

Musica e formazione: il “musicale”¹

Giorgio Monari

La Sapienza Università di Roma
giorgio.monari@yahoo.it

DOI: 10.17421/2498-9746-05-02

Sommario

Il ruolo esercitato dal “musicale” nei processi formativi della persona possiede intatta la sua attualità oggi come nel passato. Riconoscerlo richiede una messa a fuoco di cosa possa essere il “musicale” in un tempo in cui la “musica” ha una presenza inedita, che è però legata soprattutto alle molteplici nuove possibilità di fruirne passivamente. In questo si può ravvisare il prevalere della “riproduzione” sulla “rappresentazione” ed un trionfo dell’estesico, che sembrerebbe tutto a sfavore dei processi di formazione umana e personale. È invece in una prassi musicale attiva del “fare” e dell’“ascoltare” che, ancora oggi, si porta ad emersione l’umanissima aspirazione al “musicale” inteso come “armonioso” ed alla “musica” come scienza bene modulandi (scienza del “far bene”, nelle parole di Agostino), tensione verso l’urgenza di “rappresentare” e insieme “rappresentarsi” che mettendo in-tensamente in gioco il corpo, l’anima, lo spirito, si fa riflesso della Luce eterna nel cammino all’identità, al farsi soggetto, uomo e persona in una relazione armoniosa con sé, con la comunità umana, con il creato e con Dio. Questo può essere anche oggi il contributo dell’attività musicale in un percorso formativo a partire dai primissimi anni di vita fino all’età adulta, con la guida di specialisti preparati e consapevoli, soprattutto nell’uso artistico della voce e del corpo in movimento nelle varie sue articolazioni e dimensioni, personali e comunitarie.

Parole chiave: musica, musicale, voce, rappresentazione, formazione

Abstract

The role played by the “musical” —as a quality— in the formative process of persons is today as much up-to-date as in the past. In order to acknowledge it better, it is necessary to focus on what the “musical” should be in a time when we see an unprecedented presence of “music”, but one mostly incarnated by multiple new opportunities to enjoy it in a just passive way. We should keep it as a sign of “reproduction” prevailing over “representation”, and of triumphant “aesthetic”: it all seems very unfavourable to any human and personal formative process. On the contrary, an active musical praxis of “making” music and “listening” can make the very human longing for the “musical” —i.e., the “harmonious”— and for “music” emerge today as Augustin’s scientia bene modulandi (the science of “doing well”). It should emerge as tension onto the urgency of

“representing” and “self-representing”, which puts in-tensely body, soul, and spirit into play, and makes itself a reflection of the Eternal Light on the path to identity, and to becoming subject, man and person, in a life of harmonious relationship with him/herself, and with the human community, the creation and God. That should be today the contribution of musical activity in formative processes, since infancy and until the adult age, under the guidance of competent professionals, who should be conscientious and well prepared for developing the artistic use of the voice, and of the moving body, in its many personal and communitarian articulations and dimensions.

Keywords: *music, musical, voice, representation, formation*

Si porta qui all’attenzione quali valenze di rilievo rivestano la “musica” e il “musicale” e come possano leggersi cristianamente oggi tracciandone il senso nei percorsi formativi, mentre ancora risuona l’eco del ruolo rivestito in altre epoche ed in particolare nella cultura classica. Per questo, si rende necessaria la messa a fuoco di cosa si intenda per “musicale”. L’idea di “musicale” si accosta meglio alla parola greca all’origine del nostro “musica”, che era aggettivo per “ciò che è proprio delle Muse”, le divinità che Esiodo propone in numero di nove, numi tutelari non solo di quello che oggi intendiamo come musica ma anche di poesia, teatro, oratoria, danza.² Al cuore di tale concetto c’è l’idea di “armoniosità”, qualità universale che si manifesta in innumerevoli modi ma attraverso i suoni nella maniera più pura. È soprattutto per questa via “armoniosa” che la “musica” assume nell’antichità classica una posizione significativa nell’educazione. Nella Grecia del V e nel IV sec. a. C. *mousikòs anér* è l’uomo colto, in grado di recepire il messaggio poetico nella sua completezza, e ciò è alla base della rilevanza del “musicale” nella classica *paideia*.³ Nel mondo ebraico antico non esiste un concetto analogo ma la pratica musicale è connaturata al culto e la cristianità non tradisce tali radici — pur se con sostanziali specificità —, mentre raccoglie e rielabora anche la tradizione classica. Un passaggio determinante per l’espressione “musica” nelle lingue moderne è quello allo status di sostantivo, che si accompagna alla perdita del valore qualitativo in favore di quello di designazione di un’arte e di un ambito specifico e limitato rispetto al passato. Perciò si ritiene qui utile concentrarsi, prima che sulla “musica”, su ciò che risponde all’aggettivo “musicale”, inteso come qualcosa di più ampia portata rispetto a quel che è “musica” oggi. Se la “musica” infatti è ancora parte dei percorsi formativi moderni, man mano il suo ruolo si è ridotto e marginalizzato, fino a divenire nell’educazione borghese poco più di un “ornamento” e rinunciando talora alla stessa questione del “musicale”. Il suo destino liturgico non è stato dissimile, pur con le dovute distinzioni.

Aldilà di quel che sia divenuta la “musica” nella Modernità, c’è da chiedersi invece se non sia possibile riconoscere anche oggi uno spazio rilevante per

un concetto più vicino all’antica qualità qui indicata come il “musicale”. Quasi paradossalmente, la musica ha una presenza inedita in questo nostro periodo storico ma con una grande differenza rispetto al passato: appare infatti soprattutto nelle forme date dalle molteplici nuove possibilità di fruirne passivamente, cui si accompagna solitamente una scarsa rilevanza della qualità. In questo si può ravvisare il prevalere della “riproduzione” sulla “rappresentazione” ed il trionfo dell’estesico di cui parla Jean Baudrillard,⁴ evidentemente tutto a sfavore dei processi di formazione umana e personale. Come si intende, la questione riguarda la “percezione”, quindi i “sensi” e perciò prima di tutto il corpo e la sua relazione con la mente, con l’anima. Proprio qui sembra dunque di potere trovare il punto chiave cui guardare per interrogarsi sul posto del “musicale” nel mondo contemporaneo, «un mondo che confondendo, separando opponendo o sovrapponendo corpo e spirito li ha perduti entrambi e va morendo di questa perdita», nelle parole di Cristina Campo.⁵ È questa una condizione di partenza per procedere a pensarne il ruolo nella formazione oggi.

L’intuizione dell’importanza di una nuova attenzione al corpo è già nella pedagogia di Romano Guardini. Alla base del suo programma c’è infatti l’idea che «l’uomo intero sostiene l’agire. Sicuramente l’anima, tuttavia a condizione che essa si riveli nel corpo», e ciò a dispetto di quella che chiama «la spiritualità ipocrita del XIX secolo».⁶ Per comprendere la seria concretezza dell’argomento guardiniano — sempre che ce ne sia bisogno —, si veda il suo acuto suggerimento a cercare per il corpo un centro di gravità sopra di sé — maturato nell’osservazione della leggerezza delle marionette —, con raccomandazioni posturali agli studenti per stare in piedi in una «quiete vibrante» e seduti in un «volgersi sorretto e sgravato»,⁷ che rimandano ad immagini familiari alla pratica canora e al linguaggio della didattica del canto. A questo accostamento implicito alla pratica del canto, corrispondono altrove riferimenti espliciti al canto come eloquente incarnazione dell’agire dell’uomo nella sua integrità di corpo e anima. Nel suo *Lo Spirito della liturgia*⁸, l’infervorata ed estroversa danza ed i canti di David arpista nel trasporto dell’Arca da Ebron a Gerusalemme (2 Sam 6,1-5.14) sono presi ad esempio di come «lo Spirito Santo, lo Spirito del fervore e della santa disciplina [...] ha regolato il gioco, che l’eterna Saggezza dispiega dinanzi al Padre celeste nella Chiesa, il suo regno sulla terra».⁹ Non può comprendere la liturgia chi non comprende questo, così come i “razionalisti” e come Micol, la quale disprezza David (2 Sam 6,16.20) che ha manifestato gioia e lode con il suo corpo nella musica e nella danza e si è mostrato senza veli — indecentemente — al popolo (tuttavia David: «ho danzato davanti al Signore» — 2 Sam 6,21). Si veda, a proposito, l’efficace ritratto che fa Domenichino di questa imponente scena biblica (Figura 1).

Non a caso, il canto come espressione di fervore spirituale è immagine ricorrente nel linguaggio di Guardini. Così è quando ricorda i due giovani membri della Rosa Bianca Hans e Sophie Scholl vittime del nazismo, in una commemorazione



Figura 1: Domenico Zampieri detto Domenichino (1581-1641), *Danza di David* (1628-29), Roma, Chiesa di San Silvestro al Quirinale, Cappella Bandini.

del 12 luglio 1958 all'Università Ludwig-Maximilian di Monaco, proclamando che la loro vita risuona come il «canto di un'umanità nobile». ¹⁰ In fondo, come scrive altrove, il compimento celeste della nostra vita è «un cantico eterno di lode». ¹¹

Non si tratta solo di semplici metafore ma di espressioni che indagano nel profondo dell'essere umano per rappresentare quella forza che viene dallo Spirito e che proprio nella prassi del “musicale” trova una via eccellente per manifestarsi. Se, da un lato, l'idea si realizza al suo massimo grado nelle immagini dei cori sovranaturali di Ezechiele, dell'Apocalisse, nonché del Paradiso di Dante — richiamate dallo stesso Guardini —, dall'altro, la sua natura umanamente vocale è qualcosa di estremamente fisico, corporeo, da cui non si può prescindere.

Per come ciò possa leggersi nella concreta esperienza del “musicale”, valga a mo' di esempio le intuizioni condivise recentemente da una studentessa al termine di un periodo di incontri “musicali” con il Coro studentesco della Pontificia Università Gregoriana. ¹² In primo luogo, le intuizioni riguardano proprio l'importanza del corpo — il «corpo musicale» — e la coscienza dello stesso attraverso la voce, in un esercizio costante perché ci si senta «parte di un corpo più ampio, che si anima di una voce unica e distinta e che pure non omologa ma

esalta le differenze — un rinvio al rapporto archetipico Uno/molteplice» e quindi ad una “relazionalità” quanto più possibile estesa. Tale esercizio viene descritto come lavoro concreto «sull’armonia, sull’ascolto di se stessi, delle proprie potenzialità e limiti, e l’ascolto dell’altro è fondamentale; musica e parole diventano insieme quindi esercizio di verità per lasciarsi attraversare e riversarsi sugli altri, la comprensione del senso diventa percezione». Il percorso si traduce nell’incisione nella memoria della parola cantata congiuntamente ad un’ermeneutica della stessa ed inscindibilmente dal vissuto relazionale che ne ha accompagnato la maturazione: «non si tratta quindi solo di esercizio o di condivisione ma della ricerca di una profondità che necessita di tutto l’apporto biografico. Quando cantavamo, davvero mi sentivo appartenente a una unica voce. Ci affidavamo *alla musica* e uscivamo più liberi. Il buon esercizio della musica aiuta ad attraversare le parti peggiori di noi per consegnare il meglio».

Quel che risulta evidente in queste intuizioni è il valore del “musicale” nel portare al vissuto un insieme ricco e articolato di esperienze strettamente relazionate tanto da costituire un modello ed un esempio eccellente di prassi della relazionalità su di un piano assai ampio. Le espressioni usate chiariscono inoltre come “libertà”, “verità”, “armonia” etc., cui si fa riferimento, siano qui esperite ed interiorizzate come qualcosa di vivo e presente e non solo in quanto intellettualizzazioni. Tutto questo è quindi ciò che si trova nella ricerca del senso del “musicale” e basterebbe forse per affermare che l’apparente sottrazione del “musicale” allo scenario contemporaneo potrebbe non corrispondere, se non altro, ad una reale perdita di valore dello stesso — almeno non per quanto sia dato di credere. Non sembra cioè venuto meno il bisogno profondamente umano delle aspirazioni incarnate nel “musicale”, forse proprio in virtù del profondo radicamento di tali aspirazioni. Su questo è necessario dire qualcosa di più preciso, per valutarne meglio il valore. Una lettura di particolare pregnanza per la sensibilità cristiana si trova nelle riflessioni dello psicanalista gesuita Denis Vasse, a partire dall’idea che «il suono della voce si colloca nell’intimità del linguaggio, all’incrocio tra parole ed affetti»¹³ ed è identificato come luogo primo della relazione e fondamento della stessa relazionalità, all’inizio della nostra vita, in quell’infanzia — o prima ancora della nascita, si potrebbe dire — in cui si fonda il soggetto umano: se al suono inarticolato del bambino (il grido animale) è negata l’accoglienza, questo non diviene pienamente “voce” e quindi “parola” e il bambino non diviene “corpo” — il «tempio dello Spirito Santo» (1 Cor 6,19) — e anziché aprirsi all’umanità, all’essere soggetto, persona, per lui può esserci perfino una intricata dimensione di varia patologia.¹⁴ La prima accoglienza è quella della madre, di Maria, della sua risposta all’Angelo (Lc 1,38) — e poi del giovanile prorompere nel gioioso canto del *Magnificat* (Lc 1,47-55). Alla “voce” e all’“ascolto” va quindi il primo passo ad incarnare il cammino verso il soggetto-persona, l’uomo, il figlio. Il cammino si può considerare compiuto con la “prima” nascita allo Spirito, che è ri-nascita. La voce «che

grida nel deserto» del Battista (Lc 3,4) ha la sua risposta nel battesimo di Gesù, in cui si compie nella pienezza dello Spirito quel processo di riconoscimento che l'accoglienza della voce materna ha avviato ed è perciò adesso accolto e riconosciuto in quanto "riconoscimento" accendendo con ciò in noi la luce più alta della coscienza: «Tu sei il Figlio mio, l'amato: in te ho posto il mio compiacimento» (Lc 3,22). Solo con questo riconoscimento della filiazione divina si realizza una vera apertura della relazionalità alla piena dimensione della comunione e quindi al senso di un Noi in una comunità quanto più ampia possibile, che non si esaurisce neppure con l'intera umanità ma che si estende a tutta l'opera di Dio e che solo in Lui trova il suo completamento: è allora che possiamo avviarci a proclamare il canto del *Santo* annunciandolo con gli angeli in coro, fatti partecipi della liturgia celeste. È voce, questa, veramente e intensamente comunicante nel canto — che della voce è soprattutto esaltazione — e che non teme di offrirsi trovando in ciò la sua "intonazione" e "bellezza", al risuonare viva della relazione comunitaria. Qui è dunque il luogo del rito, la com-unione, che non teme di calarsi nel mondo per essere viva *vox ecclesiae* — «la comunione dei soggetti nell'unità della loro differenza».¹⁵ È rito che è accoglienza e che ai figli che compongono la comunità dice di nuovo di quella prima accoglienza, di quel "sì!" di Maria, di quel suono antico che nella relazione si fece e si fa "parola". Questo è ciò che significa prima di tutto la prospettiva relazionale invitante ed accogliente in cui vivere, rivivere e ravvivare suono e voce. A questo si rinunciarebbe se si lasciasse di coltivare il canto, che della voce è elevazione, prima di tutto quando l'uomo è nei suoi primi anni e poi sempre lungo la vita, come atto di amore, di gratitudine e lode, che ha bisogno di essere costantemente rinnovato, in un percorso che deve pure prevedere la sua puntualità formativa ma che non può prescindere da una continuità.

Pregnanti spazi per il "musicale" sono quindi da scoprire anche nel complesso tessuto della nostra contemporaneità e di questi può senz'altro fare tesoro una formazione che si voglia dire cristiana. D'altra parte, in diversi contesti oggi l'emergere del "musicale" in quanto esigenza va a delineare la stessa prassi, come in alcune tendenze della didattica della musica. Tra gli esempi in tal senso, si può fare riferimento all'esperienza di Edwin Elias Gordon (1927-2002), ideatore di un approccio didattico-musicale incentrato sul concetto di *audiation*, ovvero lo sviluppo di una capacità percettiva di ascolto aperta alle proprietà più profonde del "musicale". Dopo quanto si è detto fin qui, risulta evidente che si tratta di una modalità di ascolto che oggi non si può dare per scontata e che un'attenzione specifica in questo senso è necessaria. Le riflessioni che portano Gordon a mettere al centro l'*audiation* lo accompagnano per decenni e sono strettamente legate alle sue personali difficoltà nell'apprendimento musicale, in cui un ruolo troppo preponderante era esercitato dalla scrittura a discapito della focalizzazione di quello che più giustamente è il "musicale" sul piano dell'esperienza. Esercitarci in gesti e suoni "musicali", con al centro il corpo, la voce, l'ascolto, è la sostanza

della *Music Learning Theory*, comunemente chiamata “metodo Gordon” (pur se il suo ideatore rifiutava tale definizione): la “musicalità” così sviluppata è qualcosa che potrà sia essere vissuto come qualità generale in una vita orientata ad attività delle più diverse sia essere premesso ad un investimento professionale nella musica. Perciò stesso, Gordon ha proposto il suo approccio alla “musicalizzazione” specialmente nei primissimi anni di vita del bambino. Una recente ricerca ha messo a fuoco la valutazione dell’efficacia dell’approccio di Gordon attraverso un complesso sondaggio su specifiche esperienze didattiche ed ha rilevato come questa dipenda specialmente da un opportuno dispiegamento della “musicalità” del docente in una relazione diretta e partecipe con gli allievi — in cui, si potrebbe dire, l’“armoniosità” posta in gioco dal docente coinvolge spirito, anima e corpo di docenti ed allievi informandone la relazione.¹⁶ Vale a dire che preconditione di una formazione al “musicale” è il “musicale” stesso ed è comunque nell’esperienza di una prassi musicale attiva, del “fare” musica e di un partecipe “ascoltare” che, ancora oggi, si porta ad emersione l’umanissima aspirazione al “musicale” inteso come “armonioso” ed alla “musica” come *scientia bene modulandi*,¹⁷ tensione verso l’urgenza di “rappresentare” e insieme “rappresentarsi” che mettendo in-tensamente in gioco il corpo, l’anima, lo Spirito, si fa riflesso della Luce eterna nel cammino all’identità, al farsi soggetto, uomo e persona in una relazione armoniosa con sé, con la comunità umana, con il creato e con Dio.

NOTE

1. Si ringrazia la Facoltà di Filosofia della Pontificia Università della Santa Croce per l’invito a presentare la relazione da cui deriva il presente testo, il 17 novembre 2018, nell’ambito del corso di aggiornamento *L’arte e la bellezza nella formazione umana*, oltre che la Comunità Cattolica Italiana di Barcellona (Spagna) per avere ospitato il 29 marzo 2019 la conferenza *L’intimità del sé nella polifonia del coro: io e noi tra canto e preghiera*, che ha permesso di mettere a fuoco alcuni punti chiave delle riflessioni qui trascritte.
2. Esiodo, *Teogonia*, vv. 1-103, secondo il testo stabilito da M. L. West, Oxford 1966.
3. Cfr. G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, EDT, Torino 1991², p. 5.
4. Rispetto a queste considerazioni e per riferimenti più ampi alle condizioni di cui si fa cenno a testo, cfr. G. Monari, *Il suono del Verbo oltre la desolazione dell’esilio e lo strepito della globalizzazione. I. Considerazioni estetico-musicali*, in G. Monari e Y. Dohna Schlobitten (a cura di), *L’esperienza religiosa cristiana del vedere e dell’udire: per un’arte contemporanea*, («Gregorianum», 97/4 [2016]), pp. 789-807, alle pp. 787-92.
5. C. Campo, “Sensi soprannaturali”, in *Gli imperdonabili*, Milano 1987, cit. in E. Bianchi, *Lessico della vita interiore*, RCS, Milano, 2004, p. 30.

6. Cfr. H.-B. Gerl-Falkowitz, "Il cuore è lo spirito in prossimità del sangue": Romano Guardini educatore, in G. Fabris e G. A. Faccioli (a cura di), *Romano Guardini e la pedagogia*, il Poligrafo, Padova 2013, pp. 19-32, a p. 26.
7. Cfr. *ivi*, p. 27.
8. R. Guardini, *Lo Spirito della liturgia* (1918), Morcelliana, Brescia 2007¹¹, p. 82.
9. *Ivi*, p. 81.
10. R. Guardini, *La Rosa Bianca*, a cura di M. Nicoletti, Morcelliana, Brescia 1994, pp. 51-52.
11. Guardini, *Lo Spirito della liturgia*, *cit.*, p. 82.
12. Cfr. G. Bonsangue, *Una voce alla ricerca dell'armonia*, «La Gregoriana», 22/52 (2017), pp. 48-49.
13. D. Vasse, *L'arbre de la voix*, Bayard, Paris 2010, p. 170.
14. Per un primo abbozzo di queste riflessioni e di quanto segue, cfr. G. Monari e M. Gagliardi, *Musica e canto nell'azione celebrativa: arte, partecipazione, annuncio*, in F. Magnani e V. D'Adamo S.I. (a cura di), *Liturgia ed evangelizzazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 223-24.
15. Vasse, *L'arbre de la voix*, *cit.*, p. 223.
16. E. Chianese, *Indagine qualitativa di canti tonali e ritmici della Music Learning Theory: valutazione delle variabili nell'esperienza MLT in Italia*, tesi di laurea in Musicologia e Beni musicali, Sapienza Università di Roma, 2012.
17. La definizione è nota soprattutto attraverso il *De musica* di Sant'Agostino (I 2,2), benché non sia originale: riecheggia infatti formule di autori anteriori quali Aristosseno e Aristide Quintiliano ed è forse derivata da Varrone o da grammatici più tardi. Le varie traduzioni proposte nel corso del Novecento vanno da «scienza del ben modulare» (Cardamomo) a «scienza del misurar ritmicamente secondo arte» (Gentili) e di nuovo «scienza del modulare bene» (Bettetini 1997). L'idea alla base è quella di definire un ordine ponendo un limite (*modus*) alla materia e pare, a chi scrive, che si possa ben sintetizzare nella semplice espressione "far bene": la scienza del far bene. Cfr. le annotazioni in Agostino, *Musica*, a cura di M. Bettetini, Rusconi, Milano 1997, p. 381.

© 2019 Giorgio Monari & Forum. Supplement to Acta Philosophica



Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

[Testo completo della licenza](#)