornato in Grecia, ora Iperione vive lì come un eremita e da qui inizia il proprio racconto in *flashback*. Lì ritrova la bellezza (del paesaggio e della natura), nel cui segno, soltanto, riesce a superare persino la forte dissonanza interiore che gli proviene dalla propria solitudine.

Nelle pagine dello *Hyperion* si scorge la disillusione nei confronti degli ideali libertari che avevano, pochi anni prima della sua pubblicazione, infervorato la *Révolution* francese, attraverso cui Hölderlin auspicava alla liberazione spirituale tanto del singolo essere umano quanto dell'intera umanità. «Intrecciando passato e presente, mondo greco e mondo tedesco, il romanzo lascia emergere il sentimento d'impotenza avvertito dall'autore per l'assenza di armonia nella quale vivono gli uomini» (Sola, 2018: 268). E così in Iperione Hölderlin tratteggia *colui che vola al di sopra* (dal greco Ὑπερίων), distaccandosi – dapprima per mezzo di ideali e aspirazioni giovanili, poi scegliendo un'esistenza eremitica – dal mondo in cui vive. Una forte tensione pedagogica lo contraddistingue e si dispiega proprio a partire dal suo nome, in cui si sedimentano le tradizioni religiose, mitologiche e classiche dell'antica Grecia. Secondo il mito Iperione è un titano, nato da Urano e Gea, padre di Elio, Selene e Eos; tuttavia lo stesso epiteto *Hyperion* veniva in origine attribuito al Dio Sole. Iperione è dunque contemporaneamente figlio e padre, l'uno e il Tutto. Nel romanzo hölderliniano, se il sole assume una fondamentale valenza simbolica di perfezione – giacché si trova in posizione mediana fra la dimensione idealmente armonica del cielo (rappresentata da Urania) e quella realmente oppositiva della terra (che si concretizza nei fatti della storia) –, Iperione è colui che mira

all'elevamento perfettivo simboleggiato dal sole, scoprendo poi l'armonia dentro a se stesso. Quando il maestro Adamas, prendendo la mano di Iperione e «sollemandola verso il dio», esclama «“Sii come lui!”», è rivolto con lo sguardo verso «quel sacro essere» che, «alla sommità del cielo, amichevole e nobile», colma meravigliosamente il mondo «con la sua forza e il suo spirito» (Hölderlin, 1797-99: 141). Poco oltre, lo stesso Adamas si congeda dal giovane rivelandogli che «“C'è un dio dentro di noi”», il quale «“governa il destino”» (*ibid.*: 145). «“Lui soprattutto sia con te!”» (*ibid.*: l.c.) è, dunque, l'ultimo auspicio del maestro, che – forte della tradizione stoica e romana del *dio in noi*, per cui lo Scipione ciceroniano aveva ascoltato nell'armonia delle sfere la stessa rivelazione – induce implicitamente Iperione a rivolgersi in se stesso e a pensarsi quale artefice e “creatore” del proprio destino, inabissando l'idea che ne sia responsabile una divinità esterna. Anche Alabanda parlerà a Iperione di quel «dio che è in noi» (*ibid.*: 169). Tuttavia, sarà soltanto per mezzo dell'amore che il giovane potrà comprendere il significato di tali parole.

Diotima, che condivide il nome con la sacerdotessa di cui Socrate è allievo secondo il *Simposio* platonico, si trova nella condizione cui Iperione agogna: tutto in lei è armonia. Ella è colei che “onora Dio” e, come l'antica omonima, ha in sé la saggezza, la cui cifra risiede nella sua umanità. Ella è «gioia, quiete della vita, pace divina, gioia celestiale, meravigliosa, indicibile» (*ibid.*: 261): a nessuna parola è concesso restituire autenticamente l'essenza di Diotima e solo il suo stesso canto può esprimere la *Freude* di cui è vestale. La musica è il suo linguaggio, giacché conosce tutti «gli accordi della vita (*Tönen des Leben*)» (*ibid.*: 245) e il liuto che lei suona rimane accordato nonostante l'avanzare del tempo (cfr. *ibid.*: 255). Ma anzitutto ella è amore e sorge dai flutti del mondo come Afrodite (cfr. *ibid.*: 159). «Meravigliosamente onnisciente» – racconta Iperione –, «mi rivelava ogni stonatura nel profondo del mio essere (*jeden Mislaut in der Tiefe meines Wesens*)», poiché «ascoltava attenta l'alta e la bassa marea del cuore» (*ibid.*: 247). Capace di portare ordine ed equilibrio nel subbuglio interiore del giovane, Diotima, come Urania, basta a se stessa (*ibid.*: 271). La sapienza le

proviene dalla capacità di sentire intensamente l'amore senza però percepirne il gravoso peso. È lei a dispiegare il senso di quanto Iperione aveva potuto soltanto intuire tramite le parole di Adamas e Alabanda: «l'uomo è un mantello con cui un dio si veste (...). Il tuo omonimo, il magnifico Iperione del cielo è dentro di te» (*ibid.: l.c.*). E ancora, poco oltre, Iperione giunge ad affermare: «Sì, un sole è l'uomo, onniveggente, onnitrasfigurante, quando ama» (*ibid.: l.c.*).

II.3.4. La tonalità intima della *Stimmung* nella poetica di Novalis

Se Hölderlin chiama con l'antico epiteto del *sole* il protagonista del proprio romanzo – fatto in cui si riscontra un ultimo retaggio dell'Illuminismo classicista – il suo contemporaneo Georg Philipp Friedrich von Hardenberg consacra invece alla *notte* la poetica con cui inaugura la *Frühromantik*, ossia il primo Romanticismo tedesco. "Novalis" è infatti lo pseudonimo che egli sceglie per sé – forse in ossequio alla lingua latina, la quale con tale termine designava un terreno nuovo, lasciato a riposo – facendosi latore di una necessità precipua per l'uomo del nuovo secolo: guardare «alla nuova terra, alla dimora della notte (*in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz*)» (Novalis, 1800: 20).

Se per Goethe e Schiller il concetto di armonia ineriva anzitutto la *Bildung des ganzen Menschen* – la formazione dell'uomo completo – il cui spirito soggettivo doveva mirare a oggettivarsi nella vita attiva, mentre per Hölderlin la *Harmonie* pervade nell'*Alles* da cui l'uomo inevitabilmente si allontana per poi ricongiungersi, Novalis esorta invece al *riposo* dell'anima: al distacco dal «travaglio del mondo», ove «la luce abita in eterna inquietudine» (*ibid.: l.c.*). La radicale critica è rivolta al mito della *raison*, con cui l'Illuminismo aveva tentato di nascondere quanto con la ragione non è possibile spiegare, eludendo così la contemplazione del mistero divino e umano. Nell'intento di frenare tale sterile oggettivazione del reale, entro i cui confini la *Bildung* dell'uomo rischia l'anossia, il poeta ripiega nell'infinito della propria interiorità. Così, la luce del sole – al cui

nitore, secondo Hölderlin, meglio si osserva come la Natura palesi la propria intrinseca armonia –, si colora con Novalis di connotazioni negative: forse perché la luce è necessaria a vedere quanto si trova all'esterno dell'essere umano, esponendo quest'ultimo alle convenzioni e agli stereotipi mondani. Inoltre, un eccessivo chiarore non consente di ravvisare le ombre, che sono invece fondamentali nell'atto della percezione.

Se la poetica hölderliniana presenta un'«alternanza di toni» suscitando, come in musica, un'armonia tensiva volta alla risoluzione delle dissonanze, Novalis elude invece ogni tensione e raramente parlerà di *Harmonie*. Con il Settecento si era infatti messa a punto la tecnica dell'armonia classico-musicale, per cui attraverso determinate concatenazioni accordali velatamente dissonanti si tendeva sempre alla tonica affinché fosse chiaro il percorso verso il centro tonale e l'orecchio potesse maggiormente goderne la consonanza. Di contro, la poetica novalisiana è pura modulazione degli stati d'animo interiori, ove il percorso melodico non è mai stabilito e prevedibile bensì sempre sfuggente, giacché «*Stimmungen*, indeterminate sensazioni, non determinate sensazioni e sentimenti, rendono felici (*Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich*)» (Novalis, 1802, Bd.II: 177). La poetica e la pedagogia dell'armonia – cosmica e perciò tanto oggettiva quanto soggettiva – sono oramai lontane. La lirica di Novalis mira piuttosto al raggiungimento di una *Stimmung*, quale stato di «coscienza» in cui «ci si sente a posto se non si nota alcun impulso particolare, alcuna sequenza determinata di pensieri e di sensazioni» (*ibid.*: l.c.).

Come rileverà il filologo Leo Spitzer, l'antica categoria di armonia è sussunta dunque nel più ampio concetto di *Stimmung* – proprio della *Romantik* e intraducibile nella lingua italiana con un unico lemma –, il quale afferisce a «una mescolanza, un tessuto di etimi diversi che si sono prestati a vicenda parte dei rispettivi contenuti semantici», riflettendo «semanticamente ora l'uno ora l'altro etimo» (Spitzer, 1963: 81). La storia di tale termine si ordisce infatti a quella delle famiglie verbali *accordare* e *temperare*, figlie delle tradizioni classica e cristiana,

unite nel campo semantico che inerisce da un lato la *con-cordia*, il *con-centus*, intese come armonia del mondo e dall'altro il *tempus* concepito come misura, quindi il temperare come *moderare*, nonché il temperato equilibrio dell'uomo (cfr. Spitzer, 1963). Si è agli albori del Seicento quando, con la progressiva secolarizzazione, il lemma si emancipa dal significato di armonia del mondo. Il lemma può infatti significare "accordatura" e "tonalità", "stato d'animo", "umore" e "disposizione di spirito", ma anche "atmosfera" e "clima", nonché "parere" e "opinione". Al tramonto del XVIII secolo il concetto di *Stimmung*, parimenti a quelli di *Enthusiasmus*, *Phantasie* e *Gefühl*, risulta asettico e sterile nella cultura predominante. Ciò perché – come scrive Novalis nel trattato *Christenheit oder Europa*, del 1798 – l'Illuminismo e l'odio della religione che ne consegue hanno sottoposto l'uomo alla necessità (*Not*), mutando «l'infinita musica creativa dell'universo mondo (*die unendliche schöpferische Musik des Weltalls*) negli uniformi stridori di un mulino mostruoso, sospinto dalla corrente del caso e su di essa galleggiante, un mulino a sé, senza architetto né mugnaio, e propriamente un vero e perpetuo mobile, un mulino che macini se stesso» (Novalis, 1802, Bd.II: 277). A fronte di ciò – attraverso metafore che riportano al campo semantico della musica quale linguaggio dell'indicibile –, il poeta esorta a un recupero del *mistero* e dell'*ineffabile* che si percepiscono nell'interiorità, con un «*heiligen Sinn*» (*ibid.*: 276) – un senso del sacro. Quanto è indeterminabile non va eluso nel processo con cui l'essere umano, conoscendo e rendendosi cosciente, si forma. Al contrario, «della coscienza (*Bewusstsein*) più perfetta si può dire che sia coscienza del tutto e del nulla» e, in quanto tale, «essa è canto, pura modulazione di *Stimmungen*, come quello della voce o dei suoni (*es ist Gesang, bloÙe Modulation der Stimmungen, wie dieser der Vocale oder Töne*)» (*ibid.*: 178). La *Stimmung* della poetica novalisiana è dunque «una tonalità intima, un indecifrabile accordo interiore, una segreta consonanza nel dialogo dell'anima con se stessa: la coscienza più compiuta – e questa è la più grande intuizione di Novalis – sta appunto in rapporto con queste *Stimmungen*, è il principio della loro modulazione, è ciò che le fa *cantare*, nel senso che le traduce in un linguaggio

poetico immergendole come tante voci nella musica dell'interiorità» (Masini, 1986: XXVIII).

Se la *Klassik* si rivolge *ὑπέρ* (sopra), al contrario la *Romantik* di Novalis si ripiega *abwärts* – in giù –, in sé, volgendosi «verso la sacra, ineffabile, misteriosa Notte» (Novalis, 1800: 7). Acuitosi fino agli estremi il contrasto fra ideale e reale, così come quello tra uomo e mondo, dell'antica idea di armonia il Romanticismo salva soltanto la melanconica declinazione cinquecentesca. La dea greca si tramuta definitivamente nelle fogge della *Melancholia* düreriana. La *große Entfernung* – locuzione con cui nel presente lavoro si è indicato il processo tecnico-musicale per il quale nel XIX secolo le concatenazioni armoniche si allontanano progressivamente dal centro tonale fino a dissolvere la percezione della tonalità – inerisce tutti i campi dell'arte poiché anzitutto riguarda l'essere umano, che si sente allontanato da se stesso giacché grava su di lui la spinta centrifuga impressagli dal mondo esterno. «Lontano giace il mondo (*Fernab liegt die Welt*) – perso in un abisso profondo – la sua dimora è squallida e deserta. Malinconia (*Wehmuth*) profonda fa vibrare le corde del mio petto»: così Novalis prosegue laconicamente, nelle *Hymne an die Nacht* (*ibid.*: l.c.).

Se Hölderlin anela al ricongiungimento con il *Tutto* armonico del mondo, Novalis agogna invece alla *Verfremdung* – al distacco – da esso: il poeta «prova un *cupio dissolvi*, inteso non negativamente come delusione, stanchezza, volontà di annientamento, ma positivamente quale desiderio di liberazione, raggiungimento di una compiuta armonia, ebbrezza d'infinito, estasi nell'amore e in Dio» (Sola, 2003: 129-30). Nel gioco delle opposizioni, se la luce del sole è la metafora della ragione, la notte diventa l'emblema del sentimento; e se “venire alla luce” significa nascere, la notte diviene allora simbolo di morte. Scritte fra il 1797 e il 1799, le *Hymne* si originano dall'effetto che la scomparsa dell'amata Sophie von Kühn, avvenuta nel 1797, ha sul poeta. Tuttavia, proprio nel concetto novalisiano di morte si interrompe la catena delle antinomie laddove la *Nacht*, pur evocando il trapasso quale eterno sonno, è altresì il tempo prediletto per ciò che annulla la morte: l'*amore*. La notte è infatti, per antonomasia, il momento che

favorisce il ricongiungimento degli amanti. Essi, sottoposti al silenzio e all'assenza di luce, sono esortati a concentrarsi su quanto vi è nella propria e nell'altrui interiorità e «riescono a guardarsi senza vedersi» (*ibid.*: 132). «Gli occhi infiniti che in noi la notte dischiude» – scrive il poeta – vedono oltre» e «non bisognosi di luce frugano nel profondo di un'anima amante» (Novalis, 1800: 9). Inoltre, figlio della notte è «l'amore che crea» (*ibid.*: 25) e «il grembo» è «lontano dai regni della luce» (*ibid.*: 55).

Nell'idea di *notte* viene dunque a racchiudersi un'*armonia di contrari* fra *mors* e *a-mors*. Tale paradosso è estrinsecato nell'appellativo con cui Novalis evoca la giovane: «amabile sole notturno» (*ibid.*: 11). Così, il trionfo dell'amore è sancito: poiché il Cristo sconfisse la morte con un atto di indicibile amore, «non piange su nessuna tomba chi crede ed ama» (*ibid.*: 51). La morte è dolce «come un soffio d'arpa» (*ibid.*: 35), perché «die Lieb' ist frey gegeben» (*ibid.*: 52): l'amore è stato liberato.

II.4.

Perfezione e «armonia relativa» dell'essere umano. Fra natura, ragione e civiltà nello *Zibaldone* di Leopardi

Il quadro generale degli scritti letterari che hanno posto in luce la questione dell'armonia nell'essere umano con se stesso, Dio e il mondo diminuisce in corrispondenza con il volgere al tramonto del Settecento. Negli stessi momenti in cui, nel 1798, la *Frühromantik* di Novalis denuncia un'insofferenza e propone il distacco totale dall'inutile affaccendarsi dell'essere umano nella moderna quotidianità, in Italia nasce Giacomo Leopardi, che dal primo Romanticismo eredita il tema dell'infinito, nel suo ordirsi con i sentimenti della morte e dell'amore, senza però mai abdicare alla razionalità. Comprendere quale sia l'essenza del pensiero leopardiano sull'armonia è motivo d'interesse dal momento che, nel suo convinto ateismo, l'autore si concentra sul rapporto armonico dell'uomo con se stesso, l'arte, la società e il mondo in cui vive. La riflessione in merito emerge anzitutto da quella miscellanea di appunti, non volti a esser pubblicati secondo le volontà dell'autore, che è raccolta nello *Zibaldone*. Scritto nel torno di tempo che dal 1817 giunge sino al 1832, il testo viene pubblicato soltanto sul finire dell'Ottocento con il titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* dall'editore *Le Monnier*, racchiudendo il pensiero di Leopardi nelle sue trasformazioni.

Sebbene nell'opera il concetto di armonia venga relato alle sue più varie connotazioni, tale prima edizione dello *Zibaldone*, curata da Carducci, nell'indice tematico declina l'idea di *armonia* quale «grazia delle parole, delle pronunzie, de' versi» e come «Armonia della Natura», facendola così sussumere meramente ai due differenti campi di sapere della *tecnica artistica* e della *filosofia*. Se la seconda accezione proviene dalla lunga tradizione filosofica che congiunge Pitagora e Leibniz passando per il platonismo e la Scolastica, la prima deriva

invece dagli studi prettamente letterari e in particolare da Foscolo, il quale dedica l'opera *Le Grazie* all'armonia dello stile, cui allude altresì nell'incipit del carme *Dei Sepolcri* quando cita «il verso e la mesta armonia che lo governa» (v. 9) in riferimento alla poetica di Ippolito Pindemonte. Nella stessa opera egli aveva inoltre utilizzato il termine *armonia* in opposizione alla parola *silenzio*, quali metonimie rispettivamente della *poesia* e della *morte*. Così, nel fulcro dell'opera, Foscolo aveva attribuito alla prima la forza di superare la seconda attraverso l'annullamento del *tempo*, poiché «l'armonia / vince di mille secoli il silenzio» (vv. 234-35).

«Mi pare che in natura non ci siano quasi altro che i lineamenti del bello, come sono l'armonia, la proporzione e cose tali che secondo il solo lume naturale debbono trovarsi in ogni cosa bella; e che l'ombreggiare degli oggetti belli dipenda tutto dalle nostre opinioni» (Leopardi, 1898-1907: §8): tale affermazione, risalente ai primi anni di stesura dello *Zibaldone*, basterebbe a scardinare alle fondamenta il supposto pessimismo leopardiano. Il poeta si sta qui interrogando sulle belle arti e, in particolare, si domanda se il prototipo del bello sia presente in natura oppure se il giudizio umano riguardante la bellezza sia un fatto di assuefazione culturale nei confronti di ciò che l'uomo è abituato a giudicare bello. Le considerazioni estetiche si concentrano allora sull'«armonia estetica» (*ibid.*: §10) – retaggio di un classicismo formale cui Leopardi aderisce senza remore – a cui il poeta si riferisce, anzitutto, quando, come Foscolo, «per armonia» intende «la finezza dell'arte di verseggiare», «il ritmo analogo ai sentimenti, la varietà» (*ibid.*: §28). Di poi, prendendo in esame la disciplina musicale, avvalora le proprie teorie, inferendone che gli effetti psicagogici e catartici prodotti dalla musica sull'essere umano siano determinati dalle proprietà fisiche del suono e siano, quindi, oggettivi e universali, mentre le questioni relative all'armonia, alla percezione di consonanza e dissonanza siano da considerarsi problemi prettamente estetici, artistici, educativi, connotati culturalmente e dunque soggettivi (cfr. *ibid.*: §155-56). «L'armonia è bellezza. La bellezza non è assoluta, dipendendo dalle idee che ciascuno si forma» (*ibid.*: §156).

Forte della tradizione ciceroniana, Leopardi prende poi in considerazione l'*armonia politica* e, appena prima che scoppino i moti rivoluzionari in Sicilia, appunta: «a colui che occupa una nuova provincia o per armi o per trattato è molto più vantaggioso il suscitarsi e il mantenerci due fazioni, l'una favorevole e l'altra contraria al nuovo governo, di quello che averla tutta ubbidiente e sottomessa e indifferente dell'animo» (*ibid.*: §113). Da ciò infatti «si cavano due vantaggi»: l'uno consiste nell'indebolire la volontà di rivolta da parte del popolo, che si sente così maggiormente rappresentato, l'altro nell'ottenere «un partito per sé molto più energico e infervorato di quello che se non esistesse un partito contrario (...) giacché il contrasto eccita anche quei sentimenti che in altro caso appena si proverebbero, e quello che non si farebbe mai per affetto proprio si fa per l'opposizione altrui» (*ibid.*: §113-14). È il 5 giugno 1820 quando, prendendo le distanze da un atteggiamento anarchico – che secondo il poeta «conduce dirittamente al dispotismo», ossia al suo contrario –, afferma: «la libertà dipende da un'armonia delle parti» (*ibid.*: §14); un mese dopo, citando Montesquieu, scrive che «le divisioni sono necessarie» e «non sono contrarie all'ordine», perché quest'ultimo «risulta dall'armonia e non dalla quiete e immobilità delle parti né dalla gravitazione smoderata e oppressiva delle une sulle altre», e che «per regola generale, dove tutto è tranquillo non c'è libertà» (*ibid.*: §163).

Per quanto concerne invece il *topos*, tipicamente moderno, della scissione umana fra istinto e intelletto, «la natura» – sostiene il poeta – «è grande», mentre «la ragione è piccola e nemica di quelle grandi azioni che la natura ispira» (*ibid.*: §37). Fra queste, che sono «le due grandi madri delle cose», vi è una «inimicizia» cooriginaria che soltanto la religione ha potuto rendere «accordata» allorché, «proponendo l'amore delle cose invisibili di Dio e la speranza di premio nella vita futura, ha conciliato con mirabile armonia la grandezza, generosità, sublimità, apparente pazzia delle azioni (come son quelle dei martiri, il distacco dai beni terreni, da' parenti, dalla patria, il disprezzo della morte, il sacrificio de' piaceri e di tutto all'amor di Dio al dovere) colla ragione» (*ibid.*: *l.c.*). Tuttavia, il monito leopardiano non tarda a giungere: tale *accordo* consiste in un'«armonia che fuor

della religione non si può trovare se non a parole» perché, a meno che il soggetto non abbia un'autentica fede, non vi saranno mai per lui né alcuna «azione eroica», «generosa e sublime» né «concetti e sentimenti alti, che non sieno vere e prete illusioni e che non debbano scadere di prezzo, quanto più cresce l'impero della ragione» (*ibid.*: *l.c.*). Nel ritornare sull'antinomia fra natura e ragione, tuttavia, Leopardi puntualizza più volte: «la ragione è nemica della natura», ma «non già quella ragione primitiva di cui si serve l'uomo nello stato naturale» (*ibid.*: §375). Quest'ultima «l'ha posta nell'uomo la stessa natura» e in essa «non si trovano contraddizioni» (*ibid.*: *l.c.*). «Nemico della natura è», piuttosto, «quell'uso della ragione che non è naturale», ossia «quell'uso eccessivo ch'è proprio solamente dell'uomo, e dell'uomo corrotto» (*ibid.*: *l.c.*).

L'articolarsi del pensiero e del discorso leopardiani, nonché della critica che lo stesso autore costantemente fa di essi, insieme alla ricerca enciclopedica sottesa agli scritti dello *Zibaldone*, pone in luce una volontà pedagogica di *completezza della formazione*. È con lo studio, infatti, che Leopardi opererà la sua rivoluzione nei confronti della famiglia e della società in cui vive. Non mancano, infatti, considerazioni teoretiche sulla possibilità dell'uomo di «perfezionare se stesso» (*ibid.*: §371). Riguardo ciò, Leopardi considera anzitutto quanto segue: «il sistema materiale del mondo» – «tanto nelle minime» quanto «nelle massime cose» – estrinseca «una sapienza, una maestria» tali che l'essere umano nemmeno può concepire «un piano così magistrale, così minuto, così strettamente legato insieme e corrispondente, così perfetto in ogni menomissima parte, come quello che vediamo eseguito dalla natura» (*ibid.*: *l.c.*). Si presenta dunque un'aporia quando il soggetto, cercando di perfezionarsi nel corpo, nella sua anatomia, nella sua «costruzione organica», «immagina un disegno più perfetto», «completo», «giusto», «conveniente», «esatto», «squisito» (*ibid.*: §372) più di quello che la natura ha concepito per lui. Allora, rendendosi conto del fatto che è impossibile far meglio della natura, «l'uomo si mette a ridere» rassegnato «e confessa che non solo non c'è cosa più perfetta, ma ch'egli con lunghissimo studio, dal principio del mondo in poi, ancora non è arrivato a

comprenderne interamente tutta la perfezione, e ogni giorno rivela qualche altra cosa da ammirare, ed accresce la meraviglia» (cfr. *ibid.*: l.c.). È sconsiderato perciò, da parte dell'uomo, pretendere di portare il corpo umano a *perfezione*, giacché questo risulta già in sé un organismo stupefacente il cui funzionamento rimane per la maggior parte ignoto alla conoscenza umana. E ancor più immotivatamente pretenzioso sarà, allora, da parte sua, cercare di rendere perfetta quella «parte tanto più nobile, astrusa e difficile, qual è lo spirito», dal momento che la natura, «tanto accurata e puntuale (...) in tutto il resto», non sarà certo stata così «manchevole e difettosa nella parte più rilevante» (*ibid.*: l.c.) dell'essere umano. Dunque, il mistero incomprensibile della natura – che l'uomo percepisce anche dentro sé, essendo parte di essa – si erge davanti al processo formativo e educativo dell'essere umano, talvolta lasciando quest'ultimo inerme. Da ciò, forse, si origina quella che i Romantici tedeschi chiamano *Sehnsucht*, la cui etimologia sarà rinvenuta da Mittner nel *Sucht* – nel male – del *Sehnen* – del desiderio – (cfr. Mittner, 1964-77, II: 689-702).

Poiché è vano da parte del soggetto cercare di raggiungere quell'idea di perfezione di sé che egli si è formato – giacché non corrisponde ed è incompatibile con il progetto di perfezione (per lui incomprensibile) estrinsecato dalla natura anche attraverso il suo essere –, conviene piuttosto all'uomo ricercare un'«armonia relativa» (*ibid.*: §377). Se è vero, infatti, che «l'amore dell'ordine o l'idea della necessità dell'ordine», «dell'armonia» sono innati, assoluti, universali, poiché sono «il fondamento del raziocinio e il principio della cognizione o del giudizio» umani, è altrettanto vero che «l'idea di un tal ordine è variabile, dipendente dall'abitudine», dall'«opinione», ed «è relativa e particolare» (*ibid.*: §376). Ogni uomo sente quindi universalmente dentro sé il bisogno di raggiungere o almeno di ricercare l'armonia, perché per ognuno è una necessità cooriginaria: quanto risulta rivoluzionario, nel pensiero di Leopardi, consiste piuttosto nell'aver compreso – primo nella tradizione letteraria e filosofica concernente la categoria di *armonia* – che tale armonia abbia per ogni essere umano una concretizzazione del tutto differente, personale, unica e

irrepetibile. Il fatto di ricercarla e raggiungerla, allora, assume un significato sempre diverso e relativo al singolo soggetto. L'«ordine» da lui desiderato non è perciò «quiete» ma una «armonia» che abbia «capacità di durare», dal momento che «l'uomo e nessun altro essere» (*ibid.: l.c.*) non può trovarsi bene se non potendo armonizzare la propria condizione con le proprie qualità e con la propria natura. Altrimenti, egli viene a trovarsi in uno stato «di contrasto, di sconvenienza, e perciò travaglioso, non per l'assenza della quiete assolutamente, ma dell'armonia relativa» (*ibid.: l.c.*).

Così, se all'indole personale si addicesse «il moto perpetuo, l'azione continua», l'uomo «sarebbe in istato di pena e violento, quando fosse costretto al riposo propriamente detto» (*ibid.: l.c.*), nel quale percepirebbe un disordine interiore, non avrebbe pace e sarebbe infelice, mentre troverebbe il proprio ordine nella fatica costante. «Sicché» – continua il poeta – «il riposo che noi desideriamo non è riposo o quiete assolutamente, ma armonia colla nostra natura, tanto specifica quanto individuale» (*ibid.: l.c.*). Allo stesso modo, anche la stabilità cui miriamo «non è quiete assoluta»: «bensì è quiete relativa», ossia «armonia» (*ibid.: l.c.*). Non si deve, perciò, utilizzare «proposizioni astratte nelle cose relative, né pretendere di aver dimostrato che noi amiamo naturalmente un tal ordine». Le risposte riguardanti l'essere umano sono tanto profonde quanto inevase. «Amiamo l'ordine, l'amano tutti gli esseri; ma qual ordine? Odiamo il disordine, ma qual è questo disordine? Ciò bisogna cercare» (*ibid.: l.c.*)!

Dunque, «la felicità non si trova se non nella perfezione di cui l'essere è capace» e «un essere non è perfetto se le sue facoltà non sono perfettamente d'accordo fra loro», «s'egli non è in conformità colle leggi che risultano dalla sua natura» (*ibid.: l.c.*). Tuttavia – e questa pare essere la cifra più profonda del pensiero pedagogico leopardiano – «per conformarsi», tali leggi «bisogna conoscerle»: «l'uomo», allora, «non sarà felice se non quando conosca se stesso» (*ibid.: §379*), gli altri e il rapporto che a essi lo lega. Dalla conoscenza, infatti, «deriva l'amore o l'odio» e «dall'amore o l'odio deriva l'azione, perché l'uomo non si può determinare se non a quello che crede bene» (*ibid.: l.c.*).

«Sicché conoscere, amare» – primariamente se stesso –, «operare: ecco tutto l'uomo» – è quanto conclude Leopardi relativamente alla formazione umana e all'armonia che le è relata. La ricerca più significativa che il soggetto può condurre è quella che porta alla conoscenza della propria natura – accettando il fatto che, seppur in modo incomprensibile, essa è perfetta nel sistema materiale del mondo in cui è inserita – e, da lì, all'armonia della formazione umana.

Senonché, «il mondo non è tutto fatto per l'uomo» (*ibid.*: §1559): la critica leopardiana ingiunge ancóra alla cultura del Settecento, rivolgendosi ora in particolare al supposto antropocentrismo illuminista e proseguendo col prendere in analisi le cause della disarmonia che inficia la formazione dell'uomo moderno. «Quelle cose che eran fatte per lui, o dovevano aver relazione con lui, ed avercela in quel tal modo» – scrive Leopardi – «la natura le ha ordinate con tutta la possibile perfezione» per il bene dell'uomo stesso (*ibid.*: *l.c.*). Ma poiché egli «s'è posto in relazione con il mondo» anzitutto «mediante ciò che si chiama perfezionamento, e io chiamo corruzione» – continua l'autore –, si è procurato «un'infinità di bisogni» e ha, «con infinite difficoltà», ridotto «tutte le cose a uno stato idoneo al suo servizio» (*ibid.*: *l.c.*). Così, quelle «stesse cose che la natura avea destinate al suo uso, non essendo più buone a servirlo nel suo nuovo stato, ha dovuto, parte abbandonarle, parte ridurle a una condizione diversissima ed anche opposta alla naturale. Che vuol dir questo? non che la natura è imperfetta, ma che l'uomo non è qual doveva» (*ibid.*: §1559-60).

Si riscontra, quindi, un apparente paradosso: «quanto più l'uomo è perfetto, cioè in armonia col sistema delle cose esistenti, e di se stesso, tanto più gli è difficile e faticoso il vivere, e l'esser felice. Che strana assurdità sarebbe questa nella natura? che strana contraddizione con tutte le altre anche menome parti del suo sistema?» (*ibid.*: §1562). La risposta, secondo il poeta, è la seguente: «L'uomo è ridotto in tale stato che non gli basta più la natura di gran lunga; e ciò prova che questo stato non gli conviene. L'uomo, alterandosi, ha trovato la natura imperfetta per lui. Ciò vuol dire ch'egli non s'è dunque perfezionato, ma corrotto» (*ibid.*: §1560). Il perfezionamento della *civiltà*, cui

l'umanità si è nei secoli gradualmente protesa, corrisponde per Leopardi a un'insana eliminazione dei sentimenti e dei desideri più naturali e autenticamente umani dell'uomo, compiuta in nome di quella *raison*, tramite il cui calcolo la scienza si è asservita al progresso. Attraverso di essa l'industrializzazione, il mercato, la finanza – in nome dei quali si è troppo spesso sacrificata la natura – e l'alienazione che si è provocata di séguito nell'essere umano fanno sì che egli non corrisponda più «al sistema delle cose» e, di conseguenza, ch'egli si trovi in una condizione di malessere. «E non dopo il cambiamento, ma prima di esso, l'uomo si sarebbe trovato in opposizione colla natura» (*ibid.*: §1561). Tutti gli esseri, infatti, si trovano in perfetta armonia con essa: «solamente l'uomo, in quello stato ch'egli chiama di perfezione, trova la natura renitente, ripugnante, mal disposta a' suoi vantaggi, a' suoi piaceri, a' suoi desiderii, a' suoi fini, e gli conviene rifabbricarla» (*ibid.*: *l.c.*). Così, «quanto più egli s'avanza verso la sognata perfezione del suo essere tanto meno si trova in armonia colle cose quali elle sono, e gli conviene, raddoppiando proporzionatamente l'arte, e vincendo sempre maggiori difficoltà, cambiar le cose, e farle essere diversamente» (*ibid.*: 1561-62).

Dunque, sotto il falso nome del «perfezionamento» si è surrettiziamente celata l'alienazione compiuta anche il nome del concetto di *civiltà* – termine che incentra la riflessione sulla relazione dell'uomo con ciò che gli è esterno, in quanto *civis*. Inoltre, l'epoca del progresso e della civiltà è quella in cui – come scrive Oscar Wilde nel capitolo ottavo del *The Picture of Dorian Gray* –, *unnecessary things are our only necessities*. Quanto ne consegue è che la civiltà, così intesa, «distrugge la perfezione e l'armonia di qualunque siffatta società» (*ibid.*: 1953). Il pensiero leopardiano vira, allora, verso una «pedagogia dell'interiorità» (Gennari, 2018: 19). «La formazione diventa, così, l'epicentro della pedagogia. Essa sostituisce la perfezione – questo antico sogno (§1907-1911) della teologia cristiana e della filosofia medievale –; essa surroga il perfezionamento – questo composto di “nuovi patimenti” (§4180-81) che corrompono la natura umana anziché fortificarla –; essa scalza la perfettibilità –

questa “fantasticheria” (§1909-1911) figlia della superbia, che non riconosce nella natura quanto di perfetto già esiste (§371-373)» (*ibid.*: 46-47).

II.5.

***L'organista romantico* di Strindberg. Armonia, musica e fantasticheria oltre le dissonanze della formazione**

Nella storia della cultura europea il concetto di *armonia* ha inerito anzitutto il rapporto fra ideale e reale. Nell'Antichità è stato riconosciuto all'essere umano il potere di farsi *creatore* della realtà attraverso le proprie idee e, quindi, di concretizzare l'armonia in se stesso e nello Stato. La *harmonia mundi* medioevale aveva successivamente letto il mondo come perfetta emanazione di Dio. In nome di quest'ultimo, nel Seicento, Leibniz aveva fondato la propria teodicea, in séguito confutata e congedata dall'Illuminismo francese, talvolta anche in modo canzonatorio (cfr. Voltaire, 1759). Se la letteratura del Neoumanesimo tedesco aveva poi scoperto il valore della *Harmonie* nella *Bildung* umana, con lo svanire di tale movimento culturale – il quale si protrae fino alla metà dell'Ottocento – si ha la dissoluzione di ogni possibile armonia fra ideale e reale.

Considerato uno dei maggiori scrittori svedesi, Johann August Strindberg nasce a Stoccolma proprio al concludersi di tale parabola temporale, nel 1849, e lì morirà, nel 1912. Attivo fin dal 1869 e internazionalmente noto per i suoi drammi, Strindberg rappresenta in essi l'uomo moderno borghese, del quale scandaglia le ansie e le paure che soffocano il senso dell'umano. La novella *Den romantiske klockaren på Rånö* – Il sagrestano romantico di Rånö – viene pubblicata nel 1888 all'interno della silloge di racconti *Skärkarlsliv* – Vita dell'arcipelago –, tutti ambientati nell'arcipelago di Stoccolma, che fanno da séguito al romanzo *Hemsöborna* – Il popolo di Hemsö –, dato alle stampe l'anno precedente. Il titolo *L'organista romantico*, con cui apparirà nel 1985 la traduzione italiana del racconto, tradisce l'originale forse per la volontà di non svelare da subito il destino del protagonista, Alrik Lundstet. Il titolo italiano riflette infatti la dimensione *ideale* di Alrik – presentato fin dalle prime pagine come un «giovane

contabile sognatore» (Strinberg, 1888: 22) dal prodigioso talento musicale, che ha il desiderio di divenire organista titolare presso la chiesa di S. Jakobs nel centro di Stoccolma, cui egli aspira giacché fortemente ammaliato dal proprio Professore di Conservatorio, il quale attende altresì a tale impiego. Tuttavia, il termine «klockare» che compare nel titolo strindbergiano indicava originariamente, durante il Medioevo, colui che suonava le campane e scandiva il trascorrere del tempo, avendo anche il compito di prendersi cura della chiesa e degli antichi orologi a carica manuale presenti nelle torri campanarie. Era, quindi, il semplice sagrestano. Dal XVII secolo, al *klockare* svedese veniva richiesta la capacità di insegnare a cantare conducendo il coro della chiesa e, conseguentemente, diveniva anche responsabile dell'istruzione dei giovani poiché insegnava loro a leggere e scrivere. Tale incarico coincideva spesso con quello pastorale finché, con la riforma svedese della scuola primaria, nel 1842, divenne possibile combinare il servizio di sagrestano e insegnante elementare. In ultimo, laddove vi fosse un organo il *klockare* suonava durante le funzioni religiose. Il titolo originale del racconto anticipa, dunque, il futuro *reale* del protagonista, che si ridurrà a esercitare l'umile funzione di sagrestano e maestro elementare nella parrocchia di Rano, un isolotto la cui superficie supera di poco i cinque chilometri quadrati.

L'opposizione fra la realtà e i sogni di Lundstet è resa altresì dall'accostamento al Romanticismo, al quale il riferimento risulta piuttosto ironico, data l'insofferenza di Strindberg per la letteratura d'evasione. La scelta di stendere un «racconto musicale» si confà all'esigenza di effigiare il mondo armonico e idilliaco del protagonista, ove talvolta si fondono le dimensioni onirica e ideale. Così, il sogno che Alrik fa durante il viaggio che lo porta a Stoccolma sembra consentire all'autore l'inserimento di un'allusione implicita, volutamente spogliata di ogni filosofia, al classico *Somnium*. Nella «volta celeste» non sono le *sphaerae* a risuonare bensì «un violino dalle corde lunghe quanto la strada maestra, dall'anima alta quanto gli alberi e dal ponticello di porcellana bianca» (*ibid.*: 30), mentre la tramontana fuge da archetto. Il *tam dulcis sonus* e il

l'armonia del *concentus* ciceroniani sono ora trasformati in «melodie mai udite prima, di tre quarti di tono invece di semitoni, nelle quali c'erano tanto i mi diesis quanto i si diesis, che Lundstet s'era sempre chiesto dove mai si fossero cacciati quando Dio fece inventare all'uomo il pianoforte» (*ibid.*: l.c.). I temi filosofici, teologici, politici e pedagogici relativi all'armonia sono elusi in nome del motivo prettamente artistico. Se l'impianto tonale era stato congedato nel 1885 con le *Bagatelle sans tonalité* di Liszt, anche il sistema equabile è qui messo in discussione (anticipando la tendenza microtonale degli anni Venti del Novecento) poiché – simboleggiando la *razionalità* che lega numero e musica – non si attaglia al «temperamento sognante e giocoso» del giovane (*ibid.*: 31). Ciò accade anche con le fughe di Bach, che Lundstet definisce «un problema di matematica» (*ibid.*: 39), considerandole «insopportabili» (*ibid.*: 41).

Nell'incedere delle pagine, tuttavia, si rende progressivamente esplicita la dualità dell'essere di Alrik, il quale pur sentendo se stesso come «un prodigio», che «avrebbe resi migliori e più felici col miracoloso balsamo della musica» (*ibid.*: 42) gli altri uomini, nella vita si dimostra un impacciato, che «non sapeva che pesci pigliare» (*ibid.*: 44) e «mentendo mai lui, era portato a credere che tutti dicessero sempre la verità» perché «così gli avevano insegnato i suoi genitori» (*ibid.*: 56). Se dapprima appare quale *genio* musicale dalla personalità eccentrica e affascinante, in séguito risulta essere meramente un *ingenuo* alle prese con una società di cui non riesce armonicamente a far parte. E ciò è ben effigiato dal fatto che, giunto finalmente a Stoccolma, «la meta dei suoi sogni» (*ibid.*: 29), non trova nessuno ad accoglierlo e ad assecondare il suo «cuor leggero»: bussa con entusiasmo alle porte ma la città è in lutto e nessuno risponde perché tutti stanno partecipando ai funerali del re (cfr. *ibid.*: 35-36).

La «natura ludica» (*ibid.*: 46) del suo essere, cui l'autore allude spesso nel corso del testo, può forse essere una chiave interpretativa del romanzo strindbergiano. Nella lingua svedese si è infatti sviluppato un concetto peculiare, per designare il quale si utilizzano termini con radice *lek-*, che può indicare contemporaneamente non solo il “giocare”, il “suonare” e il “recitare” (come

l'inglese *to play* e il tedesco *spielen*), bensì anche il “fantasticare”. Ciò poiché, come farà notare Huizinga nel saggio *Homo ludens* (cfr. Huizinga, 1939), l'etimo di tale parola – che accomuna il gotico *laikan*, l'alto-tedesco *Leich*, l'anglosassone *lācan* e l'islandese *leika* – è legato al “muoversi liberamente”. Da qui l'idioma svedese deriva il significato di “fantasticare”, forse in riferimento al libero movimento del pensiero. In questo senso il «temperamento» di Alrik è «giocosco» (*lakefulla*) (*ibid.*: 31), ed egli trascorre il suo tempo fra le «fantasticherie» (*lekar*) (*ibid.*: 67). Quando vede per la prima volta da vicino l'organo della chiesa di S. Jacobs, ad esempio, lo strumento è per lui dapprima «un organismo gigantesco», di cui può ammirare i «polmoni» e «lo scheletro, ampio come la carcassa di una balena» (*ibid.*: 48-49): canne, tiranti, leve e ganci ne rappresentano ossa, muscoli, nervature. Poi, il gigante si trasforma in una «montagna di stalattiti» dalla cima della quale Alrik ha le vertigini e il professore, avendo portato lassù il ragazzo, diviene «il Tentatore sulla montagna che mostra il magnifico mondo al Figlio dell'uomo» (*ibid.*: 49). In uno dei massimi picchi poetici, Strindberg proietta Lundstet (e così pure il lettore) nel mondo plutonio e mistico delle «annerite volte ogivali» alla sommità della cattedrale, «dove l'oscurità combatteva con la luce» (*ibid.*: *l.c.*). Qui il giovane vive un momento epifanico con «l'irrompere di un immenso cielo luminoso», il «boato» delle campane che iniziano a suonare improvvisamente tutte assieme e la conseguente «scossa» da esse provocata sul pavimento: l'allievo, che ora si sente «discepolo», «aveva la sensazione di esser stato in cielo, fra gli angeli, e di aver contemplato il Cristo in gloria e il trionfo della Luce sulle tenebre» (*ibid.*: 50). Così, lo stagno delle canne dell'organo si muta in argento, il mogano in palissandro, finché lo strumento della *Jacobs kyrka* giunge persino a esser immaginato come «una grande grotta di basalto di cui Eolo era il tiramantici» e nel cui fondo «viveva uno gnomo che si sarebbe liberato se qualcuno avesse premuto un bottone» (*ibid.*: 66) provocando, con il crollo della grotta, una «morte meravigliosa» (*ibid.*: 67) a Lundstet.

Dunque, è proprio *fantasticando* che l'organo – oggetto sacro, dal quale si levano «le armonie» (*harmonierna*) (*ibid.*: 51) – si carica «di tutta quella

perfezione che di solito si attribuisce all'amata» (*ibid.*: 65). Pare profilarsi, allora, una vera e propria *religione della musica*: il professore se ne atteggia a sacerdote cosicché il prete, nel celebrare la messa, viene percepito da Alrik come «un tizio che chiacchiera durante un concerto». Il suono dell'organo è, paradossalmente, l'autentico *verbum*, «la parola» sgradevolmente «interdetta» dalla voce del pastore, la cui predica provoca al professore «una smorfia di fastidio» (*ibid.*: 52).

Tale smorfia simbolica, nella quale si scorge l'eco anticristiana che Strindberg trae dalla lettura di Nietzsche, è latrice di un sentimento che della «religione musicale» porta in emersione l'aspetto volutamente esoterico, talché il professore «si sarebbe inquietato se la gente si fosse fermata, osando fingere di capire ciò che solo lui sapeva apprezzare» (*ibid.*: *I.c.*). Poiché l'organo si trova alla sommità della cattedrale, l'organista risulta in una condizione di *superiorità* rispetto agli altri esseri umani: così, è credendosi migliore degli altri che il musicista spesso tenta in realtà di mascherare la propria disarmonia con la società. Tuttavia, il sentimento della bellezza provocato dalla musica possiede altresì un valore pedagogico per Alrik che, «con l'impressione di aver visto qualcosa di immensamente grande, di aver ascoltato qualcosa di sovrumaneamente bello, perfettamente convinto oramai di non essere in grado di godere appieno dell'arte della fuga perché incolto», è però «orgogliosamente fiducioso anche di poter un giorno appartenere a quei pochi eletti che sanno farlo» (*ibid.*: *I.c.*). Il desiderio di «un animo più coltivato», necessario a comprendere tutta la storia e l'essenza di tale strumento, nonché della musica in generale, si origina poiché «la maestosità dell'organo» lo eleva (*ibid.*: 53).

Diviene progressivamente palese, allora, il fatto che Lundstet *ricerchi l'armonia* attraverso lo studio della musica, che egli crede capace di concedergli una dignità sociale emancipandolo dalle sue umili origini: non a caso, «in Conservatorio si studiava in particolare armonia» (*hamonilära*) (*ibid.*: 53). L'esito fallace di tale ricerca, però, non è da imputare allo studio musicale: Strindberg vuol forse dirci, piuttosto, che l'armonia va ricercata anzitutto in se stessi e nella formazione, poiché la musica, sola, non è sufficiente a risolvere le dissonanze

interiori, a maggior ragione se si cerca semplicemente di rimuoverle. Così, l'autore pare piuttosto ironico quando scrive che il giovane, per affascinare una fanciulla sconosciuta con cui sta parlando di inezie in una locanda, sforza «tutta la sua dottrina armonica (*harmonivetande*) per trovare una transizione dalle patate al Conservatorio e al prodigio della musica» (*ibid.*: 45): e l'atteggiamento della ragazza nei suoi confronti non può che essere, in risposta, canzonatorio. Ancora più evidente risulterà il contrasto fra il musicista e le persone che gli stanno attorno quando Alrik, «intento agli esercizi di armonia a tavolino» (*ibid.*: 63), non si accorge neppure del disprezzo che l'amico Lindbom – il quale lo ospita nella sua casa – prova nei suoi confronti: mentre quello, parlando in tedesco per non farsi comprendere, in uno scatto d'ira lo definisce «uno scroccone imbecille», Lundstet gli si rivolge candidamente chiedendoli: «di cattivo umore, Lindbom?»; e lui: «lo? no! macché! anzi!» (*ibid.*: *l.c.*).

Quella che appare inizialmente come una buffa e innocua dissonanza (fra la dimensione ideale Alrik e il mondo reale in cui vive) diviene, con lo sviluppo del testo e la crescita del protagonista, una totale, tragica disarmonia. E non è un caso il fatto che, proprio in merito a ciò, il racconto lasci da subito perplesso l'editore Karl Otto Bonnier, il quale evidenzia, in una lettera indirizzata a Strindberg, come la seconda parte della storia giunga «inattesa, artificiosa e poco in armonia col disegno del carattere dell'organista» (Strindberg, 1888-89: 83; Perrelli, 1985: 9). Discostandosi tanto dal *Candide* tratteggiato un secolo prima nel romanzo di Voltaire quanto dal principe Myškin del romanzo *L'idiota* di Dostoevskij, del 1869, Alrik Lundstet è il simbolo dell'uomo che vive fra Ottocento e Novecento, dilaniato da quelle questioni irrisolte dell'essere che Sigmund Freud chiamerà nevrosi. La peculiarità del personaggio strindbergiano consiste, però, nel fatto che tale disarmonia sia determinata esplicitamente e inequivocabilmente da un grave problema educativo e formativo di Alrik Lundstet. A partire dalla metà del quarto capitolo (che si trova esattamente al centro del romanzo) irrompe infatti nella vita di Alrik il padre, anziano e indigente, al quale – in un impeto di fantasticherie sul proprio promettente futuro – il ragazzo aveva suggerito di

trasferirsi a Stoccolma in modo che egli potesse prendersene cura. Questo fatto spezza ogni sogno di gioventù poiché, per mantenere il padre, Alrik è costretto a interrompere i propri studi, accontentandosi della licenza da organista che gli permette di lavorare come *klockare*. Quelle stesse fantasticherie – che, come si comprende con lo sviluppo del racconto, avevano salvato il piccolo Lundstet da un'infanzia gravemente disarmonica, vissuta in condizioni di estrema povertà –, ora lo ingabbiano dunque nuovamente in quel passato di cui non sa liberarsi. Un passato di «liti e discordie», «parole dure, cibo scarso e baruffe» in famiglia, ove «solitudine, litigi, invidia impedivano ogni dialogo» (*ibid.*: 83).

Il «racconto musicale» si rivela, allora, quale romanzo di formazione che dispiega molteplici questioni pedagogiche. Il «dovere di un figlio verso i genitori» (*ibid.*: 46), a cui vien fatto breve cenno nella prima parte del romanzo, viene ora illuminato di nuova luce, rivelando il grave senso di colpa che Alrik prova per aver assistito inerme all'omicidio della madre, compiuto dal padre in un inverno gelido, a causa della scarsità di cibo, sull'isola dove era vissuto. «Era stato da quel momento che aveva cominciato a giocare da solo, senza giocattoli (di cui non aveva neppure idea), senza compagni, senza un luogo dove giocare e senza conoscere giochi» (*ibid.*: *l.c.*): in una tale condizione, era stata la «natura ludica» che è presente in ogni bambino a salvarlo poiché, per contrastare la monotonia della vita sull'isola, egli iniziò a fantasticare. Così, il suo orecchio «sentiva quando non c'era niente da sentire» e anzi «sentiva il silenzio, il pulsare del sangue, la tensione dei tendini, gli strappi delle fibre muscolari» (*ibid.*: 84): percependo profondamente se stesso e «fantasticando» metteva insieme «eventi e ammassi di impressioni, accatastava fantasie e miraggi, allucinazioni che costituivano una stratificazione così spessa da coprire la macchia oscura» (*ibid.*: *l.c.*). Ecco, quindi, come aveva ovviato al dolore e al rapporto oppositivo fra la vita concreta e le sue idee: «mescolare irreali e realtà era diventato per Alrik una specie di istinto», tanto che «gli si era creato un desiderio di autoinganno, gli era sorta dentro la necessità di non incrociare il reale che con la sua violenza poteva ricordargli quel

fatale accadimento», «al cui ricordo era colto da un lacerante struggente senso di colpa» (*ibid.*: 84-85).

Se grazie alle fantasticherie e alla musica era riuscito a intraprendere il suo percorso di emancipazione da quella condizione infima, ora l'arrivo (che è, in realtà, un ritorno) del padre nella vita di Alrik ne scompiglia nuovamente ogni piano: la figura del vecchio diventa «onnipresente» (*ibid.*: 64), come il senso di colpa, e il ragazzo smarrisce la capacità di fantasticare. Nerbo vitale della sua attenzione pedagogica verso se stesso, le fantasticherie, che prima concedevano a Lundstet momenti d'armonia, svaniscono ora lasciandolo in uno stato di profonda deformazione, effigiato dall'incuria del suo giardino che adesso è «incolto a mezza estate» o dal fatto che, siccome egli non va più a pesca, «la sua barca addirittura marciva» (*ibid.*: 73). La profonda disarmonia fra sogni e realtà, passato e presente, è simboleggiata altresì dalla descrizione dell'organo di Rano, nell'accordatura del quale «c'era qualcosa di brusco e di sgraziato», mentre «il timbro era stridulo come quello di un gabbiano o una rondine di mare» (*ibid.*: 71). Tutto allora diventa «pesante, grigio e triste e l'incantatore che era stato capace di animare queste miserie, questa noia, questa uniformità», si accorge di non esser altro «che un maestro elementare e un organista che avrebbe fatto la fame» (*ibid.*: 88). Preso dai rimorsi, si chiede costantemente «come sarebbe potuta andare (...) se avesse pensato solo a se stesso», cosicché il suo senso di colpa è rivolto ora nei propri confronti, e «una strisciante scontentezza» (*ibid.*: *l.c.*) si impadronisce del suo essere.

A questo punto, nella mediocrità delle conversazioni cui partecipa nella vita dell'isola, Lundstet comprende però che ogni essere umano ha le proprie «macchie» (*ibid.*: 90). Forte di tale scoperta, trova allora il coraggio di confessare il suo segreto al parroco, il quale, oltre a rammentargli che Dio può perdonare ogni peccato, gli risponde: «Via, adesso, non si roda più, faccia l'uomo» (*ibid.*: 93). Non la fittizia adesione al cristianesimo – che risulta invece severamente criticato in quanto «religione comoda» (*ibid.*: 94) –, dunque, avrà valore soteriologico per il giovane. Bensì, lo avrà il fatto di aver detto ciò che pareva

indicibile, anzitutto a se stesso e poi a un altro uomo, gesto nel quale si scorge la stenia necessaria ad affrontare e accettare le dissonanze della propria formazione, senza volerle più nascondere o mascherare. Lundstet trova finalmente la propria armonia grazie alla fede: non in Dio ma in quella stessa sua *natura ludica* che gli è cooriginaria e che, già quando era un fanciullo, lo aveva salvato dalla deformazione. Così come in passato aveva creduto «a tutto ciò che aveva voluto» – ossia «che dei covoni fossero soldati, i fili del telegrafo corde di violino, l'organo una grotta di stalattiti, una sconosciuta quasi sua moglie» (*ibid.*: 95) –, ugualmente inizia a credere, ora, anche alle parole del parroco e della *Bibbia*.

Il quadro idilliaco che racconta come Alrik trova l'amore, infine, riporta per la prima volta la parola *harmoni* nel suo significato più ampio e non riferita meramente all'ambito musicale (cfr. *ibid.*: 97). Raggiunta l'armonia grazie «al dono della fantasia (*lekens*)», ora, «dal suo cappello tira fuori ciò che vuole, al di là delle avversità, riesce a ingoiare le umiliazioni come sciaboloni di cavalleria e, se il caso, a mangiare il fuoco infernale per poi srotolare a effetto fuori di sé fili variopinti di seta con cui tessere tessuti rilucenti d'oro» (*ibid.*: 100). È l'amore ad «avergli rinsegnato il segreto degli incantesimi che aveva perduto» e poiché considera sua moglie «la più bella e la più buona», sentendola stonata, «si convince che canta in modo misolidio e crede persino che abbia scoperto quei microtoni mancanti fra mi e fa, si e do» (*ibid.*: *l.c.*).

II.6.

Fra umano e disumano. Armonia e disarmonia nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann

Il soggetto faustiano è uno dei maggiori *topoi* della tradizione letteraria e musicale occidentale moderna. L'origine da cui esso proviene si radica nella Germania fra XV e XVI secolo, quando il desiderio umanistico-rinascimentale di conoscenza s'intesse con i prodromi della Modernità, senza però eliminare i retaggi magici, esoterici, religiosi e superstiziosi legati all'epoca medievale. «Mito dell'Occidente» in cui si confondono storia e finzione, Johannes Faust (talvolta noto con il nome di Jörg Faust) pare realmente esistito tra il 1480 e il 1540. Numerose sono le narrazioni della sua vicenda: da quelle di Johann Spies (1587), Georg Rudolf Widmann (1599), Johannes Nicolaus Pfitzer (1674), sino a quella anonima (1725) firmata dallo pseudonimo Christlich Meynender, che significa "Buon Cristiano" (cfr. Gennari, 2020: 94). Ancóra, trattano la vicenda faustiana alcuni scritti di Lessing (1759), Friedrich Maximilian Klinger (1791), Christian Dietrich Grabbe (1829), Nikolaus Lenau (1840) e Heinrich Heine (1846-47). Su tutti, com'è noto, si distinguono la tragedia di Christopher Marlowe, stesa sul finire del Cinquecento, e il celeberrimo romanzo goethiano, del 1808.

Ancor più cospicue sono le opere musicali che a tale leggenda s'ispirano. Come proposto da Quirino Principe, un «percorso faustiano attraverso la musica» (Principe, 2018: 164) occidentale potrebbe comprendere le composizioni di Wenzel Müller (1784), Johann Ignaz Walter (1797), Johann Georg Lickl (1799), Louis Spohr (1816), Richard Wagner (1831), Robert Schumann (1844-62). A queste si aggiungono le più note musiche sul tema, ossia *La Damnation de Faust* (1845-69) e *Huit scènes de Faust* (1828-29) di Hector Berlioz, le *Szenen aus Goethes Faust* (1844-53) di Schumann, la *Faust-Symphonie* (1854) di Liszt e l'opera *Faust* (1859) di Gounod. A completare il

percorso sul tema vi sono, inoltre, le musiche di Arrigo Boito (1868 e 1875), Heinrich Zöllner (1887), Cyrill Kistler (1905), Alfred Brüggenmann (1910), nonché di Gustav Mahler (1906-10) e Ferruccio Busoni (1924-25).

Faust, dunque, non solo assurge a figura emblematica del genere umano nella sua capacità di distinguere i due concetti opposti di Bene e Male, nonché nella sua propensione tanto alla *hybris* della conoscenza quanto all'ignoto, al misterico e alla magia. Bensì diviene il soggetto nel quale musica e letteratura occidentali maggiormente s'incontrano, attraverso i secoli e attraverso l'Europa. Quando Thomas Mann pubblica il suo *Doktor Faustus* è il 1947 e il testo si pone in maniera dichiaratamente allegorica: con esso l'autore vuole scrivere il romanzo della propria epoca, ossia della Germania nazista, dalle origini al crollo del Terzo Reich. Nell'incedere della narrazione, Mann racchiude perciò, sotto le fogge di divagazioni inerenti alla storia raccontata, quasi una *summa* dei maggiori temi appartenenti alla tradizione spirituale e artistica tedesca, nell'intento di comprendere come essa possa essersi intrecciata con l'originarsi del nazionalsocialismo. Scritto negli anni della Seconda Guerra Mondiale, dal maggio del 1943 al gennaio del 1947, il romanzo «indaga le origini del nazismo» (Mittner, 1960: 218) proprio a partire da quei retaggi oscurantisti dell'epoca medioevale – che l'Illuminismo non ha saputo eradicare dalla cultura occidentale – dai quali proviene la leggenda di Faust e del suo patto con il diavolo. L'oggetto della trattazione manniana, che non coincide propriamente con l'antica storia di Faust, è presentato dal sottotitolo: *Das Lebens des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Attraverso l'allegorica biografia del fittizio compositore tedesco Adrian Leverkühn – la cui vita, narrata dall'amico umanista Serenus Zeitblum, si colloca tra il 1885 e il 1940 –, Mann racconta, piuttosto, la storia della Germania fra Ottocento e Novecento. Il riferimento al *topos* faustiano è determinato dal fatto che, così come Faust, il compositore si assicura, tramite un infelice patto con Mefistofele, ventiquattro anni di straordinaria attività artistica, al cui termine seguirà il suo più umiliante e rovinoso decadimento.

In questo contesto l'*armonia* rientra fra le categorie peculiari del testo, che è forse il più grande romanzo sulla musica. Tale concetto viene però nominato anzitutto in quanto carattere cui tende ogni *umanesimo*, quando il narratore si definisce «un uomo perfettamente moderato», «di tempra umana, tendente all'armonia e al raziocinio» (Mann, 1947: 4), in antitesi alla *genialità* – che, secondo Zeitblum, ha sempre qualcosa in comune con «i dèmoni e l'irrazionale» (*ibid.: l.c.*) – dell'amico Leverkühn. Fin dall'esordio del romanzo il narratore nega il fatto che al *genio* sia concesso possedere un'interiore armonia originaria, giacché la genialità implica sempre un'attrazione verso quanto è oscuro, tenebroso, malefico. Considerando l'incompatibilità delle due condizioni, il letterato dichiara anzi fin da subito «con decisione quasi dolorosa» che l'amico non sia mai stato «armonico» né «umanamente sano», seppur dotato di una genialità «pura e genuina, elargita o magari inflitta da Dio» e non già «acquisita e rovinosa» né frutto «del divampare peccaminoso e morboso di doti naturali» o «dell'esercizio di un orrendo patto» (*ibid.: 5*) con il Diavolo. L'essere dotato «*ex alto*» di un bene non ordinario, quale è la singolare intelligenza, comporta infatti «*in ogni caso*» un'attrazione verso il basso, a causa dell'unione dialettica che collega la «zona radiosa» al «regno infero» (*ibid.: 4-5*).

La precisazione relativa alla *purezza* della genialità di Adrian rivela «un argomento caro», per Zeitblum, «al pari della vita»: ossia «se sussista a *buon diritto*» una «differenza fra genio puro e impuro» (*ibid.: 5*). La questione è così fondamentale da essere accostata al tema di una sinfonia, ma ad essa il narratore ammette di fare inizialmente solo tale «accenno oscuro e misterioso», affinché il suo modo di procedere non «sembri indiscrezione», «irruzione goffa e precipitata» (*ibid.: l.c.*). Considerando il diorama delle possibili interpretazioni che la questione nodale pone in essere, non può eludersi ciò che l'autore sottolinea: Leverkühn è già dotato *in natura* di un'autentica intelligenza straordinaria. Essa basterebbe, sola, a far in modo che egli venga compreso nel computo dei *grandi*. Ciò rende dunque ancor più inutile e insensato il suo patto con il Diavolo, poiché

il compromesso del male è da lui accettato meramente in ragione di un parossismo di *hybris* intellettuale.

Nel corso della narrazione, ove non mancano considerazioni critiche sulla storia e la cultura del popolo tedesco, si comprende allora la precipua analogia fra il compositore e la sua Nazione. La Germania era infatti già da molto tempo prima delle due Guerre Mondiali «una grande Potenza» – scrive l'umanista –: «ci eravamo avvezzi e non ne traevamo l'attesa felicità»; anzi, «ciò non ci aveva resi più simpatici, ma aveva piuttosto peggiorato che migliorato i nostri rapporti col mondo», poiché veniva inseguita «la posizione di Potenza mondiale dominante» e tale «avanzata non si poteva certo attuare col lavoro morale in patria» (*ibid.*: 347). Così come il musicista, dotato originariamente di genialità, accetta la clausola del patto diabolico che gli impone la rinuncia ad ogni rapporto amoroso per divenire uno dei più grandi compositori al mondo, allo stesso modo i Tedeschi avevano voluto la guerra «contro tutti, per convincere tutti e conquistare tutti» (*ibid.*: *l.c.*). In entrambi i casi, a muovere l'azione sono il sentimento di superiorità e il desiderio bieco di fama mondiale, di ottenere l'altrui ammirazione e, in questo modo, imporre il proprio dominio sugli altri, sebbene attraverso mezzi illeciti e a qualunque costo. La grande accusa, che Mann muove contro il proprio popolo attraverso le parole di Zeitblum, ammette il fatto che, per i Tedeschi, l'esser considerati «all'estero come perturbatori del diritto e della pace, insopportabili nemici della vita» fosse lo scotto accettato senza remore pur di «affrontare il mondo finché esso mutasse opinione sul conto nostro, e non solo ci ammirasse, ma dovesse anche amarci» (*ibid.*: 348). Tale è la duplice motivazione che, da un lato, esorta la Germania alla cultura della guerra e, dall'altro, spinge Adrian ad accettare il patto con il Demonio.

Quando i due amici discorrono a proposito della guerra, l'umanista ne individua una nobile causa spirituale: «in un popolo come il nostro» – spiega Zeitblum – «l'anima è sempre l'elemento primario, quello che costituisce la motivazione; l'azione politica invece viene al secondo posto, è un riflesso, un'espressione, uno strumento. Il più profondo significato della nostra ascesa a

potenza universale, alla quale il destino ci chiama è l'*irruzione* nel mondo, l'uscita da una solitudine della quale ci rendiamo conto con sofferenza, una solitudine che nessun legame con l'economia mondiale ha mai potuto spezzare fin da quando fu fondato il Reich. Ed è amaro constatare che il fenomeno empirico della campagna di guerra accoglie ciò che in realtà è nostalgia e sete di unione» (*ibid.*: 353-54). La causa della guerra è quindi individuata da Zeitblum nella rapida «ascesa tedesca verso il mondo» (*ibid.*: 354), ammettendo che quest'ultima si paghi «con una colpa confessata che dichiariamo di voler scontare» e «riconoscere» (*ibid.*: 355). Sentendo queste parole, il compositore interrompe il discorso dell'amico asserendo che la Germania saprà portare tale colpa «con dignità», giacché «ha le spalle larghe» (*ibid.*: *l.c.*). «Chi nega mai che una vera avanzata e ascesa non valga ciò che il mondo addomesticato chiama delitto!» (*ibid.*: *l.c.*), continua Adrian. E, all'atroce esclamazione, il compositore accompagna la seguente riflessione: «In fondo, non c'è al mondo che un solo problema, e questo problema si chiama avanzata. Come si fa ad avanzare? Come si fa a conquistare la libertà? Come si rompe la crisalide e si diventa farfalla? Tutta la situazione è dominata da questo problema» (*ibid.*: *l.c.*).

Il *Doktor Faustus*, dunque, non è il *romanzo di formazione* di Adrian Leverkühn, come potrebbe lasciar intendere il sottotitolo. Il testo viene progressivamente tratteggiando, piuttosto, l'«idea dell'avanzata nel mondo» (*ibid.*: *l.c.*) e dell'ascesa *in* esso. Ciò non designa la nobile elevazione spirituale e religiosa verso la vita ultraterrena, alla quale tendere, nella vita concreta, con la *perfectio* della coscienza morale e amando il prossimo. L'idea evoca piuttosto la sfera semantica militaresca, per la quale «avanzare» vuole dire procedere attivamente e nonostante tutto, mentre «ascendere» significa raggiungere concretamente una supremazia sugli altri, superandone ogni limitazione morale. Nel romanzo di Mann, tanto il compositore quanto la tradizione culturale tedesca compiono infatti un simile percorso per affermarsi *nel* mondo. «Tu le devi infrangere, queste difficoltà, (...) devi sollevarti fino alla vertiginosa ammirazione di te stesso e comporre cose tali da suscitare in te un sacro orrore» (*ibid.*: 280) –

dice il Diavolo a Leverkühn. Patria della musica e della filosofia moderne – avendo dato i natali a Bach, Mozart e Beethoven, Wagner e Schöenberg, nonché a Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer, Marx e Nietzsche – la Germania accetta il compromesso del nazismo pur di compiere la *Germanisierung* – la germanizzazione – del mondo.

Leverkühn diventa, allora, la personificazione della cultura tedesca ed europea. La sua storia racconta allegoricamente il processo per il quale, attraverso il pensiero esoterico e occultista (di cui l'antica leggenda di Faust è simbolo) si sia foraggiata la «costruzione del mito nazi» (Lacoue-Labarthe – Nancy, 1991) a partire dal XIX secolo e fino all'avvento di Hitler. Non sembra illecito trovare altresì un riferimento alle accuse mosse nei confronti degli ebrei in nome di antiche credenze germaniche che si rifacevano ai miti della “razza” e prendevano campo nei circoli esoterici di Monaco di Baviera frequentati, in giovinezza, da Hitler. L'accusa dell'autore procede infatti, ironicamente esplicita nella *Continuazione* del capitolo XXIV, diretta verso quelle «personalità eminenti o almeno iniziate e partecipi della vita spirituale, come ce n'era tante entro le mura della buona città di Monaco» (*ibid.*: 414-15), che avevano assecondato la cultura della superstizione e del nulla elevandolo a verità, cosicché «i miti popolari o, meglio, fabbricati per le masse, sarebbero diventati il veicolo dei moti politici» (*ibid.*: 419). La sopravanzata *nel* mondo si compie anche *contro* il mondo: non è quindi un caso il fatto che l'accento di Adrian alla farfalla assuma qui un significato negativo, giacché l'insetto – la *Haetera Esmeralda* che vive nell'ombra crepuscolare – risulta nel corso del testo quale simbolo della prostituta da cui egli contrae volutamente la sifilide e, perciò, anche quale emblema del male accettato consapevolmente.

Dunque, la complessità del *Doktor Faustus* manniano dischiude molteplici piani allegorici ove confluiscono alcuni elementi peculiari della cultura tedesca. Su tutti, lo si è detto, emergono la filosofia e la musica, che fra Ottocento e Novecento si rendono latrici di uno spirito tedesco eternamente scisso fra le contraddizioni dell'epoca moderna.

Anzitutto, la presentazione dei personaggi contrappone Zeitblum e Leverkühn quali personificazioni di due visioni antitetiche: l'una volta a valorizzare il sentimento d'umanità che è proprio dell'essere umano (*Mensch*); l'altra attratta da quanto vi è oltre (*über*) l'umano. Se, infatti, il primo studia la *humanae litterae*, il secondo si iscrive alla Facoltà di Teologia non già per il desiderio di conoscere Dio bensì a causa dell'interesse che egli prova nei confronti del suo contrario. Emerge così il sostrato filosofico di tutto il romanzo, che è dato dalla considerazione della *dialettica* tra Bene e Male, cui è sotteso l'esame della teodicea, ossia della giustificazione divina davanti al male che inficia la storia del mondo (cfr. Mann, 1947: 117 ss.). Alla Facoltà di Teologia Leverkühn incontra il Professor Schleppfuss, il quale accoglie «dialetticamente l'affronto della bestemmia nell'ambito divino, l'Inferno nell'Empireo», dichiarando che «l'empietà è il riscontro necessario e connaturato della santità» (*ibid.*: 114). A lui alluderà il Demonio, quando rivolgendosi al compositore dirà: «Hai dimenticato forse ciò che imparasti all'università? Che cioè Dio può fare che il male diventi bene e che non si deva scemargli le occasioni di farlo?» (*ibid.*: 273).

Tuttavia, la genialità descritta da Mann nel tratteggiare il personaggio di Adrian pare alludere all'*Übermensch* nietzschiano: all'oltre-uomo, che agisce *al di là del bene e del male*. Poiché di natura superiore rispetto all'essere umano, egli si trova in una posizione mediana tra l'uomo e la divinità. In quanto tale, non sa provare il sentimento di umiltà perché non riconosce la propria sostanza nello *humus*, emblema delle limitazioni prettamente umane. «Orgoglio e arroganza» (*ibid.*: 566) sono, al contrario, parte fondante della sua personalità, originandosi dal sentimento di distacco e preminenza rispetto a quanto è *humanus*. Del Dio, il genio possiede la capacità di *generare*, cui Leverkühn dà sfogo attraverso la produzione artistica di composizioni musicali. Poiché però la propria natura non è divina, egli non può trovare soddisfazione, quiete e armonia. La figura di Leverkühn assurge allora quale allegoria della Germania, della sua cultura assoggettata al male ma, paradossalmente e contemporaneamente, anche dell'intellettuale in contrasto con il mondo, giacché la malattia «stabilisce una

certa antitesi critica al mondo, alla vita dozzinale, ispira sentimenti di ribellione e d'ironia contro l'ordine borghese e spinge il suo uomo a cercar protezione nello spirito libero, nei libri, nel pensiero» (*ibid.*: 269). Così, con il riferimento esplicito di Zeitblum all'umanesimo e l'allusione implicita a Nietzsche – sulla cui vicenda dell'infezione leutica e della conseguente pazzia è ricalcata la storia di Leverkühn (cfr. Pocar, 1949: VIII-IX) – Mann intende porre in essere l'opposizione fra l'*umanesimo* e il *nichilismo* della Modernità. Se, da un lato, l'autore avvalora l'appello nietzschiano alla libertà di pensiero dai dogmi della fede, della morale e della tradizione, dall'altro, critica fermamente la negazione degli ideali di bene, bontà, religiosità e verità che vi soggiace. E, anzi, nella totale negazione dell'idea di bene – che si concretizza nella rinuncia di Adrian al sentimento dell'amore – affiora la contraddizione principale dell'*Übermensch*. Pare infatti esser qui confutata la possibilità, da parte dell'uomo, di raggiungere quella condizione di nichilismo positivo e oltre-umanesimo cui Nietzsche anela, giacché, negando metafisicamente l'idea di bene e male, l'essere umano finisce inevitabilmente col negare il senso della scelta etica fra l'uno e l'altro, che invece è quanto dona concretamente consistenza alla *libertà* umana. Leverkühn, infatti, pur decidendo apparentemente di contrarre la sifilide, finisce con l'imputare più volte la responsabilità del proprio tragico *destino* di solitudine e follia al Diavolo. In questo modo, la superiorità del libero pensiero di Adrian si annulla nell'atteggiamento di *superstizione* con cui egli si abbandona a credere nell'idea del destino, che di fatto abolisce ogni libertà. E proprio da questo tema, infatti, prende le mosse l'*incipit* del romanzo, in cui viene presentato l'oggetto della narrazione: la «vita del geniale musicista» Adrian Leverkühn, «terribilmente provato, inalzato e abbattuto dal destino» (*ibid.*: 3). Un destino che Thomas Mann pone forse ironicamente fra virgolette quando scrive: «Guerra dunque e, se occorreva, contro tutti, per convincere tutti e conquistare tutti. Questo aveva deciso il "destino", e per questo partimmo con entusiasmo (entusiasmo nostro esclusivamente), compresi della certezza che l'ora secolare fosse giunta per la Germania» (*ibid.*: 347).

«Non solo tu vincerai le paralizzanti difficoltà del tempo» – dice ancora il Diavolo, rivolgendosi al genio –, «ma spezzerai il tempo stesso, l'epoca culturale, cioè l'epoca della cultura e del suo culto, avrai il coraggio della barbarie, che è doppiamente tale perché arriva dopo il senso di umanità» (*ibid.*: 281). Nell'ingannevole retorica del potere demoniaco si compie la crisi per cui «regresso e progresso, il vecchio e il nuovo, il passato e l'avvenire» diventano «una cosa sola», fino a raggiungere il paradosso per cui «la spregiudicatezza dello studio, il libero pensiero, ben lontani dal rappresentare il progresso» appartengono invece «a un mondo irrigidito e noioso», mentre «al pensiero» è data «la libertà di giustificare la violenza», così come nel Medioevo «la ragione era stata libera di discutere la fede e di dimostrare il dogma» (*ibid.*: 421).

Nella crisi dell'epoca, l'avanzata e l'ascesa del geniale compositore *nel* mondo si compiono surrettiziamente anche *contro* il mondo tramite il linguaggio paradossale (da *parà doxa*, “contro l'opinione comune”) e parodistico (da *parà odé*, “contro canto”) di una musica dalle «durezze estremamente polifoniche» (*ibid.*: 428), ove «la dissonanza vi esprime tutto ciò che è serio, elevato, devoto, spirituale, mentre l'armonia e la tonalità sono riservate al mondo infernale: in questo caso dunque al mondo della volgarità e del luogo comune» (*ibid.*: *l.c.*). E tutto ciò è orchestrato «attraverso la parodia dei più svariati stili musicali» (*ibid.*: 429). La tendenza di Adrian all'umorismo eccessivo e alla parodia è simbolo, ancora, di un freddo distacco dal mondo, latore di una profonda disarmonia interiore del suo essere. La natura ibrida, mediana e inarmonica di Adrian è ben rappresentata, fra le pagine del romanzo, dalla descrizione delle sue origini. Il padre, Jonathan Leverkühn, è un uomo dagli occhi azzurri propenso alla speculazione, ossia alla ricercare teoretica, di cui è forse simbolo una certa «disposizione all'emigrania» (*ibid.*: 14). Dimostra infatti il desiderio di «indagare gli elementi della natura», nel quale «si manifesta un certo misticismo che a suo tempo avrebbe probabilmente destato il sospetto di propensione alla magia» (*ibid.*: 14-15). La madre, Elsbeth Leverkühn, è invece una donna dagli occhi nero profondo che promana, con tutta la «sua persona semplice, priva di pretese

intellettuali», un'«armonia naturale» ancor più manifesta attraverso la voce, nel registro di «un caldo mezzo soprano che il modo di parlare» rende «avvincente in modo straordinario», nonostante dica «sempre le cose più semplici e più concrete» (*ibid.*: 24). Il «fascino vocale» le deriva da «un'intima musicalità», che tuttavia rimane «allo stato latente» (*ibid.*: 25) poiché ella non si occupa di musica. Se dunque Adrian eredita dalla madre il proprio talento musicale, al contempo egli «da parte del padre ha la speculazione nel sangue» (*ibid.*: 286), come gli ricorderà il Diavolo durante il loro incontro. È il «contrasto fra gli occhi dei genitori e la miscela del loro colore nei suoi a rendere incerto e oscillante il suo giudizio sulla bellezza» (*ibid.*: 25), che rimarrà per sempre diviso fra gli estremi. Anche i concetti di estetica e di scienza rientrano pertanto problematicamente nella narrazione del *Doktor Faustus*, nel suo misurarsi ancora con la questione morale del bene e del male.

Scisso fra gli estremi, Adrian non sa trovare un'armonia ai suoi contrasti, nel «conflitto quasi inconciliabile fra l'inibizione e lo slancio produttivo del genio innato, fra la castità e la passione» (*ibid.*: 174). Ma se è vero che quanto «costituisce il genio» è «l'equilibrio di rado raggiunto e sempre precario fra vitalità e debolezza» (*ibid.*: 333), è pur vero che con queste parole Mann pare descrivere la condizione dell'essere umano in genere e non soltanto del genio. Esclusa amaramente la possibilità dell'oltre-uomo – le cui connotazioni finiscono con l'esortare al disumano –, Mann studia attentamente la figura di Leverkühn per scandagliare in profondità il mistero dell'umano, nell'intento «di svelare musicalmente le cose più recondite, la bestia che c'è nell'uomo e, d'altra parte, i suoi moti più sublimi» (*ibid.*: 427). Così la finzione si fonde con la realtà laddove il compositore rappresenta l'essere umano dilaniato, nella sua molteplice natura oppositiva, fra «ritrosa timidezza di fronte al mondo» e «un intimo bisogno di mondo e di ampi orizzonti» (*ibid.*: 189), ossia fra provincialismo e cosmopolitismo (cfr. *ibid.*: 189). O, ancora, fra lo «strato popolare e arcaico», ingenuo e naturale, che «è in ognuno di noi» (*ibid.*: 41) e quell'«ordine civile» che talvolta «viene a essere un'atrofia» (*ibid.*: 240). Se infatti la civiltà «è un ascetismo dello

spirito, una raffinatezza erudita che ha profondamente in dispregio la vita e la natura», la «vera barbarie» è invece «nella vita e nella natura, nell'immediatezza e nel sentimento umano» (*ibid.*: 259).

In questo contesto, la categoria di armonia emerge dunque in maniera peculiare, quale elemento musicale, etico, filosofico e pedagogico, laddove giustapposta non già al suo contrario – la *disarmonia*, termine che mai compare esplicitamente fra le pagine del *Doktor Faustus* –, bensì alla categoria di *ordine*. Se all'inizio del romanzo tali termini fanno riferimento alla dimensione pedagogica descrivendo implicitamente la formazione armonica – che, come detto, è possesso della madre ma non del figlio –, negli ultimi capitoli essi alludono soltanto all'ambito musicale. Tale mutazione rispecchia forse il cambiamento dell'interpretazione che il compositore attribuisce ai due concetti. Poiché il processo di trasformazione di Adrian fa sì che da un'ermeneusi filosofica e pluridimensionale dei due termini si giunga a un'interpretazione meramente musicale di essi, pare lecito scorgere ancora un'analogia fra Adrian e la cultura cui appartiene: il percorso compiuto da Leverkühn sembra infatti ricalcare quello compiuto dall'intera civiltà occidentale. Così, alle prime lezioni di Teologia, Adrian scopre «come il bello, l'esattezza, la moralità confluissero solennemente» nell'idea pitagorica di «“cosmo”, di ordine e armonia, di ultraterreno e sonante sistema musicale delle sfere» quale «totalità costituente dell'essere e della dignità morale» (*ibid.*: 108). Il momento in cui, più tardi, egli svaluta la grandezza dell'umano abbandonandosi al più forte desiderio di conoscere quanto sta *al di fuori* di esso – simboleggiato dal patto con il Diavolo ma, ancor prima, al capitolo XXVII, dall'esaltazione di Adrian nei confronti dell'immenso Universo – corrisponde al lento processo culturale che ha progressivamente eluso la dimensione pedagogica dall'interpretazione del concetto di armonia.

L'opposizione fra «soggettività armonica» e «oggettività polifonica», che viene nominata nella celebre ermeneusi della Sonata beethoveniana Op. 111, al capitolo VIII, si presenta come una delle maggiori enigmaticità del romanzo dischiuse al lettore in merito all'armonia. Dopo aver raccontato l'episodio in cui il

maestro di musica aveva iniziato i due giovani amici all'argomento, Zeitblum commenta infatti in questo modo: «Kretzschmar non ci domandò se avevamo compreso né ce lo chiedemmo noialtri. S'egli era del parere che sopra tutto contasse averlo udito, noi condividevamo appieno quest'opinione» (*ibid.*: 59). Una "spiegazione" della musica non è possibile, giacché essa si presta maggiormente ad essere interpretata. Il maestro fa allora notare il fatto che nell'ultimo Beethoven la contrapposizione suddetta non esiste, poiché la sua «personalità esclusiva», attraverso «il superamento di una tradizione portata fino alla vetta, sopravanza ancora una volta se stessa entrando grande e spettrale nel regno del mito, della collettività» (*ibid.*: 59), cosicché soggettività e oggettività si fondono insieme. Tuttavia, Adrian lascia sedimentare dentro sé l'ambigua questione, finché essa non riaffiora, anni dopo, trasformata e reinterpretata dalle sue parole. E proprio l'ermeneusi che Leverkühn ne compie pone il problema dell'armonia sotto una nuova luce: quella della libertà. Beethoven aveva trasformato l'organizzazione musicale dando maggior spazio allo *sviluppo* dei temi nella forma sonata. E la sua idea soggettiva si era poi imposta come universale. In questo modo, secondo Adrian, «la soggettività si trasforma in oggettività» (*ibid.*: 221). Se però attraverso le variazioni del tema, nello sviluppo, Beethoven «crea in ogni istante l'unità dell'opera *ex novo* in libertà», è pur vero che «proprio così la libertà diventa il principio d'una economia universale» che «non lascia alla musica nulla di fortuito ed evolve fino all'estrema molteplicità da materiali identici e conservati» e si giunge ove «non c'è più nulla all'infuori del tema» (*ibid.*: 221).

Il processo interpretativo di un concetto è dunque in grado di condurre l'uomo fino ad attribuirvi un significato contrario a quello convenzionale. Così, partendo dall'idea di libertà Leverkühn giunge, attraverso un'inconsueta ermeneusi, ad esaltarne la soppressione in nome di «una perfetta organizzazione» (*ibid.*: *l.c.*) strutturale. Egli ricalca infatti la musica seriale della teoria schöenbergiana, la quale, pur scaturendo dall'idea che «lo spazio tonale (...) è troppo limitato», approda paradossalmente a una «composizione rigorosa»

ove non vi è «più nessuna nota libera» (*ibid.*: 222). L'armonia sembra perciò determinata da un meccanicismo che, emancipandosi dal concetto di *gusto*, regola i rapporti musicali e si estrinseca nella frase con cui Leverkühn descrive lo stato del compositore seriale come «legato dalla voluta costrizione all'ordine: dunque libero». La categoria di *ordine*, spoglia di ogni rapporto con la moralità e con l'idea di Bene e Male, sostituisce a partire dalla fine dell'Ottocento l'antico concetto di armonia, che viene progressivamente estromesso dall'ambito semantico pedagogico della formazione e dell'educazione. Se per Goethe e Schiller l'istinto dell'essere umano verso la *Schönheit* e la *Harmonie* dell'arte costituiva il punto d'incontro – nel quale l'uomo si formava e diveniva educatore dell'altro – fra soggettività della *Bildung* e oggettività della *Kultur*, ora proprio tramite l'arte, che giunge all'«attuazione tecnica dell'orrore» (*ibid.*: 431), l'uomo sceglie il distacco ironico, drammatico, paradossale e parodistico dal mondo.

Pertanto, nel labirinto dell'interpretazione sta riposta ogni «estetica dell'esteriore» (*ibid.*: 18). «Non mi si venga a dire che qui non si comunica niente! È una comunicazione inaccessibile, e contemplare questa contraddizione è pur anche un godimento» – aveva detto il padre di Adrian nell'osservare le enigmatiche figure delle conchiglie sui libri di scienze naturali. Preso dalla düreriana «malinconia» per «l'impossibilità di sviscerare il significato» del mondo, il quale si sottrae «alla nostra comprensione», egli aveva affermato: «quando dico "sottrarsi" dico soltanto il contrario di "aprirsi", e nessuno mi darà ad intendere che la natura abbia dipinto sul guscio della sua creatura queste cifre, delle quali ci manca la chiave, per mero scopo ornamentale. L'ornamento e il significato vanno sempre paralleli!». L'interessamento paterno verso quanto del mondo ha da essere interpretato e l'intima materna musicalità: ecco i due poli dell'autentica natura di Adrian, fra i quali egli non sa trovare armonia. La musica assume allora un valore peculiare, poiché costituisce quel punto in cui «la forma (...) concorda come magia algebrica con l'intelligenza e col calcolo, e dov'è nello stesso tempo arditamente rivolta contro la ragione e il freddo raziocinio» (*ibid.*: 286).

«La musica è l'ambiguità elevata a sistema» (*ibid.*: 52) – questa era stata la più grande scoperta adolescenziale di Adrian, da cui egli aveva tratto la maggior fascinazione nei confronti di quest'arte. «Prendi questo o quel suono. Tu lo puoi intendere così o così, lo puoi considerare aumentato dal basso o diminuito dall'alto e, se sei astuto, puoi sfruttare il doppio senso a tuo piacimento»: con la scoperta del principio enarmonico e «di come si possa scantonare e utilizzare l'interpretazione nelle modulazioni» (*ibid.*: *l.c.*) avveniva il primo incontro di Adrian con il mondo della cultura.

Dunque, guardando il testo di Mann con la lente focale dell'interpretazione, a nessuno è dato sapere, ad esempio, se le parole di Leverkühn sull'ordine (cfr. *ibid.*: 50-51) alludano al motto cristiano-tedesco del XV secolo *Zucht und Ordnung!* – disciplina e ordine! –, che viene tragicamente reinterpretato con il Nazionalsocialismo, o se la tendenza all'oggettivizzazione dell'arte di Adrian richiami il movimento culturale novecentesco della *Neue Sachlichkeit* – Nuova Oggettività –. Oppure se, ancora, nel sistema musicale leverkühniano dell'ordine e della perfetta organizzazione si possa scorgere un riferimento alla teoria dell'*Ordnung* che il regime nazista va costruendo a partire dagli anni Venti o al *Neuordnung* che esso vuole imprimere all'Europa in quegli anni. Dall'intero romanzo emerge però il fatto che, da un lato, il processo di interpretazione *trasforma* tanto il singolo essere umano quanto i significati semantici dei vari prodotti culturali e, dall'altro, attraverso l'interpretazione l'uomo sceglie, come Leverkühn, se *formarsi* o *de-formarsi*.

PARTE TERZA

RIPRESA. ARMONIA E PEDAGOGIA

III.1.

La cultura occidentale tra armonia e disarmonia

In quanto scienza umana, la pedagogia ha come destinatario l'essere umano e quale oggetto la formazione, l'educazione e l'istruzione che gli pertengono (cfr. Gennari, 2006; Gennari – Sola, 2016). Tuttavia ogni relazione pedagogica, sia essa armonica o disarmonica, si ordisce nella dialettica fra *io* e *mondo*, giacché l'essere umano si forma, viene educato e educa, istruisce e viene istruito *nel* mondo. Quest'ultimo lemma intende qui indicare non soltanto tutto ciò che circonda il soggetto *fisicamente* – dalle relazioni affettive agli eventi del quotidiano che scandiscono la sua vita – e *metafisicamente* – dalle fantasticherie della sua immaginazione fino al mistero sul quale religiosamente s'interroga –, ma altresì il suo essere iscritto nel cerchio di uno spazio-tempo, nonché nella sfera di una cultura storicamente e geograficamente determinata. In particolare, il presente studio rivolge lo sguardo arbitrariamente all'uomo dell'Occidente e alla cultura occidentale. Ciò, indagandone gli intrecci fra musica, letteratura e pedagogia in relazione alla categoria di *armonia*. Se l'Occidente è divenuto simbolo di ricchezza, libertà e diritto, l'idea di *armonia* che vi si è originata non può in alcun modo essere scissa dalla storia e dalla geografia della cultura musicale, letteraria e pedagogica che lo ha generato. Ulteriori quesiti affiorano, allora, nel corso della riflessione. Anzitutto, se è vero che le origini dell'Occidente si rinvengono nel mondo greco, qual è il lascito di quello stesso mondo alla cultura occidentale sulla questione dell'armonia? Cosa ne ha ereditato l'Umanesimo italiano e cosa ne è rimasto intatto, con l'avvento della Modernità? A cosa si riferisce il «canone occidentale» di cui scrive Harold Bloom (Bloom, 1994)? Insomma, che cosa è l'Occidente? E qual è la portata pedagogica complessiva dell'idea di armonia che ne emerge, fra denotazione e connotazioni?

Come in una forma-sonata, dunque, nella *Ripresa* dei due *topoi* fondamentali di questo studio si tenterà di portare a sintesi unitaria il *primo tema* (filosofico-pedagogico) e il *secondo tema* (meramente musicologico), che paiono poter collimare in una *pedagogia dell'armonia*. Per riconsiderare il concetto di *armonia* che unisce le tre classicità – greca, umanistico-rinascimentale e viennese – alla luce della formazione, dell'educazione e dell'istruzione culturale dell'essere umano, è necessario ora *riprendere* il discorso platonico, poiché esso, pur dimostrando il fatto che l'*idea* di una quadruplici armonia cosmica sia *reale*, ne mette in dubbio la condizione di necessità, ammettendo la possibilità che essa non si concretizzi effettivamente.

III.1.1. Tra *ideale* e *reale*. La questione dell'armonia all'origine della cultura occidentale

«L'universo è la più bella delle cose che sono state generate e l'Artefice è la migliore delle cause (...) stando così le cose, è assolutamente necessario che questo cosmo sia immagine di qualche cosa» (*Timaios*, 28a-b): su questo preludio al discorso di Timeo si istituisce la tradizione millenaria che interpreta il *mondo* come un luogo armonioso, del quale indagare la causa originaria, e l'*uomo* come colui che vi è inserito, volente o nolente, essendo partecipe di tale armonia. Così, la narrazione platonica si articola in tre parti: la prima dedicata alla *causa* (αἰτία), ossia all'*intelligenza* (νοῦς) e alle opere che ha creato; la seconda rivolta a «ciò che avviene per mezzo della *necessità* (ἀνάγκη)»; la terza dedicata alla «*stirpe dei mortali* (τὸ θνητὸν γένος)». In altre parole, le tre parti del discorso trattano precipuamente di Dio, del mondo e dell'uomo, che Tommaso d'Aquino individuerà come Tre Sfere, distinte e in reciproca relazione, poiché la «forma di sfera che si stende dal centro agli estremi in modo eguale in ogni parte» è «la più perfetta di tutte le forme» (*Timaios*, 33b). Se Dio è l'*Essere*, il mondo reale e concreto è il *divenire*. Fra questi, in posizione mediana, si colloca l'*uomo*, che

partecipa dell'intelligenza dell'Essere, pur essendo mortale e soggetto al divenire nella sua dimensione corporea. Quanto hanno in comune l'uomo e il mondo è il fatto che entrambi siano parte dell'*Anima*, intesa quale sapiente principio motore dell'Universo (36e), creata dal Dio attraverso operazioni matematiche sul modello della scala musicale e perciò autenticamente armoniosa (37a).

Fondamento dei saperi mistico-esoterici e religiosi della cultura occidentale, la concezione platonica dell'uomo come "essere armonico" considera il corpo materiale come dominato da un principio intelligente per il quale ogni cosa (del mondo e dell'uomo) non è *egualmente* razionale, ma *proporzionatamente* razionale. Ciò significa che tale concezione non elude affatto l'irrazionalità, l'irregolarità, il caso, la necessità di ciò che nel mondo è così e non può essere diversamente. Al contrario, come nel sistema musicale, riconosce la presenza di dissonanze all'interno dell'armonia. Poiché in tale contesto i numeri costituiscono un codice simbolico e allegorico definito dalla tradizione, infatti, anche l'uomo è creato a partire dalle proporzioni tetrattiche e in base a queste Platone giustifica i differenti gradi di razionalità fra Dio, il mondo e l'uomo. L'essere umano è *meno razionale* rispetto all'Uno-Dio-Intelligenza perché non è stato generato direttamente da questo, ma plasmato indirettamente dagli dèi, a loro volta creati da Dio. La sua natura è *duplici* (42a) e, giacché il Due è simbolo del male, con ciò si crede di poter legittimare, in modo sommario, la subordinazione del genere femminile, in quanto *secondo* a quello maschile. *Tre* sono, com'è noto, le forme di anima poste negli esseri umani (89e), poiché il Tre è emblema della sintesi armonica, che soltanto nella dimensione ideale – quella dei triangoli, ossia delle figure geometriche e astratte formantesi dall'unione di tre punti – può rimanere incorrotta. Infine, quattro sono le membra del corpo umano che consentono all'uomo di condurre la vita nella concretezza: il Quattro è infatti il simbolo del mondo fisico, in ragione del poliedro tridimensionale (e quindi tangibile) che si origina dall'unione di almeno quattro punti.

Tuttavia, con l'incontro dei personaggi che introduce il dialogo del *Timeo* (17a) – ove il quarto invitato risulta improvvisamente colto da indisposizione e

quindi impossibilitato a partecipare –, Platone lascia in eredità alla cultura occidentale, attraverso la simbologia numerica, un messaggio pedagogicamente fecondo: il mondo *non è necessariamente* ma *può essere* un cosmo ordinato. A tal proposito, la condizione armonica è certamente possibile nella dimensione del *pensiero*, poiché esso è in grado di *armonizzare*, ossia di “istituire un collegamento” fra tutto ciò di cui è partecipe. Ad esempio, cercando cause, fini e significati di quanto accade sia interiormente sia esteriormente all’uomo. Vale a dire: *interpretando*. E lì, nella dimensione del pensiero (quella che Platone indica come la dimensione dei triangoli e delle Idee), l’armonia ha l’opportunità di rimanere integra, inviolata, eterna. Per quanto riguarda la dimensione della concretezza, invece, vi è sempre sottesa la possibilità che qualcosa violi improvvisamente e inaspettatamente l’ordine e l’armonia. Sia il caso o il destino, quel *quid* è, ad ogni modo, *anagke*: la necessità, la costrizione, ciò che è per forza così e non può essere diversamente. Ossia: ciò davanti a cui l’uomo è inerme e su cui non ha alcuna possibilità di intervenire.

Nella narrazione di tale racconto «probabile», allora, Platone pone al centro il problema dell’uomo nel rapporto col *mondo* e del perché talvolta le sue *sensazioni* siano completamente false, contrarie e ingannevoli «come quando uno, capovolto per terra, appoggiando la testa contro la terra e buttando i piedi in aria, stia dinanzi a qualcuno» e «allora (...) le parti destre appaiono sinistre e le sinistre destre, in modo reciproco» (43e). Infatti, quando – soprattutto nella fase della crescita e della maggior sperimentazione sensoriale – l’approccio con la realtà materiale provoca un ulteriore ed eccessivo moto all’anima (di per sé già semovente in modo ordinato), il tumulto scompagina i circoli armoniosi di quest’ultima e tutto appare contrario a ciò che è. Quando, invece, l’anima riprende la calma, prosegue in modo regolare «col procedere del tempo, allora le circolazioni (...) fanno diventare assennato chi le possiede» (44b), talché egli vede nuovamente nel modo corretto.

Fra ideale e reale, Dio e mondo, vero e falso, conoscenza oggettiva e opinione soggettiva, dunque, dove si colloca l’armonia dell’uomo? Come può egli

orientarsi e trovare un equilibrio? Come può tutelarsi dalla *disarmonia*? In questo contesto, ricorda Platone, può venire «in aiuto» un «retto nutrimento di educazione (παιδεύσεως)» attraverso cui il soggetto possa divenire «integro e interamente sano, evitando la malattia più grande» (44b-c). Un'educazione che esorti a studiare il Tutto del cosmo nella sua interezza fisica e metafisica, «ma trattando separatamente» le cause «che con intelligenza sono artefici delle cose belle e buone e quelle che, essendo prive di intelligenza, producono quello che capita senz'ordine» (46e). In questa visione, tutto il mondo ha una funzione pedagogica laddove l'uomo si formi mirandone le proporzioni armoniche per apprendere quale peso e quale cura egli debba proporzionatamente riservare, nel darsi forma, alle parti (fisiche e metafisiche) di cui egli stesso è composto. La *vista* ci è stata data affinché guardando il cielo stellato e i movimenti astrali dell'Intelligenza (τοῦ νοῦ) riconosciamo il nostro pensiero come affine, seppur meno ordinato, a quest'ultima, dimodoché «traendone insegnamento e partecipando alla rettitudine dei ragionamenti conformi a natura», nonché «imitando le circolazioni del dio (τοῦ θεοῦ) che sono del tutto regolari, correggiamo le nostre circolazioni erranti» (47b-c).

Allo stesso modo – e qui emerge la pregnanza pedagogica che il presente studio intende *riprendere* in questa Parte Terza –, per Platone non solo la vista, bensì «la voce (φωνῆς) e l'udito (ἀκοῆς)», ma «anche la parola (λόγος)» e «quanto c'è di utile ad udirsi nel suono musicale (μουσικῆς) ci è stato dato all'udito a motivo dell'armonia (ἁρμονίας)» (47c-d). Quest'ultima, infatti, «avendo movimenti affini ai cicli dell'anima che sono in noi, a chi si giovi con intelligenza delle Muse non sembrerà data per un piacere irrazionale, come ora si crede che sia la sua utilità, ma risulterà data come alleata per ridurre all'ordine (κατακόσμησις) e all'accordo (συμφωνίαν) con se stesso il ciclo dell'anima che in noi si fosse fatto discordante. E così, al medesimo scopo, quale aiuto per correggere quello stato privo di misura e senza garbo che è nella maggior parte di noi, dalle stesse Muse ci è stato dato il ritmo» (47d-e).

Sulla musica in quanto armonia si conclude la prima parte del discorso di Timeo, suggellando il possibile rapporto pedagogico fra *Dio* – eterno principio metafisico, intelligente e causale del cosmo –, il *mondo* – quale interconnessione di cause fisiche, proporzionatamente razionali, in necessario divenire – e l'*uomo* – inteso come colui che, di natura contemporaneamente fisica e metafisica, divina e mondana, ha da educarsi a ricercare e a prendere in cura in primo luogo quanto, nel mondo di cui è parte, rispecchi la sublime armonia. Tale chiave di lettura pare legittimata dal fatto che sullo stesso argomento verta altresì il finale della seconda parte del discorso, ove appurata la distinzione fra le «due specie di cause, l'una necessaria e l'altra invece divina», Platone ingiunge: «la divina bisogna ricercarla in tutte le cose al fine di vivere felici nella misura in cui alla nostra natura è possibile» (68e-69a). Anche la terza parte, dopo aver preso in esame le cause fisiche e le finalità metafisiche di tutta la struttura del corpo umano – attraverso cui i suoni percepiti «producono piacere a quelli che non sanno, ma una gioia a quelli che sanno, a motivo dell'imitazione della divina armonia che si produce nei movimenti mortali» (80b) –, propende ancora sul discorso pedagogico. Posto infatti che «di sua volontà nessuno è cattivo», ma eventualmente lo diventa «per uno stato morboso del corpo o per una crescita senza educazione» (86e), emerge l'importanza del «darsi cura, nella misura in cui si può, per mezzo dell'educazione, delle attività e degli insegnamenti, di fuggire il male e di scegliere il contrario» (87b). Ciò, guardando sempre all'«insieme dell'anima e del corpo, che noi chiamiamo essere vivente» (87e): se l'anima è quanto lo accomuna a Dio e il corpo quanto egli condivide con il mondo, l'essere umano ha «solo un mezzo per la salvezza: non mettere in movimento l'anima senza il corpo, affinché, reciprocamente difendendosi, ciascuno dei due divenga equilibrato e sano» (88b-c). Dimodoché «chi ricerca il sapere» prenda «dimestichezza con la ginnastica», mentre «chi plasma il corpo in modo accurato» faccia altresì buon «uso della musica e della filosofia» (88c).

Nella sua natura divina e mondana, l'uomo può dunque mirare all'armonia prendendosi cura *proporzionatamente* di tutte le sue parti. E quindi, anzitutto, di

quella «forma di anima che in noi è la più importante», che Dio ha dato «a ciascuno di noi come un demone» (90a). Ma, in secondo luogo, è necessario che ascolti altresì i sentimenti, i bisogni fisiologici e quanto vi è in lui di terreno, affinché colui «che si è dato cura dell'amore della conoscenza e dei pensieri veri, (...) nella misura in cui la natura umana possa aver parte dell'immortalità, non venga a mancare di nessuna parte», se vuole essere «anche notevolmente felice» (90c). In coda al discorso Platone racchiude quello che pare essere il senso e il significato dell'opera intera, dischiudendo la sfida più grande per l'essere umano di ogni tempo: se «rispetto al divino che è in noi sono movimenti affini i pensieri dell'universo», allora «ciascuno, in accordo con questi» e «mediante l'apprendimento delle armonie dell'universo (...) bisogna che renda simile, secondo la natura originaria, il pensante e il pensato, e, dopo averli fatti simili, raggiunga il fine della vita più bella» (90d). Così, sull'eudemonia che proviene dalla costante azione pedagogica del continuo *ricercare* e del *plasmare* se stessi a immagine dell'armonia pensata, si conclude il racconto platonico.

Uno dei maggiori lasciti del *Timaios* alla cultura occidentale – oltre ai concetti “mediatori” di *demiurgo* e *Anima del mondo*, con cui il filosofo tenta di ovviare al dualismo della realtà –, può dunque considerarsi la questione dell'armonia. Di qui, il tema giunge sino al XXI secolo colorandosi delle sfumature connotative più diversificate nei variegati àmbiti del sapere a seconda della determinata visione culturale, propendente in maggior misura talora sul versante del metafisico (come nel caso delle civiltà greco-classica e cristiano-medievale), talaltra su quello del fisico (come nella Modernità). In particolare, il discorso platonico pone in essere la questione dell'armonia umana, nel continuo formarsi dell'uomo in relazione da un lato con la sfera dell'essere, di quanto è razionale, metafisico, ideale e, dall'altro, con la dimensione di ciò che è mondano, fisico e in divenire. Nello storico ripresentarsi di razionalismi, panteismi, idealismi, nonché di empirismi, materialismi e realismi, solo gli umanesimi custodiscono intatta la questione dell'armonia umana, alimentandone la fertilità pedagogica.

III.1.2. L'Umanesimo, la Modernità e l'Occidente

Quello del XXI secolo è un mondo ove le aspirazioni dei soggetti sono pressoché ovunque uniformate e in cui, ad ogni latitudine e longitudine, prevale il desiderio di vivere secondo i costumi occidentali. L'immaginario collettivo della maggior parte della popolazione mondiale sogna la ricchezza, secondo «l'ideologia neoliberista costituita sul denaro del potere e sul potere del denaro», e le libertà proclamate dalla *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, promulgata nel 1948 a Parigi quale risultato di una secolare cultura europea. Ciò è sufficiente per parlare ancora legittimamente di un «mondo occidentalizzato» (cfr. Latouche, 1989), benché l'Occidente non detenga più il ruolo di potenza mondiale egemone e incontrastata: invero, dagli anni Novanta del Novecento agli anni Venti del Duemila la Cina, in rapida ascesa, è passata, dal 4%, a costituire il 17% della ricchezza globale, mentre l'intera Asia ne costituisce più del 33%. È ancora un mondo essenzialmente occidentalizzato sebbene, nell'epoca dell'informatica, attraverso i social network i Russi siano in grado di influenzare il risultato delle elezioni persino negli Stati Uniti o quantunque nessuna delle grandi aziende digitali del 2021 sia europea.

Ma che cos'è *l'Occidente*? Chiedendosi quale ne sia l'origine, pare legittimo rispondere che essa s'intraveda nella «fiamma imperiale, nata dall'inquietudine dei greci e dal messianismo degli ebrei» (Latouche, 1992: 15). Se poi in quel medesimo ardore si intende vedere altresì, come il filosofo francese Serge Latouche, la ragione per cui la cultura occidentale ha preteso universalizzare i propri valori, allora ivi si scorgerà pure l'essenza stessa di quella parte di mondo. In tal caso, è lecito sostenere che alcune date contraddistinguano simbolicamente i passaggi storici fondamentali del suddetto ardore. Il 323 a.C., anno della morte di Alessandro Magno, segna l'avvio di una civiltà che pare potersi considerare "universalistica" *in nuce*, giacché i tre grandi regni di Macedonia, Egitto e Asia, nati dalla suddivisione dell'impero alessandrino, sono

accumunati da strutture economico-sociali simili, dovute alla precedente *ellenizzazione*, nonché alla fusione fra le culture greca e asiatica. Con la terza guerra punica, nel 146 a.C., gli Achei sono sconfitti dai Romani, che hanno effettivamente la maggiore a partire dal terzo decennio prima della nascita di Cristo – con l'estinzione della dinastia tolemaica e la fondazione dell'impero, nel 27 a.C. – fino al 410 d.C. – quando con il Sacco di Roma compiuto dai Visigoti di Alarico viene meno l'egemonia romana –. Dipoi, l'originaria fiamma imperiale ha piena vita nel Sacro Romano Impero di Carlo Magno e Federico II. Ancóra, rivive nel XII secolo con le Crociate, giungendo di lì sino all'epoca di Carlo V e dei *Conquistadores*, quando «militari, mercanti e missionari», attraverso la conquista territoriale, mercantile e spirituale, compiono «qualcosa d'irreversibile»: la presa definitiva dell'Occidente (*ibid.*: 16). Nel frattempo, la cosiddetta *Seconda Roma*, ossia la Costantinopoli fondata nel 330 sull'antica Bisanzio, nel 1547 trasmette «la fiaccola nelle mani del Cesare del Nord, Ivan IV detto "il Terribile" che fonderà la *Terza Roma* a Mosca» (*ibid.*: *l.c.*). Così, a partire dalla scoperta dell'America e sino alle due Guerre Mondiali, il colonialismo non vivrà fasi d'arresto, talché nel 1914 le potenze occidentali controlleranno circa l'85% dei territori mondiali sotto forma di colonie, protettorati, possedimenti, domini e commonwealth (cfr. Magdoff, 1978: 35).

Indagare pedagogicamente la categoria di armonia nella cultura occidentale implica considerare il fatto che il concetto di "Occidente" rimandi, nell'immaginario collettivo mondiale, all'idea di un benessere delle condizioni di vita inteso come "ricchezza", "libertà" e "diritto individuale". Significa, pertanto, interrogarsi su quale sia l'origine di tali connotazioni e comprenderne la pertinenza con la costruzione storico-semanticale di ciò che vuol dire, per l'essere umano, sentire armonicamente se stesso. Per questa via, pare opportuno tener conto del fatto che i costumi, i diritti, le libertà occidentali si radicano nella Modernità e ai prodromi di quest'ultima, quando con l'Umanesimo e il Rinascimento viene strutturandosi un sapere unitario, armonico, destinato all'essere umano e finalizzato a migliorarne le condizioni di vita. Di tale sapere

fanno parte sia la filosofia neoplatonica dell'*armonia delle sfere*, sia la tradizione magica ed ermetica legata al personaggio leggendaria di Ermete Trimegisto e al *Corpus Hermeticum* del IV secolo d.C., sia la tradizione matematica e astronomica che porterà alla Rivoluzione scientifica.

In particolare, nel periodo umanistico-rinascimentale il problema dell'armonia non si configura più come una questione prettamente filosofica, ma concerne concretamente la vita dell'essere umano e le sue possibilità gnoseologiche. L'arte si lega armonicamente alla scienza, attraverso la matematica e la filosofia. A testimoniare sono le opere architettoniche di Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, gli studi prospettici sottesi al dipinto *Città ideale*, d'autore sconosciuto, databile tra il 1470 e il 1490, o al raffaellesco *Sposalizio della Vergine*, del 1504. Se il concetto classico di armonia si articolava nei quattro significati di concerto musicale, equilibrio interiore del soggetto, accordo politico fra classi sociali e suono inudibile generato dal moto dei pianeti, ora ai due estremi della scala gerarchica il discorso sull'armonia riguarda ancora, da un lato, la mera musica e, dall'altro, l'ordine sublime del cosmo. Tuttavia, s'istituisce con l'Umanesimo una nuova concezione dell'armonia, il cui perno centrale è l'essere umano, fra mondo fisico e mondo metafisico. Nell'ambito della musica viene meno la preponderanza del discorso filosofico-religioso e alla riflessione teoretica si affiancano pubblicazioni teoriche relative all'attività pratica del comporre o inerenti la prassi esecutiva. Il periodo umanistico-rinascimentale costituisce dunque un passaggio fondamentale di sviluppo all'un tempo teorico e pratico della musica, che porterà al concetto moderno di armonia musicale quale linguaggio in grado di comunicare atmosfere, affetti ed emozioni. "Armoniche" non sono più soltanto le melodie che i pianeti eseguono ruotando nel cielo, inudibili per l'orecchio umano, bensì lo sono anche le musiche terrene, costituite da *accordi* polifonici di tre o più note contemporaneamente, composte *da e per* l'uomo. Circa l'Universo, d'altra parte, la secolare questione legata al movimento dei pianeti giunge alla nuova strutturazione con cui si attenua la marcata distinzione, che caratterizzava la

concezione aristotelica del cosmo, fra *mondo terrestre* (o sublunare) – composto dai quattro elementi e dominato dal divenire, ossia da nascita, morte e mutamento – e *mondo celeste* – luogo del quinto elemento, eterno, immutabile e incorruttibile –. Il moto che lo studioso polacco Niklas Koppernigk (1473-1543) attribuisce alla Terra, infatti, la inserisce al pari degli altri pianeti all'interno di un sistema unitario, soggetto a leggi universali, ove terra e cielo non costituiscono più due mondi distinti e antitetici, bensì due parti di un universo armonico. Tale «rivoluzione» (cfr. Kuhn, 1957) porterà – insieme con gli studi di William Gilbert (1544-1603), Tycho Brahe (1546-1601), Johannes Kepler (1571-1630), William Harvey (1578-1657), Evangelista Torricelli (1608-1647), Robert Boyle (1627-1691) e Isaac Newton (1642-1727) – alla moderna concezione della fisica e della scienza.

I due restanti livelli centrali dell'armonia tetrattica erano relativi al singolo soggetto e allo Stato. Per quanto inerisce il soggetto, con l'Umanesimo si compie una «rivoluzione pedagogica» (Cambi, 2003: 95 ss.), non solo poiché nasce la pedagogia in quanto scienza delineandosi contemporaneamente quale *sapere* e come *prassi* (cfr. *ibid.*: 98), bensì anzitutto perché l'attenzione si concentra tanto sulla cifra interiore quanto sulla dimensione esteriore dell'essere umano. In tal senso, la *rivoluzione* è data dal fatto che «la formazione profonda e spirituale dell'uomo (...) si apre ora alle sue possibili concretazioni esteriori», come dimostra «il codice della civil conversazione, delle buone maniere e dell'educazione cortese» (Sola, 2016a: 144) strutturato dalle opere di Giovanni Pontano, Baldassarre Castiglione, Erasmo da Rotterdam, Giovanni Della Casa e Stefano Guazzo (cfr. *ibid.*: l.c.). Così, «l'ideale umanistico della *dignitas hominis* concerne non solo la *dignità* a cui il soggetto può pervenire studiando, conoscendo, interpretando», ma anche «la *degnità* sociale alla quale è possibile giungere disciplinando il portamento, le azioni e il conversare» (*ibid.*: 149). La mèta pedagogica della *dignitas* assume pertanto una «duplice valenza»: mirarvi significa intraprendere «un percorso di formazione interiore che si alimenta di conoscenze e scienze» e compiere pure, contemporaneamente, «un processo di

educazione esteriore che si concreta in stili di vita e in rituali comportamentali» (*ibid.: I.c.*). L'Umanesimo e il Rinascimento reinterpretano dunque la questione platonica dell'armonia fra ideale e reale, trasferendola esplicitamente nella dimensione umana anche attraverso la categoria formativa della *dignitas hominis*.

«Vera connessione» di tutte le cose, collegamento e mediazione fra mondo fisico e mondo metafisico è, per l'umanista Marsilio Ficino (1433-1499), l'anima. Poiché, infatti, per il filosofo la realtà non è dualistica ma armonica, l'essere è diviso secondo cinque livelli di perfezione gerarchicamente decrescenti: *Dio* e la *natura angelica* corrispondono rispettivamente al primo e al secondo grado di perfezione, mentre al quarto e al quinto livello si trovano le categorie della *qualità* e della *corporeità*. L'anima, punto d'unione fra idee superiori e realtà inferiori, si trova nella posizione mediana, al terzo grado di perfezione. Come scrive Ficino, essa infatti «si inserisce tra le cose mortali senz'essere mortale» realizzando «il massimo miracolo della natura» perché, mentre tutte le cose concrete costituiscono delle entità singole, di contro l'anima «è simultaneamente tutte le cose»: «ha in sé l'immagine delle cose divine, dalle quali dipende, e le ragioni e gli esemplari delle cose inferiori, che in certo modo essa stessa produce» (*Teologia platonica*, III, 2). Secondo Ficino, una essenziale *inquietudine* abita nell'anima umana, determinandone l'insoddisfazione nei confronti delle cose inferiori: da questo stato inquieto e insoddisfatto si genera nell'anima la volontà di trascendere l'imperfetta finitudine per raggiungere il massimo grado possibile di perfezione. L'anima è, quindi, «il *centro* della natura, l'intermediaria di tutte le cose, la *catena* del mondo, il *volto* del tutto, il *nodo* e la *copula* del mondo» (*ibid.: I.c.*). In quanto tale, essa diviene il fulcro su cui si struttura la grande metafora rinascimentale del *micro-* e del *macrocosmo*, raffigurata tra il 1412 e il 1416 dai fratelli Limbourg nella *miniatura dell'Uomo Anatomico*, da Francesco di Giorgio Martini nel *Homo ad quadratum*, del 1481, nonché dall'*Uomo vitruviano* di Giovanni Giocondo da Verona, risalente 1511, e di Leonardo da Vinci, databile fra il 1487 e il 1490. Quest'ultimo, in particolare,

divenuto immagine iconica della cultura occidentale, rappresenta la condizione dell'uomo che può essere inscritto armoniosamente all'un tempo nel cerchio (emblema della perfezione divina) e nel quadrato (che simboleggia la Terra).

Da un lato, dunque, si indaga il mistero dell'umano studiandolo come se fosse ordinato dalla stessa legge universale che governa il mondo, mentre, d'altra parte, il mistero del funzionamento cosmico viene ricondotto e analizzato come se fosse simile ai meccanismi fisico-biologici dell'uomo. Fra uomo e cosmo sussiste perciò un'analogia strutturale determinata dall'*anima mundi*: l'umano è, anatomicamente, un universo in miniatura, mentre il cosmo è un enorme essere dotato, come l'uomo, di un'anima. Se tale teoria aveva avuto la sua massima teorizzazione filosofica con il *Timeo* platonico, il cristianesimo vi aveva visto il suggello fra Dio, il mondo e l'uomo, mentre la tradizione esoterica aveva cancellato il confine fra metafora e realtà dando luogo alle più varie credenze magiche in merito. Così intesa, l'anima risulta non già quale sede di sentimenti affettivi e relazioni, bensì come ciò da cui scaturiscono il religioso sentimento del mistero e del trascendente, il pensiero filosofico sul mondo, nonché l'anelito pedagogico alla perfettibilità.

Alla nuova concezione armonica dell'uomo consegue una rinnovata visione del suo essere sociale all'interno della città e dello Stato. Con il XIV e il XV secolo, l'Europa vede la nascita di Stati nazionali, mentre l'Italia registra lo sviluppo delle città-stato. Fra il 1338 e il 1339 Ambrogio Lorenzetti aveva dipinto al Palazzo Pubblico di Siena l'*Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo*, lasciando in eredità il tema all'Umanesimo e di lì alla cultura occidentale. Nell'*Allegoria del Buon Governo*, strutturata su tre differenti livelli, all'estremità superiore emerge la sfera di Dio, ove compaiono le personificazioni della *Sapienza Divina* e delle *Virtù teologali*. All'estremità inferiore compare la sfera umana – ove la *Concordia*, assisa con in grembo una pialla che livella i contrasti sociali, tiene in pugno una corda che lega e tiene uniti un gruppo di cittadini di varia estrazione sociale simboleggianti la comunità. L'istituzione pubblica – personificata nel *Comune* che attraverso le *Virtù cardinali* deve

assicurare *Giustizia e Pace* – occupa il livello centrale, le cui proporzioni sono di dimensioni maggiori, risultando quale figura dominante e prioritaria di tutta l'opera. La *Concordia*, unico personaggio che pur essendo rappresentato nella sfera inferiore è dipinto con le stesse proporzioni delle figure centrali, emerge quale *medium* armonizzante, poiché le due corregge che imbriglia si dipanano dalla *Giustizia* congiungendo i cittadini e l'istituzione pubblica. Sulla parete accanto, gli *Effetti del Buon Governo in città* mostra le tre classi sociali al lavoro in armonica convivenza, all'interno di un centro cittadino dalle perfette architetture. Ivi, in primo piano e al centro dell'affresco, emerge la raffigurazione di quella stessa millenaria idea di armonia e concordia presa in oggetto nel presente studio ed emblemizzata da dieci fanciulle, di dimensioni maggiori rispetto i personaggi vicini, le quali suonano, cantano e danzano insieme stringendosi la mano. Il numero dieci, infatti, somma della sacra *tetraktys*, conferma il legame simbolico a tale concetto.

Nonostante il cospicuo riferimento a valori morali, religiosi e culturali, nella predominanza del personaggio che nell'affresco personifica l'istituzione pubblica poteva scorgersi *in nuce* il concetto di «Ragione di Stato» con cui Giovanni Botero nel 1589 designa la politica machiavellica che tutto subordina al fine di «mantenere lo Stato», come riportato al capitolo XVIII de *Il Principe*, del 1532. Alla visione politica ideale dell'*Utopia* di Thomas More, risalente al 1516, si affianca dunque il realismo politico di Machiavelli. La città diviene, nel periodo umanistico-rinascimentale, *il* luogo prediletto del *civis*, che lì ha piena possibilità di farsi *faber fortunae saue*. La città è lo spazio in cui l'*uomo* può tentare di raggiungere un'armonia con il *mondo*, prendendo parte al dinamismo culturale e politico della *vita activa*. Le architetture divengono il simbolo di tale armonia, giacché per le loro proporzioni si prende a modello il rapporto fra le varie parti del corpo umano, come risulta dagli studi planimetrici e proporzionali di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), risalenti alla seconda metà del Quattrocento. Alcune città vengono pensate e organizzate architettonicamente per esserne l'emblema. Fra queste, Palmanova, con la sua peculiare planimetria stellata, e poi Urbino,

Pienza, Ferrara, Acaya, Terra del Sole, Sabbioneta. Tuttavia, la concretizzazione di tale dimensione puramente ideale della città e del buon governo risulta ostica. Concrete sono invece le *litterae* – ossia l'insieme di documenti, opere, manoscritti, volumi a stampa, epistolari, diari di viaggio, biografie e bibliografie a carattere scientifico e letterario – che i *doctissimi homines* – fra cui Erasmo, Voltaire, Thomas More, Juan Luis Vives e Guillaume Budé – fanno circolare all'interno di uno Stato sovranazionale: la *Respublica litteraria*. «Comunità di dotti e cultori del sapere che pongono il pensiero e la conoscenza a fondamento di un'organizzazione societaria tanto universale quanto ideale» (Sola, 2016a: 136), la Repubblica delle lettere ha i propri confini temporo-spaziali nell'Europa tra il 1417 – quando la locuzione latina viene coniata dall'umanista Francesco Barbaro – e la metà del XVIII secolo. È dunque nella *Respublica litteraria* che si può scorgere una concretizzazione dell'armonia fra ideale e reale, giacché essenzialmente risulta quale «luogo utopico realmente esistito: negli umanisti che l'hanno rappresentata, nelle loro opere scritte, nelle conoscenze elaborate, negli ideali formativi promossi» (*ibid.*: 139) fra Italia, Olanda, Germania, Francia, Spagna, Inghilterra, Svizzera e Polonia.

Dopo il Quattrocento e il Cinquecento, ossia con l'avvento della Modernità, tale armonia viene disgregandosi. Il sapere unitario e armonico dei *docti homines* appartenenti alla *Respublica litteraria* si frantuma in favore dello specialismo della scienza. Da Descartes in poi la *raison* prevale sull'antico concetto di *anima* quale luogo ove risiede l'originaria sapienza di Dio, del mondo e dell'uomo. Non vi è più la sfera divina: al centro dell'Universo vi è soltanto l'uomo, che ha però ora uno sguardo differentemente proiettato verso il pianeta. È l'uomo borghese che opera le tre rivoluzioni economiche: quella mercantile nel Seicento, quella industriale fra Sette e Ottocento e quella finanziaria nel Novecento. *Metodo*, *tecnica* e *progresso* sono le parole d'ordine con cui la scienza moderna si asservisce anzitutto al potere del mercato e del denaro. Attorno a queste ruotano alcune altre categorie, quali «consumo», «individualismo», «neorazionalismo e «neoliberismo», «scolarizzazione», «selezione sociale», «burocratizzazione» e

«razionalizzazione», mentre la pervasione del modello economico-finanziario e dello stile di vita borghese si nascondono dietro le «retoriche della globalizzazione» (cfr. Gennari, 2001).

Se dalle origini fino alla Modernità l'Occidente ha nella propria essenza l'*ardore imperiale* – con cui ha inteso sfruttare, depredare e occidentalizzare la maggior parte del territorio mondiale pretendendo di universalizzare la propria cultura –, è pur vero che anche i valori dell'uomo in armonia con Dio e il mondo, dell'umano e dell'umanità – promossi primariamente dall'Umanesimo italiano ed europeo – ne sono parte costitutiva originaria e fondamentale. E se con ciò rimanesse ancora inavaso il problema di cosa sia l'Occidente, si potrebbe sostenere che di fatto esso è l'Europa. Nel tentare di delinearne il quadro generale, è necessario dunque anzitutto farne emergere i tratti costitutivi, che si rinvengono nell'Europa della Cristianità e nell'Europa dei Lumi. Nel siffatto contesto prende avvio la storia delle «Dichiarazioni dei diritti» che, a partire dalla *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, del 1789, porteranno alla *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, del 1948. Documenti attraverso cui vengono pensati e resi manifesti i valori progressivamente ritenuti imprescindibili per l'essere umano, le Dichiarazioni portano in emersione principi che hanno valore superiore alle specifiche volontà dei singoli Stati, ponendosi così – anche a tutela di una ormai negletta armonia – fra il singolo uomo e il mondo delle ingerenze o delle usurpazioni di potere. Tuttavia, l'Illuminismo, pur scacciando i mostri della scaramanzia e della superstizione, palesa una eccessiva supremazia della parte razionale dell'essere umano.

Ancora, nello stesso contesto storico ha luogo l'enclave del *Neuhumanismus* che, sviluppatosi nella Mitteleuropa fra il 1750 e il 1850, si configura come l'ultimo grande umanesimo della storia (cfr. Gennari, 2018b; 2019a; 2020). Accanto alla visione goethiana e schilleriana della *Harmonie*, si dispiega qui il pensiero filosofico-pedagogico di Wilhelm von Humboldt (cfr. Gennari, 2018b: 287-309), strutturato intorno all'idea di *Bildung* quale «“formazione dell'uomo” armonicamente equilibrata tra spirito interiore e mondo

esterno» (*ibid.*: 287). Così, la formazione giunge esplicitamente a costituire il *Mittelpunkt* (*ibid.*: 298 ss.) – il punto intermedio – nell’antica questione riguardante le antinomie dell’umano fra essere e divenire, dimensione fisica e metafisica, sfera divina e sfera mondana. Si istituisce lo stretto legame che unisce il singolo uomo al genere umano e alla *Welt*, giacché «la dialettica tra *Mensch* e *Bildung* non si esaurisce affatto nell’interiorità» ma, «al contrario, attraversa il mondo: tanto l’uomo quanto la sua formazione, tanto il genere umano quanto la sua educazione sono costantemente ricondotti al mondo» (*ibid.*: 291). È l’articolarsi di pensiero e linguaggio nella *Kultur* a costituire ora la «copula mundi» nel continuo ordirsi del rapporto fra umano e mondano (cfr. *ibid.*: *l.c.*). Nel 1792 Humboldt redige le *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen* (Idee per un tentativo di definire i limiti dell’attività dello Stato), che saranno poi pubblicate nel 1851, nelle quali studia «il problema del fine che l’intera organizzazione statale deve perseguire e dei limiti che ne devono circoscrivere l’attività» (Humboldt, 1792: I, 128). Qualunque sia l’ordinamento dello Stato, democratico, aristocratico o monarchico (cfr. *ibid.*: I, 129), all’essere umano deve essere garantita, tramite la Costituzione, soprattutto la «libertà» e con essa «un grado egualmente alto di formazione (*Bildung*)» (*ibid.*: 129-130). Infatti, «il vero fine dell’uomo – quale gli è prescritto dalla ragione immutabile e non dalla mutevole inclinazione –» è la formazione («*Bildung*») «più alta ed armonica (*proportionir*) delle sue forze in un tutto (*seiner Kräfte zu einem Ganzen*). In questo senso la *Freiheit* è la condizione prima e indispensabile» (*ibid.*: II, 135). Le eccessive «limitazioni della libertà» da parte dell’«amministrazione superiore» statale sono dunque esiziali poiché si trovano sempre a confliggere «con l’esplicazione libera e naturale delle energie» (*ibid.*: III, 151), laddove «gli uomini (...) vengono trascurati in favore delle cose», mentre lo Stato diventa «un coacervo di strumenti» che inficiano la «dignità dell’umanità» (*ibid.*: III, 153). Il peculiare contributo di Humboldt alla cultura occidentale si decide anche per «la sua *Staatanschauung*» che è anzitutto «umanistica per il significato attribuito all’uomo, alla sua *Bildung*, alla *Kultur*, all’*Erziehung* – tutti

attraversati dal senso del *Geist*: dello spirito che armonizza razionalità e sentimento, affermazione dell'umano e conferma dell'idea di uno Stato quale garante del diritto nel rispetto delle libertà» (Gennari, 2018b: 293). Su tutto, però, affiora la costante tutela e promozione della *Bildung* «nella sua opera di “nobilitazione”, “ingentilimento” e “affinamento” dell’armonia interiore ed esteriore dell’uomo» (*ibid.*: *l.c.*) che non deve in ogni caso essere inficiata nel suo rapporto con il *mondo*. La visione humboldtiana, che pare rinsaldare l’antico concetto di accordo sociale, educazione pubblica e armonia dello Stato, scorre dunque ancora nell’alveo dell’utopia. Il realismo che vi è altresì sotteso si determina giacché, sebbene pertenga agli oneri statali prendere in cura l’*Erziehung* dei cittadini, Humboldt ravvisa tuttavia il rischio che l’educazione pubblica non incida sulla «trasgressione delle leggi» e sul «consolidamento della sicurezza» (Humboldt, 1792: VI, 172). «Infatti virtù e vizio non dipendono da questo o da quel modo d’essere dell’uomo, non sono necessariamente connessi con questo o quell’aspetto del carattere, essi interessano molto di più l’armonia (*Harmonie*) o la disarmonia (*Disharmonie*) dei diversi tratti del carattere». Queste ultime si decidono quindi nell’interiorità del soggetto, così come, in tutto ciò che riguarda l’effettivo sentimento e la reale aderenza alla moralità e alla religione soggettive, lo Stato e il mondo esterno non hanno alcuna giurisdizione. Invero, esse ineriscono la «*Bildung* umana» e «la costituzione armonica dell’interiorità profonda dell’uomo, che nessuna legge (...) può disciplinare» (Gennari, 2018b: 295). Prende forma l’idea dell’essere umano «in wundervoller und schöner Harmonie» (Humboldt, 1792, VI: 71), ossia: in una meravigliosa e bella armonia umana. Essa si prefigura quando – poiché mai la pura essenza delle cose gli è rivelata direttamente bensì viene mediata dagli organi sensoriali, cosicché proprio ciò che più ardentemente eccita il suo amore e più irresistibilmente afferra tutto il suo essere interiore risulta avvolto nel velo più fitto – lo spirito ricerca indefessamente una propria autentica «*Anschauung*» non mediata dell’esistenza reale, e all’un tempo il cuore la desidera ardentemente (cfr. *ibid.*: *l.c.*). Ancora, tale armonia si tratteggia laddove alla profondità della forza di pensiero («der

Denkkraft») non basti la pochezza del concetto («Begriffs») e il calore del sentimento rimanga insoddisfatto dall'immagine oscura dei sensi e della fantasia (cfr. *ibid.*: I.c.). Così l'essenza («Wesen») dei singoli soggetti, che si formano in se stessi e si trasformano vicendevolmente, si accorda a quell'armonia e unicamente in essa lo spirito, come il cuore dell'uomo, è capace di riposare (cfr. *ibid.*: 72). Inoltre, ricorda Humboldt, sulla moralità del soggetto, sul suo costante rapporto con Dio e il mondo può agire soltanto «eine innere Harmonie des Willens und des Bestrebens» (*ibid.*: 80), ossia: una interiore armonia fra volontà e aspirazione.

Se dunque l'Occidente coincide originariamente con l'Europa, il *Neuhumanismus* e le figure di Goethe, Schiller, Kant, Schleiermacher, Hölderlin e Humboldt si trovano iscritte nella cifra identitaria di quest'ultima. E se nella storia occidentale si possono certo rinvenire i tratti inquietanti dell'*imperium*, nonché di una eccessiva protensione tecnica, tecnologica, «antimetafisica» e talvolta nichilista (cfr. Gennari, 2001), è pur vero che i valori dell'umano, dell'umanità e della loro armonia vi rivendicano a più riprese, anche nella Modernità, la loro transepocale potenza formativa. Invero, essi costituiscono la cifra essenziale delle *classicità* – greca, umanistica e neoumanistica –. Pertanto, nella costante dialettica fra armonia e disarmonia dell'uomo moderno, irretito da quella «macchina impersonale» (Latouche, 1989: 12) che è divenuto l'Occidente, alla pedagogia spetta anzitutto l'onere di tutelarli e promuoverli. Ciò anche affinché, reinterpretando il motto del *Timeo*, pensando l'utopico si possa, così, per mezzo di una *tensione armonica*, renderlo reale.

III.1.3. La tensione armonica fra *Bildung* e *Umbildung*

Quanto consente all'essere umano di *rendere simile il pensante e il pensato*, secondo il motto platonico, è il fatto che egli viva un processo incessante di formazione, nel quale la sua *forma* è in continua *trasformazione*. Non v'è mai

stasi nel suo essere, giacché è soggetto al tempo. Tentare di sostenere il contrario equivarrebbe a puntare il cuneo sul discorso pedagogico per fenderlo alle fondamenta. Significherebbe negare all'uomo il suo aristotelico *essere in potenza*, escludendone altresì l'*essere in possibilità* heideggeriano. Ancor più, corrisponderebbe a contestare il fenomeno evidente della crescita, dell'evoluzione, nonché del divenire del mondo. Laddove è vita, dunque, lì vi sono movimento e trasformazione. Nell'uomo – in quanto essere vivente e animato –, questi hanno origine e si estinguono rispettivamente con il primo e l'ultimo respiro vitale.

Il concetto di *trasformazione* nella natura viene indagato per la prima volta da Goethe, peculiarmente all'interno dei due saggi *Bildung und Umbildung organischer Naturen* (Formazione e trasformazione delle nature organiche) e *Entstehen des Aufsatzes über Methamorphose der Pflanzen* (Origine del saggio sulla metamorfosi delle piante), entrambi del 1817. Relata soprattutto alla biologia, la fisica, la matematica e poi al diritto, l'economia e la linguistica, la categoria di *trasformazione* dischiude altresì una precipua fecondità pedagogica che emerge – nella riflessione goethiana e oltre i suoi confini – dal lemma tedesco *Umbildung* e dall'analisi con cui Giancarla Sola (Sola, 2003) scandaglia le interconnessioni fra le due categorie pedagogiche di *formazione* e *trasformazione*.

Secondo Sola, il termine *Umbildung* (trasformazione) è preferibile, all'interno del discorso pedagogico, rispetto a *Metamorphose* (metamorfosi). Quest'ultimo infatti possiede «un limite non secondario qualora si intenda rapportarlo all'idea di formazione umana»: esso «rinvia a delle modificazioni, per lo più di carattere somatico, che essendo provocate da un evento esterno producono un processo di adattamento all'ambiente circostante», mentre «le trasformazioni che danno forma alla formazione dell'uomo non sono causate dal solo mondo esterno, ma si originano anzitutto nel mondo interiore del soggetto» (Sola, 2003: 38). Quanto distingue la trasformazione dalla metamorfosi è il fatto che nella prima sia implicata la capacità umana di pensare, che non è altrettanto

dato scorgere nelle piante o negli altri organismi naturali. Il pensiero della propria forma e del proprio sentire determina la volontà dell'uomo di trasformarsi, secondo il suggerimento platoniano di *render simile il pensante e il pensato*.

Il corpo è il primo contrassegno della trasformazione. Dalla pubertà alla vecchiaia i cambiamenti fisici possono indurre disagio qualora, guardandosi allo specchio, il soggetto si scopra diverso: dissimile da ciò che era (o credeva di essere), differente dai canoni estetici della società. Talvolta una mancata educazione o una diseducazione alla corporeità (e alle culture della corporeità che la società propone) provocano sofferenza, disagio e inquietudine. È quanto emerge dal dipinto *Nudo femminile allo specchio*, di Wilhelm Schnarremberger (1892-1966), ove lo sguardo obliquo di una ragazza scorge, paradossalmente, nell'oggetto che da sempre è il simbolo della vanità, un'immagine di sé che ella non riconosce e sembra non appartenere: uno spettro irreal e deformato che solo vagamente ne descrive la figura.

Sia vissuto in modo armonico o disarmonico il processo trasformativo, alla nuova immagine riflessa spetta dunque un nuovo adattamento. Quest'ultimo consiste nel processo di mediazione, che l'essere umano opera costantemente e talvolta altresì inconsapevolmente, fra la propria naturalezza e l'artificiale immagine che vuole offrire di sé agli altri. Come nel dipinto *La pubertà* (1894-95), di Edvard Munch, la disarmonia e il malessere hanno il sopravvento quando alla percezione del mutamento fisico si accompagna il sentimento di una trasformazione interiore, laddove il soggetto non riesca a chiarire, comprendere, accettare, nonché a esprimere e a far rispettare, al cospetto degli altri, la differenza che sussiste fra *chi era* in passato, *chi è* nel presente e *chi vuole diventare* nel futuro. Tale scarto è costituito dalla *Umbildung*, ossia dalla *trasformazione*; al contrario, quanto rimane integro e incorrotto nel tempo è l'*Urbildung*, ovvero la *formazione originaria*. Ciò che progressivamente e costantemente risulta da entrambe è la *Bildung*: la *formazione*.

«La *Bildung* è ciò che dona armonia all'esistenza dell'uomo; l'*Umbildung* è il "ritmo" che scandisce il cammino della formazione» (*ibid.*: 11) – scrive Sola

nell'*Introduzione* al suo saggio, fra le pagine del quale si trovano molteplici riferimenti al concetto di armonia. Alla luce di tale metafora, sembra lecito chiedersi in quale modo il costante processo trasformativo del soggetto possa contribuire a rendere armoniosa la sua esistenza.

Se la *Bildung* è la formazione dell'essere umano (cfr. Gennari, 1995), che riguarda al contempo interiorità ed esteriorità del soggetto, le *Umbildungen* sono le progressive e innumerevoli trasformazioni attraverso cui il singolo giunge a costituire la propria autentica, unica e irripetibile formazione. Tra *Bildung* e *Umbildung* si instaura così un rapporto tensivo: la formazione è costantemente dischiusa a nuove possibili trasformazioni, mentre queste ultime scaturiscono in ragione della formazione interiore del soggetto verso la quale sono contemporaneamente protese, cosicché essa risulta sempre realizzata e all'un tempo in fase di realizzazione. Formarsi, infatti, non significa darsi forma di volta in volta *ex novo*: nella *Bildung* riposano agostinianamente «presente del passato, presente del presente, presente del futuro», ove «il presente del passato è la memoria, il presente del presente è la visione, il presente del futuro è l'attesa» (*Confessiones*, Libro XI, cap. XX). La categoria di *trasformazione* assume dunque un significato pedagogicamente fecondo quando la si interpreta non tanto quale processo che muti *del tutto* il soggetto. Tentare di cancellare la propria essenza, ossia quella «Urbildung» che è la «formazione originaria» (Sola, 2003: 20, 37; Sola, 2016a), costituirebbe un errore esiziale attraverso cui l'uomo comprometterebbe la propria possibilità di sentirsi in armonia con se stesso. Il concetto di *forma* si intende invero sia fisicamente, come aspetto esteriore, sia aristotelicamente, quale natura propria in virtù della quale l'essere umano è esattamente ciò che è. In tal senso, essa costituisce la sostanzialità del singolo poiché ne è l'elemento caratterizzante e determinante la sua specificità. È la sua intima struttura, ciò che il soggetto originariamente è, la sua essenza, che non soltanto non deve mutare con le trasformazioni, ma anzi attraverso queste deve progressivamente acquisire «stenìa» (Sola, 2003: 10). La *forma* dell'essere umano è la sua *umanità*, intesa in entrambe le accezioni rese dalla lingua

tedesca: come *Menschheit* (biologica appartenenza al genere umano) ma anzitutto quale *Humanität* (spirituale percezione del sentimento di umanità).

Le trasformazioni sono i passi del singolo soggetto nel cammino verso la propria formazione umana. Ci si trasforma viaggiando, quando l'entusiasmo della scoperta verso il nuovo e il differente non è rivolto soltanto a quanto vediamo esteriormente ma anche a ciò che di sconosciuto sentiamo nascere interiormente. Ci si trasforma con l'arte, laddove ciò che essa estrinseca riesca a trapassare i limiti fisici del prodotto artistico provocando sensazioni e sentimenti autentici i quali, attraverso l'immedesimazione, trasportano in altri mondi chi ne fruisce. Ci si trasforma interpretando, poiché nel processo ermeneutico si giunge a conoscersi in maniera più approfondita. Su tutto, ci si trasforma pensando l'amore e, chiasmicamente, amando il pensiero. Tuttavia, come ricorda Sola, il processo trasformativo può comprendere talvolta «anche eventi, esperienze, trasformazioni de-formanti, poiché la *Bildung* non è una tensione dell'uomo verso la perfezione, bensì verso la sua umanità formantesi» (*ibid.*: 11). L'*entelechia* – lo stato di compiutezza che Aristotele attribuisce a quanto è *in atto* –, infatti, non riguarda la formazione umana, giacché quest'ultima sempre diviene, si trasforma e mai risulta ultimata, forse nemmeno nel momento in cui si esala l'ultimo respiro.

«Fra *Bildung* e *Umbildung* sussiste dunque un legame inscindibile. Ravvisarne i plurimi intrecci è responsabilità dell'uomo, ma solo di quell'uomo che *vuole* la sua formazione» (*ibid.*: 10) e di quel soggetto «consapevole che formarsi implica sempre uno *sforzo formativo*» (*ibid.*: 11). L'esistenza di una tensione positiva tra formazione e trasformazione – onde le trasformazioni risultino formative – dipende soltanto dal singolo soggetto. Solo a lui compete di scegliere, davanti al bivio della vita, se abbandonarsi lascivamente al caso – facendo in modo che sia questo a determinare la propria (de-)formazione – o se alimentare il proprio *Bildungstrieb* (impulso formativo) tendente all'armonia.

La musica è l'arte che meglio sa evocare la trasformazione e pertanto sembra essere in grado di porsi quale rappresentazione peculiare del processo trasformativo: così come l'armonia di ogni composizione tonale si fonda sulla

tensione che si produce fra la *tonica* e la *dominante*, l'armonia di ciascuna formazione umana si istituisce sul fondamentale rapporto tensivo che si crea fra *originarietà* e *trasformazione*. Attraverso le modulazioni – siano esse brevi o maggiormente stabili – i differenti temi di una composizione musicale si trasformano e si ripetono variati in una circolarità per la quale giungono infine sempre a ripresentarsi nella tonalità originaria della tonica. Dalla musica del periodo classico promana un'inequivocabile percezione del centro tonale, dal quale temi e motivi momentaneamente si allontanano, con modulazioni pressoché simmetriche e piuttosto stabili a toni vicini. I temi sono ricondotti sempre alla tonalità d'impianto, dopo aver compiuto un percorso trasformativo attraverso variazioni e modulazioni. Dalle opere romantiche e tardo-romantiche, di contro, emerge un susseguirsi corrivo di modulazioni brevi ma lontane, ossia prive di suoni comuni. La sensazione che ne consegue è quella di un cambiamento costante al quale non si ha il tempo di acclimatarsi. Ciò produce stupore, entusiasmo, senso di novità e le sonorità paiono trasformarsi come i colori di un caleidoscopio. Tuttavia, la percezione del centro tonale – ossia del suono fondamentale su cui si istituisce l'intero brano – si affievolisce. Quante più modulazioni lontane e dissonanti vi sono, tanto più prevale il senso di inquietudine, disorientamento e talora di disinteressamento in chi ascolta.

Tramite la metafora musicale – e in particolare di quella musica tonale prodotta dalla cultura occidentale –, dunque, l'uomo può essere stimolato a desiderare le proprie trasformazioni in modo che esse non gli siano causa di un sentimento inquieto e dissonante nei confronti di se stesso, bensì lo riportino, trasformato, a confermare armoniosamente la propria *Urbildung*. Soltanto nella dimensione del pensiero, attraverso il sentimento estetico, le metafore e le loro interpretazioni giungono a *trasformare* il soggetto. L'uomo deve esserne consapevole, sempre ricordando che «il pensiero è formativo quando non allontana il soggetto centrifugamente da se stesso, ma lo avvicina centripetamente al suo nucleo formativo» (Sola, 2008a: 71).

III.1.4. L'armonia della *Bildung* tra *Geist*, *Seele* e *Körper*

Un discorso sull'armonia della formazione che abbia precedentemente attraversato, soffermandovisi, i mondi letterari della Germania e della *Goethezeit*, non può esimersi dal considerare ora – interrogandosi sulle *componenti armoniche della formazione* – anzitutto la differenza e il rapporto sussistenti fra le due dimensioni umane che la lingua tedesca esprime con i termini *Geist* e *Seele*. Il primo, sebbene reso in italiano dal lemma “spirito”, viene tuttavia a indicare la componente razionale dell'essere umano, potendo quindi tradursi altresì con la parola “mente”; il secondo, che denota l'“anima”, ordisce nella propria storia semantica uno stretto legame con l'“animo”, da cui nondimeno si differenzia.

Il filosofo tedesco Ludwig Klages ha incentrato uno dei suoi più importanti studi sul rapporto fra *Geist* e *Seele* (cfr. Klages, 1929-32), fra i quali egli riscontra una «opposizione» (*Gegensätzlichkeit*) tale da definire l'uno come «antagonista» (*Widersacher*) dell'altra. Sotto l'influenza di Nietzsche, Bergson e Keyserling, l'irrazionalismo decadentistico di Klages interpreta dunque l'essere umano come dilaniato fra l'*anima* (ossia quanto è originario, vitale e istintivo) e lo *spirito* (inteso come la razionalità, la civiltà e l'inibizione morale che da esse derivano). A qualunque delle due dimensioni si attribuisca una subordinazione nei confronti dell'altra, esse determinano ad ogni modo nell'uomo una «conflittualità intrinseca» (*Zwiespältigkeit*) che una riflessione sull'armonia della *Bildung* non può eludere di prendere in analisi.

Nel testo *Goethe als Seelenforscher* (Goethe come esploratore dell'anima – cfr. Klages, 1932), il poeta tedesco emerge quale “figura di confine”, con cui la Modernità ha cominciato a indagare seriamente la dimensione umana dell'anima. Ripercorrendo brevemente la storia della cultura occidentale, Klages ricorda che, nonostante già la filosofia greca avesse riconosciuto nell'uomo l'unione di anima e componente razionale, a quest'ultima si era sempre attribuita una

predominanza nei secoli, finché, con il dualismo di Cartesio, il *cogito* era diventato la cifra più autentica dell'umano.

A ben vedere, la cultura umanistica e rinascimentale aveva colto l'anima come elemento costitutivo dell'umano (contrapposto all'intelletto), tuttavia messo in "moto" (e quindi del tutto dipendente) dalla *volontà* con la quale l'uomo si dedicava alla *vita activa* divenendo *faber fortuna suae*. Essenza dell'uomo, la volontà è desiderio, aspirazione, ambizione civile: tutto ciò ha sede nell'anima. Quest'ultima, subordinata alla volontà, si lega strettamente e inscindibilmente con la dimensione dell'agire umano e poi, da questa, anche con la riflessione metafisica (etica e morale) che vi è sottesa. Soltanto il neoplatonismo di Marsilio Ficino aveva attribuito all'anima umana un potere dirimente interpretandola come *copula mundi*. Prima della seconda metà del Settecento, dunque, sebbene la filosofia si fosse talora occupata anche delle *raisons du coeur*, secondo Ludwig Klages l'elemento sentimentale non si era mai posto sullo stesso livello del razionale nella cultura del pensiero occidentale. La *Goethezeit*, di contro, attraverso filosofia, letteratura e musica, aveva riconosciuto l'anima come qualcosa di profondamente connesso con l'umano e, in quanto tale, ne aveva rivalutato il peso anche all'interno della più ampia cornice della *Bildung*. Di conseguenza, dal XVIII secolo si è giunti a considerare le manifestazioni della vita interiore non soltanto dal punto di vista dualistico che contrappone la *ragione* e la *volontà*, bensì anche dalla prospettiva della *sensibilità*. In particolare, Klages sottolinea l'eredità lasciata dall'opera di Goethe, che tutta esprime una *Seelenkunde*, ossia una «dottrina dell'anima» (cfr. *ibid.*: 48, 56). Per il filosofo novecentesco, Goethe non è soltanto un letterato e uno studioso, bensì anzitutto un *Weiser* – un saggio –: tale termine intende evidenziare lo scandaglio condotto dal poeta nelle profondità dell'anima umana, consentitogli in quanto detentore di una *sapienza* non proveniente dalla sua vasta cultura né dal suo intelletto acuto, ma dalla sua capacità d'intuizione (*Einsichten*). Ossia: la capacità di *sentire* autenticamente e profondamente in sé – attraverso un processo inconscio e

attribuito quindi a un *genius* interiore –, la fascinazione per la Bellezza, il senso dell'Assoluto e il mistero dell'umano.

Le categorie di *pensiero*, *anima*, *genio* e *intuizione* si ordiscono così con quelle di *natura*, *personalità* e *libertà* nella poetica di Goethe e attraverso l'interpretazione klagesiana. Il concetto di *natura* disvela un'ambiguità di significato, giacché rimanda sia alla denotazione primaria di "paesaggio" incontaminato sia alla connotazione che evoca il carattere innato dell'animo umano. Ad accomunare le due accezioni nella storia semantica del termine "natura" è perciò l'idea di *originarietà* (*Ursprünglichkeit*). Klages avvalora il concetto secondo cui, per gli *Stürmer*, «era la forza dei sentimenti (...) ciò in cui si scorgeva il carattere proprio, originale e sempre creativo» del singolo: nel sentimento originario dell'umano, e non già nell'intelletto, risiedevano la «genialità» e l'anelito alla «libertà» del soggetto la cui «personalità si differenziava dalla massa mediocre e indistinta» (*ibid.*: 51). Lungi dall'identificare la *psyché* con la "mente" nei suoi processi biologico-fisiologici e mnestici, l'anima è per Goethe e Klages *il luogo* ove dimora «la più antica sapienza dell'umanità» (*ibid.*: 46): quel "senso comune" che corrisponde all'*umanità*, intesa come sentimento autentico di sé, dell'altro, del mondo e di Dio.

«Tutto è buono [così] come viene dalle mani della natura» (Goethe, 1811-1833, II: 800-801) è il motto goethiano che emerge talvolta implicitamente e talora esplicitamente da tutta la sua opera. E la Natura, per quanto concerne l'umano, è dunque ciò che ha sede nella *Seele*, nel sentimento, nella sensibilità: «tra tutte le cose che si possiedono sulla terra» – scrive il poeta a Herder nel 1772 – «il proprio cuore è la cosa più preziosa (...). Misero è l'uomo per il quale la testa è tutto» (Goethe, 1772: 255). Come fa notare Klages, tuttavia, Goethe riconosce altresì il fatto che, «almeno nell'ambito dell'umanità, la sfrenata dedizione all'impulso naturale» porti con sé «il pericolo della dissolutezza» e che sempre «la *sfrenatezza* si risolve nel male» (Klages, 1932: 53-54), come dimostrano i destini di Werther, Faust, Margherita e dei maggiori personaggi goethiani. Si delinea, allora, un'apparente contraddizione nella riflessione di Goethe

sull'essere umano e la sua natura. Da un lato, infatti, la *Natur* «si compiace di illudere» e «punisce come la più severa tiranna chi distrugge l'illusione in sé o negli altri» mentre «stringe al cuore come un figlio chi le si abbandona con fiducia» (Goethe, 1782). Dall'altro, al contrario, riserva un destino tragico a coloro che seguono licenziosamente gli istinti che da essa provengono.

Lontana dagli intenti moralistici kantiani, l'*Anschauung* goethiana e propriamente neumanistica dell'essere umano si chiarisce nell'unità armoniosa di *Seele* e *Geist*, giacché «la stessa e unica natura» ha «come fondamento l'esuberanza della sensibilità come anche però la sua autodelimitazione» (Klages, 1932: 54). Entrambi i principi – esuberanza e autolimitazione – sono fondativi della natura, che non è *tutta* pura razionalità e nondimeno in ogni suo singolo elemento è rinvenibile *qualcosa* di razionale. Differenziandosi da un panteismo di stampo spinoziano, tale visione pare piuttosto avvicinarsi alla filosofia platonica del *Timeo*, per cui ogni cosa del reale è *proporzionatamente* razionale. Nell'uomo, tale parte razionale corrisponde all'intelletto, inteso in quanto *Geist*, e costituisce quella componente attraverso cui egli partecipa del divino. «Questo elemento divino, una sorta di intelletto universale, è ciò che conferisce misura e finalità alla spinta impetuosa e alla lotta di forze istintive» (*ibid.*: 55) – commenta ancora Klages. Ragione e sentimento del microcosmo umano sono colti dunque come sistole e diastole di un più ampio processo macrocosmico ove *logos* e *Anima mundi* determinano il perorare della vita.

Ora, quanto sembra qui opportuno porre in emersione è non già il fatto che Goethe sia stato il primo «fenomenologo» (*ibid.*: 56 ss) o lo «scopritore dell'inconscio» (*ibid.*: 63), bensì che, con Goethe e il commento di Klages, il *Geist* e la *Seele*, così come la sensibilità e l'intelletto, non costituiscono più, cartesianamente, mere opposizioni il cui scontro porta l'essere umano alla disarmonia. Al contrario, tali due principi costituiscono la cifra di quanto Goethe talvolta identifica con l'espressione *Eine Natur* (cfr. *ibid.*: 51), che coincidere con la *Bildung* armonica e completa dell'essere umano. Di quest'ultima fanno parte, nella concezione neumanistica della *Goethezeit*, non soltanto il *Geist* e la *Seele*.

Oltre alla dimensione spirituale e dei sentimenti, la *Bildung* è un'unità che comprende la ragione, il pensiero, la tensione etico-morale, estetico-artistica e religiosa. L'essere umano è considerato come *un'unica natura* in quanto fusione armonica delle sue dimensioni interiore ed esteriore. Pertanto, la *Bildung* inerisce profondamente anche le sue relazioni sociali, la sfera emotivo-affettiva, il rapporto con il paesaggio naturale e con il mondo civico-politico. Non in ultimo, la *Bildung* è anche il *Körper*, ossia il corpo fisico.

Uno studio sull'armonia non può quindi eludere una riflessione sul rapporto più o meno armonico che il soggetto ha con il proprio corpo, nonché sui problemi e i mutamenti che investono il concetto di "corporeità" nella prospettiva storica. La cultura occidentale ha pressoché sempre interpretato il corpo considerandolo nella sua contrapposizione ai concetti di anima e mente. Dalle celeberrime pagine platoniche del *Fedone* e sino a Nietzsche – che in *Also sprach Zarathustra* si pone fermamente contro «i dispregiatori del corpo» (Nietzsche, 1883-85: 34-36) –, si possono individuare alcune principali concezioni di tale contrapposizione. Le visioni razionaliste e idealiste colgono nell'anima – intesa come parte cosciente, razionale e immortale –, la cifra autentica dell'essere umano, rinchiusa dentro a un corpo corruttibile e destinato a deperire. Le visioni materialistiche, al contrario, concepiscono il corpo come pura materialità e fisicità, negando l'esistenza di un'anima immateriale e ponendo, invece, l'origine di essa proprio nel movimento degli atomi e delle cellule del corpo. Fra l'una e l'altra concezione, si inseriscono quelle che considerano l'uomo come una totalità armonica di cui il corpo è una parte essenziale. Aristotele evidenzia l'unità dell'essere umano, riconoscendo l'anima quale principio immateriale ove risiede la volontà dell'uomo di darsi una determinata forma in un corpo fisico cui è indissolubilmente legata. La visione cristiana interpreta l'uomo come l'unione di anima e corpo, entrambi creati da Dio – che si è incarnato – e destinati all'immortalità. Gli umanissimi, come si è visto, salvaguardano l'unitarietà delle molteplici dimensioni umane nella loro armoniosità.

Certo il *corpo* rientra fra le categorie del discorso pedagogico – che ruotano intorno all'idea di *uomo*, di *essere umano* e di *umanità* per strutturare una pedagogia umanisticamente fondata – e, dal punto di vista della pedagogia, il concetto di *formazione* supera il dualismo fra anima/mente e corpo. Invero, essa indica l'unità dell'essere umano nella sua interezza, nella sua totalità: ne comprende quindi l'impianto neuronico e la struttura psichica, l'anelito spirituale e il suo aspetto fisico. Non denota solo la forma interiore ed esteriore del soggetto ma è contemporaneamente anche il processo attraverso cui il singolo si è dato forma nel tempo e nello spazio divenendo esattamente così come è. In tal senso, il corpo è anzitutto una rappresentazione di sé, della natura che si è e dell'immagine artificiale che ci si dà. È quanto congiunge il pensiero e l'esperienza, la forma e l'azione. È l'impronta della storia personale di ognuno, la quale si racconta anche attraverso i linguaggi del corpo, che ogni educatore è chiamato a interpretare. L'uomo si riconosce corpo in tutto il suo essere: nelle membra, nel volto, nello sguardo e persino nella voce, il cui timbro è segno inequivocabile della formazione (cfr. Gennari, 2019b). Contrassegno primo e più naturale delle identità e delle differenze che sussistono fra gli esseri umani, il corpo suggella l'unicità e l'irrepetibilità del singolo. Pure le emozioni transitano sempre attraverso la fisicità. Nella consapevolezza di ciò, la prima grande forma di educazione corporea si dirige verso «il controllo dell'aggressività» e la «negazione di qualunque forma di violenza» (AA.VV., 2012: 76). Inoltre, si volge alla riflessione «sui cambiamenti del proprio corpo, per accettarli e viverli serenamente», nonché sulle valenze che l'immagine di sé assume» (*ibid.*: l.c.) al cospetto degli altri. Ma il cammino della trasformazione talvolta comprende mutamenti deformanti, e ciò accade quando, ad esempio, il soggetto cade in uno stato di *conformazione*.

A una società consumistica che induce il soggetto all'exasperato culto narcisistico di sé, si è tentati di rispondere con una «retorica della bruttezza» (Pasolini, 1976: 75), la quale nondimeno si rivela, anch'essa, una forma di omologazione. «Da alcuni anni i giovani, i ragazzi» – scrive Pier Paolo Pasolini nelle *Lettere luterane* dedicate a un ipotetico ragazzo di Napoli, nel 1976 – «fanno

di tutto per apparire brutti. Si conciano in modo orribile. Fin che non sono del tutto mascherati o deturpati, non sono contenti. Si vergognano dei loro eventuali ricci, del roseo o bruno splendore delle loro gote, si vergognano della luce dei loro occhi, dovuta appunto al candore della giovinezza, si vergognano della bellezza del loro corpo» (*ibid.: l.c.*). Nel porre pedagogicamente in guardia da tale retorica, del tutto attuale, Pasolini conclude: «essi ti insegnano a non splendere. E tu splendi, invece, Gennariello!» (*ibid.: l.c.*).

Se quanto più si oppone allo stereotipo e all'omologazione è il linguaggio estetico (cfr. Ghezzi, 2010: 40), l'arte della danza, insieme a quella scultorea della classicità greca, è ciò che maggiormente estrinseca l'armonia del corpo. Nessuno sa perché, a un certo punto, nella notte dei tempi, l'uomo abbia cominciato a danzare: a differenza della musica, riguardo la cui origine sono note le funzioni rivestite nell'ambito delle attività di caccia, non si ha notizia di una funzionalità pratica e pragmatica della danza. Essa costituisce originariamente un elemento imprescindibile all'interno dei rituali religiosi, esprimendo l'impulso originario dell'uomo verso la ricerca di un'armonia cosmica e primordiale, che pure talvolta è inquieta e disperata. Nella sua essenza, la danza si configura dunque come ciò che più avvicina l'essere umano al mistero della divinità, forse perché in tale arte si compie il miracolo di un corpo che sembra perdere la propria materialità divenendo *musiké*. Tuttavia, diversamente dalle altre arti, che nella cultura occidentale si sviluppano precipuamente grazie alla funzione religiosa da esse svolta nell'ambito della cristianità, la danza mantiene incorrotto il proprio unico legame con il concetto antico di *musiké*, ossia di arte che, in quanto attributo "delle Muse" – divinità della bellezza –, è atta a risvegliare l'idea di cosa graziosa e piacevole. In tal senso, nei secoli la danza viene a simboleggiare non soltanto la bellezza, la leggerezza e l'immaterialità del corpo – come dimostra la raffigurazione delle Tre Grazie, nella *Primavera* di Botticelli – ma pure la gioia e la convivialità dell'essere umano nella sua esistenza terrena e materiale – come nel dipinto di Nicolas Poussin *Danse à la musique du temps*, risalente agli anni Trenta del XVII secolo e chiamato anche *La Danse de la vie humaine* –.

La danza classica è l'apoteosi dell'armonia del corpo, quale sintesi di corporeità, leggerezza e grazia: le danze rococò implicano concretamente una serie di inchini e sorrisi, a suggello dell'armonia interiore, esteriore e sociale dell'essere umano. Con l'epoca del *Neuhumanismus*, Schiller considera il mondo fisico quale opera d'arte divina: «la natura è un dio infinitamente diviso» (Schiller, 1786a: 115) ove si realizza l'armonia dell'universo, di cui l'umano è parte. In questa visione, la danza assurge a simbolo di tale cosmico equilibrio. Nella poesia *Der Tanz*, del 1795, – ove «l'alato piede» delle figure «affrancate dal peso del corpo» dà vita a un «passaggio che dietro svanisce» come un «volubile mondo» ma che presto, di nuovo, «trionfante si libra» nell'aria (Schiller, 2005: 81) – la danza è emblema di quella «legge discreta» del «gioco dei mutamenti», secondo cui, «in eterno distrutta, la creazione che gira in eterno rinasce» (*ibid.*: l.c.). L'uomo, che pur inconsapevolmente è partecipe di tale armonia, manifesta il suo *stupor* contemplativo: «dimmi, com'è che senza fermarsi rioscillano le formazioni (*die Bildungen*), e nella mossa figura pure la quiete sussiste?» (*ibid.*: l.c.). La poesia si conclude, allora, sul concetto di «misura (*das Maß*)»: quell'equilibrio dell'essere umano che, da un lato, regola la relazione fra le sue dimensioni artistica ed etica, mentre, dall'altro, armonizza il rapporto tra libertà individuale e regola nella vita sociale.

Tuttavia, la parentesi della *Goethe-Schiller-Zeit*, con la sua idea di *uomo completo* quale armonica unità di *Geist*, *Seele* e *Körper*, costituisce solo un ultimo ampio respiro umanistico per la cultura dell'Occidente prima che la dimensione dell'armonia si inabissi nello spazio anossico della Modernità. Con Hegel, il *Geist* prevarrà sulle altre dimensioni umane, alla *Kultur* umanistica si sostituirà la *Zivilisation* (cfr. Gennari, 2001). Con i suoi forti contrasti di colore, *La danse* di Matisse, del 1909, ricorderà all'uomo moderno che, nell'indeterminatezza della vita, la ricerca dell'armonia implica inquietudini superabili solo nella solidarietà umana. Il corpo, spogliato di ogni orpello esteriore come nella danza contemporanea di Pina Bausch, diverrà il simbolo di un'armonia che pare del tutto assente, dalla quale emerge, però, un anelito profondo d'umanità.

III.2.

Armonia, disarmonia e formazione umana

III.2.1. Apollineo e dionisiaco nella formazione dell'uomo

Si è alle soglie del 1872 quando Nietzsche porta a termine dopo circa tre anni di elaborazione il testo *Die Geburt der Tragödie* con cui, com'è noto, irrompe nel discorso filosofico portando in emersione i concetti antinomici di *apollineo* e *dionisiaco* quali categorie fondamentali della greicità. Lo scandalo provocato dallo scritto nell'ambito accademico palesa da subito l'autenticità di un pensiero dirompente, che inficia non soltanto la secolare interpretazione storico-filologica del mondo greco ma altresì l'intera tradizione estetico-filosofica dell'Occidente, comprendendovi il *dionisiaco* quale impulso vitale dell'uomo occidentale e, quindi, della sua cultura. Pertanto anche il concetto di *Harmonie*, che a quella cultura appartiene, assume con *La nascita della tragedia* un significato nuovo, poiché appare ora inevitabilmente correlato agli impulsi primordiali di cui sono emblemi Apollo e Dioniso.

Apollo, dio del sole, divinità d'inusitata bellezza dal capo circondato di luce, incarna la disposizione umana alla forma e all'equilibrio. Dioniso, dio della terra e della fertilità, personifica al contrario gli istinti vitali della natura. Se il primo evoca la dimensione ideale dell'uomo, il secondo ne rappresenta la corporeità. Si potrebbe anzi sostenere, richiamando ancora la secolare questione platonica, che i due dèi raffigurino rispettivamente le dimensioni metafisica e fisica dell'essere umano. Su tutto, essi sono l'arte e la natura. Di conseguenza, nella tradizione occidentale Apollo richiama l'altezza morale, mentre Dioniso viene spesso ritratto in atteggiamenti che denotano la bassezza dei costumi. L'uno figura alla guida del cocchio celeste, motivo per cui nel XVIII secolo il Dio diventerà metafora della *ragione*, lume che conduce e controlla l'agire umano,

come nel meraviglioso affresco di Tiepolo presso la Galleria degli Arazzi di Palazzo Clerici, a Milano. Di contro, le espressioni facciali dell'inebriato Dioniso ne rendono il volto inebetito e stralunato, come nel celebre dipinto caravaggesco. Pure le piante che simboleggiano le due divinità dischiudono significati differenti e antinomici. L'alloro sempreverde che corona il capo di Apollo è simbolo di eternità e castità, giacché le sue foglie non si deteriorano mai: pertanto diviene vessillo di trionfo e vittoria, evocando sentimenti gioiosi. La vite che cinge la testa di Dioniso, di contro, non soltanto allude al vino e ai piaceri della terra ma, in quanto pianta autunnale, preannuncia anche il declino, il tramonto o la fine della vita, così come nella tradizione cristiana diviene allegoria eucaristica, del sacrificio e della passione.

Introducendo il tema «dell'origine della tragedia presso i Greci», nel *Tentativo di autocritica* che precede la seconda edizione del testo nietzschiano, risalente al 1886, il filosofo la definisce «una questione psicologica» oltremodo «difficile» (Nietzsche, 1872b: 7). Sostenendo che «la questione fondamentale» del discorso intrapreso riguardi il «rapporto del Greco con il dolore», Nietzsche intende chiedersi «se in realtà il suo *desiderio sempre più forte di bellezza*, di feste, di divertimenti, di culti nuovi non si sia sviluppato dalla mancanza, dalla privazione, dalla melanconia e dal dolore» (*ibid.*: l.c.). Portando avanti tale ipotesi, se ne dispiega la diretta conseguenza: «il desiderio opposto, (...) il *desiderio del brutto*, la buona e dura volontà di pessimismo nel Greco antico, di mito tragico, dell'immagine di tutto il terribile, il malvagio, l'enigmatico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo all'esistenza», ossia *la tragedia*, «discenderebbe» forse «dal *piacere*, dalla forza, da salute straripante, da esuberanze pienezza» (*ibid.*: 8). In altri termini, la teoria posta da Nietzsche indaga «se i Greci ebbero, proprio nella ricchezza della loro gioventù, la volontà *del* tragico e furono pessimisti» ottenendo proprio da tale «follia» le «*maggiori benedizioni*», e se «d'altra parte e inversamente, proprio ai tempi della loro dissoluzione e debolezza» essi «si fecero sempre più ottimistici, superficiali, istrionici, e anche più smaniosi per la logica e la logicizzazione del mondo» (*ibid.*: l.c.).

In contrasto con la tradizione filologica, dalla riflessione nietzschiana emerge così un'immagine differente della gremità: si sfocano i tratti di quella «cultura apollinea» (*ibid.: l.c.*) e olimpica della filosofia e della democrazia, mentre prende foggia un popolo dalla peculiare sensibilità tragica verso la vita, il dolore e la morte. In questo contesto, ancor più scandalosa per la tradizione appare la tesi secondo cui l'apollinea tensione alla morale si sia originata proprio in ragione della sfrenatezza e della follia dionisiache, nel tentativo di sublimare il caos, l'insensatezza e il dolore che ne derivano. L'istanza che conduce l'uomo greco verso il Bene e il Bello nasce dunque, secondo Nietzsche, dalla sofferenza, che fa scaturire la necessità di equilibrio e ordine. Si tratta dell'antico concetto del πάθει μάθος (*pathei mathos*), ossia dell'imparare dal dolore. Apollineo e dionisiaco «attraverso una continua lotta» agiscono nella tragedia attica come i due principi opposti della *concordia discors* e l'opera ne risulta quale momento di «riconciliazione», la quale però «interviene solo periodicamente» (*ibid.: 21*).

Dietro alla metafora dei due impulsi si erge la non celata narrazione del decadimento della società occidentale, cui l'autore ordisce una delle più imponenti e persuasive critiche sulla Modernità. La denuncia radicalmente antimoderna di Nietzsche si dirige, specificatamente, nei confronti di una troppo galvanizzata *mentalità scientifica* – quale esito del Positivismo, dell'Illuminismo ma anzitutto della Rivoluzione Industriale e delle tendenze nazionalistiche – che pretende di assoggettare ogni campo del sapere e della cultura. L'apparato empirico-scientifico, la sua razionalizzazione e logicizzazione del mondo sono gli strumenti di cui essa si serve. Il problema della scienza comporta di chiedersi, in particolare, se soltanto in essa possa considerarsi risolta tutta la conoscenza o se, di contro, pure le discipline artistiche, filosofiche e umanistiche possano estrinsecare una certa sapienza.

L'intuizione nietzschiana che qui pare opportuno evidenziare consiste nell'aver posto tali due principi dell'apollineo e del dionisiaco – estrapolati dal discorso filologico, estetico ed artistico – altresì come categorie psichiche dell'essere umano. L'ampia trattazione prende in esame quindi i due «impulsi»

considerandoli su tre differenziati livelli, relativi rispettivamente all'arte dei Greci, alla cultura occidentale e all'essere umano.

Una lettura pedagogica delle parole di Nietzsche nel testo *La nascita della tragedia* può forse risultare inappropriata. Con esso, infatti, il filosofo esplicita, al quinto capitolo, che l'arte «non viene affatto rappresentata per noi, magari per migliorarci e per educarci»: gli esseri umani anzi possono soltanto supporre di essere essi stessi immagini e proiezioni artistiche dell'«artista originario del mondo», trovando la loro «più alta dignità nel senso di opere d'arte – giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*» (*ibid.*: 45). Tuttavia, la riflessione sull'apollineo e il dionisiaco dischiude a ben vedere una cifra pedagogica qualora si indaghino i due antonimi in rapporto alla formazione umana.

È Mario Gennari a introdurre l'argomento, nel 2018, all'interno dell'ambito pedagogico, con un articolo sulla «costituzione dilemmatica» della formazione umana tra apollineo e dionisiaco (cfr. Gennari, 2018a). Attraverso le parole dello stesso Nietzsche, che nel 1872 pubblica anche *Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (Nietzsche, 1872a), l'articolo di Gennari restituisce anzitutto l'identità dei tre concetti fondamentali della pedagogia – la *Bildung* (la formazione), l'*Erziehung* (l'educazione), la *Kultur* (la cultura) – e il rapporto che fra essi s'instaura. Tale specificazione risulta necessaria poiché un'imprecisa traduzione italiana di *Bildung* come “cultura” impedisce di comprendere la fecondità pedagogica del discorso sull'apollineo e il dionisiaco. La *Bildung* è il processo di formazione dell'essere umano per tutta la durata della vita. L'*Erziehung* è l'educazione: ciò che «conduce verso (*zu*) quella stessa *Bildung*» – scrive Nietzsche nella prefazione del testo *Sull'avvenire delle nostre scuole* (cfr. *ibid.*; Gennari, 2018a: 62-65).

Dall'opposizione apollineo-dionisiaco derivano secondo Nietzsche altre antinomie, fra le quali «l'arte dello scultore, l'apollinea» (Nietzsche, 1872b: 21) – in cui si estrinseca «quella moderata limitazione, quella libertà dalle emozioni più violente, quella calma piena di saggezza del dio plastico» (*ibid.*: 24) – e «la

musica» – il cui carattere precipuo è costituito dalla dionisiaca «violenza sconvolgente del suono» (*ibid.*: 29). All'antitesi fra plasticità apollinea della scultura e *dynamis* musicale, Gennari accosta la contrapposizione fra i «due differenti poli» della *Bildung*: l'*Urbildung* (l'originarietà) e l'*Umbildung* (la trasformazione), che «determinano l'essere dell'uomo e il suo divenire» (Gennari, 2018a: 64; cfr. Sola, 2003). Tale «dialettica tra originarietà e trasformazione custodisce il segreto enigma di una "opposizione", che l'uomo greco aveva per primo riconosciuto sondando la profondità del proprio animo attraverso il duplice mito di Apollo e Dioniso» (Gennari, 2018a: 64). D'altra parte, «Nietzsche avverte che la *Bildung* oscilla come un pendolo tra equilibrio apollineo e instabilità dionisiaca, fra misura e infrazione» (*ibid.*: *l.c.*). Secondo Gennari, Apollo e Dioniso esortano l'uomo a guardare dentro se stesso per riconoscere la propria «duplice forma interiore» (*ibid.*: *l.c.*). Davanti all'incommensurabile contrasto fra ideale e reale, «il mito è per i Greci un modo attraverso cui ricomporre l'*indeterminatezza* insita nel rapporto fra uomo e vita, nella consapevolezza che in ogni essere umano dimorino contemporaneamente due impulsi affatto diversi l'uno dall'altro: l'uno proteso verso la saldezza; l'altro affascinato dalla trasgressione» (*ibid.*: *l.c.*).

Dunque, l'ostico percorso dell'uomo verso l'armonia implica di portare a risoluzione le dissonanze fra *essere* e *divenire*, *formazione* e *educazione*, *originarietà* e *trasformazione*, ma sempre tenendo presenti le due umane istanze primordiali verso la saldezza e la trasgressione. Apollo e Dioniso «sono la trasfigurazione mitologica di questa antinomia, che diventa uno dei tratti distintivi della costituzione dilemmatica della formazione umana» (*ibid.*: *l.c.*). Pertanto, un'armonia della *Bildung* pare inattuabile, giacché l'essere umano nel proprio percorso di formazione si trova essenzialmente innanzi ad una scelta di vita, costretto a procedere dando priorità o all'uno o all'altro istinto. Da un lato, per lo spirito apollineo che in lui dimora, propende verso «l'amore e la bellezza, l'armonia e l'ordine, la regola e la misura, la moderatezza e la ponderazione» (*ibid.*: 66). Dall'altro, «in lui si cela un furore originario che accompagna ogni trasformazione» (*ibid.*: *l.c.*).

Se Apollo è innegabilmente «un *dio pedagogico*» poiché incarna «la gloria e la purezza, il mistero e il distacco, così come la chiara consapevolezza etica nel distinguere il bene e il male», nonché «l'armonia della bellezza corporea e spirituale» (*ibid.*: 66), pure Dioniso può essere considerato tale. Anche se «certo non lo sembra nell'*ekstasis* – nell'uscire da se stessi –» (*ibid.*: *l.c.*) o per il comportamento di chi lo segue, preso da delirio, pazzia, ebbrezza e furore, «Dioniso può diventare un dio pedagogico» poiché dalla spiccata sensibilità per il dolore, che rende *tragica* la visione dionisiaca della vita, emerge con forza il desiderio di mutare il proprio stato e la propria condizione di strazio. Ossia: poiché la sofferenza dionisiaca insinua nell'essere umano il desiderio della *trasformazione*. Invero, Dioniso è «presente negli spazi dei trapassi, quindi in ogni tempo di crisi (...) poiché egli stesso non è mai ciò che appare o ciò che è: questo a muovere dal suo ermafroditismo, che lo rende contemporaneamente il maschile e il femminile dell'essere umano» (*ibid.*: 68).

Pertanto, l'afflato pedagogico di una visione dionisiaca del mondo si palesa soltanto se nella sofferenza tragica «si riconosce il dramma e il dolore di ogni risorgere, in cui s'insinuano i passaggi trasformativi insiti nella formazione umana» (*ibid.*: *l.c.*). Poiché, nondimeno, rappresenta la «debolezza della volontà» – in contrapposizione alla «forza della volontà» apollinea (cfr. *ibid.*: *l.c.*) –, Dioniso può altresì divenire un dio antipedagogico qualora, nel desiderio di evadere dalla condizione di sofferenza per la vita e i suoi drammi, suggerisca all'essere umano di abbandonarsi agli effetti di sostanze psicotossiche. Allo stesso modo, pure l'ottimismo apollineo nel sapere e nella logica può giungere ad essere antipedagogico se erge davanti a sé lo «scettro dell'infallibilità» (Nietzsche, 1872: 123), se diviene «espressione di una compassionevole superiorità» (*ibid.*: 134). O, ancora, se traduce la tensione morale e la «dovizia di vita» (*ibid.*: 31) in una «ostilità alla vita» stessa, che rabbiosamente nega la «necessità della prospettiva e dell'errore» (*ibid.*: 10).

III.2.2. *Halbbildung*: la formazione dimidiata

Se in ragione dell'intrinseco iato fra apollineo e dionisiaco dell'essere umano la formazione risulta essenzialmente e cooriginariamente «dilemmatica» (Gennari, 2018a), l'armonia della *Bildung* giunge a essere profondamente compromessa quando la società agisce su di essa ampliando ancor più quel primordiale contrasto. Pertanto, è nell'alveo della critica sociale moderna che si colloca la riflessione di Theodor Adorno sulla *Halbbildung*: la formazione dimidiata (cfr. Adorno, 1959). Il breve saggio del filosofo francofortese compare dapprima nel 1959 all'interno del Quaderno 132 della rivista "Der Monats" e negli atti del "Berliner Tagung der Deutschen Gesellschaft für Soziologie". Allo stesso tema Adorno dedica poi, nel 1960, l'*Introduzione a una discussione a proposito della «Teoria della Halbbildung»* (Adorno, 1960); infine, entrambi i contributi saranno compresi nelle *Soziologische Schriften I* del 1972, che costituiscono l'ottavo volume delle sue *Gesammelte Schriften*. Introdotta soltanto nel 2010 all'interno del discorso pedagogico per merito dell'edizione italiana curata da Giancarla Sola (cfr. Sola, 2010a), la teoria della *Halbbildung* dispiega uno stretto principio di pertinenza con la riflessione sulla disarmonia dell'uomo nella Modernità, giacché mette a tema l'incompletezza, la superficialità, finanche la disumanizzazione del suo processo di formazione. Secondo il filosofo, ciò è determinato dai mezzi di comunicazione di massa, i quali amplificano il processo di omologazione portato avanti da quella che, insieme a Max Horkheimer, Adorno definisce «industria culturale» (cfr. Adorno – Horkheimer, 1944): ossia quel sistema che dall'alto dirige la società e la cultura provocando nel soggetto bisogni standardizzati a lui estranei e inducendolo a soddisfarli tramite l'acquisto di prodotti. Tale processo di passiva omologazione dei soggetti e di mercificazione dei beni culturali risulta come un apparato dell'enorme complesso capitalistico.

Se nella traduzione di Anna Marietti Solmi per Einaudi il concetto di *Halbbildung* viene reso con il termine «semicultura» – che, come indicato nell'*Avvertenza dell'editore* (Sola, 2010a: 6), non ne restituisce appieno la

«cogenza semantica» e la «poliedricità espressiva» –, l'edizione curata da Sola sceglie di mantenere in tedesco i tre concetti su cui Adorno pone i plinti della sua teoria: *Kultur*, *Bildung* e *Halbbildung*. A partire dalla rilevata «decadenza della *Bildung*» (Adorno, 1959: 7), lo studio adorniano si concentra sui fattori sociali che influenzano e ostacolano quest'ultima provocandone il degrado.

Nell'«orizzonte di connessioni» implicate all'interno della riflessione, emerge anzitutto l'apparentemente «sacra e intangibile (...) idea espressa dal termine tedesco *Kultur*» (*ibid.*: 8-9), che fin dall'epoca di Schiller aveva indicato la *cultura* quale categoria imprescindibilmente e armonicamente legata tanto alla *Bildung* soggettiva quanto al *Geist* oggettivo della collettività. La questione posta da Adorno in apertura al testo rileva, a tal proposito, un mutamento di paradigma nei confronti di quella stessa idea. Il «doppio carattere» (*ibid.*: 9) all'un tempo soggettivo e oggettivo che la cultura essenzialmente possiede – secondo cui da un lato essa «rinvia» il singolo «alla società» e contemporaneamente «media» fra questa e il soggetto – viene meno. Se infatti «la *Bildung* non è altro che la *Kultur* dal lato della sua appropriazione soggettiva» – e pertanto fra le due categorie esiste un rapporto di interdipendenza –, nel mondo contemporaneo la *Kultur* è venuta invece progressivamente indicando «solo la cultura dello spirito, in sempre più netta antitesi con la prassi» (*ibid.*: l.c.), ossia: un concetto astratto, del tutto oggettivato e distaccato dall'essere del singolo e dalla sua *Bildung*. Se l'Illuminismo e gli ideali rivoluzionari avevano concepito la cultura quale concreta chiave d'accesso per la libertà personale, al fallimento dei movimenti rivoluzionari è conseguito il rigetto verso tali idee illuministiche di «cultura». Ciò «non ha solo oscurato il nesso fra esse e la loro realizzazione, ma lo ha reso un tabù»; sicché «la *Kultur* è diventata autosufficiente» e la sua totale «spiritualizzazione», in cui si osserva «già virtualmente confermata la sua impotenza» (*ibid.*: l.c.), provoca la deformazione della *Bildung* in *Halbbildung*. Quest'ultima – forse in opposizione all'idea, che Schiller esprime alla *Lettera VI*, dei «vollkommene Menschen» (Schiller, 1795: 74) –, indica una formazione umana «incompleta» e «parziale»

poiché ridotta di quella “metà” autenticamente soggettiva che dona un significato personale ai contenuti culturali della collettività.

L'idea di *Bildung* filosoficamente strutturata dal *Neuhumanismus* si prefiggeva il fine di costituire un rapporto armonico dell'uomo con se stesso e il mondo. Pertanto, da un lato essa si proponeva «di infrenare l'animalità degli uomini adattandoli gli uni agli altri» e, dall'altro, contemporaneamente, «di salvare la natura opponendosi alla pressione dell'ordine caduco» creato da essi stessi: «la filosofia di Schiller» – scrive Adorno – «fu l'espressione più pregnante della tensione dei due momenti» (*ibid.*: 11). È invece alla «teoria hegeliana della *Bildung*, sotto il nome di alienazione» che il filosofo francofortese imputa di aver predisposto il trionfo di uno solo dei due momenti, ossia quello dell'*adattamento* da parte del singolo uomo finalizzato alla convivenza con gli altri uomini. Al venir meno della tensione armonica fra i due momenti, l'adattamento civilizzante prevale sulla salvaguardia della natura autentica di ogni singolo: la *Halbbildung* è lo specchio di una «coscienza privata dell'autodeterminazione», che «si aggrappa necessariamente» soltanto «a elementi culturali approvati» (*ibid.*: 8).

La *Bildung* è, secondo Adorno, un dinamico «campo di forze» molteplici in cui agiscono *spirito* e *natura*, *autonomia* e *adattamento*; quando ciascuna di queste risulta isolata rispetto alle altre o al tutto, la *Bildung* ne risulta irrigidita, «viene a contraddire al proprio significato», si presta all'«ideologia» e favorisce «la regressione» (*ibid.*: 11). Allo stesso modo, il doppio carattere soggettivo e oggettivo della *Kultur* ha da raggiungere un «equilibrio» (*ibid.*: *l.c.*), che tuttavia nella storia secondo Adorno «riuscì per così dire solo momentaneamente» (*ibid.*: 12), nell'epoca di Schiller. La ricognizione adorniana sulla *Bildung* e la sua storia porta allora in emersione un progressivo acuirsi, con l'avvento della borghesia, dello iato fra la vita reale degli uomini e la riflessione pedagogica su di essa. «Il sogno della *Bildung*» neoumanistica – per cui alla libera e autotelica formazione di ogni cittadino sarebbe conseguita una umanità educata alla «libertà dal dominio dei mezzi» e «dall'ottusa e avara necessità» – lascia spazio all'intrinseca problematicità di una cultura posta come «assoluta» e di una riflessione

pedagogica che si fa ideologia quando considera la formazione «pura», astratta e slegata dai suoi aspetti concreti (cfr. *ibid.*: 13ss). A una visione pedagogica idealistica e autoreferenziale Adorno oppone un'analisi critica che non può esimersi dal considerare «la disumanizzazione creata dal processo di produzione capitalistico» e come essa impedisca, ostacoli, rifiuti «tutti i presupposti della *Bildung*» (*ibid.*: 16).

Invero, alla formazione libera e armonica dell'essere umano si contrappone un *mondo* brutalmente dominato dal potere e dal denaro, cui conseguono dinamiche sociali che tendono a neutralizzare l'autenticità soggettiva del singolo. Essenze della Modernità, *potere* e *denaro* sono le categorie cui, con l'avvento del Capitalismo, risultano asservite non soltanto le idee di progresso, civilizzazione e scienza, ma altresì la *Bildung*. Essa smette di preservare il proprio valore autotelico, secondo cui l'essere umano mira soltanto a formare la propria umanità. Di contro, poiché originariamente la possibilità, l'«agio» e il «tempo» necessari per pensare alla propria formazione erano privilegi del ceto borghese, la *Bildung* fu socialmente valorizzata anzitutto quale presupposto dei successi negli àmbiti economici, amministrativi, imprenditoriali e pubblici, costituendo il segno precipuo dell'emancipazione borghese nei confronti del ceto inferiore. Sicché, all'ideale neumanistico di una formazione umana e armoniosa fine a se stessa venne progressivamente sostituendosi l'attenzione verso il mero apprendimento e l'«istruzione popolare». Sotto l'ipocrita maschera dell'«integrazione» (*ibid.*: 18) delle classi meno abbienti alla *Kultur*, secondo Adorno, la *Bildung* si è trasformata in semplice erogazione di beni considerati oggettivamente «culturali», annichilendone così la dimensione soggettiva, che è invece del tutto necessaria alla reale appropriazione dei contenuti affinché essi divengano per il singolo «vivi e vitali» (*ibid.*: 19) e, quindi, formativi. Tuttavia, le stesse qualità intrinseche della *Bildung* neumanistica – quali la propensione verso l'ideale della bellezza e dell'arte – divennero ben presto d'ostacolo «alla carriera», giacché «chi sa ancora che cos'è una poesia troverà difficilmente un ben remunerato lavoro di paroliere» (*ibid.*: l.c.)

Dopo oltre sessant'anni dalla pubblicazione adorniana, la *postfazione* di Giancarla Sola all'edizione italiana restituisce l'identità del concetto pedagogico di *Halbbildung* nella sua più pregnante attualità. Essa indica «anzitutto una *formazione dimezzata, incompleta, incompiuta*» che, «nel suo essere manchevole di qualcosa» – ossia «di una coscienza critica e un pensiero libero» –, «si configura anche come una *formazione parziale, ridotta, limitata*» (Sola, 2010b: 93). Il termine tedesco delinea «una formazione in cui la forza trasformativa propria della *Bildung* è stata ridotta, circoscritta o addirittura impedita» dal condizionamento esterno della società, e perciò appare «*debole, modesta, mediocre*», ossia «di scarso valore e qualità scadente» (*ibid.*: 93-94). Inficiata l'autenticità soggettiva, poi, la *Halbbildung* indica altresì «una *formazione banale, ordinaria, convenzionale* che non distingue ma uniforma gli uomini» (*ibid.*: 94). Alla *Bildung* neoumanistica si oppone dunque nettamente una formazione che, «priva di originalità e di una propria forma», risulta «*conformata, omologata, stereotipata*» poiché in essa «tutto si fa ricorrente e plasmato sulla base di un modello prestabilito che è la società a imporre e replicare» (*ibid.*: l.c.).

In ragione di tali significazioni, la *Halbbildung* – con l'aggettivo *halb* apposto a *Bildung*, che dona alla parola il senso letterale di una “mezza formazione” – viene a indicare, infine, «una *formazione corriva e superficiale*, per certi versi (...) finanche *de-umanizzata*» (*ibid.*: l.c.) poiché cancella la duplicità essenziale dell'uomo, impedendone l'*autonomia* e favorendone soltanto l'*adattamento*. Non più realmente libero di essere chi vuole nella propria indipendenza di pensiero e formazione, l'uomo moderno si (de-)forma inconsapevolmente adeguandosi agli stili di vita proposti ossessivamente dalla società. Persino quando in lui non si è assopito il desiderio dell'autenticità, inseguendo illusoriamente ad ogni costo la mèta di “opporsi alla massa” e “andare contro corrente” risulta soltanto irretito nelle maglie di *slogans* e *cliché* propri del linguaggio appartenente al pur paradossale stereotipo dell’“alternativo”. Come una struttura le cui fondamenta sono state costruite a metà, la formazione

dell'uomo moderno è anche profondamente instabile. Giacché dimidiata nella propria essenza, vacilla essendo predisposta a cedere sotto il peso di una società che non solo induce nell'uomo inani preoccupazioni, ma pure ostacola profondamente la sua armonia, generandovi problemi all'un tempo insensati e gravosi.

III.2.3. *Unbildung*. Assenza di formazione nell'uomo contemporaneo

Nel 2001 esce in Italia il corposo volume *Filosofia della Formazione dell'uomo* (cfr. Gennari, 2001), di Mario Gennari, al cui primo capitolo compare un paragrafo su «la tabe della *Bildung*» (cfr. *ibid.*: 54ss). Invero, dopo aver trattato del «fondamento filologico della *Bildung*», dei rapporti di quest'ultima con l'ermeneutica e l'interpretazione, dopo averne mosso una «critica» ed essersi soffermato sulle pagine della cultura «ebraico-tedesca» a essa dedicate, nonché sullo sviluppo di tale concetto nella «teoresi filosofica tedesca», l'autore ne prende in esame «il disfacimento». Ossia, mette a tema la consunzione della *Bildung* che, «sotto l'immane pressione della *modernità* e della sua *krasis*» (*ibid.*: *l.c.*), si disgrega fino a degenerare nel suo contrario: la *Unbildung*, ossia "l'assenza di formazione". Tale deperimento va attribuito «al concertato rifiuto della dimensione umana nella formazione» e comprende tanto la riduzione dell'essere umano a «*individuo* che appartiene a una massa» quanto il «transitare dalla *Bildung* alla *Schulung*»: all'addestramento (*ibid.*: *l.c.*). Costretto a sottostare alle leggi dell'economia di mercato – cui sono subordinati i modelli dell'organizzazione sociale – e alle tecniche che essa impone, l'individuo crede di doversi “formare al lavoro”, ovvero “per” la professione. Ancor peggio, considera lecito il fatto che qualcun'altro “lo formi” allo stesso fine. Sicché, oggi è necessario distinguere fra *Selbstbildung* (“auto-formazione”) e *Fremdbildung* (“formazione esterna” o “etero-formazione”). La sua *Bildung* risulta così priva della cifra più autentica perché smarrisce la propria dimensione autotelica: perde

il proprio “centro”, ove risiede l’essenza dell’umano, dal quale un’armonica dialettica fra originarietà e trasformazione mai prescinde. Deprezzata ad *Ausbildung*, la “formazione” viene a designare il mero “apprendimento” (cfr. *ibid.*: 55). Si distinguono, pertanto, la *Vorbildung* – ossia la “preparazione”, la “formazione di base” (giacché *pre-* è il corrispettivo italiano per il suffisso tedesco *vor-*) –, e la *Fachbildung*: la “specializzazione” in un “campo” (*Fach*) (cfr. *ibid.*: *l.c.*). Il disfacimento della formazione si esplicita nella forma della *Halbbildung*, quale “cultura superficiale” e “formazione dimidiata”, su cui si sofferma la riflessione di Adorno. Quando, poi, diviene *Nachbildung*, il soggetto appare come la “copia” sbiadita di un “modello”. Del tutto «disfatto da un’esperienza di vita che lo ha ormai s-formato» (*ibid.*: 54), l’individuo lascia così degradare la sua *Bildung* fino a che essa diventa *Verbildung*, ossia “deformazione” (cfr. *ibid.*: 56). «Per esorcizzare tale caduta dell’umano (che potremmo chiamare *Unterbildung*, una “interruzione di formazione”), le retoriche della modernità hanno coniato la parola perfezionamento: *Weiterbildung*», che però, «evidentemente, è estranea alla perfezione di cui ha parlato Meister Eckhart» (*ibid.*: *l.c.*). «La perdita della formazione» pare «debolmente compensata dal produrre e dal riprodurre» (*ibid.*: *l.c.*). Annichilito, tuttavia, il nobile concetto di “formazione” si dissolve e «l’istruzione intesa come addestramento, come acquisizione di strumenti che divengono mèta di se stessi» giunge a essere «contemporaneamente il segno della fine della *Bildung* e il suggello della modernità» (*ibid.*: 59).

Alla *Unbildung*, ossia l’“assenza di formazione”, il filosofo austriaco Konrad Paul Liessmann – professore presso la Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft dell’Università di Vienna –, dedica il volume *Theorie der Unbildung* (cfr. Liessmann, 2006), dal sottotitolo *Die Irrtümer der Wissensgesellschaft* (Gli errori della società della conoscenza). Pubblicato nel 2006 e non ancora mai tradotto in italiano, il testo restituisce in lingua tedesca un’analisi lucida e critica delle condizioni in cui versa la *Bildung* nel periodo contemporaneo.

«Viviamo in una società della conoscenza» (*ibid.*: 7): si apre così provocatoriamente la prefazione al saggio, firmata dallo stesso autore, che proprio sulla retorica della *Wissensgesellschaft* intende soffermarsi per smascherarne la fallacia. La denuncia si chiarisce a partire dal paradosso secondo cui la società occidentale si prefigura apparentemente come votata al sapere – talché «si dice che la conoscenza (*Wissen*) e la *Bildung* siano le risorse più importanti nell'Europa povera di risorse» (*ibid.*: *l.c.*) –, mentre a ben vedere si rivela dominata non più da quella *Halbbildung* tratteggiata da Adorno, bensì dalla *Unbildung*: l'assenza di formazione. Liessmann fotografa nitidamente la situazione attuale in merito. Dibattiti sulle condizioni di studio nelle Università d'élite occupano, non di rado, le prime pagine dei giornali. I celeberrimi test PISA (*Programme for International Student Assessment*) dell'OCSE si pongono di rilevare l'efficienza delle scuole attraverso misurazioni, valutazioni e comparazioni internazionali del livello di istruzione nei Paesi industrializzati. «Il culto» e «la competizione» dei potenziali vincitori del premio Nobel per la ricerca scientifica costituiscono «preoccupazioni nazionali» (*ibid.*: *l.c.*). Inoltre, i dispositivi tecnologici – di cui la maggior parte della popolazione occidentale non può più fare a meno per vivere – sono il simbolo precipuo di come la scienza si sia insinuata nelle pieghe più profonde dell'esistenza umana. Non in ultimo, Liessmann pone l'attenzione sul fatto che alcuni fra i format televisivi di maggior successo si configurano come *quiz* volti a saggiare la preparazione culturale, generale o specifica dei concorrenti. «A prima vista, potrebbe sembrare che il sogno illuminista dell'uomo dalla formazione completa (*vom umfassend gebildeten Menschen*) in una società ben informata stia diventando realtà», senonché un secondo sguardo sull'argomento risulta «estremamente deludente» (*ibid.*: *l.c.*). La «società della conoscenza» è, infatti, una mera retorica, uno *slogan* «riconducibile non tanto a un'idea di *Bildung* quanto a concreti interessi politici ed economici», che non «sostituisce» affatto «la società industriale» (*ibid.*: 8). Pare, al contrario, che le riforme educative mirino «all'industrializzazione e all'economizzazione della conoscenza (*Industrialisierung und Ökonomisierung*

des Wissen)», trasformando «le classiche teorie della *Bildung* (*Bildungstheorie*) nel loro opposto» (*ibid.: l.c.*). L'uomo contemporaneo è «un uomo flessibile (*flexible Mensch*) che, disposto all'apprendimento permanente (*lebenslang lernbereit*), mette le sue capacità cognitive a disposizione dei mercati»: dell'essere umano così come era stato pensato nel *Neuhumanismus* non rimane nemmeno la sbiadita «caricatura» (*ibid.: l.c.*).

Sicché la conoscenza oggi *en vogue* è, secondo l'autore, un «affastellamento frammentario (*Stückwerk*): veloce da produrre, rapido da acquisire e facile da dimenticare» (*ibid.: l.c.*). Sarebbe, perciò, «un errore fatale» pensare che l'attuale configurazione della conoscenza – dagli *slogans* alle mode dei *cultural studies*, dei cosiddetti «lavoratori della conoscenza» o dei «manager della conoscenza (*Wissensmanager*)» – abbiano un reale principio di pertinenza con l'idea di *Bildung* (cfr. *ibid.: l.c.*). Essi sono, piuttosto, forme di *Unbildung*. Quest'ultima, come rammenta il filosofo, identifica non già la «semplice assenza di conoscenza», e nemmeno restituisce l'idea di una «mancanza di cultura (*Unkultiviertheit*)»: al contrario, indica «un contatto talvolta anche piuttosto intensivo con la conoscenza, ma intessuto al di là di qualsiasi idea di *Bildung*» (*ibid.: 10*). Se la *Halbbildung* adorniana faceva riferimento un'appropriazione superficiale – in quanto non interiorizzata – dei beni culturali, la *Unbildung* delinea un approccio allo studio, alla conoscenza e alla cultura che non ha più alcun rapporto con l'umana formazione interiore e armonica del soggetto. «Il fatto che oggi nessuno sappia cosa siano la *Bildung* o la *Allgemeinebildung* non rappresenta una carenza soggettiva, ma è il risultato di un pensiero che riduce la *Bildung* all'*Ausbildung*» (*ibid.: l.c.*). Poiché quest'ultimo termine nella lingua tedesca designa tanto l'"apprendimento" quanto l'"addestramento", Liessmann intende qui denunciare il fatto che la formazione umana e l'educazione vengano oggi sostituite dalla semplice istruzione quale esercizio, indottrinamento, mera acquisizione di nozioni e tecniche funzionali *per* (*aus-*) la professione e la produttività. La conoscenza – insieme a tutto quanto voleva esprimere la nobile parola *Bildung* – degrada in qualcosa che può essere contabilizzato e da cui si

può trarre guadagno, talché si è giunti a parlare di «capitale umano (*Humankapital*)» (*ibid.: l.c.*).

Designata talvolta con termini dissimili nella storia dell'economia moderna, la locuzione americana *Human capital* trova larga diffusione solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento, dopo la divulgazione da parte degli economisti della Scuola di Chicago, fra cui in particolare Gary Becker, Jacob Mincer e Theodore Schultz. Negli anni Ottanta e Novanta, viene esplicitamente in emersione l'interdipendenza fra crescita economica e sviluppo del cosiddetto *capitale umano* che, secondo il *Dizionario di Economia e Finanza* di Treccani del 2012, indica l'«insieme di capacità, competenze, conoscenze, abilità professionali e relazionali possedute in genere dall'individuo, acquisite non solo mediante l'istruzione scolastica, ma anche attraverso un lungo apprendimento o esperienza sul posto di lavoro e quindi non facilmente sostituibili in quanto intrinsecamente elaborate dal soggetto che le ha acquisite. Pur non potendo essere misurate univocamente, le componenti del c. u. determinano tuttavia la qualità della prestazione erogata dal detentore, concorrendo ad aumentare la produttività di un'impresa e a qualificarla, influenzandone i risultati». Nasce così il concetto di *formazione professionale* – che prevede speciali programmi di preparazione, addestramento e riqualificazione dei lavoratori – nella quale si desidera investire dall'interno unicamente per contribuire all'evoluzione e al miglior rendimento dell'impresa. La particolare analogia fra “capitale umano” e “capitale non umano” (ossia attrezzature e impianti), entrambi etichettati come qualcosa su cui investire per trarne guadagno, non può che far emergere nitidamente la grave reificazione della *Bildung* operata dalla Modernità. Dunque, secondo Liessmann «la *Unbildung* oggi non è né un fallimento individuale né il risultato di una disastrosa politica educativa: è il destino di tutti noi perché è la conseguenza necessaria della capitalizzazione dello spirito (*Kapitalisierung des Geistes*)» (*ibid.: l.c.*).

Una peculiare attenzione è dedicata dall'autore alla dinamica dei quiz televisivi – quali emblemi dello *Zeitgeist* contemporaneo –, ove la conoscenza

viene testata con una successione «completamente incoerente e causale» di domande inerenti un'ampia varietà di aree tematiche (*ibid.*: 14), giacché «tutti i campi del sapere e gli àmbiti della vita stanno fianco a fianco su un piano di parità» (*ibid.*: 15). Ciò «mette radicalmente fine a qualsiasi presunzione formativa (*Bildungsdünkel*)» portando in emersione, al contrario, il fatto che «tutto può essere formazione, ma la formazione non è più tutto (*Alls kann Bildung sein, aber Bildung ist längst nicht mehr alles*)» (*ibid.*: *I.c.*). L'interesse è ora invece unicamente rivolto, tutt'al più, alla «puntuale conoscenza dei fatti» (*ibid.*: 16). Tuttavia, nella maggior parte dei casi le domande poste dal presentatore si configurano per il concorrente come *indovinelli*: ciò promuove l'irrelevanza della conoscenza, rendendo invece determinante la *fortuna* e sostenendo «propagandisticamente la tesi che non si può mai sapere abbastanza» (*ibid.*: 17). Anche i cruciverba o i documentari, i cui scopi potrebbero apparentemente sembrare pedagogici, non fanno che alimentare il mero «valore di intrattenimento della conoscenza» (*ibid.*: 20). Sicché, l'idea goethiana «della *Allgemeinbildung* quale consapevole appropriazione dei capisaldi della propria cultura», frutto di un costante «impegno personale (*Selbstverpflichtung*)» (*ibid.*: 21), viene soppiantata dalla mera curiosità, seguendo la quale si è portati a «perdersi nel casuale, nel particolare, nell'eccezionale e nel superfluo, trascurando così le connessioni e le verità fondamentali» (*ibid.*: 20). Fra le righe di Liessmann viene pertanto articolandosi l'opposizione *Bildung* vs erudizione (*Gelehrsamkeit*), il cui «confine e la tensione che provoca» non sono più, nella società contemporanea, di alcun interesse (cfr. *ibid.*: 24).

Secondo il filosofo, la tesi della *Knowledge society* pare legittimata – in un mondo ove i media digitali consentono l'accesso a una quantità pressoché infinita di informazioni – qualora si creda che *conoscenza* e *informazione* siano sinonimi. Da un lato, tuttavia, la conoscenza supera l'informazione poiché ha luogo quando a quest'ultima – studiata, vissuta, compresa, interpretata – è attribuito un significato. Dall'altro, se si considera la definizione di Gregory Bateson secondo cui *l'informazione è una qualche differenza che fa la differenza in un evento*

successivo, allora sarebbe maggiormente lecito sostenere la tesi di una «società della disinformazione» (*ibid.*: 28). Le informazioni da cui l'uomo viene oggi pervaso, infatti, «non fanno alcuna differenza rispetto a un evento successivo» e devono anzi «essere subito nuovamente dimenticate»: in un contesto tale, i messaggi che realmente incidono nella vita del soggetto «sono rari e di solito devono essere faticosamente filtrati» (*ibid.*: l.c.). Così, di fronte all'infinità di dati potenzialmente accessibile in ogni momento, nessuna forma di conoscenza appare realmente plausibile: è anzi «proprio tale facilità di accesso a sabotare la formazione della conoscenza», giacché «senza elaborarla e comprenderla, la maggior parte delle informazioni rimane semplicemente esterna» (*ibid.*: 30) al soggetto.

Conseguenza di tale società dell'*Unbildung* sono alcuni stereotipi e luoghi comuni. Fra questi si distingue, secondo Liessmann, «l'ideologia» del *lifelong learning*, che oggi «diventa una necessità e, più precisamente, una costrizione, ma nessuno sa esattamente cosa dovrebbe in effetti imparare e a quale scopo» (*ibid.*: 33). La fallacia dello *slogan* emerge soprattutto quando esso non inerisce solo l'indispensabile riqualificazione professionale costante, ma dà luogo altresì a espressioni che scomodano il «Faktor Bildung», quali ad esempio «“formazione degli adulti” (*Erwachsenenbildung*)» o «“formazione aziendale continua” (*betriebliche Fortbildung*)» (cfr. *ibid.*: 33). Inoltre, la dizione “apprendimento permanente” non aggiunge alcuna novità al discorso pedagogico, giacché sin dai tempi dei Greci e dei Romani il percorso di formazione, di educazione e di istruzione è stato inteso come un processo costante lungo tutto l'arco della vita. A ciò facevano peculiarmente riferimento le categorie di *paideia* greca, *humanitas* romana, *perfectio* cristiana, *dignitas hominis* umanistico-rinascimentale e *Bildung* neumanistica. Al concetto di “apprendimento permanente” è correlato, poi, «un altro errore molto diffuso, soprattutto nell'istruzione scolastica di base», il quale suggerisce di eludere o «buttar via» tutta l'«inutile zavorra della conoscenza», che è solitamente oggetto di studio, limitandosi semplicemente a “imparare ad apprendere” per poter imparare tutto il possibile in seguito (*ibid.*: 35). «Tuttavia»,

ricorda Liessmann, «non c'è apprendimento senza contenuto»: tale esortazione si rivela simile a quella di «cucinare senza ingredienti» ed è sintomo, secondo l'autore, di un «nichilismo pedagogico (*pädagogische Nihilismus*)» che di fatto risulta quale «espressione di una fondamentale incapacità di affermare ciò che ha da essere appreso» (*ibid.*: 35-36).

Se, dunque, la cultura e i saperi erano originariamente considerati quali umane «istanze d'interpretazione del mondo e di confronto con il mondo», tale concezione è stata poi progressivamente sostituita dall'imperativo della «conoscenza scientifica» e delle sue tecnologie (*ibid.*: 50). Secondo Liessmann, a partire dal celebre aforisma di Bacone *sapere è potere*, con la Modernità la *Bildung* diventò illusoriamente all'un tempo l'«utopia della piccola borghesia», la «speranza della classe operaia», il «mezzo» per l'emancipazione e l'integrazione di donne, migranti, disabili e minoranze; anzitutto, «la *Bildung* divenne l'ideologia delle società secolari» (*ibid.*: 50-51). Il risultato di tale processo di trasformazione del ruolo della *Bildung* risulta patente se si volge lo sguardo alle dinamiche contemporanee relative alla formazione e all'educazione. Come fa notare provocatoriamente l'autore, «ciò che accomuna i riformatori scolastici (*Bildungsreformer*) di ogni orientamento è il loro odio (*Haß*) per l'idea tradizionale di *Bildung*»: mantenendo il termine tedesco risalta esplicitamente il paradosso per cui coloro che sono chiamati «*Bildungsreformer*» non hanno più alcun legame con l'antico concetto. Paiono, al contrario, considerare «un abominio (*Greuel*)» concepire la conoscenza quale critico e propositivo studio delle grandi tradizioni culturali, in grado non solo di contribuire a formare autenticamente la personalità (*Charakter*) ma altresì di costituire «un momento di libertà concesso rispetto ai dettami dello Spirito del tempo» (*ibid.*: 52-53). Pertanto, «chi si ritiene al passo con i tempi non parla più di *Bildung*» – in quanto «orientata al soggetto e allo sviluppo delle sue facoltà – «bensì di "*Wissensmanagement*"», termine che estromette la riflessione sulla formazione umana e sposta l'analisi su una «conoscenza che deve esser prodotta, scambiata, acquistata, gestita e smaltita come una materia prima» (*ibid.*: 53). Invero, laddove si parli di formazione (tanto

in Germania quanto in Italia) essa richiama perlopiù «l'acquisizione e il conferimento di varie conoscenze e qualifiche», mentre l'originario significato umanistico la tratteggiava quale «percorso di autoformazione (*Selbstbildung*) umana», «sviluppo di corpo, *Geist* e *Seele*, di talenti e abilità», che fa del soggetto «un partecipante sicuro di sé alla comunità e alla sua cultura» (*ibid.*: 54). Nel tratteggiare la *Unbildung*, è perciò opportuno prendere in analisi il concetto di cui essa è, nella propria essenza, il contrario. La *Bildung* è ciò che, «nella nostra persona, dona il più alto contenuto possibile al concetto di Umanità, sia quando siamo in vita sia dopo, attraverso le tracce dell'opera viva che ci lasciamo dietro»: è, più semplicemente, «il compito ultimo del nostro esserci (*letzte Aufgabe unseres Daseyns*)» – ricorda Liessmann citando la *Theorie der Bildung des Menschen*, di Wilhelm von Humboldt (cfr. *ibid.*: 55). L'assenza di formazione, dunque, si verifica quando non sussistono più tali condizioni.

Il confronto con l'ideale neoumanistico dà origine a un disarmonico contrasto. La *Bildung* è, nella visione humboltiana, «la connessione, finalizzata ad un'interazione globale, attiva e libera, dell'io con il mondo» (*ibid.*: *l.c.*). Articolata sul *pensiero* quale «tentativo del *Geist* di diventare intellegibile a se stesso» e sull'*azione* come «esercizio della volontà dell'uomo di divenire libero e indipendente in sé» (*ibid.*: 55), la *Bildung* cede il posto all'*Unbildung*, che è strutturata, di contro, unicamente «su fattori esterni come il mercato, l'occupabilità, la qualità e lo sviluppo tecnologico» (*ibid.*: 73). All'uomo che cerca di «apprendere (*ergreifen*) quanto più gli riesce del mondo e di connettersi il più strettamente possibile con se stesso» (*ibid.*: 55), si sostituisce un individuo che, se «non è disposto a lavorare in *team*, in rete e ad adattarsi in modo flessibile a qualsiasi richiesta venga sollevata (mai dagli uomini bensì sempre dal mercato, dalla globalizzazione o dal futuro), non ha più possibilità di soddisfare le esigenze della società della conoscenza» (*ibid.*: 72). A una *Weltanschauung* ove trovano posto tanto il programma di «riconoscere il mondo, appropriarsi del mondo e disporre della natura (non come fine ultimo, ma quale mezzo per raggiungere gli scopi peculiari della *Bildung*)» quanto «l'impegnativa attività verso la conoscenza

di sé e la libertà» (*ibid.*: 56) subentra «lo strabismo folle» (*ibid.*: 82) del “controllo-qualità”.

Nel corso della trattazione, la *Teoria della Unbildung* si fa così fervida critica delle dinamiche che attualmente regolano il sistema scolastico e universitario: dalla «follia della classifica» (*ibid.*: 74ss) nell'ambito del PISA agli effetti del Processo di Bologna (*ibid.*: 104ss), dal «feticcio dell'internazionalizzazione» (*ibid.*: 97 ss) all' «imperialismo linguistico» dell'inglese come «unica lingua scientifica» (*ibid.*: 132).

L'idea di *Bildung* – quale armonioso «intreccio di universale e particolare, individualità e collettività, forma e sviluppo di tutte le dimensioni del soggetto» nel nome di ciò «che nel XVIII secolo veniva chiamata con enfasi l'“Umanità” (*Menschheit*)» (*ibid.*: 57) – è fagocitata da un apparato istruzionale in cui regnano «competizione», «test», «classifiche internazionali», «misure di garanzia della qualità» (*ibid.*: 52).

III.3.

Pedagogia, armonia, musica. Risoluzione delle dissonanze

Il fatto che la musica abbia un valore non secondario nell'educazione dell'essere umano è noto fin da tempi remoti, attestato dalle arti figurative del secondo millennio a.C., nonché dai poemi omerici e da una cospicua parte di letteratura successiva. L'antica teoria degli *etoi* – dei comportamenti – modulati dalle armonie musicali, della quale si ha conoscenza grazie alla *Politeia* platonica, è attribuita a Damone e risalente al V secolo a.C. Già a quell'epoca si comprende il potere che le onde sonore esercitano sul corpo umano, quindi sulla condotta del singolo e della società. Se Damone intuisce il potere psichico, sociale e politico della musica, Platone ne sottolinea altresì la valenza educativa. Riconoscendo ciò, Aristotele non ne rinnega la finalità prettamente ludica e catartica. Agostino, Boezio e tutta la cristianità ne evidenziano l'alto valore spirituale, mentre Marziano Capella la include nelle arti liberali del *Quadrivium* insieme all'aritmetica, la geometria e l'astronomia, dando così avvio a una lunga tradizione che considera la musica quale elemento portante dell'istruzione culturale. Inoltre, è noto che i primi conservatori musicali sorgano a Napoli nel XVI secolo anzitutto con la funzione di orfanotrofi e che alcuni dei principali sistemi didattico-musicali del Novecento s'ispirino alle idee del monaco Guido d'Arezzo, vissuto nell'XI secolo: il rapporto fra musica e pedagogia è dunque saldamente radicato nella cultura occidentale. Se l'ambito scientifico in cui precipuamente i due saperi s'incontrano è costituito dalla cosiddetta "Pedagogia Musicale", il discorso epistemologico ad esso relativo lascia emergere molteplici questioni problematiche per quanto riguarda l'identità, il linguaggio e l'oggetto di tale sapere. Affiora, ad esempio, l'urgenza di comprendere se: (a) si debba parlare di "Pedagogia musicale" o piuttosto di "Pedagogia della musica"; (b) perché esse si differenzino dall'"Educazione musicale"; (c) se la cosiddetta

“Musicoterapia” possa o meno essere legittimamente inserita nel computo delle pratiche pedagogiche.

Se la pedagogia è venuta negli ultimi decenni strutturandosi quale scienza generale che studia la formazione, l'educazione e l'istruzione culturale dell'essere umano (cfr. Gennari, 2006; Sola, 2015; Gennari – Sola, 2016), è legittimo pensare che la Pedagogia della musica debba occuparsi principalmente di come facilitare l'incontro tecnico con lo spartito e il solfeggio? Oppure ad essa spetterà il compito d'interrogarsi anzitutto su come l'essenza della musica possa parlare alla formazione dell'essere umano, educandolo a raggiungere una propria armonia? È lecito domandarsi altresì se la Pedagogia della musica sia da considerarsi fra le Scienze Pedagogiche, il cui «riferimento epistemico fondativo» risiede nella Pedagogia Generale, con la quale instaurano un rapporto intra-disciplinare poiché da essa nascono con il fine di studiare, specificamente e settorialmente, «aspetti particolari dell'educazione e della formazione dell'uomo, permanendo in un ambito strettamente pedagogico» (Sola, 2015: 235). In tal caso, la Pedagogia della musica verrebbe articolandosi come quella scienza specifica che, pur mantenendo come propri oggetti la formazione, l'educazione e l'istruzione culturale dell'essere umano, si soffermi sul contributo che la musica può apportarvi. Ancóra, esistendo la filosofia dell'educazione e la filosofia della musica, pare opportuno chiedersi se possa esistere una *filosofia dell'educazione musicale* (cfr. Cambi, 2016).

Il presente studio non si pone tuttavia l'obiettivo perspicuo di proporre un ordinamento epistemico a tale ambito di sapere, nel quale rischiano di sbiadire i confini fra scienza, disciplina e arte. Si tratta piuttosto di far emergere, da esso, il concetto di *armonia*, che – seppur affatto negletto all'interno delle pubblicazioni scientifiche nazionali e internazionali – sembra potersi considerare come una categoria fondamentale del discorso pedagogico e pedagogico-musicale.

Attraverso le letterature, le filosofie e le culture occidentali moderne, nel contesto che vede opporsi neoumanesimo e nichilismo, si articola il pensiero di alcuni *auctores* in merito. Humboldt, con il testo *Idee per un saggio sui limiti*

dell'attività dello Stato, del 1792, parla di *Harmonie* e *Disharmonie* (cfr. Gennari, 2018b: 291-298) della *Bildung*. Schleiermacher studia l'armoniosità di quest'ultima nei *Monologhi*, del 1800, e nelle *Lezioni di pedagogia*, del 1826. Con *La nascita della tragedia*, nel 1872 Nietzsche attribuisce la causa della disarmonica decadenza culturale alla progressiva esclusione, da parte del pensiero e dell'arte occidentali, dell'elemento dionisiaco in favore dell'elemento apollineo. Durante il secondo decennio del Novecento Simmel rileva, con il testo *Concetto e tragedia della cultura*, la tragica frattura fra la cultura moderna e il soggetto, alla quale oppone una pedagogia della scuola (*Schulpädagogik*) che abbia il fine di riportare all'armonia il rapporto fra la soggettività dell'essere umano e l'oggettività dei saperi con cui egli viene a contatto. Nel torno di tempo che va dal 1906 al 1923, Rudolf Steiner tiene venti conferenze fra Colonia, Berlino, Lipsia, Stoccarda e Dornach, sull'*Essenza della musica* e sull'uomo inteso quale *sintesi armonica delle attività creatrici universali*. A metà secolo, Maria Montessori parla di *educazione cosmica*, nella quale la musica detiene una posizione privilegiata. Nel 1993, con il testo *La legge come germe musicale*, Danilo Dolci mette in relazione il *nomos* e la musica, ipotizzando che da quest'ultima possa essersi generata, attraverso il concetto di armonia, l'idea della legge quale mezzo per la convivenza armonica della società. È però Mario Gennari a introdurre, con il *Trattato di pedagogia generale*, del 2006, l'armonia fra le categorie del pensiero e del discorso pedagogico (cfr. Gennari, 2006: 209-212). Di séguito, Giancarla Sola la colloca, nel 2008, tra le categorie di cui il pedagogista clinico può servirsi nella propria indagine sulla storia deformativa del soggetto (cfr. Sola, 2008: 79) e Anna Kaiser la inserisce, nel 2013, fra le categorie ermeneutiche della filosofia dell'educazione (cfr. Kaiser, 2012: 133-153). Nel 2015, ancora Gennari la considera fra gli elementi fondativi del «sistema formemico» (Gennari, 2015a: 40-42) finché, nel 2018, si è giunti a parlare di una *pedagogia dell'armonia* in merito al pensiero di Papa Bergoglio (cfr. Milan, 2018).

Pare allora opportuno scandagliare la categoria di armonia in relazione anzitutto alla formazione umana e interiore del soggetto. Ciò vorrebbe dire, da un

lato, considerare la pedagogia e la musica quali discipline finalizzate alla *formazione armoniosa* dell'essere umano e, dall'altro, cercare di comprendere su quali plinti possa fondarsi un'*educazione all'armonia* che non sia soltanto il prodotto di sterili retoriche. Infine, significherebbe chiedersi come possano articolarsi «un contesto», un «ambiente» e «un'atmosfera capaci di *in-struĕre*: ossia ordinare, predisporre, costruire» in modo armonioso «il rapporto tra il soggetto e i sistemi di saperi che la cultura nella quale vive gli mette a disposizione» (Gennari, 2006: 60).

La scelta che per questa via conduce a prediligere la musica, pur nel diorama di tutte le arti, non è soppesata guardando soltanto al suo valore ludico, estetico o biologico – quest'ultimo connesso al fatto che la vibrazione meccanica dell'onda sonora, in quanto stimolo fisico, agisce direttamente sulle cellule ed è in grado di modificarne il destino –. Tale predilezione è dovuta pure all'idea che, da un lato, la *Bildung* del soggetto prenda forma in ragione di come egli *interpreta* il mondo che lo circonfonde e, dall'altro, la formazione sia, viceversa, quanto in maggior misura influisce sul suo modo di interpretare. Negli intrecci derivanti dall'articolarsi di due dinamiche, si scorge quanto vi è di ancora inesplorato nel rapporto fra i suoni, la loro interpretazione e la *Bildung*. Considerando la musica altresì da tale punto di vista, essa apparirà allora come l'arte che maggiormente sa attivare l'umana facoltà ermeneutica. È su questo tema che Massimo Cacciari e Riccardo Muti si soffermano, con la pubblicazione di un dialogo volto a comparare i due linguaggi dell'immagine e del suono (cfr. Cacciari – Muti: 2020). Se «occorre pensare per immagini quando la parola non basta», è invece la musica a «raggiungerci senza mediazioni» (*ibid.*: 9) quando nemmeno l'immagine è sufficiente all'espressione. La sua «sintassi», rispetto a quella di ogni altro linguaggio, «consente al massimo grado» la «connessione di elementi lontani», per la quale «frasi anche contraddittorie possono (...) convivere *nello stesso tempo*» (*ibid.*: 19) originando una meravigliosa *armonia*. Capace, secondo Jankélévitch, di esprimere l'*ineffable*, l'arte dei suoni dispiega così all'uomo il

mistero del sacro, della *harmonia mundi*, di quanto sfugge alla ragione e alla possibilità umana di definire a parole quanto egli è in grado di percepire.

L'ascolto dell'ècfrasi musicale risveglia la facoltà dell'uomo di produrre nella propria mente molteplici immagini, che divengono *imagines agentes* laddove «producono pensieri»: di fronte a esse «l'emozione sensibile si trasforma in *immaginazione* (...) e questa a sua volta può trasformarsi in discorso» (*ibid.*: 15). La musica viene allora liberata da un significato intrinseco, poiché l'essere umano la interpreta a partire dalle immagini e dai pensieri che egli stesso produce dentro sé. «Per questo» – afferma Cacciari – la musica «può comunicare *oltre* il linguaggio» (*ibid.*: 30) delle parole, giacché ascoltandola non si interpretano delle verità ma dei suoni che «creano *in interiore* una reazione mentale o spirituale, uno stato d'animo irriducibile a significati precisi» (*ibid.*: 33) – risponde Muti. Emancipato da un univoco significato, il linguaggio musicale estrinseca tuttavia una certa «universalità» per la quale può comunicare ed «essere pienamente vissuto (...) anche senza essere "compreso"» (*ibid.*: 26). Se i due linguaggi della musica e delle lingue materne hanno un'origine comune, «mentre in queste ultime la memoria dell'origine tende a svanire, essa costituisce, invece, l'essenza immaginativa dell'esperienza musicale» (*ibid.*: 34) – afferma Cacciari –. «Anche la struttura musicale più complessa fa memoria di questa origine» e «l'*immagine* (...) che sempre prende vita» nell'ascolto di quest'arte è «l'immagine stessa del nostro essere in comunità, in dialogo, (...) l'immagine dell'essere come con-essere, del *Sein* come *Mit-sein*» (*ibid.*: 35). Su tutto, essa sa evocare quello che Muti chiama il «suono interiore» (*ibid.*: 48) dell'essere umano, e Cacciari definisce il «tuo essere-musicale, cui nessun significato propriamente corrisponde», in cui è compreso pure «il silenzio», che «è facoltà dell'anima» (*ibid.*: 31).

La musica può divenire allora anche strumento pedagogico attraverso il quale *interpretare l'educazione* (cfr. Gennari, 1992), poiché peculiarmente nella musica che il soggetto ascolta si dispiega la sua idea di armonia. Si profilano così, infine, alcune domande. Se è vero che la musica sia la forma d'arte di cui l'uomo maggiormente usufruisce – dai canti nei villaggi del Terzo Mondo alla

musica di consumo nel mondo occidentalizzato –, quali categorie utilizziamo per interpretare la musica dal punto di vista pedagogico? E se in passato si è potuto pensare l'idea di armonia come essenza del mondo (cfr. Gennari, 2012: 121-132), nell'*infosfera* delle informazioni tecnologizzate in cui la cultura contemporanea si trova inscritta è e sarà ancora possibile rinvenire un'armonia per l'essere umano?

III.3.1. Fra *uomo* e *mondo*. Armonia, perfezione, disarmonia in pedagogia

«La formazione riguarda la totalità e l'unità del soggetto umano, pensato nella sua continua tensione all'*armonia*»: recita così la nona tesi di Mario Gennari nel volume *Prolegomeni alla pedagogia generale* (Gennari – Kaiser, 2000: 21). Il testo, pubblicato agli albori del XXI secolo, si poneva di «riconduurre la discussione sulla pedagogia generale ai suoi *fondamenti*» (*ibid.*: 8) e invitava il lettore a ripensarne, difenderne o attaccarne le tesi, ciascuna delle quali elaborava «un aspetto centrale e, contemporaneamente, introduttivo della disciplina» (*ibid.*: 9). L'armonia umana era compresa dunque, per la prima volta, fra le questioni nodali su cui la pedagogia – in quanto «*scienza generale della formazione e l'educazione dell'uomo*» (*ibid.*: 11) – avrebbe dovuto interrogarsi con il nuovo millennio. Assunta quale «tratto tensionale di ogni formazione» (*ibid.*: 21), l'armonia veniva a coincidere quindi, sebbene implicitamente, con il fine e la mèta cui *ogni* uomo tende attraverso il proprio processo formativo. Ponendo la questione in tali termini, il sentimento e il desiderio dell'armonia emergono quali caratteristiche *cooriginarie* all'essere umano.

Le righe seguenti dei *Prolegomeni*, tuttavia, non lasciavano trasparire la possibilità che l'uomo raggiunga *definitivamente* l'armonia, che invece «comporta una continua e laboriosa "cura" da parte del soggetto nei confronti di se stesso» (*ibid.*: *l.c.*). In particolare, non era ivi ipotizzato uno *stato armonico definitivo* nelle sue caratteristiche costitutive, bensì piuttosto lo «sforzo» che vi è sotteso, da

compersi per «raggiungere una condizione di equilibrio interiore, trovare l'accordo fra istanze e bisogni diversi, rielaborare pensieri e sentimenti verso una corrispondenza reciprocamente proporzionata» (*ibid.*: 21-22). Allo stesso modo, la condizione di appagamento che risulta da tale sforzo non corrisponde alla *felicità*. Nella lingua italiana, infatti, il termine è derivato dal latino *felix* che, com'è noto, può significare “fortunato”, “facoltoso”, “ricco”, “utile”, “giocondo”, “salutare”, “fecondo”. Avendo nel proprio etimo il greco Φύω (generare, produrre) e il latino *fio* (esser prodotto, esser fabbricato), il lemma *felicità* richiama inevitabilmente uno stato di ricchezza e abbondanza di prodotti materiali, che nulla ha in comune con il discorso pedagogico sull'armonia. Pertanto, Gennari metteva invece quest'ultima in correlazione all'*eudemonia*, ossia a quel concetto, proveniente dal greco εὐδαιμονία, nel quale gli antichi Greci avevano saputo fondere l'appagamento e la felicità con la virtù e la morale. Considerata quale *telos* della vita e presupposto dell'etica, l'eudemonia costituisce un principio, che ha funzione di guida per la condotta, non avente carattere contingente ed effimero. Se originariamente il concetto greco di *eudaimonia* afferisce alla sfera religiosa poiché fa riferimento a un *demone* protettore, successivamente si colora di una sfumatura pedagogica, venendo a indicare il ben-essere che consegue dall'incessante sforzo verso la piena realizzazione di se stessi e della propria virtù. In questo senso «l'*eudemonia* riflette la proiezione verso uno stato interiore di lietezza, soddisfazione, gioia» (*ibid.*: 22). «La fecondità formativa e la fertilità educativa di tale dimensione eudemonica non dipendono dal conseguimento di un piacere immediato, tanto intenso quanto breve» – continuava Gennari – «bensì si alimentano di un processo costante di armonizzazione equilibrata dell'interiorità personale con il mondo esterno» (*ibid.*: *l.c.*).

La tesi nona dei *Prolegomeni*, nelle sue articolazioni, rapportava poi l'armonia della formazione con la «potenzialità umana» e con l'«umanità» dell'uomo intesa «antropologicamente, eticamente e ontologicamente» (*ibid.*: *l.c.*). Di contro, escludeva la possibilità che essa possa entrare in relazione con la categoria della «perfettibilità», poiché «la perfezione non riguarda l'umano»

(*ibid.*: I.c.). Le parole di Gennari si indirizzavano, inoltre, a sottolineare che il processo della formazione (e, di conseguenza, anche la tensione armonica che vi è sottesa) non riguarda «specificamente l'infanzia o il bambino», bensì l'uomo nella sua «polimorfità strutturale» e nell'«onnilateralità del suo essere» (*ibid.*: 22-23). Ossia, l'essere umano considerato «sotto i profili biologico, storico-sociale, emotivo-affettivo, psichico, socio-relazionale, critico-intellettuale, morale, religioso, estetico, corporeo, sessuale, civico-politico, ludico, deontologico-professionale, ontologico-spirituale» (*ibid.*: 23). Infine, l'ultimo punto della nona tesi verteva sull'unico soggetto agente del processo formativo, discriminando e opponendo i termini «individuo» e «uomo». Poiché il primo «evoca l'uniformità degli individui uguali fra loro e perciò indivisibili e omogenei, inseparabili e assimilabili a una massa indistinta», il secondo risulta preferibile all'interno del discorso sulla formazione armonica, giacché estrinseca come suoi «caratteri distintivi» l'«uniformità nella multiformità» e la «poliedricità nell'armonia» (*ibid.*: 23).

All'alba del nuovo millennio, i plinti di una riflessione pedagogica sull'umana tensione all'armonia venivano dunque collocati anzitutto sul concetto di *formazione*, quale totalità dell'essere del soggetto. A quest'ultima era poi affiancata la categoria di *eudemonia*, intesa come appagamento e benessere derivanti dallo sforzo costante verso la piena, armonica realizzazione della *potenzialità umana*. Se la volontà di impegnarsi in uno sforzo tensivo proviene dalla cifra interiore dell'essere umano, la formazione riguarda invece inevitabilmente anche la sua dimensione esteriore.

Tuttavia, dopo due decenni dalla pubblicazione dei *Prolegomeni*, il tema dell'armonia risulta quasi inesistente all'interno del discorso pedagogico: superficialità e inibizione generale nei confronti del tema sembrano le cause di tale assenza. Denigrata e deprezzata quale meta chimerica e inattuabile in un mondo sempre più disarmonico, l'armonia rischia di divenire un concetto sterile laddove se ne dimentichi l'origine semantica o, d'altra parte, se accostata pedantesca a una perfezione che, in quanto proprietà del solo *Essere*, non

è effettivamente concretizzabile all'interno della realtà, la quale è invece sempre soggetta al *divenire*. Ricuperare la fecondità pedagogica di tale concetto significa, allora, tornare sulla questione originaria, che Platone ha posto alla cultura occidentale con il *Timeo*, di come armonizzare (e non far corrispondere) essenza ed esistenza, essere e divenire, ideale e contingente. L'inquietudine umana pare infatti generata anzitutto da una realtà che, palesando tale *dialetticità*, risulta ambigua. E, nel tentativo di comprenderla, l'uomo inevitabilmente la interpreta.

La simbologia pitagorico-platonica dei numeri, nella narrazione cosmologica del *Timeo*, dà luogo a un codice interpretativo ove l'Uno, il Due e il Tre rappresentano rispettivamente l'unità dell'Essere, la molteplicità del divenire e l'*Anima del mondo* (ossia la sintesi armonica fra Essere e divenire). Il Quattro, inoltre, simboleggia la concretizzazione di tale armonia nella contingenza del cosmo esistente, perché soltanto dall'unione di un minimo di quattro punti può originarsi una figura a tre dimensioni e, quindi, concreta, mentre da tre punti hanno luogo soltanto figure geometriche, bidimensionali e, perciò, astratte. Nell'allegoria cosmologica, l'Uno-demiurgo ha generato il cosmo, componendolo dei due principi dell'essere e del divenire. Poi, lo ha dotato dell'Anima, suggello e sintesi armonica di essere e divenire. Infine, i quattro elementi (acqua, aria, fuoco e terra) hanno costituito la sostanza materiale dell'Anima, concretizzandone dunque l'armonia in un universo perfettamente ordinato e razionale.

Tale presunta perfezione cosmica viene interpretata, dall'uomo moderno di cultura secolare, come un'inane costruzione intellettualistica o una risibile sciocchezza, giacché: *i)* il mondo in cui vive non risulta affatto regolato dall'ordine, dall'armonia e dalla razionalità; *ii)* sul *kosmos* sembra prevalere il *kaos* laddove l'uomo costantemente sfrutta e distrugge l'ambiente naturale e, viceversa, la natura è talvolta causa di eventi meteorologici catastrofici per l'essere umano; *iii)* soltanto il *caso* sembra governare l'universo; *iv)* qualora vi fosse una *Verità* razionale, essa sarebbe per il soggetto comunque ambigua, incomprensibile e

inafferrabile, nell'*infosfera* che lo circonfonde; v) troppo spesso il *reale* è in contrasto con l'*ideale*; vi) la disarmonia rischia di essere di molto preponderante rispetto all'armonia.

Alla luce di ciò, la questione posta dal *Timeo* – ossia se si possa davvero armonizzare ciò che «è concepibile con l'intelligenza mediante ragionamento» con quanto «è opinabile mediante la percezione sensoriale irrazionale» (28a) – collima nell'ambito della pedagogia quando si indaga quale importanza ciò possa avere nella formazione umana e nell'educazione. Cosa significa armonizzare *ideale* e *reale* nella *Bildung*?

Se è necessario un *processo costante di armonizzazione equilibrata dell'interiorità personale con il mondo esterno*, è proprio nell'intreccio fra dimensione interiore ed esteriore del soggetto che si origina una delle maggiori sfide per l'uomo moderno: riuscire a trovare una propria armonia, pur nell'esauribile dialettica fra *io* e *mondo*. Un mondo che, in questa prima parte del XXI secolo, è divenuto teatro di calamità climatiche come lo tsunami thailandese (2004), l'uragano Katrina (2005), il terremoto di Haiti (2010) e il disastro di Fukushima (2011). Un mondo che nel medesimo turno di tempo è stato sconvolto dall'invenzione di alcune piattaforme tecnologiche – come Wikipedia (2001), Facebook (2004), Youtube (2005) e Twitter (2007) – le quali hanno radicalmente trasformato la vita dell'uomo, non più divisa soltanto fra *ideale* e *reale*, bensì dilaniata fra *ideale*, *reale* e *virtuale*. Stati di ansia, insicurezza, depressione, nonché di angoscia e paura tormentano dunque l'*essere-nel-mondo* del soggetto che nello stesso ventennio: α) si è trovato ad affrontare la grande crisi finanziaria (2008) che ha provocato in tutto il mondo l'aumento del tasso di disoccupazione e l'abbassamento della linea di povertà; β) ha vissuto il fenomeno del terrorismo islamico di matrice fondamentalista, dall'attacco dell'11 settembre 2001 fino all'affermarsi del sedicente Stato Islamico (2014) e i conseguenti attentati di Parigi, Bruxelles, Nizza e Monaco, tra il 2015 e il 2017; γ) si è trovato ad assistere al disastro umanitario perpetrato in Medio Oriente e nel Mar Mediterraneo.

Seppur fortemente sconcertata dal pericoloso diffondersi di virus – come quello relato all’encefalopatia spongiforme bovina (2000), la Sars (2002-2004), l’influenza aviaria (2005-2006) e l’influenza suina (2009-2010) –, mai l’umanità avrebbe immaginato di vivere una pandemia della portata del Covid19 (2019-2021), con i suoi cinque milioni di morti e le sue drammatiche conseguenze economiche, ancorá attualmente incommensurabili.

Il pensiero, il discorso e la vita dell’essere umano moderno rischiano cosí di rimanere sopraffatti – gettando il soggetto in uno stato di disarmonia con sé e il mondo –, dal contrasto fra: *a)* vita e morte, *b)* bene e male, *c)* gioia e dolore, *d)* amore e odio, *e)* essere e nulla, *f)* anima e corpo, *g)* spiritualità e fisicità, *h)* essenza ed esistenza, *i)* aspirazione e contingenza, *j)* ragione e passione, *k)* credere e sapere, *l)* *ingenium* e *studium*, *m)* autenticità e artificiosità, *n)* natura ed educazione, *o)* vitalità e noia, *p)* inibizione e slancio produttivo, *q)* individualità e collettività, *r)* etica e politica, *s)* pubblico e privato, *t)* ricchezza e povertà, *u)* teoria e prassi, *v)* tradizione e innovazione, *w)* ideale, reale e virtuale, *z)* umano, dis-umano e trans-umano.

Alla luce di ciò, si dispiega ora l’urgenza di indagare specificamente il modo in cui la dialettica fra armonia e disarmonia nel mondo moderno, e in particolare nella cultura occidentale, si ordisca all’essere del soggetto contemporaneo, alla sua dilemmatica formazione e alle dissonanze del suo quotidiano vivere.

III.3.2. Armonia e musica. Metafore della formazione

La musica è l’arte che nel miglior modo sa estrinsecare l’idea umana di armonia. Sin dagli albori della cultura occidentale, l’immagine allegorica dell’*Anima mundi* strutturata come una scala musicale ne testimonia l’inscindibile nesso. Alla luce di ciò, pare lecito financo inferire che l’Occidente abbia costruito la propria idea filosofica di armonia universale su tale metafora. In tal senso, il

punto ove – a partire dal racconto del *Timeo* e nella storia del concetto di *armonia delle sfere* – si incontrano mito, esoterismo, filosofia, scienza e religione, nonché musica, letteratura e pedagogia è costituito dalla capacità umana di *interpretare*. Se, dunque, l'idea occidentale di *armonia* è venuta costruendosi nei secoli a partire dall'interpretazione di un discorso allegorico-musicale, allo stesso modo sembra opportuno tentare ora di restituire un'immagine dell'armonia che inerisce la formazione dell'essere umano.

La musica può costituire una ferace metafora della *Bildung*, già a muovere dalla fisica del suono e delle sue *componenti armoniche* che, per la *forma* del corpo fisico in cui si propagano, caratterizzano il *timbro* precipuo di ogni strumento. Inoltre, i concetti di *consonanza* e *dissonanza*, *tensione* e *risoluzione* sembrano possedere capacità efrastiche non indifferenti nel tratteggiare quanto accade nella dimensione interiore, spirituale e formativa dell'essere umano. Da una cognizione fondamentale delle inscindibili relazioni che strutturano il sistema tonale fra *tonica*, *dominante* e *sottodominante*, infine, può scaturire una miglior comprensione del rapporto fra *formazione*, *originarietà* e *trasformazione*, anche nei nessi che legano il soggetto all'esteriorità del mondo in cui vive.

Se è vero che esiste nell'uomo una «inquietudine originaria» (Madrušan, 2017) e che talvolta, segnatamente nell'epoca moderna, essa si presenta come un tratto costitutivo dell'essere umano, sembra opportuno tentare di reinterpretare tale dimensione al fine di scoprirne i significati pedagogici. Un'ermeneusi peculiare del concetto di inquietudine è possibile attraverso la metafora musicale. Così come la percezione sonora è determinata dall'irruzione di un disequilibrio di pressione per cui le particelle iniziano il loro moto, invero, si potrebbe affermare che il sentimento della formazione si origini nell'uomo con l'insorgere di un'inquietudine. Questa – non intesa come stato d'animo temporaneo bensì kierkegaardianamente quale condizione esistenziale – si produce interiormente davanti all'«angosciante possibilità di *potere*» (Kierkegaard, 1844) e della responsabilità che addviene al soggetto nel suo essere *pura possibilità*. Il processo formativo ha luogo nella pura libertà, ma

«nella possibilità tutto è ugualmente possibile e chi fu realmente educato mediante la possibilità ha compreso tanto il lato terribile quanto quello piacevole di essa» (*ibid.*). Quando, dunque, il soggetto diventa consapevole della propria libertà, si sente altresì gettato nell'indeterminatezza. L'inquietudine può allora degenerare – ricorda Kierkegaard – nella *disperazione*, assumendo i tratti di una «malattia mortale» (*ibid.*) laddove il soggetto, nel voler essere se stesso, rilevi anzitutto la propria finitudine oppure, nel desiderio di superare la propria limitatezza, si scopra impossibilitato a farlo. L'abbandono lascivo all'ansia e alla disperazione deformante è il rischio sotteso alla dimensione interiore e spirituale dell'inquietudine. Tuttavia, nell'angoscia dell'indeterminatezza l'essere umano può altresì scoprire il proprio desiderio di autodeterminarsi, formandosi e trasformandosi. L'inquietudine e il disequilibrio possono dare così avvio al processo formativo consapevole con cui l'uomo sceglie liberamente *chi* essere in un mondo che, pur garantendo una varietà pressoché infinita di possibilità, nondimeno rivela il suo volto talora inquietante.

Suono e rumore hanno entrambi origine in un istante transitorio e caotico ove le particelle si trovano in stato di moto, per cui insieme alla vibrazione fondamentale si produce una commistione informe tanto di onde armoniche, regolari e periodiche, quanto di onde disarmoniche, aperiodiche e irregolari: allo stesso modo, dall'inquietudine umana possono contemporaneamente scaturire impulsi formativi e deformativi. La metafora sonora dischiude un'interpretazione peculiare laddove si comprenda che le onde non soggette a moto armonico si estinguono in un torno di tempo molto breve dando luogo a un rumore indeterminato, mentre quelle armoniche, ossia le onde stazionarie generate insieme alla vibrazione fondamentale, permangono e divengono le cosiddette *componenti armoniche* del suono. La musica può allora aiutare il soggetto a interrogarsi su quali siano le componenti armoniche della propria formazione – che sono in grado di risuonare poiché vi appartengono autenticamente, naturalmente e originariamente – e quali siano invece le componenti

disarmoniche da estinguere celermente perché inautentiche, artificiali e perniciose alla propria esistenza.

Individuare le componenti armoniche della propria formazione è un compito oneroso per l'uomo, e segnatamente per quel soggetto che si trova a vivere immerso in un mondo ove sente rimbombare quasi unicamente quanto è disarmonico rispetto al suo essere, ossia ciò che non gli appartiene interiormente e spiritualmente, che gli è affatto superfluo per un'esistenza armoniosa. Latrice di falsi bisogni e asservita alle logiche del mercato, la cultura di massa del mondo occidentalizzato lo circonfonde proponendogli soprattutto ciò che è estraneo e non si confà alla sua essenza umana. «Ovunque si diventa testimoni di discorsi insulsi. Massa, volume acustico e velocità della comunicazione sono esplosi» (Sofsky, 2007: 12): assuefatto dall'inessenziale, l'uomo difficilmente riesce a porsi in ascolto di se stesso per giungere ad aver contezza di ciò che si attaglia coerentemente al proprio essere e alla propria formazione umana. L'inquinamento acustico prodotto dai rumori della Modernità non gli consente di pensare. Ma le vibrazioni disarmoniche (qui poste a simbolo dell'inessenziale) sono destinate ad estinguersi velocemente! – asserisce la scienza fisica. E così, «nelle odierne società occidentali vige – come si suole dire – la legge del cambiamento, della caducità. Le mode vanno e vengono, i conoscenti mutano, i pensieri sono già svaniti prima ancora di prendere corpo» (*ibid.*: l.c.).

Nel momento in cui il soggetto assume la consapevolezza della disarmonia che lo circonda e lo inerisce nel profondo, l'inquietudine lo disorienta e turba il suo equilibrio. Soltanto il contrappeso del pensiero potrà nuovamente bilanciarlo, «perché pensare corrisponde a una spogliazione del superfluo, a una selezione del marginale, del giustapposto, dell'eccedente, del travicante» ed è «un'operazione metafisica e fisica, all'un tempo» (Gennari, 2007: 13). Ricercare l'armonia implica pertanto anzitutto sgravarsi di ragionamenti spiccioli, inani preoccupazioni, mode e ambizioni provenienti dall'esterno. Ancóra, presuppone di disintossicarsi da quanto avvelena il pensiero: rancori, gelosie e pettegolezzi, nonché sensi d'inferiorità o di superiorità nei confronti dell'altro.

Dunque, «lo scavo del pensiero produce materiali di scarto: essi sono quell'enorme parte di noi stessi, alimentata dalla vita insana, che va gettata. Dove? Né alle nostre spalle né nel nostro futuro. La sua eliminazione può essere soltanto sovrastorica e assoluta» (*ibid.: l.c.*). Come il musicista anela ad una *pulizia del suono* che non lasci posto a onde disarmoniche, stonature d'attacco, fischi e rumori inestetici, allo stesso modo chi desidera formarsi armonicamente ha da compiere «un'opera di pulizia preliminare, di liberazione della crosta materiale e spirituale dell'essere» proprio (*ibid.: l.c.*). Cosa permane, allora, nel tempo e nella formazione, oltre le trasformazioni e la caducità dell'inautentico? Permangono le *componenti armoniche della formazione*, ossia tutto quanto di autentico *componere* la *Bildung*: pensieri, sentimenti, interpretazioni, desideri e aspirazioni, nonché tutte le relazioni educative che il soggetto vive. I legami affettivi, siano familiari, amicali o amorosi, possiedono un ruolo preminente nel processo formativo ed educativo dell'uomo, essendo in grado di far risuonare sia le consonanze fondamentali sia le dissonanze della sua formazione.

Tuttavia la scienza acustica rivela – come si è visto nella Parte Prima di questo studio – che per questioni fisiche: (a) il suono di qualunque strumento è formato da una molteplicità di frequenze, dette componenti armoniche, singolarmente impercipienti nell'impasto sonoro, che si generano in ragione di come l'onda sonora si riflette contemporaneamente nel corpo dello strumento, dello strumentista e nel luogo in cui si stia suonando; (b) fra le componenti armoniche vi sono sia onde consonanti con la frequenza fondamentale – che hanno maggior risonanza (e perciò definiscono la nota che viene producendosi con la sollecitazione) – sia onde lievemente dissonanti che, pur avendo risonanza minima, arricchiscono il timbro donandovi differenti *sfumature di colore*; (c) il timbro unico e irripetibile di uno strumento non è identificato soltanto in ragione delle sue componenti armoniche consonanti e dissonanti, bensì anche di quelle onde disarmoniche, irregolari e aperiodiche che si formano con la prima sollecitazione nell'istante (detto *transitorio d'attacco*) in cui si origina il suono e che molto celermente si estinguono non avendo risonanza.

Educarsi all'armonia può significare, allora, comprendere, attraverso la metafora musicale, che: (a) la *Bildung* di ogni singolo essere umano è l'insieme inscindibile di una grande molteplicità di componenti, le quali si producono in ragione delle ripercussioni che le esperienze e le relazioni vissute hanno tanto nell'interiorità del soggetto (tramite il suo pensiero e il suo sentimento) quanto nella sua exteriorità (attraverso il suo rapporto con il mondo); (b) l'armonia della formazione non è compromessa dalla presenza di alcune componenti dissonanti – che esistono comunque cooriginariamente a ogni essere umano –, e tuttavia nel processo formativo ed educativo del singolo soggetto avranno maggior risonanza le componenti consonanti con la sua *Urbildung* – ossia con l'«identità del suo essere» originario (Sola, 2016a: 41) –; (c) il peculiare timbro vocale unico e irripetibile di ogni singolo uomo è il contrassegno primario della sua formazione (cfr. Gennari, 2019), nella quale le disarmonie che l'inquietudine genera, sebbene transitorie, lasciano un segno indelebile, risultando anch'esse identificative di quella specifica *Bildung* soggettiva.

Si potrebbe anche tentare di strutturare una teoria dell'armonia umana sul modello del sistema armonico musicale. L'armonia della musica classica si basa sul concetto di *tonalità*. Questa si costruisce intorno a una nota, detta "tonica", che è il polo attrattivo verso il quale tendono tutte le altre note della composizione, nella quale si distinguono accordi *dissonanti* – che generano ora dinamismo, ora momentaneo squilibrio e aspettativa di ritorno verso la tonica – e *consonanti* – da cui proviene una sensazione di maggior stabilità, riposo e pace. L'equilibrio tra le due forze opposte è ciò che propriamente viene chiamato "armonia". Similmente, l'armonia dell'umano sembra potersi fondare sul concetto di *formazione umana* quale centro, essenza di ogni disposizione, attitudine e inclinazione del singolo soggetto. Vi si potrebbero allora distinguere le *conformità* – ossia tutto ciò che risulta coerente con le aspettative del soggetto e inerente la sua formazione autentica – e le *disformità* – eventi, azioni e inclinazioni che giungono inaspettati al cospetto del pensiero formativo del singolo – quali gli errori, le fragilità, il dolore. Come le dissonanze, anche le disformità generano

nell'uomo il bisogno di una risoluzione armonica. Il rapporto dinamico tra conformità e disformità produce quel processo di «trasformazione» (*Umbildung*), la quale «è il "ritmo" che scandisce il cammino della formazione» (Sola, 2003: 11).

Dunque, la metafora musicale permette di cogliere la funzione delle dissonanze nella totalità di un sistema armonico, al fine di ricercare la relazione fra gli stati *disformativi* dell'uomo con la totalità della sua formazione. Comprendendo e vivendo tale equilibrio, l'uomo può emancipare la sua *Bildung* dallo stato di informità, trasformandola in una formazione *armonicamente* umana. Essa si può esprimere unicamente nella completezza di un rapporto armonico del soggetto con se stesso, con gli altri uomini, con il mondo e con Dio. È la completezza propria dell'«*ánthropos téleios*», ove confluisce «la molteplicità degli aspetti implicati dall'essere uomo e dal divenire uomo», che sono l'«apertura dell'umano ad una ulteriorità fondante», l'«ancoraggio alla concretezza dell'esperienza» e «la relazionalità» (Mattei, 2011: 167-169).

Inoltre, una riflessione estetico-musicale potrebbe aprire le possibilità del discorso pedagogico ai concetti di *gusto* e di *stile formativo*, quali elementi di un'armonia che dovrebbe rilucere non solo nell'interiorità, ma anche nell'esteriorità del soggetto.

III.3.3. *Musiké*. Per un'educazione estetico-musicale all'armonia

La questione dell'Educazione musicale, della sua identità e dei suoi metodi d'intervento risulta particolarmente controversa al momento attuale. Una riflessione pedagogico-musicale non sufficientemente interessata a chiarire i propri confini epistemologici ha generato negli anni gravi confusioni fra gli àmbiti disciplinari dell'Educazione musicale e della Didattica musicale, talvolta giungendo finanche ad allargare erroneamente il campo d'intervento di

quest'ultime alla Musicoterapia intesa surrettiziamente come forma di psicoterapia.

Volendo tratteggiare i lineamenti di una educazione estetico-musicale, pare dunque opportuno affrontare in primo luogo alcuni problemi fondamentali alla sua identità. Poiché essa si costruisce sul rapporto fra *educazione*, *estetica* e *musica*, sembra lecito portare brevemente in emersione i tratti costitutivi di ognuna di esse, per giungere poi, considerandone le relazioni, a strutturare la cifra identitaria di tale campo disciplinare.

L'*educazione* costituisce – insieme alla formazione e all'istruzione culturale – uno dei tre oggetti della Pedagogia così come è venuta articolandosi negli ultimi decenni (cfr. Gennari – Kaiser, 2000; Gennari, 2006; Gennari – Sola 2016). In quanto tale, l'educazione fa riferimento alla problematicità e al frutto della relazione fra due o più esseri umani finalizzata a promuovere, anzitutto nell'educando ma altresì nell'educatore, un'adeguata crescita interiore ed esteriore (dal latino *educare*, “far crescere”) nel miglior contesto possibile, talché il soggetto sia aiutato a trarre (dal latino *educĕre*, “trarre fuori”) da sé quanto, seppur *in nuce*, gli è cooriginario (cfr. Gennari, 2006: 47 ss). L'educazione sostiene, aiuta, favorisce l'auto-formarsi del soggetto durante tutto l'arco della vita, promuovendone e valorizzandone primariamente la dimensione dell'umanità. Il processo educativo si attiva quale risultante di fatti, azioni e pratiche. Tuttavia, essendo il prodotto di una relazione fra due soggetti, in essa sono coinvolti (assumendovi un ruolo determinante) la formazione umana e il *modus essendi* tanto di chi educa quanto di chi viene educato.

L'*estetica*, com'è noto, è quel settore della Filosofia che – sviluppatasi a partire dal XVIII secolo e in particolare con l'opera di Baumgarten, del 1735 – si occupa di indagare l'arte e la bellezza, l'esperienza di ricezione e generazione del bello e dei prodotti dell'arte, nonché la concezione filosofica che vi è sottesa. Originariamente mera “dottrina della percezione” (dal greco *aisthesis*, “sensazione” e *aisthanomai*, “percepisco con i sensi”), l'estetica prende in esame la bellezza e l'arte quali forme privilegiate di sensazione.

Ponendo in relazione gli àmbiti disciplinari di due differenti scienze umane (la Pedagogia generale e la Filosofia), la riflessione teoretica sull'Educazione estetica – che, nata nel 1795 con l'*Über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller, giunge fino a Dewey e il suo *Art as Experience*, del 1934 – scorre nell'alveo della Filosofia dell'educazione. Dunque, si pone in relazione interdisciplinare con il sapere relativo all'Estetica, mantenendosi però orientata gnoseologicamente verso l'educazione e la formazione dell'uomo.

Alla luce di ciò, l'educazione estetica è il frutto di quella relazione educativa in cui il bello e l'esperienza di fruizione e creazione artistica sono considerati come ciò che dà luogo al miglior contesto possibile per la crescita del soggetto, affinché esso sia così aiutato a darsi una forma (interiore ed esteriore) "bella" traendo autonomamente da sé tutta la bellezza, l'armonia, la verità e la bontà che in lui sono presenti. L'educazione estetica promuove quindi l'auto-formazione dell'uomo, senza distinzioni d'età, valorizzandone tanto il *sensus aestheticus* quanto il sentimento dell'umano. Tale processo si attiva quale prodotto di azioni educative – volte a favorire l'incontro con l'arte e la «formazione estetica» (cfr. Gennari, 1990) del soggetto – la cui efficacia è determinata anzitutto dalla *Bildung*, dal *modus essendi* e dal *Mitsein* tanto di chi educa quanto di chi viene educato. Ne consegue che, come talvolta risultano inadeguate le pratiche dell'educatore che non ha sufficientemente preso in cura la propria formazione, la propria educazione e la propria istruzione, allo stesso modo un approccio formativo all'arte sarà realmente favorito, nell'educando, soltanto da colui che si è autenticamente formato *a e con* la bellezza dell'arte.

Come ricorda il significativo volume *Educazione estetica* pubblicato nel 1994 da Mario Gennari, al tema sono specificatamente dedicati i testi *Educare con l'arte*, di Herbert Read (1943), *Estetica e pedagogia*, di Irena Wojnar (1964). Con il titolo *L'educazione estetica* escono gli Atti del V Convegno di Scholé (cfr. AA.VV., 1961), un testo di Rosario Assunto (1970-72), nonché i volumi a cura di Giovanni Maria Bertin (1978) e Lucia Pizzo Russo (1986) (cfr. Gennari, 1994: 132-136). Sull'argomento compaiono gli scritti di Luquet, Stern, Widlöcher,

Kramer, Vurpillot, Burkhardt, Goodnow, Jacquinot, Cibaldi, De Bartolomeis, Dallari. Inoltre, l'elenco di *Auctores* che hanno affrontato l'argomento comprende «Arnheim e Gombrich, la Mead e Piaget, Vygotskij, Read e Lowenfeld, senza trascurare un'ulteriore cornice, più sfumata ma non meno importante, che comprende Feyerabend, Foucault, Panofsky, Cassirer, Lacan, Sartre, Merleau-Ponty, Barthes, Fritz Saxl e Aby Warburg, insieme a coloro che nello studiare l'uomo non hanno trascurato l'infanzia, nello studiare l'arte non hanno dimenticato il bambino, nello studiare la cultura non hanno trascurato la bellezza e il pensiero» (Gennari, 2010a: 28). Non in ultimo, fra le esperienze di educazione estetica maggiormente significative si distingue quella portata avanti per trentasette anni, nella scuola elementare di San Quirino a Genova, da Cesare Ghezzi (cfr. Ghezzi, 2010).

Secondo Gennari, «l'educazione estetica» è compresa – con le «problematiche», le «teorie» e le «prassi» che le pertengono – nel regesto delle «fondamentali e prioritarie forme educative» in ragione del fatto che «l'incontro con la bellezza è indispensabile per l'armoniosa crescita culturale del soggetto», il quale «deve poter entrare in un rapporto profondo, autentico e vitale con l'arte, la letteratura, la poesia, ma anche con la musica, il teatro, il cinema, nonché i beni disseminati nella città e nel paesaggio» (Gennari, 2006: 54). Poiché infatti nel diorama dei beni artistici e delle modalità in cui l'arte si esprime sono contemplate non soltanto le arti visive bensì anche la musica, la danza, il teatro e il melodramma, è certo legittimo tentare di strutturare una educazione estetico-musicale. Anzi, com'è noto, la musica occidentale si è originata e sviluppata dal concetto greco di *musiké*, termine con cui si designava l'"arte delle Muse": le dee che nella religione greca rappresentano la trasfigurazione del sommo ideale dell'Arte, considerata come un tutto unitario di arti e scienze attraverso le quali l'uomo celebra la magnificenza del divino, del mondano e dell'umano. Fra le discipline cui presiedono le Muse, invero, sono comprese la danza, il canto e il suono, ma anche l'epica e la storia, la poesia e l'astronomia, la tragedia e la commedia, la geometria e la mimica, nonché l'auletica e il canto sacro. Dunque

originariamente la *musiké* evoca, da un lato, il concetto supremo di “arte” poiché, nella sua intangibilità, essa è pura astrazione. Dall’altro, rimanda alla sua vocazione interdisciplinare volta ad abbracciare tutta la cultura richiamando lo stretto rapporto che la lega cooriginariamente alle altre arti.

Fra gli studiosi dell’educazione estetica nel suo rapporto con la musica vi sono Bennet Reimer, Abraham A. Schwadron, David J. Elliott. In Italia, al tema è stata dedicata, nel 2009, una raccolta di saggi a cura di Alessandra Anceschi dal titolo *Musica e educazione estetica. Il ruolo delle arti nei contesti educativi*, come frutto del Convegno nazionale della SIEM (Società Italiana per l’Educazione Musicale) tenutosi presso l’Università di Pisa il 17 e 18 ottobre 2008. Ivi non compare però una definizione di cosa sia l’educazione estetico-musicale, che potrebbe in questa sede essere definita come la risultante di pratiche educative che privilegino la fruizione e la generazione della bellezza specificatamente *con*, *per* e *alla* musica. Invero, le tre preposizioni stanno qui a indicare il fatto che l’educazione estetica si situa su tre differenti livelli. In particolare, educare *con* la musica significa dedicarsi a un’educazione generale, il più possibile completa e armonica, che “insieme alla musica” si occupi di favorire l’adeguato sviluppo di tutte le dimensioni personali, conoscitive e culturali: il bello musicale giunge così ad essere una compresenza nella vita del soggetto che si forma. Educare *per* la musica implica valorizzare, “attraverso” l’armonia del concerto, la formazione umana quale fine ultimo del processo educativo: l’eufonia musicale diviene in tal senso “il mezzo” migliore tramite cui formarsi nel segno della bellezza. Educare *alla* musica significa anzitutto sostenere e favorire l’approccio autotelico e libero all’arte dei suoni.

La libertà è il fondamento necessario e primo di ogni forma di educazione, a maggior ragione in una società ove anche quanto si definisce “educativo” tende a saturarsi di stereotipi a causa della comunicazione di massa governata dai media. La formazione estetico-musicale ha luogo, dunque, quando la libertà contraddistingue l’opportunità di scelta, da parte dell’uomo, rispetto al proprio incontro con la musica. Ossia: quando egli riesce a liberarsi dall’azione forzata

che la società esercita su di lui proponendogli ossessivamente, in ogni luogo, il rumore assordante di sonorità omologanti che con la *musiké* non hanno più nulla a che fare. Libero, cosciente e intenzionato a porsi in ascolto dell'autentica meraviglia della musica, dell'arte e della cultura *in toto*, l'uomo rinsalda così l'armonico equilibrio del suo essere, nonché la struttura anticonvenzionale della sua personalità culturale. Talvolta, la magnificenza della bellezza musicale è tale che l'essere umano giunge finanche a sentire dentro sé il mistero del divino, riscoprendo il senso e il significato dell'idea di *musiké*.

Pertanto, un'educazione musicale che voglia dirsi degna di tale nome non può configurarsi unicamente come una trasmissione di contenuti relativi alla grammatica di quel linguaggio che la musica è, né può limitarsi all'esercizio costante delle abilità e delle tecniche strumentali. Tantomeno coincide con l'ammaestramento di un gruppo di persone a suonare. Certo, l'"educazione musicale" non equivale all'"istruzione musicale" e scopo della prima non è sciogliere le questioni legate all'insegnamento, all'apprendimento o all'erudizione musicali. Se l'educazione è rivolta verso l'emancipazione dell'essere umano affinché esso possa armonizzare la propria interiorità con il mondo esterno, l'educazione estetica non può che direzionarsi anzitutto verso la conquista, da parte del soggetto, di un atteggiamento cosciente, autonomo e critico nei confronti della realtà *antiestetica* che lo circonfonde. Se educare significa creare il contesto migliore affinché l'uomo possa formarsi armoniosamente liberandosi della superficialità a cui è portato dall'assenza di pensiero, educare a una coscienza estetico-musicale vuol dire anche porre il soggetto nelle condizioni di non rimanere irretito fra le maglie strette di una società che utilizza la musica quale mezzo precipuo per l'omologazione.

Dunque, in primo luogo l'educazione musicale si dirige verso l'individuazione degli stereotipi. «Ho capito che lo stereotipo è uno "strumento" da usare per modificarlo, trasformarlo, superarlo. Non può essere cancellato, o eliminato, è un modello già collaudato, approvato, accettato e perciò rassicurante per il bambino» (Ghezzi, 2010: 49-50) – scrive Cesare Ghezzi nel raccontare la

sua esperienza di educazione estetica nello specifico contesto di una scuola elementare. «È necessario operare in modo tale da ricondurre il bambino, attraverso la riflessione sullo stereotipo, sul “falso” e sul “mai visto”, alla realtà del mondo dove vive e che conosce. Quando gli stereotipi diventano oggetto di discussione (collettiva o individuale), le precisazioni, le indicazioni, i dubbi, i suggerimenti, le contestazioni mettono in “crisi” quelle figurazioni che ciascun bambino può ritenere “ben fatte” o “belle” poiché già approvate dagli adulti. Lo stereotipo viene in tal modo *mentalmente modificato*». Così descrive Ghezzi (*ibid.*: 50) la propria teoria, dedicata all’arte figurativa infantile e volta a scardinare il fondamento di una sedicente “educazione artistica” perniciosa, che invita il bambino a disegnare ripetitivamente paesaggi stereotipati ove, solitamente, una casa con il camino in uno sfondo di prati, alberi e fiori, denota la banalità di un’armonia irreal e falsa.

Per quanto riguarda la musica, nella società attuale la problematicità dell’omologazione non inerisce soltanto la sfera dell’infanzia, bensì ogni fascia d’età. Nella scuola primaria, l’insegnante medio propone l’ascolto di canzoni considerate “adatte ai bambini” in ragione del testo cantato, il quale diviene elemento di selezione quando la musica perde ogni valore estetico. L’adeguatezza dei brani si decide altresì sulla durata breve, la struttura semplice e l’alto grado di “orecchiabilità” della melodia. Inoltre, tali canzoni presentano stereotipizzazioni circa la tonalità (sempre *maggiore*), la base armonica (spesso digitale, limitata agli accordi essenziali e rigorosamente priva di ogni dissonanza), nonché circa la voce e lo stile di chi canta: sia esso un bambino o un adulto, il modo di cantare è sempre inautentico e fastidiosamente “infantile”.

Questa tendenza entra in collisione con la realtà sonora della società contemporanea. Gli stereotipi uditivi vi si ripresentano nella brevità, nella strutturazione minimale tanto della melodia quanto della base digitale. Tuttavia, si percepiscono differenze sostanziali nei due mondi sonori: se il primo rispecchia un concetto di armonia banale, deprezzato e finanche infantilmente irrisorio, il secondo emana, al contrario, una profonda e intrinseca disarmonia.

Dunque, per un'educazione estetico-musicale in grado di modificare, trasformare e superare la concezione omologante della musica è necessario anzitutto un ascolto critico e interpretante volto a smascherare quanto si cela dietro alle sonorità "di moda", che – nella totale assenza di sviluppo armonico, con una base elettronica di sostegno ridotta perlopiù ad una sola nota del sintetizzatore –, lasciano spazio al ritmo reboante dei bassi. Ciò, interrogandosi sul significato simbolico del fatto che, da un lato, la musica di massa (sia pur nei suoi differenti generi) ha completamente smarrito la sua dimensione polifonica (corale, strumentale, orchestrale e armonica) mentre, dall'altro, il canto risulta perlopiù come narcisistico lamento, borbottio insofferente di voci rauche o – e ciò ne dispiega il lato più inquietante – *inumane*.

La modifica del timbro vocale attraverso i *softwares* è tecnica d'uso comune in ogni genere della musica contemporanea giacché consente di correggere facilmente un'intonazione stonata. Sicché, per esercitare la professione di cantanti non è più necessario essere intonati! Si prospetta così un quadro in cui il livello di istruzione musicale perde progressivamente il proprio valore e significato poiché non ha più alcuna afferenza con il raggiungimento del *successo*: l'apprendimento delle "competenze", delle "abilità" e delle "conoscenze" musicali non aiuta lo studente a immettersi nel mercato. Pertanto, all'istruzione e all'educazione musicale è riservata un'attenzione residuale (del tutto retorica) all'interno di un sistema scolastico che risulta asservito, in quanto frutto della Modernità, al *potere* e al *denaro* (cfr. Gennari, 2001), cui consegue altresì una concezione pedagogica inesorabilmente direzionata verso l'*Unbildung*. Ciò fa sì che il discorso musicale sia privo del respiro culturale ed estetico-pedagogico che ad esso potrebbe legittimamente spettare. Tuttavia si dispiegano il senso e la rilevanza economico-sociali della "musica di consumo" quando si comprende che produrla ha un costo minimo – poiché un *software* si occupa di tutto l'aspetto sonoro, mentre gli investimenti si dirigono piuttosto nella produzione degli esuberanti video ad essa associati –, ma determina, di contro, un guadagno massimo in termini, ad esempio, di "visualizzazioni" sulla rete. Tali

implicazioni economiche predominano l'ordine sociale e l'aspetto pedagogico, a confronto, ha una rilevanza risibile. Anzi, la pedagogia della musica non sembra aver contezza degli effetti *deformativi* che il consumo massificante di quell'ipnotico rumore antiestetico può avere sull'uomo. Tantomeno pare ancora considerare la possibilità di ovviare clinicamente a tali problematiche deformative, nonostante le prospettive della pedagogia clinica si siano progressivamente allargate (cfr. Sola, 2008a). Cosicché il discorso pedagogico non dimostra di essere sufficientemente intenzionato a risolvere le dissonanze e le disarmonie dell'uomo contemporaneo. Al contrario, chi in onestà intellettuale ne denuncia la portata deformativa – e in tal senso è utile ricordare che la parola *rave* in inglese significa “delirio” – viene accusato di “conservatorismo”, “elitarismo”, finanche di “razzismo” culturale o di “antimodernismo”. La riflessione su tali aspetti è imprescindibile, se si vuole intraprendere un'attività musicale che intenda educare allo sviluppo di un'espressività personale e autentica.

Alla riflessione sulle stereotipie uditive e la loro tendenza omologante, urge affiancare un cambiamento di paradigma relativo alla considerazione della musica in quanto arte, affinché smetta di essere ritenuta – da docenti e discenti, educatori ed educandi –, così come il disegno, soltanto «un'attività riposante, rilassante o un premio dopo la fatica e l'impegno dedicato alle materie di studio fondamentali» (Ghezzi, 2010: 46). Al contrario, un'educazione rivolta al *pensiero* e al *sentimento* estetici consente di scoprire la composizione musicale come una narrazione interiore. In quanto tale – ossia scevra di scopi altri (quali ad esempio lo sviluppo cognitivo e motorio, la correzione del comportamento attraverso la disciplina o l'apprendimento di nozioni sussidiarie ad altre materie, che risultano più facili da ricordare se poste in musica) – l'attività di produzione musicale può direzionarsi, per il soggetto, verso l'autotelica rappresentazione di sé. «L'opposto dello stereotipo» – scrive Ghezzi – «è il linguaggio estetico» (*ibid.*: 40): culturalizzare le proprie emozioni e trasferirle in musica – per mezzo di consonanze e dissonanze, suoni acuti e gravi, lunghi e brevi, deboli e forti, veloci e lenti, nonché attraverso i silenzi – non è prerogativa soltanto di coloro che sono

“per natura” intonati. Ogni essere umano ha la possibilità di sviluppare il proprio linguaggio estetico-musicale, ponendosi all’ascolto di se stesso, del proprio *tempo* interiore e della propria formazione. Tuttavia, l’arte musicale non si costituisce unicamente sull’accostamento estemporaneo di sonorità che trasmettono emozioni differenziate. In essa sono piuttosto uniti armonicamente ritmi, melodie, eufonie, ripetizioni, silenzi. Il pensiero di come comporli insieme è la sfida ludicamente più accattivante dell’*inventio* musicale.

Si profila così un’educazione estetica *con, per e alla* musica secondo la quale: a) sviluppare il proprio linguaggio musicale implica compiere tentativi, prove, intuizioni e scoperte all’interno di un percorso di sperimentazione vocale e/o strumentale; b) la “correzione” e l’intervento diretto da parte dell’educatore è deleteria, giacché progettando e poi ascoltando il suono, la melodia e l’armonia ricreati, è importante che il soggetto impari a scegliere autonomamente come trasformarli; c) l’incremento della tecnica cessa di essere il fine precipuo dell’educazione musicale, che è invece la ricerca personale della propria *sonorità* e della propria armonia; d) la *performance* musicale finale mantiene il proprio valore quale momento artistico di espressività soggettiva ma è totalmente subordinata all’intenso percorso educativo e formativo che l’ha preceduta; e) le dimensioni del pensiero e del sentimento, armonizzandosi nel segno della bellezza, determinano il valore artistico e formativo della musica.

Reinterpretando allora Ghezzi si può inferire che se il soggetto viene educato a udire sempre e dovunque il “brutto” o ad ascoltare con superficialità e indifferenza, oppure a non ascoltare, difficilmente saprà distinguere il “bello”, mentre se il suo orecchio sarà stato educato ad ascoltare il mondo, la natura, gli ambienti, le cose e ad apprezzare la bellezza, sicuramente riconoscerà il “brutto” (cfr. *ibid.*: 58). Ancóra, la teoria ghezziiana non esaurisce propria fecondità pedagogica, che allarga anzi oltre i confini dell’arte figurativa, quando scrive: «il momento dell’intervento educativo (...) è il momento del dialogo, della discussione, delle precisazioni, che devono precedere l’attuazione e la realizzazione» (*ibid.*: 41) della propria musica. Coticché, la tesi n. 8 suggerisce

all'educatore che «ponendo *domande*, esprimendo dubbi, chiedendo precisazioni e riflessioni» si offre al soggetto «la possibilità di riportare alla mente» il maggior numero di suoni possibili adatti a riprodurre un'esperienza, un'emozione o la rappresentazione di sé. Così, il soggetto riascolta, riode, crea sfumature di sonorità differenziate e può sentire «anche qualcosa di diverso» da ciò che aveva udito mentre “ascoltava” (cfr. *ibid.*: 42).

Strutturata in questo modo, l'attività del canto e della produzione musicale cessano di configurarsi sia quale frustrante esercizio delle abilità tecniche sia quale mero divertimento o sfogo, risultando invece come «uno “sforzo” intellettuale e fisico» che impegna il soggetto «in modo totale» (*ibid.*: 59). Dunque, se l'armonia costituisce un obiettivo educativo fondamentale, un'educazione estetico-musicale all'armonia dovrebbe anzitutto nascere dalla libertà, quale principio imprescindibile di ogni educazione. In seguito essa potrebbe edificarsi su una sensibilizzazione all'ascolto: della musica, di sé, dell'altro, del mistero. Attraverso una pratica corale polifonica – tesa a evidenziare le etimologie comuni di “coro”, “cuore”, “corda” e “coreografia” –, essa potrebbe perseguire l'armonia degli accordi – così inconsiderata dalla riflessione pedagogico-musicale – al fine di rendere l'uomo educato all'*orchestrazione* di un'idea musicale, di un'interpretazione complessiva della sua vita e della sua formazione. Un'educazione all'armonia, infine, implicherebbe non dimenticare l'etimologia del termine “musica”: l'ispirazione delle Muse riverbera il valore della bellezza oltre le contingenze tecniche della singola arte, in nome di quelle istanze sinestetiche tese a esprimere il mistero dell'umano. Proteso verso il piacere estetico – di sé, del mondo, della vita – il soggetto s'interrogherà sul bello per interiorizzarne l'essenza. Ma se, come scrive Thomas Mann, «la bellezza altro non è che nostalgia» (Mann, 1918: 109), di cosa abbiamo nostalgia?

III.3.4. Ascolto e educazione: sul canone culturale dell'Occidente

Nelle sue più differenziate espressioni di ordine generico, stilistico e formale che pervengono all'ascolto, la musica è anzitutto un linguaggio. In quanto tale, essa è *logos*: ragione e discorso che a vicenda si strutturano. Ivi i sentimenti soggettivi trovano una oggettivazione (culturale, storica, sociale...) e, contemporaneamente, i contenuti culturali in essa racchiusi contribuiscono alla formazione soggettiva del singolo. Pertanto, poiché il relazionarsi armonico dell'uomo con il mondo che lo circonda è ciò di cui peculiarmente si occupa l'educazione – la quale estrinseca nel proprio etimo il rapporto originario fra interiorità ed exteriorità –, il linguaggio si costituisce come mezzo principale di cui quest'ultima usufruisce. Quanto determina il nesso comunicativo fra io e mondo è il complesso sistema di segni, significati, codici e interpretazioni attraverso i quali le due sfere del soggettivo e dell'oggettivo entrano in contatto. Nell'approccio con la cultura, e attraverso le interpretazioni che ne dà, il soggetto si forma. Nel darsi forma, è portato naturalmente a cercare il riconoscimento e l'approvazione oggettiva di se stesso nell'incontro con l'altro, nei valori cui mirare, nella scelta del proprio stile formativo. Ma se i contenuti culturali interiorizzati hanno un'ascendente sull'intera formazione del soggetto, come valutarli e selezionarli? Se, poi, la critica letteraria può attingere criteri di selezione anche dalla sfera dei valori morali, sociali, educativi di cui talvolta si fanno portavoce i testi scritti, è possibile individuare, all'interno del vasto panorama della musicale sinfonica occidentale, un elenco di opere o di compositori fondamentali e *canonici*, stilato in nome di un contenuto di bellezza oggettivo?

Le più variegata produzioni umane possono essere considerate oggettivamente "culturali" quando il loro valore viene riconosciuto oltre i propri confini temporo-spaziali. Quando, poi, assumono altresì un valore paradigmatico circa lo stile e le *Weltanschauungen* di cui sono interpreti, allora giungono a costituirsi quale *canone*, in quanto estrinsecano il principio fondamentale cui ispirarsi in un particolare ambito. *Kanon* è, in greco, la canna con cui anticamente si compiono le misurazioni e, dunque, uno strumento convenzionale di confronto. Il *canone* diviene, figurativamente, la *regola*: criterio normativo, modello che

sancisce identità e differenze decidendo su queste l'appartenenza di un prodotto a un determinato ambito culturale. Il *Canone di Policleto* teorizza e traccia, verso il 450 a.C., lo schema per la rappresentazione fisica dell'essere umano nell'arte scultorea: l'ottenuto equilibrio fra la visione realistica delle forme e l'adesione all'ideale della perfezione non cesserà di effigiare nei secoli una ricerca estetica condotta sino ai massimi vertici. Nell'Occidente, il concetto di "canone" in quanto "regola" attraversa i secoli declinandosi nei più differenziati ambiti culturali: dalla *religione* – in cui indica dapprima il complesso dei testi sacri, poi la regola monastica medievale e infine l'insieme di norme relative alla Chiesa cattolica raccolte nel *diritto canonico* – alla *filosofia* – ove, secondo le opere di Epicuro, Kant, Stuart Mill e Dewey, fa riferimento alla *logica* – (cfr. Gennari, 2009:122-123). In *medicina* il concetto richiama il canone di Avicenna, che raccoglie e sistematizza le dottrine biologico-mediche di Ippocrate, Aristotele e Galeno, mentre in *musica* il "canone" indica una composizione polifonica configurantesi come l'imitazione rigorosa di un disegno melodico che viene proposto, dalle varie voci, a intervalli temporali differenziati.

Nel 1994, il volume *The Western Canon. The books of the Ages*, di Harold Bloom, individua i ventisei grandi autori della letteratura – «selezionati sia per la loro sublimità sia per il loro carattere rappresentativo» (Bloom, 1994: 8) – su cui si fonda il *canone occidentale*: Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Shakespeare, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Austen, Whitman, Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoj, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa, Beckett. Dipoi, il dibattito e le polemiche seguite alla strutturazione bloomiana danno luogo a tentativi di ampliamento del concetto di "canone occidentale" oltre i confini della letteratura. Così, nel 2009 Franco Cambi si interroga sul possibile *canone della pedagogia occidentale* (cfr. Cambi, 2009), considerandone Platone «il primo maestro» (*ibid.*: 18), con i dialoghi socratici – rivolti a sondare l'umano nelle dimensioni dell'anima e della mente – e *La Repubblica* – ove la pedagogia si articola politicamente –. Da esso diparte, secondo Cambi, un canone che comprende gli autori per cui l'opera platonica si

è posta quale paradigma precipuo di riflessione sull'uomo, relativamente agli aspetti pedagogico-politici: da Aristotele a Cicerone, da Agostino (con la formazione del cristiano e la politica del *De civitate Dei*) fino a Tommaso (con i concetti di *intellectus* e di bene comune), dal Rousseau dell'*Emilio* e del *Contratto* sino al Montaigne dei *Saggi*, senza eludere il Comenio della *Pampaedia* e della *Via lucis* (cfr. *ibid.*: I.c.). Al canone dell'umana formazione interiore ed esteriore su cui si instaura la tradizione che dalla *paideia* giunge sino alla *Bildung*, Cambi accosta poi un «canone scolastico-pedagogico» (*ibid.*: 19), il quale comprende gli autori fondamentali che si sono interrogati sulla fecondità pedagogica degli studi di retorica, oratoria ed eloquenza all'interno delle istituzioni educative.

Sulla stessa via, si potrebbe individuare un *canone della musica occidentale* che tenti di individuare quanto l'Occidente abbia offerto alla storia della musica e che cosa la musica abbia consegnato alla storia dell'Occidente. Bach e Mozart vi costituirebbero il centro, così come Dante e Shakespeare per il canone della letteratura bloomiano. Intorno ad essi ruoterebbero coloro che li influenzarono, coloro che ne furono influenzati e coloro che tentarono di rifiutarli. Da Monteverdi a Vivaldi e Paisiello, da Händel, Haydn a Beethoven, da Schumann, Schubert e Mendelssohn sino a Chopin e Liszt, da Bellini e Verdi fino a Wagner e Tchaikowsky, da Debussy, Ravel e Stravinskij fino a Mahler e Schömberg.

Tuttavia, quanto è veramente rilevante non consiste strettamente nel regesto di autori considerati "canonici", che Bloom tenta di selezionare in modo non arbitrario, seppur accusato, in seguito, del contrario. Dalle pagine del *canone* emerge piuttosto la tematizzazione del *criterio* con cui essi vengono scelti. «Chiedendomi che cosa rendesse canonici l'autore e le sue opere» – scrive il critico statunitense – «la risposta è stata per lo più la singolarità (*strangeness*), un tipo di originalità che non può essere assimilata o che ci assimila al punto da indurci a non considerarla più singolare» (*ibid.*: 9). Bloom incentra la propria riflessione sul rapporto di «influenza» che i vari autori ordiscono con il canone occidentale. Vi sono scrittori talmente originali che tutta la letteratura a seguire si

confronta con la loro singolarità, la quale però non viene «mai assimilata del tutto» (*ibid.*: 10). Di contro, ve ne sono altri la cui originalità influenza a tal punto la letteratura seguente, divenendo «un dato di fatto così abituale, da impedirci di vederne le peculiarità» (*ibid.*: *l.c.*). «Dante è il massimo esempio della prima possibilità e Shakespeare l'esempio insuperabile della seconda. Walt Whitman, sempre contraddittorio, presenta entrambi i lati del paradosso» (*ibid.*: *l.c.*) – commenta laconicamente il critico letterario statunitense, nella *Prefazione* della sua opera più discussa.

Il principio oggettivo che regola, ordina e sancisce l'appartenenza al *canone* va al di là di considerazioni politiche, morali e civili sugli autori o sull'utilità sociale delle loro opere, rimanendo al contrario nell'àlveo dell'estetica e del valore di bellezza. La tendenza della critica contemporanea – volta a considerare “fondamentali”, “autorevoli” e “canonici” autori, musicisti e artisti le cui opere si distinguono non in ragione di «criteri estetici» o «intellettuali», bensì «in nome dell'armonia sociale e della ripartizione delle ingiustizie sociali» (*ibid.*: *l.c.*) – è quanto distrugge il *canone* e lo priva di significato. Un'opera non è “di qualità” poiché è stata composta, ad esempio, da una donna, da una persona omosessuale, disabile o africana, e i diritti indiscutibili di queste categorie non hanno alcun principio di pertinenza con il valore estetico delle loro eventuali opere: i critici che non hanno compreso tale fondamentale principio fanno parte di quella che Bloom chiama la «Scuola del Risentimento» (*ibid.*: 10). Tale denominazione intende anzitutto «difendere l'autonomia dell'estetico» (*ibid.*: *l.c.*) da altri criteri di valutazione, che poco hanno di “oggettivo”.

Dunque, abbandonando Bloom, è lecito affermare che di ogni opera si possa discutere “oggettivamente” il valore estetico. Tuttavia, al valore oggettivo di bellezza artistica, stilistica, formale e di autorevolezza contenutistica sono strettamente connessi il piacere e il sentimento estetico suscitato, dall'opera, nel lettore. Pertanto, la scelta degli autori e delle opere che possono essere ritenuti *canonici* mostra sempre, all'un tempo e ineluttabilmente, la cifra soggettiva e la dimensione oggettiva della *critica*. Tanto il lemma “critica” quanto la parola “crisi”

derivano etimologicamente dal greco *krino*. Da questo termine – con cui si evocano il separare, dividere, distinguere, ordinare, decidere, giudicare – deriva la *krisis*, che significa divisione, scioglimento, contesa, lite, gara, lotta, decisione, giudizio, sentenza, condanna, indagine, investigazione. «La cultura occidentale ha interpretato le *crisi* dell’Occidente attraverso una *critica* che è venuta intrecciandosi, nel tempo e nello spazio, con dei *canoni* – cioè dei sistemi regolatori e ordinatori – indirizzati a risolvere gli stati di scompenso o perturbazione, dissesto o squilibrio verificatisi nella storia delle società» (Gennari, 2009: 121). Alla luce di ciò, trasponendo la riflessione dal livello culturale oggettivo a quello soggettivo, si potrebbe dedurre quale funzione ha il canone nella vita del soggetto che liberamente accede alla cultura: si presenta, ossia, come uno strumento utile a “guidare”, “portare ordine” e, quindi, “armonizzare” il rapporto di *crisi* del singolo con la cultura. Ricostituire in unità la *Kultur* e la *Bildung*: tale è la mèta di un eventuale *canone culturale dell’Occidente*, che rinvenga il principio di connessione fra le svariate sfere della cultura – quali ad la musica, la letteratura e la pedagogia – nell’essenza stessa della formazione umana: l’*umanità*.

Dunque, esistono opere davanti alle quali il soggetto prova una sensazione insolita, di cui egli per lo più non ha contezza. Da un lato, accostandovisi scopre mondi a lui totalmente estranei, è colto dallo *stupor* per l’originalità e la sublimità formale, stilistica, contenutistica (nonché per la genialità e l’autenticità del pensiero che le ha prodotte), sentendo palesamente il principio di *differenza* (rispetto a se stesso alle altre opere) che attribuisce loro la caratteristica dell’unicità. Queste opere lasciano il soggetto talmente meravigliato che, ancor prima che egli se ne possa accorgere, attivano in lui fecondi processi di trasformazione. Tuttavia, dall’altro lato, all’un tempo egli vi riconosce elementi noti e familiari, reinterpretati e superati, *topoi* e tratti comuni a più stili o scuole: nessi che le legano inscindibilmente tanto alla cultura da cui esse stesse sono scaturite quanto alla cultura cui il soggetto appartiene. Invero, alcuni aspetti di tali opere *canoniche* sembrano inerirlo nel profondo e “parlare di lui”. Così, vi

percepisce contemporaneamente anche un forte principio di *identità* poiché, pur nell'esercizio di alterità cui è costretto, ritrova se stesso, la propria interiore armonia, la felicità di appartenere alla cultura e al genere umano che la ha prodotta. Ossia: ritrova il centro della propria formazione umana, cui è ricondotto attraverso il processo erotematico, il piacere estetico della cultura e le «trasformazioni formative» (cfr. Sola, 2003) che l'opera gli ha suscitato. Il *Canone* – nella dialettica fra soggettivo e oggettivo, *identità* e *differenza* –, rende patente la comune *essenza umana* che armonizza e unisce inscindibilmente il rapporto fra il singolo uomo e la cultura collettiva.

Conclusioni.

Il Grande Inquisitore

«Oh, nel mio povero spirito terrestre euclideo, io so soltanto che il dolore esiste, che non ci sono colpevoli, che ogni cosa scaturisce direttamente e semplicemente da un'altra, che tutto scorre e si equilibra; ma, già, queste non sono che bolle euclidee, io lo so bene, e non posso adattarmi a vivere in conformità con esse!» (Dostoevskij, 1879-80: 260). Con queste parole Ivan Karamazov introduce la sua «rivolta» (*ibid.*: 252 ss.) contro Dio, la morale tradizionale e la religione, denunciando l'assurdità del concetto occidentale di *armonia del mondo* che, originatosi dalla cultura greca, giunge nei secoli a giustificare il male e il dolore con la dottrina della teodicea.

Così come il Faust goethiano o l'Adrian Leverkühn di Mann, la figura di Ivan Karamazov effigia l'uomo moderno: disincantato, razionalista, ateo, disperato. Ivan è avvolto dal mistero: ragazzo cupo, in tenera età dimostra un'intelligenza superiore alla media e si dedica allo studio delle scienze naturali. Nella sua lucida analisi contro l'esistenza dell'armonia, che muove anzitutto dall'aberrante afflizione degli innocenti, assurge la sineddoche dei bambini: «se anch'essi soffrono terribilmente sulla terra, è senza dubbio per i loro padri, sono castigati per i padri che hanno mangiato il frutto proibito; ma questo è un ragionamento dell'altro mondo, inconcepibile per il cuore dell'uomo di quaggiù, sulla terra. Non è lecito che un innocente soffra per un altro, e tanto più un simile innocente!» (*ibid.*: 253). L'accusa di Dostoevskij pare rivolgersi feuerbachianamente a quelle dottrine della religione che inducono il singolo ad accettare in modo passivo verità irrazionali e irragionevoli annullando il sentimento della propria identità in nome di un Ente-Altro, ipostatizzato in un illusorio aldilà. «A me occorre un compenso non nell'infinito, chissà dove e chissà quando, ma già qui sulla terra, e tale che io stesso lo possa vedere. Io ho creduto

e voglio vedere anch'io, e, se allora fossi già morto, mi si resusciti, perché se tutto dovesse avvenire senza di me, sarebbe una cosa troppo ingiusta. Io non ho mica sofferto per concimare con il mio essere, con le mie colpe e le mie sofferenze, la futura armonia in pro di qualcuno» (*ibid.*: 260). In tal senso, Ivan non si riferisce all'autentica consonanza interiore del soggetto nell'incontro con Dio, bensì a una credenza alienante che, paradossalmente, nega la realizzazione terrena dell'armonia per proiettarla in un ipotetico futuro, giustificando in questo modo l'esistenza del male e il peccato nella vita. «Io voglio vedere con i miei occhi il daino ruzzare accanto al leone e l'ucciso alzarsi e abbracciare il suo uccisore. Io voglio esser presente quando tutti apprenderanno di colpo perché tutto sia stato così»: – afferma il ragazzo – «su questo desiderio poggiano tutte le religioni della terra» (*ibid.*: l.c.). È il tema dell'apocatástasi (dal greco *apokatástasis*, “ristabilimento”, “riconciliazione”, “restaurazione”) che in alcune antiche filosofie stoiche indicava il ricostituirsi del mondo e della natura nei loro caratteri e nelle loro forme originarie, secondo cicli infinitamente reiterantesi. Reinterpretato poi dal teologo cristiano Origene (183-254 ca.), tale concetto giunge a indicare lo ristabilimento dell'ordine voluto da Dio e, con esso, il perdono finale di tutti i peccatori senza distinzione alcuna: la relativa dottrina viene pertanto condannata per eresia dal sinodo di Costantinopoli del 543 implicando la non eternità dell'inferno.

La scottante denuncia di Ivan riconsegna al mondo il dimenticato grido di dolore degli indifesi. «Se tutti devono soffrire per acquistare con la sofferenza l'eterna armonia, che c'entrano qui i bambini? Dimmelo, ti prego! Non si capisce assolutamente a che scopo debbano anch'essi patire e perché debbano acquistarsi con le sofferenze quell'armonia. Perché hanno servito anch'essi da materiale e da concime per preparare a vantaggio altrui l'armonia futura?» (*ibid.*: 260-61). Dostoevskij tratteggia qui la cifra distintiva dell'uomo moderno che, davanti agli eccessi del male, all'insensata sofferenza umana e al dolore della vita, non riesce più in alcun modo a provare il sentimento del perdono e nega razionalmente l'esistenza dell'armonia, interpretandola come un concetto

chimerico e mendace: «finché c'è ancora tempo, corro ai ripari e perciò rifiuto assolutamente la suprema armonia. Essa non vale una lacrima anche sola di quella bambina martoriata» (*ibid.*: 261). «A che mi serve l'inferno per i carnefici, a che può rimediare l'inferno, quando i bambini sono già stati martirizzati? E che armonia è questa, se c'è l'inferno?» (*ibid.*: l.c.) sono le domande ultime che lacerano l'uomo nell'incapacità umana di perdonare il dolore invendicato degli incolpevoli. Se quest'ultima possibilità è concessa soltanto a Dio, «dov'è l'armonia?» (*ibid.*: 262) – chiede disperatamente Ivan. Vale a dire: dove si trova, concretamente, nella vita dell'uomo? Ineluttabile l'angoscia davanti all'aporia della questione posta in essere: «io non voglio l'armonia, non la voglio per amore dell'umanità» (*ibid.*: l.c.) – giunge quindi a inferire Karamazov. «Troppo poi si è esagerato il valore di quell'armonia, l'ingresso costa troppo caro per la nostra tasca»; la conclusione è laconica: «e, perciò, mi affretto a restituire il mio biglietto d'ingresso» (*ibid.*: l.c.).

È questa la lunga premessa necessaria a introdurre *Il Grande Inquisitore*, la celeberrima novella inserita da Dostoevskij al capitolo quinto del quinto Libro de *I fratelli Karamazov*. Dunque, a ogni «rivolta» è sempre relata una «inquisizione» e ciascun atteggiamento inquisitorio implica un comportamento rivoltoso: fra rivolta e inquisizione emerge anzitutto, quale corrispettivo dell'armonia, il tema della *libertà*. Seppur ambientato nella Siviglia del XVI secolo, il poema – che Ivan, dopo la discussione sulla divina armonia, dice di aver pensato in merito – è considerato il punto culminante del romanzo e uno dei massimi vertici della letteratura mondiale poiché, oltre a trattare i problemi della società europea nel suo insieme attraverso la storia, la filosofia, l'etica e la religione, tematizza le «contraddizioni storiche dell'umana natura su tutta la terra» (*ibid.*: 269). La trama racconta del ritorno di Cristo sulla Terra «al tempo più pauroso dell'Inquisizione quando ogni giorno nel paese ardevano i roghi per la gloria di Dio» (*ibid.*: 265). Egli ritorna con l'«immensa Sua misericordia» e «un dolce sorriso d'infinita compassione»; «tutti Lo riconoscono», giacché «il sole dell'amore arde nel Suo cuore, i raggi della Luce, del Sapere e della Forza si

sprigionano dai suoi occhi e, inondando gli uomini, ne fanno tremare i cuori in una rispondenza d'amore» (*ibid.*: *l.c.*). A questo punto «il cardinale grande inquisitore», invece di accogliere Cristo con favore, fa tutt'altro: «allunga un dito e ordina» (*ibid.*: 266) di rinchiuderlo nel carcere del Santo Uffizio, per arderlo vivo il giorno seguente.

Dietro alla novella si scorge, dunque, una mal celata critica alla Chiesa punitiva che non ama la libertà degli uomini e, pertanto, agisce distorcendo e *correggendo* il messaggio cristiano, corrompendolo con gli obiettivi di questo mondo – il potere e il denaro – per giungere finanche a colpire Dio nella figura che più lo rappresenta: Cristo. E, ancor più paradossalmente, lo fa nel nome di Dio stesso. Ma nella poetica di Dostoevskij il grande inquisitore è non già la personificazione della Chiesa romana, bensì l'incarnazione dell'*autorità*. Ne sono l'effigie il «rozzo saio», «i tetri aiutanti, i servi e la “sacra” guardia» che lo seguono, nonché le parole con cui Ivan lo descrive: «tanta è la sua forza e a tal punto il popolo è docile, sottomesso e pavidamente ubbidiente» che «tutta la folla, come un sol uomo, si curva fino a terra davanti al vecchio inquisitore» (*ibid.*: *l.c.*). «Perché sei venuto a disturbarci?» (*ibid.*: 267) – chiede ripetutamente il cardinale al Cristo incarcerato – «Sappi che adesso, proprio oggi, questi uomini sono più che mai convinti di essere perfettamente liberi, e tuttavia ci hanno essi stessi recato la propria libertà, e l'hanno deposta umilmente ai nostri piedi» (*ibid.*: 268). A partire da tale affermazione e fino alla conclusione della novella, l'inquisitore intende sostenere alacramente, nel dialogo con Cristo, la tesi secondo cui la soppressione della libertà che egli opera sul popolo, con la propria autorità e il proprio potere, sarebbe finalizzata a «rendere felici gli uomini» (*ibid.*: *l.c.*). L'essere umano, infatti, «fu creato ribelle» e capace di un pensiero autentico con il quale può liberamente formarsi; ma «possono forse dei ribelli essere felici?» (*ibid.*: *l.c.*) – è la domanda retorica con cui il vecchio cardinale intende giustificare i propri misfatti.

Ha inizio qui il nucleo della novella. L'inquisitore, in un dialogo a due con il Cristo, Gli ricorda quando il diavolo, nel deserto, Lo avvertì riguardo al futuro

del genere umano, che si sarebbe asservito proprio a satana: colui per il quale, secondo Ivan, «l'umanità cominciò a dubitare della verità» e perse progressivamente «la fede in quel che dice il cuore» (*ibid.*: 264). IstigandoLo a trasformare le pietre in pani, il maligno Lo avvisò del fatto che, fra «la libertà» – lasciata da Dio agli uomini – e il *denaro* – di cui «il pane terreno» è allegoria –, gli uomini avrebbero scelto il pane: hanno infatti «tanta paura» di «essere liberi» (*ibid.*: 270) poiché «la libertà di scelta» porta «ansie ed angosce», «inquietudini e tanti insolubili problemi» (*ibid.*: 272). Dipoi, quando Gli propose di buttarsi dalla vetta del tempio, svelò che «l'uomo cerca non tanto Dio quanto i miracoli» (*ibid.*: *l.c.*), ossia: ciò davanti a cui il *pensiero* umano può abdicare, lasciando adito alla *superstizione*. Infine, offrendoGli tutti i regni della terra, il demonio palesò la volontà umana di *universalizzazione*, qualunque sia il prezzo ch'essa richieda. Secondo il vecchio, dunque, se Cristo avesse ascoltato «lo spirito intelligente e terribile, lo spirito dell'autodistruzione e del non essere» (*ibid.*: 269) – cui il cardinale stesso, la Chiesa e l'umanità tutta si sono a poco a poco asserviti – avrebbe conquistato totalmente il genere umano. «Tutto ciò che l'uomo cerca» infatti è: «a chi inchinarsi» (chi ha il potere e il denaro), «a chi affidare la propria coscienza» (per non dover sentire le inquietudini portate dal pensiero e dalla libertà) «e in qual modo, infine, unirsi tutti in un unico formicaio indiscutibilmente comune e concorde, giacché il bisogno di unione universale è il terzo e l'ultimo tormento degli uomini» (i quali mirano sempre ad assolutizzare la propria visione del mondo) (*ibid.*: 274).

La critica dostoevkijana pare allora dirigersi velatamente al socialismo, secondo cui la povertà e la lotta per l'esistenza sono le cause del peccato e del vizio umani talché «non esiste il delitto, e quindi nemmeno il peccato» ma «ci sono soltanto degli affamati» (*ibid.*: 269). Di conseguenza, la disapprovazione sembra rivolgersi alla società che ha erroneamente rimosso la sfera della spiritualità occupandosi anzitutto del denaro, mentre l'essere umano si differenzia dagli altri viventi proprio in ragione del fatto che vive un'interiorità spirituale e anela all'ideale della bellezza per formarsi armonicamente. Tuttavia,

con tali parole, l'inquisitore – pur appartenendo narrativamente ad uno spazio-tempo che si colloca nella Spagna del XVI secolo – sembra profilarsi in quanto portavoce del pensiero di Ivan e, con esso, dei (non-)valori antiumanistici del *nichilismo* moderno. Profetizzando il futuro dell'umanità (che rimanda probabilmente al presente ottocentesco di Dostoevskij) il cardinale dice, infatti, degli uomini: «la libertà, il libero pensiero e la scienza li condurranno in tali labirinti (...) che di essi gli uni, ribelli e furiosi, si distruggeranno da sé, gli altri, ribelli ma deboli si distruggeranno fra loro» (*ibid.*: 275). Di contro, per il vecchio, quanti rinunceranno al libero pensiero assecondando l'eterodirezione della propria coscienza, sottostaranno all'*autorità* e ne avranno timore. «Ma altrettanto facilmente passeranno, a un nostro cenno» – continua l'inquisitore –, all'«allegrezza», al «riso» e alle «felici canzoni infantili», giacché «nelle ore libere dal lavoro organizzeremo la loro vita come un giuoco infantile con canti e cori e danze innocenti» per affrancarli «dal grave fastidio e dal terribile tormento odierno di dovere personalmente e liberamente decidere. E tutti saranno felici» (*ibid.*: 276). Risulta difficile non scorgere, in tali parole davvero profetiche, un nesso con la condizione dell'uomo contemporaneo, che verrà annunciata, ad esempio, come si è visto, da Adorno e dalla Scuola di Francoforte.

Alla conclusione del racconto, Ivan tenta di discolpare il suo personaggio, che egli descrive come un probabile gesuita, un tempo accanitosi anch'esso «a domare la propria carne per rendersi libero e perfetto» (*ibid.*: 278). Le sue idee potrebbero essere state determinate dal fatto che «a un tratto ha aperto gli occhi e ha veduto che non è una gran felicità morale raggiungere la perfezione del volere, per doversi in pari tempo convincere che milioni di altre creature di Dio sono rimaste imperfette» e lo rimarranno sempre, giacché «non per simili paperotti il grande idealista ha sognato la sua armonia» (*ibid.*: *l.c.*). Miscredenza e pessimismo, disincanto e insoddisfazione, amarezza e frustrazione sono dunque i caratteri di una Modernità il cui relativismo talvolta giunge sino a negare il sentimento d'umanità presente nell'uomo, e a legittimare così gli orrori di cui la storia è satura.

In conclusione a un discorso sull'armonia si potrebbe allora sostenere, con Dostoevskij, che essa non c'è e che anche l'uomo moderno si trova, piuttosto, a vivere in una condizione disarmonica per la presenza di molti *grandi inquisitori*, i quali nei modi più differenziati tolgono l'armonia a se stessi e agli altri. Colpiscono invero il maggior desiderio nascosto nel cuore degli uomini, che non vogliono la libertà assoluta e cieca, né una felicità imperitura, ma desiderano tradurre la propria formazione in un'interiore armonia. Si potrebbero definire *grandi inquisitori* tutti coloro che nelle modalità più diverse inficiano la libertà del soggetto (di essere *chi vuole e come vuole*) e, ai limiti del paradosso, lo fanno paternalisticamente, con l'inganno, in nome della sua *felicità*.

Fra gli inquisitori del nostro tempo non vi è più *la Chiesa* (cattolica), che con Papa Bergoglio si vota dichiaratamente alla «fraternità», all'«amicizia sociale» (*Enciclica Fratelli tutti*, 3 ottobre 2020) e si impegna a «umanizzare l'educazione» (*Discorso alla plenaria Congregazione per l'educazione cattolica*, 9 febbraio 2017), ossia a promuovere «un'educazione che integri e armonizzi l'intelletto, gli affetti e l'azione, ovvero la testa, il cuore e le mani» dell'essere umano per consentirgli «di crescere in maniera armonica non solo a livello personale ma, contemporaneamente, a livello sociale» (*Discorso per la Visita Apostolica all'Università Cattolica del Cile*, 17 gennaio 2018). Uno dei grandi inquisitori del nostro tempo è costituito invece da tutte *le Chiese* (in quanto comunità religiose) che si alimentano del dogmatismo e del fondamentalismo abbracciando ciecamente posizioni assolutiste e assolutizzanti, sino a giungere alle forme intrasigenti e repressive del radicalismo, dell'integralismo e del terrorismo. In particolare, dall'11 settembre 2001 fino agli attentati di Parigi, Bruxelles, Nizza, Berlino, Manchester, Londra e Barcellona compiuti fra il 2015 e il 2017, il terrorismo di matrice islamica ha profondamente segnato tanto l'uomo occidentale – che ha sentito improvvisamente venir meno il valore essenziale della propria cultura, ossia la libertà – quanto i musulmani che davanti all'oltraggio del proprio credo, nel segno della laicità, hanno gridato al mondo: «*Not in my name!*». Devastanti sono gli effetti di disarmonia sulla formazione dell'essere

umano che vede tali comunità estremiste conquistare il governo del proprio Paese, come è accaduto il 15 agosto del 2021 a Kabul, dove i Talebani oggi impediscono alle donne di istruirsi, di prender parte alla vita politica, abolendo per loro la libertà di abbigliamento e di circolazione, nonché proibendo in generale qualunque tipo di forma artistica profana, e specificatamente la musica, giacché definita “peccaminosa”.

Certo fra i maggiori inquisitori del nostro tempo vi sono poi gli Stati i cui *leaders* – pur godendo di una notevole attenzione mediatica poiché considerati “grandi della Terra” – utilizzano un metodo di comunicazione provocatorio, aggressivo e violento, dal quale non eludono affermazioni controverse palesanti intolleranza, odio, misoginia, omofobia, razzismo, xenofobia, antiambientalismo. Si tratta dei neofascismi che ostentano posizioni estremamente reazionarie contro l’omosessualità, la parità e la difesa dei diritti umani, reprimendo il dissenso politico, rischiando di debordare nel totalitarismo e arrivando talvolta a sostenere la dittatura militare sino a giustificarne le nefandezze, le torture, la pena di morte. Con il loro improntarsi a una cultura del nulla, e per la loro influenza, essi alimentano la nascita di populismi, ideologismi e sovranismi anche laddove siano radicati, per tradizione storico-culturale, i valori della libertà, dell’uglianza e della fraternità.

Non si eludano, poi, fra ciò che impedisce l’armonia del soggetto, gli effetti dell’economia di mercato operata dal capitalismo che, sospinto fino allo sfruttamento illimitato di tutte le risorse naturali e in particolare di quelle fossili, ha tolto agli esseri umani la possibilità di respirare senza il rischio di ammalarsi a causa dell’inquinamento. Il surriscaldamento globale provocato da tale modello di sviluppo sta determinando in tutto il mondo la tragedia dei disastri climatici, dai grandi incendi alle poderose e inaspettate alluvioni. Come incide tutto ciò sulla formazione dell’uomo e sulla sua possibilità di raggiungere una propria armonia, nonostante il senso di indeterminatezza in cui viene gettato proprio a causa di tali eventi metereologici?

Parrebbe lecito sostenere che i più grandi inquisitori del nostro tempo siano però anzitutto i media, l'industria culturale e il sistema d'informazione, i quali operano un paternalistico controllo totale sulla società e sulla vita del singolo soggetto, massificando, omologando e finanche *anestetizzando* il pensiero e la formazione umani (cfr. Gennari, 2018d). «Un bambino – ma questo vale per ogni età della vita – che sia sottoposto ogni giorno alle feroci violenze ospitate nei film e telefilm, serial e fiction potrà forse provare il sentimento dell'armonia interiore?» (*ibid.*: 79). Anche su questo tema la pedagogia, la società e la cultura hanno l'onere di interrogarsi. Tuttavia è bene ricordare che, se inquisire significa indagare in modo pedante e maligno, con toni rigidi, accusatori, minacciosi, nonché oppressivi dei diritti, della libertà e della personalità altrui, vi è il rischio che tali posizioni inquisitorie s'insinuino altresì nel microcosmo degli atteggiamenti quotidiani, ad esempio in famiglia. Anche la scuola può paradossalmente talvolta trasformarsi in un luogo d'inquisizione, sebbene nelle italiane *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, del 2012, si trovi esplicitato quanto segue: «la finalità generale della scuola è lo sviluppo armonico e integrale della persona» (AA.VV., 2012: 13).

Lungi dall'appoggiare una tesi antimodernista – e nella convinzione che la Modernità abbia innegabilmente portato innovazioni fondamentali per tutto il genere umano –, il presente studio sull'armonia volge dunque al termine – motivo per cui desidererei sentitamente ringraziare i Professori Francesco Mattei, Lorenzo Cantatore, Giancarla Sola e, certo non ultimo, Mario Gennari – focalizzando la figura del grande inquisitore a suggello di una peculiare vocazione dichiaratamente *umanistica*, *antiautoritaria* e *antinichilista*. Ciò perché la negazione dei valori dell'umano e la soppressione della libertà (di essere *chi* e *come* si vuole ma non di *fare* ciò che si vuole) sono quanto più nuoce alla formazione armonica dell'essere umano, in tutte le epoche della storia.

Bibliografia

AA.VV.

1961 *L'educazione estetica*, Atti del V Convegno di Scholé, Brescia, settembre 1958, La Scuola, Brescia

1970-72 *La pedagogia*, diretta da L. Volpicelli, Vallardi, Milano, voll.14

2012 *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, in "Annali della pubblica Istruzione" – Rivista bimestrale del ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca – Numero speciale, Le Monnier, Firenze

2006 *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano

ACONE Giuseppe

2001 *Fondamenti di pedagogia generale*, EdiSud, Salerno

ACONE Leonardo

2015 *Le mille e una notte. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Pensa Multimedia, Lecce

ANCESCHI Alessandra

2009 (ed.) *Musica e educazione estetica. Il ruolo delle arti nei contesti educativi*, EDT, Torino

ANDRISANI Roberta

2013 *Crescere "in armonia". Una prospettiva psicopedagogica e didattica sulla natura e lo sviluppo dell'intelligenza musicale*, Altrimedia Edizioni, Matera

ADORNO WIESENGRUND Theodor

1949 *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen (tr.it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002)

1953 *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* (tr.it. *Del presente rapporto fra filosofia e musica*, in "Filosofia dell'arte" – "Archivio di Filosofia" dir. da E. Castelli, Roma-Milano

1958 *Dissonanzen*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen (tr.it. *Dissonanze*, Feltrielli, Milano, 1959, 1990)

1959 *Theorie der Halbbildung*, in "Der Monat", n. 132; in Adorno Wiesengrund, 1972, S.93-121 (tr.it. a cura di G. Sola, *Teoria della Halbbildung*, Il Melangolo, Genova, 2010)

1960 *Einleitung zur einer Diskussion über die »Theorie der Halbbildung«*, in Adorno Wiesengrund, 1972, S.574-577 (tr.it. M. Gennari, *Introduzione a una discussione a proposito della «Teoria della Halbbildung»*, in Sola, 2010, pp.53-57)

1972 *Soziologische Schriften I*, in Adorno Wiesengrund, 1970-1986, Bd.8

1970-1986 *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedmann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., Bde.20

ADORNO WIESENGRUND Theodor – HORKHEIMER Max

1944 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc.; S.Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1969 (tr.t. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, 2010⁵)

ALLORTO Riccardo

1983-84 *Pedagogia musicale*, in Basso A., 1983-2005, vol. V, pp. 568-85

- ARBO Alessandro
2007 *Consonanza e dissonanza da Zarlino a Rousseau*, in Borio G. – Gentili C., 2007, pp.123-145
- ASSUNTO Rosario
1970-72 *L'educazione estetica*, in AA.VV., 1970-72, vol.I
- ATTINÀ Marinella – BROCCOLI Amelia
2021 (eds.) *Inattualità pedagogiche. Ripensare l'educazione nella riflessione pedagogica contemporanea*, Franco Angeli, Milano
- AZZARONI Loris
1988 *Introduzione*, in De la Motte D., 1976, pp. 7-34
- BACH Carl Philippe Emanuel
1762 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweiter Teil*, Georg Ludwig Winter, Berlin (tr.it. *Saggio di metodo per la tastiera. Parte Seconda*, a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano, 1973)
- BARBONE Alessandro
2012 *Musica e filosofia nel pitagorismo*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli
- BASSO Alberto
1983-2005 (ed.) *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Utet, Torino, voll.22
1994 *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano
- BATTEAUX Charles
1746 *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Chez Durand, Paris (tr.it. *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Il Mulino, Bologna, 1973)
- BERTIN Giovanni Maria
1978 (ed.) *L'educazione estetica*, La Nuova Italia, Firenze
- BLOCH Ernst
1918 *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1964 (tr.it. *Spirito dell'utopia*, 1992 La Nuova Italia, Firenze; RCS, Milano, 2004; 2009)
- BLOOM Harold
1994 *The Western canon. The Books and School of the Ages*, Houghton Mifflin Harcourt and Susanna Zevi (tr.it. F. Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Bur, Milano, 2020⁹)
- BOLPAGNI Paolo
2021 (ed.) *Vedere la musica. L'arte dal simbolismo alle avanguardie*, Silvana Editore, Milano
- BODEI Remo
1995 *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna
- BÖHM Winfried
1994 *Dallo spirito della musica la nascita dell'uomo*, in "Pedagogia e Vita", 6, pp.19-31

- BORIO Gianmarco – GENTILI Carlo
2007 (eds.) *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Carocci, Roma
- BORIO Gianmarco – POLLEDRI Elena
2019 (Hrgs.) „Wechsel der Töne“. *Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten*, Winter, Heidelberg
- BORTOLOTTI Mario
1962 *Introduzione al lied romantico*, Ricordi, Milano; Adelphi, Milano, 1984
- BROCCOLI Amelia
2008 *Educazione e comunicazione. Per un'etica del discorso pedagogico*, La Scuola, Brescia
2017 *Educazione senza morale? Risorse e limiti dell'etica pedagogica*, Morcelliana,
- CACCIARI Massimo
2020 *Il lavoro dello spirito. Saggio su Max Weber*, Adelphi, Milano
- CACCIARI Massimo – MUTI Riccardo
2020 *Le sette parole di Cristo*, Il Mulino, Bologna
- CAGNOLATI Antonella – PINTO MINERVA Franca – ULIVIERI Simonetta
2013 (eds.) *Le frontiere del corpo. Mutamenti e metamorfosi*, ETS, Pisa
- CALASSO Roberto
1988 *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano
- CAMBI Franco
2003 *Manuale di storia della pedagogia*, Laterza, Bari
2006 *Abitare il disincanto. Una pedagogia per il postmoderno*, UTET, Torino
2009 (ed.) *Sul canone della pedagogia occidentale*, Carocci, Roma, 2017²
2016 *Formarsi tra le note. Per una filosofia dell'educazione musicale*, Anicia, Roma
- CAMBI Franco – GENNARI Mario
2018 *Leopardi come educatore*, Il Melangolo, Genova
- CAMBI Franco *et alii*
2009 *Pedagogia generale. Identità, percorsi, funzione*, Carocci Roma;
- CAMPANELLA Michele
2019 *Suono. Pensieri e divagazioni di un musicista fuori dal coro*, Castelvecchi, Roma
- CAPELLA Marziano
1499 *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Lugduni (tr.it. *Le nozze di Filologia e Mercurio*, ed. I. Ramelli, Bompiani, Milano, 2001)
- CASTIGLIONE Baldassarre
1528 *Libro del Cortegiano*, ed. G. Preti, Einaudi, Torino, 1965
- CIASULLO Alessandro
2015 *“Armonie bioeducative”. Scale e arpeggi pedagogici*, FrancoAngeli, Milano
- CITATI Pietro

- 1998 *L'armonia del mondo. Miti d'oggi*, RCS, Milano; Superpocket, Milano, 1999
- CORBALÁN Fernando
2010 *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, RBA Italia, Brescia
- CORNFORD Francis McDonald
1935 *Plato's cosmology. The Timaeus of Plato*, Hackett, 1997
- COPPI Antonella
2008 (ed.) *REMUS: Reggio Emilia Musica Università Scuola. Studi e Ricerche sulla Formazione Musicale. Atti e documenti del III e IV Convegno-Concerto. Anni 2006-2007*, Morlacchi, Perugia
- CRAVERI Benetta
2001 *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano
- DAHLHAUS Carl
1967 *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1968² (tr.fr. A.E. Ceulemans, *La Tonalité harmonique. Études des origines*, Mardaga, Liège, 1993)
- DAICHES David
1960 *A critical history of english literature*, Ronald Press Company (tr.it. R. Anzilotti, M. Leardi, G. Marzano, *Storia della Letteratura Inglese*, Volume Primo, Garzanti, 1982²)
- DAVERIO Philippe
2018 *Le stanze dell'armonia. Nei musei dove l'Europa era già unita*, Mondadori, Milano
- DE GIORGI Fulvio
2021 (ed.) *Storia della pedagogia*, Scholé-Morcelliana, Brescia
- DELALANDE François
1984 *La musique est un jeu d'enfants*, INA-GRM, Buchet-Chastel, Paris
1993 *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Clueb, Bologna
- DE LA MOTTE Diether
1976 *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel (tr.it. L. Azzaroni, *Manuale di Armonia*, La Nuova Italia, Firenze, 1988⁴)
- DE SANCTIS Francesco
1870 *Storia della letteratura italiana*, ed. RCS libri, Milano, 2006²
- DESCARTES René
1637 *Discours de la méthode* (tr.it. *Discorso sul metodo*, Mondadori, 1993)
1650 *Compendium musicae* (tr.it. P. Iandolo, *Compendium musicae*, Stilo Editrice, Bari, 2008)
- DOLCI Danilo
1993 *La legge come germe musicale*, Piero Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma
- DOSTOEVSKIJ Fëdor Michajlovič

- 1879-80 *Brat'ja Karamazovy*, in "Russkij vestnik", Moskva (tr.it. *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano, 1981, 2 voll.)
- DUCCI Edda
1979 *L'uomo umano*, La Scuola, Brescia
- ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1967²
1964 *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1977
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, ed. La Nave di Teseo, Milano, 2016
2004a (ed.) *Storia della bellezza*, Bompiani/Giunti, Milano, 2018²
2004b *La Bellezza come proporzione e armonia*, in Eco U., 2004a, pp. 61-97
2012 (ed.) *L'Antichità. Grecia*, Encyclomedia, Milano
- EINSTEIN Alfred
1934 *Geschichte der Musik*, A.W. Sijthoff's Uitgeversmij N.V., Leiden (tr.it. E. Pasquali, *Breve storia della musica*, SE, Milano, 2008)
- EUCLIDE
1825 *Elementi* (tr.it. *I primi sei libri degli elementi di Euclide tradotti in Italiano dall'abate Fazzini*, Stamperia francese, Napoli, 1828²)
2007 *Tutte le opere*, ed. F. Acerbi, Bompiani, Milano
- FÉTIS François-Joseph
1844 *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, ed. G. Brandus et S. Dufour Editeurs, Paris, 1867⁹
- FICINO Marsilio
1482 *Theologia platonica de immortalitate animorum*, Firenze (tr.it. a cura di M. Schiavone, *Teologia platonica*, Zanichelli, Bologna, 1965, 2 voll.)
- FUBINI Enrico
1976 *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino
- GENNARI Mario
1984 *Pedagogia e semiotica*, La Scuola, Brescia, 1998²
1992 *Interpretare l'educazione. Pedagogia, semiotica, ermeneutica*, La Scuola, Brescia, 2003²
1994 *L'educazione estetica*, Bompiani, Milano, 2007⁶
1995 *Storia della Bildung. Formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa*, La Scuola, Brescia
2001 *Filosofia della Formazione dell'uomo*, Bompiani, Milano
2006 *Trattato di pedagogia generale*, Bompiani, Milano
2007 *Filosofia del pensiero*, Il Melangolo, Genova
2009 *Per un "canone" attuale della formazione*, in Cambi F., 2009, pp. 115-141
2010a *Introduzione. Il puer aestheticus nell'esperienza pedagogica di Cesare Ghezzi*, in Ghezzi C., 2010, pp.11-36
2010b *Pedagogia e musica*, in "Rassegna di Pedagogia – Pädagogische Umschau" LXVIII, 1-4, PP.256-262
2012 *L'Eidos del mondo*, Bompiani, Milano, 2013²
2014 *La formazione estetica: fondazione e progetti*, in "Studi sulla Formazione", 2-2014, pp.31-35

- 2015a *Formema*, Il Melangolo, Genova
 2015b *Missa in tempore belli*, Il Melangolo, Genova
 2016 *Pluralismo versus Occidentalismo*, in Sola G., 2016b, pp. 25-38
 2017 *Dalla paideia classica alla Bildung divina*, Bompiani, Milano
 2018a *Apollineo e dionisiaco. La costituzione dilemmatica della formazione umana*, in "Educazione. Giornale di pedagogia critica", VII, 2, Anicia, Roma, pp. 33-32
 2018b (ed.) *Neuhumanismus. Pedagogie e culture del Neoumanesimo tedesco tra Settecento e Ottocento*, Primo Volume, Il Melangolo, Genova
 2018c *Il pensiero pedagogico di Giacomo Leopardi*, in Cambi F. – Gennari M., 2018, Il Melangolo, Genova, pp.13-51
 2018d *Filosofia del discorso*, Il Melangolo, Genova
 2019a (ed.) *Neuhumanismus. Pedagogie e culture del Neoumanesimo tedesco tra Settecento e Ottocento*, Secondo Volume, Il Melangolo, Genova
 2019b *Trattatello di prosòdica*, Il Melangolo, Genova
 2020 (ed.) *Neuhumanismus. Pedagogie e culture del Neoumanesimo tedesco tra Settecento e Ottocento*, Terzo Volume, Il Melangolo, Genova

GENNARI Mario – KAISER Anna

- 2000 *Prolegomeni alla pedagogia generale*, Bompiani, Milano, 2005³

GENNARI Mario – SOLA Giancarla

- 2016 *Logica, linguaggio e metodo in pedagogia*, Il Melangolo, Genova

GHEZZI Cesare

- 2010 *Il bambino e la sua arte: novantanove tesi*, ed. M. Gennari, Il Melangolo, Genova

GIOSI Marco

- 2012 *Attraversare i mondi dell'arte. Per un'educazione estetica oggi*, Clueb, Bologna
 2014 *Shakespeare e il teatro del riconoscimento*, Anicia, Roma

GOETHE Johann Wolfgang von

- 1772 *Lettera a Herder del 10 luglio 1772*, in Goethe W., 1992a, XXVIII vol.
 1777-1785 *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (tr.it. M. Bignami, *Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*, Garzanti, Milano, 1988⁵)
 1782 *Die Natur*, in "Tiefurter Journal", n.32 (tr.it. *Frammento sulla natura*, in Goethe J.W., 1962-1963, V voll., pp.20-23)
 1795-96 *Wilhelm Meister Lehrjahre*, Berlin (tr.it. A. Rho – E. Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano, 1976²)
 1811-1833 *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (tr.it. a cura di A. Cori, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, 2 voll., UTET, Torino, 1966)
 1829 *Wilhelm Meister Wanderjahre oder die Entsagenden* (tr.it. a cura di R. Copioli, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister, o i Rinunciati*, Medusa, Milano, 2005)
 1962-63 *Opere*, tr.it., ed. L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze, 5 voll.
 1992a *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., 40 voll.
 1992b *Sulla musica*, Edizioni Studio Tesi, Roma

GOETHE Johann Wolfgang – SCHILLER Johann Christoph Friedrich von

- 1946 *Appendice. Dall'epistolario Goethe-Schiller*, in Goethe W., 1976², pp.561-596

GOUSSET Bruno

- 1995-1996 *Le Sonates Pour Instruments A Vent Et Piano de Paul Hindemith*, Revue Internationale D'Etudes Musicales 6/7, 1995-1996, pp.241-242

- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich
1807 *Die Phänomenologie des Geistes* (tr.it. E. De Negri, *Fenomenologia dello Spirito*, La Nuova Italia, Firenze, 1960², vol. I)
- HEINEMANN Michael
2004 *Kleine Geschichte der Musik*, Reclam, Stuttgart
- HELMHOLTZ Hermann von,
1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunsdtweig
- HEMKEN Jennifer Ann
2015 *The mystery of the althorn (alto horn) sonata (1943) by Paul Hindemith*, University of North Texas
- HESSE Hermann
1911 *Wilhelm Meister Lehrjahre* (tr.it. I.A. Chiusano, *Sul «Wilhelm Meister»*, in Goethe W., 1976², pp.XI-XXX)
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus
1814 *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (tr.it. E. Pocar, *Il vaso d'oro e altri racconti*, Garzanti, Milano, 1969^{xv})
- HÖLDERLIN Johann Christian Friedrich
1797-99 *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (tr.it. ed. L. Balbiani, *Iperione o l'eremita in Grecia*, Bompiani, 2015)
2001 *Tutte le liriche*, ed. L. Reitani, Mondadori, Milano
- HUIZINGA Johan
1939 *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, Pantheon Akademische, Amsterdam (tr.it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1946)
- HUMBOLDT Karl Wilhelm von
1792 *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*, Verlag von Eduard Trewendt, Breslau, 1851 (tr.it. *Idee per un saggio sui limiti dell'attività dello Stato*, in Humboldt, 2004, pp.117-125)
2004 *Scritti filosofici*, a cura di G. Moretto e F. Tessitore, UTET, Torino
- HILDEGARD von BINGEN
1151-58 *Carmina. Symphonia armonie celestium revelationum*, ed. M.E. Tabaglio, Gabrielli, Verona, 2014
- HINDEMITH Paul
1995 *Selected Letters of Paul Hindemith* (tr.ingl. Geoffrey Skelton, Yale University Press)
- JAJTNER Tomáš
2006 *Concepts of Harmony in Five Metaphysical Poets. Disertační práce*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
- JANKÉLÉVITCH Vladimir

- 1961 *La musique et l'ineffable*, A. Colin (tr.it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano, 1998)
- JAQUES-DALCROZE Émile (Émile Henri Jaques)
 1920 *Le rythme, la musique et l'éducation*, Edition Foetisch, Hug&Co. Musikverlage, Zürich (tr.it. *Il ritmo, la musica, l'educazione*, EDT, Torino, 2008)
- JUNG Carl Gustav
 1942-48 *Versuch zu einer psychologischen Deutung des Trinität dogmas* (tr.it. E. Schanzer e L. Aurigemma, *Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità*, in Jung C.G., 1979, pp.115-194)
 1979 *Psicologia e Religione*, Boringhieri, Torino
- KAISER Anna
 1995 *Genius ludi: il gioco nella formazione umana*, Armando, Roma
 1998 *Gnoseologia dell'educazione. 1. Lo statuto antropologico dell'essere spirituale*, La Scuola, Brescia
 1999 (ed.) *La Bildung ebraico-tedesca del Novecento*, Bompiani, Milano; 2006²
 2013 *Filosofia dell'educazione (im Grundriß)*, Il Melangolo, Genova
- KAISER Anna – MARCONE Francesca
 2020 (eds.) *Dizionario pedagogico della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani*, Aracne, Roma
- KÁROLYI Ottó
 1965 *Introducing Music*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex (tr.it. *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*, a cura di G. Pestelli, Einaudi, Torino, 1969²)
- KIERKEGAARD Søren
 1844 *Begrebet Angest. En simpel psychologisk-paapegende Overveielse i Retning af det dogmatiske Problem om Arvesynden* (tr.it. *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, Sansoni, Firenze, 1991⁴)
- KIVY Peter
 2002 *Introduction to a Philosophy of Music* (tr.it. A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007)
- KLAGES Ludwig
 1929-32 *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bouvier Verlag, Bonn, 1981
 1932 *Goethe als Seelenforscher* (tr.it. *Goethe come esploratore dell'anima*, Mimesis, Milano, 2003)
- KUHN Thomas
 1957 *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*, Harvard University Press
- KURTH Ernst
 1920 *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern und Leipzig
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe – NANCY Jean-Luc
 1991 *Le mythe nazi*, Éditions de l'Aube (tr.it. *Il mito nazi*, ed. M. Gennari, Il Melangolo, Genova, 2013)

- LAENG Mauro
1989-96 (ed.) *Enciclopedia pedagogica*, La Scuola, Brescia, voll.6
- LANDOLFI PETRONE Giuseppe
2015 *Iperione, storia e natura. Friedrich Hölderlin e due temi-chiave della filosofia di fine Settecento*, in Hölderlin J.C.F., 1797-99, pp.7-86
- LATOUCHE Serge
1989 *L'occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Editions La Découverte, Paris (tr.it. *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992)
- LA VIA Stefano
2007 *Nascita dell'armonia triadica*, in Borio G. – Gentili C., 2007, pp. 85-122
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm
1710 *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, I. Troyel, Amsterdam
- LEOPARDI Giacomo
1827 *Operette morali del conte Giacomo Leopardi*, Antonio Fortunato Stella & figli, Milano; *Operette morali*, Feltrinelli, 1981²
1831 *Canti*, Guglielmo Piatti, Firenze; *Canti*, Mursia, Milano, 1977;
1898-1907 *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, voll.7, Successori Le Monnier, Firenze
- LÉVI-STRAUSS Claude
1964 *Le cru et le cuit*, Plon, Paris (tr.it. A. Bonomi, *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano, 2008)
- LEVRERO Paolo
2014 (ed.) *Menschenbildung. L'idea di formazione dell'uomo di Johann Heinrich Pestalozzi*, Il Melangolo, Genova
2018a *Goethe e il Wilhelm Meister*, in Gennari M., 2018b, pp.129-161
2018b *Schiller e le Lettere sull'educazione estetica*, in Gennari M., 2018b, pp.162-191
2019 *Goethe, dalla "vocazione teatrale" al teatro di Weimar*, in Gennari M., 2019a, pp.396-407
- LISSMANN Konrad Paul
2006 *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*, Zsolnay Verlag, Wien
- LUKÁCS György
1944-45 *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin (tr.it. *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino, 1956)
- LUO Chung-xia
2018 *Harmony in Shakespeare*, in "Journal of Literature and Art Studies", vol. 8, No. 2, pp.190-199

- MACROBIO
2007 *Commento al Sogno di Scipione*, ed. I. Ramelli, Bompiani, Milano
- MADRUSSAN Elena
2017 *Educazione e inquietudine. La «manoeuvre» formativa*, Ibis, Como-Pavia
2021 *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Mimesis, Milano-Udine
- MAGDOFF Harry
1978 *Imperialism: From the Colonial Age to the Present*, Monthly Review, New York
- MANN Thomas
1901 *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1909 (tr.it. E. Pocar, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Mondadori, 1952, 1968⁶)
1918 *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. Fischer Verlag, Berlin (tr.it. *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, 1997, 2005³)
1947 *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Bermann-Fischer, Stockholm (tr.it. *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Mondadori, Milano, 1949, 1998)
- MARCONE Francesca
2020a *Streben e Traum nella Bildung di Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in Gennari M., 2020, pp. 156-168
2020b *Haydn. Musik und Bildung*, in Gennari M., 2020, pp. 169-180
- MARCONE Francesca – SIMONCINI Francesco
2019 *Musica, Neuhumanismus e Pedagogia*, in Gennari M., 2019a, pp. 295-331
- MARQUARD Odo
1993 *Das pluralistische Manifest?*, in "Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft", Hrgs. W. Barner, W. Müller-Seidel, U.Ott, Bd. XXXVII, S.447-452, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart (tr.it. a cura di G. Sola, *Il manifesto pluralista?*, Il nuovo Melangolo, Genova, 2016)
- MARTINELLI Riccardo
2012 *I filosofi e la musica*, Il Mulino, Bologna
- MASINI Ferruccio
1986 *Introduzione*, in Novalis, *Inni alla notte*, Garzanti, Milano, 1986, pp. VII-XLI
- MATTEI Francesco
2011 *La formazione dell'ánthropos téleios. Parresia e responsabilità in Dietrich Bonhoeffer*, Anicia, Roma
2012 *Tracce di paideia. Abbondanza e privazione nell'avventura dell'educazione*, Anicia, Roma
2016 *Sapere pedagogico e legittimazione educativa*, Anicia, Roma
- MELLACE Raffaele
2017 *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci, Roma
- MERSENNE Marin

- 1636-37 *Harmonie universelle*, Sebastien Cramoisy, Pierre I Ballard e Richard Charlemagne, Paris
- MICHIELON Letizia
 2002 *Il gioco delle facoltà in F. Schiller. Bildung e creatività*, Il Poligrafo, Padova
 2008 *Formazione e vocalità nel pensiero pedagogico di Platone e Goethe. Uno sguardo retrospettivo e un'ipotesi di lavoro*, in A. Coppi, 2008, pp. 51-70
 2012 *"Il divino principio di incessante e sapiente vita". Proposta per una rilettura live electronics dell'Anima Mundi platonica* (<http://www.letiziamichielon.it/scritti.htm>)
- MIDDLETON MURRY John
 1936 *Shakespeare*, Jonathan Cape, London (tr.it. F. Lo Bue, *Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1953)
- MILA Massimo
 1963 *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 2014⁴
- MILAN Giuseppe
 2018 *Per una "pedagogia dell'armonia": il dialogo mente-mani-cuore*, in "Educatio catholica. Scholas occurrentes e la pedagogia dell'armonia" Anno IV – 1/2018, pp.25-37
- MILANI Raffaele
 2007 *Storia filosofica del concetto di armonia*, in G. Borio – C. Gentili, 2007, pp. 31-44
- MILITELLO Sergio
 2021 *Teologia della musica*, Queriniana, Brescia
- MITTNER Ladislao
 1964-77 *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, voll.3
- MONTALE Eugenio
 1951 *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, Edizioni Radio Italiana, Torino
 1977 *Quaderno di quattro anni*, Mondadori, Milano
- MONTENZ Nicola
 2013 *L'armonia delle tenebre. Musica e politica nella Germania nazista*, Archinto, Milano
- NATTIEZ Jean-Jacques
 1977 *Armonia*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Milano, pp. 841-67
- NIETZSCHE Friedrich
 1872a *Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, in Nietzsche, 1967-77, Bd.1 (tr.it. *Sull'avvenire delle nostre scuole*, Adelphi, Milano, 1975²)
 1872b *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Fritzsche, Leipzig; *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*, Fritzsche, Leipzig, 1886 (tr.it. *La nascita della tragedia ovvero greicità e pessimismo*, Adelphi, Milano, 1977)
 1883-85 *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Schmeitzner, Chemnitz (Bde.I-III), Naumann, Leipzig (Bd.IV), Bde.4; Hrsg. P. Gast, Naumann, Leipzig (tr.it. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 1968, 1978³)

- 1967-77 *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Hrsg. G. Colli – M. Montinari, De Gruyter, Berlin, Bde.5 (tr.it. *Opere di Friedrich Nietzsche*, eds. G. Colli – M. Montinari, Adelphi, Milano, 1967-77, Voll.8)
- NOVALIS (FREIHERR VON HARDENBERG Georg Philipp Friedrich Leopold)
 1798-99 *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*, Felix Meiner Verlag, 1993, 2017²
- 1800 *Hymnen an die Nacht*, in "Athenaeum", Berlin, Bd.2, SS.188-204 (tr.it. *Inni alla Notte. Canti Spirituali*, Garzanti, Milano, 1986, 1999)
- 1802 *Schriften*, hrsg. F.Schlegel – L. Tieck, Reimer, Berlin, Bde.2, 1837⁵
- 1846 *Schriften. Dritter Theil*, hrsg. L. Tieck – E. von Bülow, Reimer, Berlin
- PAREYSON Luigi
 1954 *Estetica: teoria della formatività*, Milano (Sansoni, Firenze, 1974³)
 1983 *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano
- PASCAL Blaise
 1669-1670 *Pensées*, Guillame Duprez, Paris (tr.it. P.Serini, *Pensieri*, Mondadori, 1971⁵)
- PASINI Enrico
 2012 *La concordia e l'armonia, Leibniz e la globalizzazione di una tradizione europea*, in "Revista de Filosofia de la Universidad de Costa Rica", vol. LI (129-131), pp.373-381
- PASOLINI Pier Paolo
 1976 *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Einaudi, Torino; Garzanti, Milano, 2009
- PENATI Giancarlo
 1989 *Armonia*, in Laeng M., 1989-96, vol. I, pp.864-68
- PERRELLI Franco
 1985 *Strindberg: la metafora e la visione selvaggia*, in Strindberg A., 1888
- PESTALOZZI Johann Heinrich
 1780 *Die Abendstunde eines Einsiedlers* (tr.it. a cura di M. Gennari, *La veglia di un solitario*, Il Melangolo, Genova, 2009)
- PISTON Walter
 1916 *Harmony*, W.W. Norton & Company, Inc., New York (tr.it. *Armonia*, a cura di G. Bosco *et alii*, Edt, Torino, 1989)
- PIZZO RUSSO Lucia
 1986b (ed.) *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo
- PLATONE
 2000 *Tutti gli scritti*, in Reale G., 2000
- POCAR Ervino
 1949 *Introduzione*, in Mann T., 1998, pp.V-XIII
- PRINCIPE Quirino
 2018 *Il fantasma dell'opera. Sognando una filosofia*, Jaca Book, Milano

- RAFFA Massimo
2012 *Musica e matematica: la scienza armonica di Claudio Tolomeo*, in Eco U., 2012, pp. 1160-1163
- RAMEAU Jean Philippe
1722 *Traité de l'Harmonie reduite à les Principes naturels*, De l'imprimerie de Jean Baptiste Christophe Ballard, Paris
- READ Herbert Edward
1943 *Education through Art*, Faber&Faber, London, 1958 (tr.it. *Educare con l'arte*, Edizioni di Comunità, Milano, 1980)
- REALE Giovanni
2000 *Platone. Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, 2001³
2017a (ed.) *Timeo*, di Platone, Giunti/Bompiani, Milano
2017b *Introduzione. Fortuna, struttura, concetti cardine e significato del «Timeo» di Platone*, in Reale G., 2017a, pp. 5-37
- RIEMANN Hugo
1893 *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den Tonalen Funktionen der Akkorde*, Augener&Co., London
- RIFFARD Pierre
1990 *L'ésotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme? Antologie de l'ésotérisme occidental*, Éditions Robert Laffont, Parigi (tr.it. M.G. Meriggi, *L'esoterismo. Che cos'è l'esoterismo. Antologia dell'esoterismo occidentale*, Bur, Milano, 1996)
- RIGHINI Pietro
1970 *L'acustica per il musicista. Fondamenti fisici della musica*, Ricordi, Milano, 1994⁸
- ROSEN Charles
1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, New York (tr.it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Adelphi, Milano, 2013)
1995 *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge (tr.it. *La generazione romantica*, Adelphi, Milano, 1997, 2005)
- SANSUINI Silvano
1978 *Pedagogia della musica*, Feltrinelli, Milano, 1983³
- SCARAMUZZO Gilberto
2010 *Paideia Mimesis. Attualità e urgenza di una riflessione inattuale*, Anicia, Roma
2011 *Mimopaideia. Buone pratiche per una pedagogia dell'espressione*, Anicia, Roma
2013 *Educazione poetica. Dalla «Poetica» di Aristotele alla poetica dell'educare*, Anicia, Roma
- SCHILLER Johann Christoph Friedrich von
1779 *Philosophie der Physiologie*, 1841 (tr.it. *Filosofia della fisiologia*, in Schiller J.F., 2012, pp.17-44)
1780 *Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, Cotta, Stuttgart (tr.it. *Saggio sul rapporto tra la natura animale e la natura spirituale dell'uomo*, in Schiller J.F., 2012, pp.45-92)

- 1786a *Philosophische Briefe*, in "Thalia", Leipzig, Bd.I, H.3; in Schiller J.F., 1943, XX vol. (tr.it. *Lettere filosofiche*, in Schiller J.F., 2012, pp.93-123)
- 1786b *An die Freude*, in "Thalia", Leipzig, Bd.I, H.3, SS.1-5
- 1795 *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in "Die Horen, eine Monatsschrift", Bd.I, H.1-2, SS.7-48, Bd.II, H.6, SS.45-124 (tr.it. *L'educazione estetica dell'uomo. Una serie di lettere*, a cura di G. Boffi, Rizzoli/Bompiani, Milano, 2007/2016)
- 1943 *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. J. Petersen et alii., Böhlau, Weimar
- 2005 *Poesie filosofiche*, Feltrinelli, Milano, 2014²
- 2012 *Il corpo e l'anima. Scritti giovanili*, tr.it. a cura di G. Pinna, Armando, Roma
- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst
- 1799 *Reden über an die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin (tr.it. *Discorsi sulla religione e Monologhi*, Sansoni, Firenze, 1947)
- 1800 *Monologen*, Berlin (tr.it. *Discorsi sulla religione e Monologhi*, Sansoni, Firenze, 1947)
- 1826 *Erziehungslehre, Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen* (tr.it. *Lezioni di Pedagogia*, La Nuova Italia, Firenze, 1999)
- SCHÖNBERG Arnold
- 1922 *Harmonielehre*, Universal Edition wien (tr.it. G. Manzoni, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, 2008)
- SHAKESPEARE William
- 1596-98 *The Merchant of Venice* (tr.it. *Il mercante di Venezia*, a cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 1992)
- 2015-2019 *Tutte le opere*, Bompiani, Milano, 4 voll.
- SIMMEL Georg
- 1900 *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Leipzig (tr.it. *Filosofia del denaro*, eds. A. Cavalli – L. Perucchi, UTET, Torino, 1984)
- 1911-12 *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in "Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur", n. 2, S. 1-25 (tr.it. *Concetto e tragedia della cultura*, in Kaiser A., 1999, pp. 137-163)
- 1922 *Schulpädagogik. Vorlesungen, gehalten an der Universität Strassburg*, Verlag A.W. Zickfeldt, Osterwieck-Harz (tr.it. ed. A. Peluso, *L'educazione come vita. Per una nuova pedagogia della scuola*, Mimesis, Milano-Udine, 2019)
- SIMONCINI Francesco
- 2019a *Letteratura, Neuhumanismus e Pedagogia*, in Gennari M., 2018b, pp.189-248
- 2019b *Poesia, Neuhumanismus e Pedagogia*, in Gennari M., 2018b, pp.332-381
- 2020 *Novalis e le Hymnen an die Nacht*, in Gennari M., 2020, pp.199-2016
- SOFSKY Wolfgang
- 2007 *Verteidigung des Privaten* (tr.it. *In difesa del privato*, Einaudi, Torino, 2010)
- SOLA Giancarla
- 2002 (ed.) *Epistemologia pedagogica. Il dibattito contemporaneo in Italia*, Bompiani, Milano
- 2003 *Umbildung. La "trasformazione" nella formazione dell'uomo*, Bompiani, Milano
- 2008a *Introduzione alla Pedagogia Clinica*, Il Melangolo, Genova
- 2008b *Archeologie della formazione occidentale*, Anicia, Roma

- 2010a (ed.) *Teoria della Halbbildung*, Il Melangolo, Genova
 2010b *Postfazione. La degenerazione della Bildung nella Halbbildung socializzata*, in Sola, 2010a, pp.59-106
- 2012 (ed.) *Bildung e umanesimo*, di H.-G. Gadamer, Il Melangolo, Genova
 2015 *L'epistemologia pedagogica italiana e il "Documento Granese-Bertin"*, Il Melangolo, Genova
- 2016a *La formazione originaria*, Bompiani, Milano
 2016b (ed.) *Il manifesto pluralista?*, di O. Marquard, Il Melangolo, Genova, 2016
 2018 *Hölderlin: l'uomo, l'umano e l'umanità*, in Gennari M., 2018b, pp.266-286
- SPITZER Leo
 1963 *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins Press, Baltimore (tr.it. V. Poggi, *L'armonia del mondo*, Il Mulino, 2009)
- STEINER Rudolf
 1923 *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes*, Zwölf Vorträge, Dornach (tr.it. *L'uomo, sintesi armonica delle attività creatrici universali*, 1968, 2004⁵)
 1989 *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*, Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach (tr.it. *L'essenza della musica e l'esperienza del suono nell'uomo*, Editrice Antroposofica, Milano, 2009⁶)
- STRINDBERG August
 1888 *Den romantiske klockaren på Rånö* (tr.it. *L'organista romantico*, SugarCo, Milano, 1985)
 1888-89 *Brev VII*, (red.) T. Eklund, Stockholm, 1947
 1894 *Des Arts Nouveaux!*, in "Revue des Revues" (tr.it. F. Perrelli, *Le arti nuove! ovvero Il caso nella produzione artistica*, in Strindberg A., 1985)
 1984 *Skärkarlsliv. August Strindbergs Samlade Verk 26*, (red.) Nils Åke Sjöstedt, Norstedts, pp.177-182
- TAVAGLINI Carlo
 1929 *Armonia*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma
- TURCHI Guido
 1983-84 *Armonia*, in Basso A., 1983-2005, vol. I, pp. 128-62
- VIGOLO Giorgio
 1965-66 *Quali musiche suonò Hölderlin?*, ed. G. Cordibella, in "Studia theodisca – Hölderliniana I", 2014, pp.21-34
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet)
 1759 *Candide ou l'Optimisme*, Gabriel Cramer, Genève (tr.it. a cura di G. Iotti, *Candido*, Einaudi, Torino)
- WILDE Oscar
 1890 *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott's Monthly Magazine, Philadelphia (tr.it. L. Pirè, *Il ritratto di Dorian Gray*, Giunti, 2006²)
- WOJNAR Irena
 1964 *Estetyka i wychowanie*, Państwowe Wydawnictwo, Warszawa (tr.it. *Estetica e pedagogia*, La Nuova Italia, Firenze, 1970)

ZARLINO Gioseffo
1558 *Istituzioni harmoniche*, Francesco Franceschi, Venezia

ZORZI Francesco
1525 *De harmonia mundi Cantica Tria*, (tr.it. *L'armonia del mondo*, Bompiani, Milano, 2010)