

CENTRUM LATINITATIS EUROPAE

PUNTO CLE DI RENDE

La funzione educativa della musica dai Greci a noi...

Di

Maria Gabriella Pietrantoni

La pedagogia della musica in Italia è arrivata molto in ritardo, solo negli anni sessanta, nelle scuole di didattica dei Conservatori, ove ha intrapreso un cammino autonomo, senza intessere un dialogo vero con le varie discipline della formazione.

Innanzitutto per secoli l'educazione musicale è stata identificata con lo studio della tecnica strumentale, peraltro relegata a istituti specifici come i conservatori, e comunque troppo spesso orientata a incentivare il virtuosismo più che a sviluppare la musicalità, magari per ottenere l'apprezzamento del pubblico e soddisfare in fretta le aspettative di successo dei genitori. La narrativa italiana ed europea dei secoli XVIII e XIX ci mostra lo studio della musica come irrinunciabile ornamento delle ragazze di buona famiglia, obbligate ad esibirsi nel salotto buono davanti al pubblico di amici e parenti, poiché "Si riteneva che le ragazze di famiglia agiata dovessero fuggire l'ozio impegnandosi in alcune occupazioni che avessero in qualche modo a che fare con l'arte". Pedagogia Musicale in DEUMM, Dizionario Enciclopedico della musica e dei musicisti Utet, Torino 1984] Quando dagli anni sessanta in poi l'educazione musicale fu introdotta tra le discipline della scuola media unica, inizialmente era addirittura facoltativa e comunque *La lezione di musica era, nel migliore dei casi, poco più che "un additivo" culturale che introduceva qualche nozione di teoria e storia della musica. ... tendeva ad uniformarsi a un sistema educativo prevalentemente basato sulla trasmissione di informazioni ... e, in ogni caso, era difficile capire come fosse possibile fare musica in un'aula scolastica (Paynter, 1996, p. 7).*

Nella scuola secondaria superiore (a parte i licei musicali) ancora oggi l'educazione musicale non ha trovato nessuno spazio, sebbene sia ben chiaro ormai a tutti che la musica rientra tra gli interessi centrali degli adolescenti, tanto da essere stata, negli anni sessanta e settanta del secolo scorso, l'anima ispiratrice e la colonna sonora dei movimenti di protesta giovanile, mentre oggi continua ad essere una forma di comunicazione globale attraverso i social network e le piattaforme di condivisione come youtube.

Il vuoto educativo di questa disciplina risulta particolarmente grave e incomprensibile in una istituzione scolastica come il liceo classico, che articolando la propria offerta formativa attorno alle discipline umanistiche non dà nessuno spazio alla musica che pure nasce, come autorevolmente è stato dimostrato da glottologi e antropologi, come primissima forma di linguaggio non verbale in

età preistorica, e in età storica compare strettamente correlata ai rituali magici e religiosi, ma soprattutto in un legame indissolubile con le prime manifestazioni di poesia.

Non è qui il luogo di ripercorrere la storia dell'arte musicale, ma certo è indispensabile partire dall'antica Grecia per scoprire fino a che punto essa fosse parte essenziale dell'educazione globale dell'individuo. In realtà nel concetto stesso di *mousichè* era compreso un insieme di attività diverse ma integrate fra loro, poesia, musica, ginnastica e danza. L'educazione aristocratica imponeva dunque l'insegnamento della lira, del canto, e della poesia come della danza e della ginnastica. Questa accezione del termine è presente fin dalle prime testimonianze dirette sulla musica ossia nei poemi omerici, e nonostante il carattere disomogeneo di una tradizione probabilmente anteriore all'epoca in cui essi furono scritti, sono tuttavia da considerare una fonte importante e preziosa di notizie. Lo Pseudo Plutarco nel trattato *De musica*, redatto in età alessandrina ma attingendo a fonti molto antiche riferisce testualmente:

“Il grande Omero ci ha insegnato che la musica è utile all'uomo... Ci ha presentato Achille che calma la sua collera contro Agamennone per mezzo della musica insegnatagli dal savio Chirone. [...] Omero ci indica inoltre le circostanze più appropriate per la pratica della musica avendo scoperto che essa è l'esercizio più idoneo, sia per la sua intrinseca utilità, sia per il piacere che procura, allo stato di inattività... Noi sappiamo egualmente di Eracle, come di Achille e molti altri, che si tramanda siano stati tutti allievi del grande savio Chirone, maestro non solo di musica, ma di giustizia e medicina.”

Dal passo dello Pseudo Plutarco sembra, da un lato, che la musica fosse da intendersi in funzione soprattutto utilitaristica, ma dall'altro, l'insistente richiamo alla figura mitica del sapiente Chirone rinvia ad un'epoca più antica in cui la musica era strettamente legata alla medicina, agli incantesimi, e comunque era elemento essenziale dell'educazione aristocratica perché assolveva ad una funzione non solo ricreativa ma etico-conoscitiva.

Se nel periodo omerico la musica sembra acquistare gradualmente una dimensione prettamente edonistica e nel genere epico comincia a cedere, lentamente, di fronte al potere delle parole e del racconto, essa però accresce, parallelamente, la propria importanza nella poesia lirica. L'esistenza di una lirica corale, come ornamento di feste religiose e civili dimostra la funzione insostituibile della musica, che ancora nel VI secolo a. C. è un mestiere raffinato, appannaggio di pochi esperti. Ma giacché tutti i grandi lirici, Archiloco, Solone, Mimnermo, Alceo, Saffo sono ricordati come poeti e come musicisti, spesso suonatori di flauto, ciò indica la progressiva diffusione di un modello educativo che include la musica: lo Pseudo Plutarco, nel sottolineare che “la musica specialmente nei banchetti riporta gli animi sconvolti dal vino nel dritto cammino e li rende assennati per effetto dell'ordine e della misura che le sono propri” ci lascia intendere come ben presto ad Atene e a Sparta la musica dovesse entrare a far parte di un ideale educativo, proprio ad opera dei lirici arcaici. Lo Pseudo Plutarco infatti testimonia una ricca fioritura di scuole musicali a Sparta, prima che ad Atene, ridimensionando il luogo comune di una città prevalentemente guerriera, e precisando che la tradizione corale prospera maggiormente nella prima mentre nella seconda prevale quella lirica.

È appunto a Sparta che, secondo la tradizione, Terpandro introdusse la lira a sette corde, ma soprattutto inventò per primo i *nomoi*, melodie predefinite su cui i poeti componevano testi diversi, giacché solo in casi particolari creavano essi stessi nuove melodie originali. Perché queste melodie erano designate con il termine *nomoi*, legge? Ciò alluderebbe metaforicamente al fatto che fossero rigidamente stabilite in modo preciso per i vari usi a cui erano destinate e per gli effetti che avrebbero prodotto nell'animo degli ascoltatori. Ma Aristotele fornisce una propria interpretazione suggestiva ipotizzando: “Non è perché gli uomini prima che si conoscesse la scrittura cantavano le leggi, appunto i *nomoi*, per non dimenticarle, come ancora fanno gli Agatirsi?...”. La soluzione appare un po' troppo semplicistica, ma è certo che i *nomoi* nel periodo attico dovevano rappresentare la tradizione musicale più austera, secondo una legge rigida, non ancora corrotta dai nuovi usi e costumi.

Ed è in tale prospettiva di rigore etico- pedagogico che va interpretato il contenuto dei miti di Orfeo e Dioniso, nei quali è racchiuso l'aspetto incantatorio della musica, ma anche la dialettica tra due strumenti, che presuppongono un diverso rapporto con la parola: la lira, strumento prediletto di Orfeo, consente di accompagnare il canto e fonde musica e parola; il flauto, che esclude ovviamente il canto, con il suo suono insinuante e inquietante scatena, attraverso la danza, le forze primitive e oscure dell'istinto che trovano la loro espressione compiuta nel ditirambo e poi nella tragedia.

Secondo la leggenda Atena avrebbe gettato via il flauto scoprendo che suonarlo le deformava il volto, e volendo metaforicamente significare l'assenza di efficacia pedagogica che lo studio di questo strumento ha sul pensiero e sull'arte. Tuttavia nel Simposio di Platone Alcibiade, tessendo l'elogio di Socrate lo paragonava al mitico flautista Marsia per il suo potere incantatorio sull'animo umano: "Marsia almeno incantava gli uomini per mezzo dei suoi strumenti, ... e ancora fa così chi esegue le sue melodie... sia che le esegua un flautista valente o una suonatrice da nulla, esse da sole per la loro potenza divina trasportano le anime in delirio... Ma tu sei diverso da lui solo in questo, che ottieni lo stesso effetto senza strumenti e con le nude parole.

Dell'effetto trascinate e catartico della musica parla ampiamente Aristotele a proposito della tragedia la cui funzione civile e pedagogica è ben nota a tutti. Aristotele mutua l'idea di una funzione purificatrice della musica dal teorico Damone, di scuola Pitagorica, il quale classificava i modi armonici (frigio, lidio, dorico) in base all'influenza che essi potevano esercitare sull'anima. Questa teoria etica della musica, applicata da Platone anche alla classificazione dei ritmi, trova i suoi presupposti più antichi nella dottrina pitagorica che in verità nella sua formulazione induttiva riduce la musica ad una complessa relazione numerica tra i suoni e finisce per trasformarla in un concetto astratto che non coincide con la musica nel senso corrente del termine. La musica delle sfere celesti, come prodotto della suprema armonia universale, è accessibile solo ai sapienti come lo stesso Pitagora, e comunque non alle orecchie sensibili. Inoltre, la musica umana, solo quando rispecchia in modo perfetto l'armonia cosmica è in grado di influire sull'anima e di "accorderla" qualora sia scossa, in preda al "disordine"

Lo stesso Platone in virtù di tale distinzione tra musica concreta e astratta, oscilla tra l'apprezzamento e la radicale condanna della musica. Nella Repubblica essa è il pericoloso prodotto della sdolcinata Musa lirica a causa della quale regneranno piacere e dolore anziché legge e, altrove, nelle Leggi, appare invece come indispensabile strumento educativo accanto alla ginnastica. Nasce a partire da questo momento la definizione di musica come *technè*, ossia come attività da sottoporre continuamente al vaglio critico delle leggi dello Stato in ragione del suo potere psicagogico.

La cultura latina non brilla per originalità creativa né teorica sull'argomento, ma si limita ad assimilare il prodotto del pensiero greco. L'iniziatore latino della pedagogia, Quintiliano, nell'Institutio Oratoria inserisce la musica tra le varie discipline indispensabili alla formazione globale del perfetto oratore, in una prospettiva comunque filosofica nella quale sembra ormai definitivamente consolidata la dicotomia tra teoria e musica come prassi corale e strumentale.

Ma questa impostazione dà l'avvio ad un equivoco che peserà sulla filosofia della musica per tutto il medioevo: Agostino, il primo pensatore cristiano che nel recuperare i valori della cultura pagana accetta di ripensare ad una funzione non solo religiosa ma anche pedagogica della musica, non sfugge tuttavia a questo equivoco; coloro che fanno musica non ne possiedono necessariamente l'intelligenza, ossia la consapevolezza teorica dei ritmi e degli intervalli. Fin dalla celebre definizione della musica come "*scientia bene modulandi*" emerge l'idea che essa debba spogliarsi di ogni elemento puramente istintivo, e se anche essa produce piacere questo deve accompagnarsi alla comprensione razionale. Nella gerarchia dell'arte musicale al gradino più basso si colloca il livello istintuale, come il canto dell'usignolo; al secondo gradino i suonatori di strumenti che imparano per imitazione dei maestri; tuttavia l'agilità delle dita e la bravura canora appartiene al corpo e non allo spirito; un buon esecutore non possiede la "scienza" della musica, la cui essenza più vera, e metafisica, risiede nel numero. In questa ottica la sorgente della vera musica è tutta interiore, capace di generare anche una musica corporea, fatta di suoni che certamente sono in grado

di produrre diletto. Qui ricompare l'eterno dualismo delle Confessioni: Agostino è combattuto tra il pericolo di essere preso nel vortice del piacere della melodia, sia pure sacra, e la consapevolezza che essa rappresenta, in forma sensibile, la verità e l'ardore della fede.

Per superare questo terribile equivoco che riduce i musicisti alla stregua di artigiani di basso profilo, (tanto che ancora artisti del calibro dei Haydn o di Mozart al servizio presso le nobili casate europee indossavano la livrea dei domestici) dovremo aspettare la fine del 700; e con il grande sinfonismo di Beethoven la musica conquista finalmente il primato di un'arte astratta che non deve più vivere all'ombra della parola come nel melodramma, ma possiede un proprio vocabolario comunicativo, tanto più profondo e universale perché non verbale.

In campo pedagogico per primo il Rousseau, nell'Emilio, recuperando il valore della spontaneità nei processi di crescita e formazione dell'individuo ritiene che la musica debba avere un ruolo centrale nell'educazione del bambino, e analogamente al linguaggio, debba essere appresa in forma pratica, come canto e ritmica, prima ancora di accedere ad una conoscenza della teoria e della notazione. Eppure solo alla fine dell'ottocento in Europa, e nel secondo novecento in Italia, si sono fatte strada le moderne metodologie della didattica della musica in cui il bambino è protagonista attivo, creativo, libero di fare esperienze uditive ma soprattutto di produrre i suoni con il coinvolgimento globale della mente e del corpo. I vari teorici come Dalcroze, Orff, Kodaly, Willems, Martenot, insistono sull'importanza di una educazione musicale precoce, estesa a tutti e non solo ai cosiddetti soggetti "dotati". La finalità più vera e più alta di questa impostazione non mira a creare futuri musicisti, ma individui capaci di esprimere le potenzialità artistiche insite a vari livelli, in ogni uomo, e soprattutto a sviluppare attraverso l'esperienza della musica di gruppo competenze trasversali di ascolto, collaborazione, tolleranza, dialogo e confronto reciproco, che sono indicate oggi come competenze di cittadinanza europea.