

# Indice

<i>Prefazione</i>	
<b>Elogio dell'armonia</b>	9

## PARTE PRIMA

### *Esposizione. Armonia e musica*

#### *Capitolo primo*

<b>Armonia delle sfere</b>	29
I.1.1. I Pitagorici e l'armonia della <i>tetraktys</i>	31
I.1.2. Platone, la <i>Politeia</i> e il <i>Timaios</i>	33
I.1.3. Cicerone. La <i>concordia</i> e il <i>tam dulcis sonus del concentus</i>	44
I.1.4. Macrobio e la musica delle sfere. Fra Platone e Cicerone	48
I.1.5. Marziano Capella. Armonia nel <i>De nuptiis Philologiae et Mercurii</i>	51

#### *Capitolo secondo*

<b>La struttura dell'armonia musicale</b>	55
I.2.1. Componenti armoniche	55
I.2.2. Modi, accordi, triadi	59
I.2.3. Consonanza e dissonanza	63
I.2.4. Il <i>tonos</i> , le cadenze e la risoluzione delle dissonanze	69
I.2.5. La tonica e la tonalità	73

#### *Capitolo terzo*

<b>Storia del concetto moderno di armonia musicale</b>	79
I.3.1. <i>Harmonice musices</i> : dalle <i>sfere</i> all'uomo	79
I.3.2. L'inquieta tensione all'armonia e il <i>basso continuo</i> della Modernità	86

I.3.3. L'epoca della <i>Harmonie</i>	93
I.3.4. La <i>Romantik</i> e la <i>große Entfernung</i>	98
I.3.5. <i>Dissoluzione dell'armonia</i> o <i>Armonia delle tenebre?</i>	104

## PARTE SECONDA

*Sviluppo. Armonia e letteratura*

### *Capitolo primo*

<b>Sul concetto di armonia nella letteratura occidentale</b>	113
--	-----

### *Capitolo secondo*

<b>La <i>vesture of decay</i> e la <i>harmony</i> in Shakespeare</b>	119
--	-----

### *Capitolo terzo*

<b>Il <i>Neuhumanismus</i> e la <i>Harmonie</i></b>	125
---	-----

II.3.1. Goethe, il <i>Wilhelm Meister</i> e la <i>Bildung</i> come armonia	126
--	-----

II.3.2. Schiller e l'educazione estetica all'armonia	136
--	-----

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	147
---	-----

### *Capitolo quarto*

<b>Perfezione e «armonia relativa» dell'essere umano. Fra natura, ragione e civiltà nello <i>Zibaldone</i> di Leopardi</b>	153
--	-----

### *Capitolo quinto*

<b>L'<i>organista romantico</i> di Strindberg. Armonia, musica e fantasticheria oltre le dissonanze della formazione</b>	161
--	-----

### *Capitolo sesto*

<b>Fra <i>umano</i> e <i>disumano</i>. Armonia e disarmonia nel <i>Doktor Faustus</i> di Thomas Mann</b>	171
--	-----

PARTE TERZA  
*Ripresa. Armonia e pedagogia*

*Capitolo primo*

<b>La cultura occidentale fra armonia e disarmonia</b>	187
III.1.1. Tra <i>ideale</i> e <i>reale</i> . Il tema dell'armonia alle origini della cultura occidentale	190
III.1.2. L'Umanesimo, la Modernità e l'Occidente	195
III.1.3. La tensione armonica fra <i>Urbildung</i> e <i>Umbildung</i>	207
III.1.4. L'armonia della <i>Bildung</i> tra <i>Geist</i> , <i>Seele</i> e <i>Körper</i>	211

*Capitolo secondo*

<b>Armonia, disarmonia e formazione umana</b>	221
III.2.1. Tra <i>apollineo</i> e <i>dionisiaco</i> . Il dilemma della formazione	221
III.2.2. <i>Halbbildung</i> : la formazione dimidiata e la teoria di Adorno	227
III.2.3. <i>Unbildung</i> . L'assenza di formazione nell'uomo contemporaneo, secondo Liessmann	235

*Capitolo terzo*

<b>Pedagogia, armonia, musica. Risoluzione delle dissonanze</b>	245
III.3.1. Tra <i>uomo</i> e <i>mondo</i> . Armonia, perfezione, disarmonia in pedagogia	250
III.3.2. Contro la mitizzazione dell'armonia	259
III.3.3. Armonia e musica. Metafore della formazione	263
III.3.4. Per un'educazione estetica alla <i>mousiké</i>	270
III.3.5. Ascolto e educazione: sul canone culturale dell'Occidente	279

*Conclusioni*

<b><i>Il Grande Inquisitore</i></b>	285
-------------------------------------	-----

<b>Bibliografia</b>	295
---------------------	-----

## 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 sfo-cata 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 colto per la sua umanità – quale sentimento dell'umano – diviene il centro della riflessione neoumanistica 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 coerenza 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*), 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 due ruote.

La ricerca dell'armonia evoca altresì il sostare nel pensiero, vagliando 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 solidarie-

tà, comprensione, generosità e tolleranza che accumulano l'intero genere umano), *umanizzazione* (ossia l'estensione di tali caratteri a ogni aspetto del mondo) e *umanesimo* (considerato come cultura promuovente il valore impreteribile 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 *diseducema* (le unità minime della deformazione e della diseducazione).

Sarebbe esiziale 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 extra-

mondana, che riluce nel mistero etereo del *Dio* in cui egli sceglie di riporre la propria 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 formazione, l’educazione e l’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 Dio 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 dell’armonia, intesa come una delle categorie interpretative fondamentali relativamente alla 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 (dal greco *probállein*: “proporre”, “mettere innanzi”). 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 ciò che concerne l'armonia si racconta di un amore che trae vigore dall'utopia di cui sembra sostanziato: 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» (I, 33), *aeterno devictus vulnere amoris* – «vinto dall'eterna ferita dell'amore» (I, 34). 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. La 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 sul terreno 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 convin-

cerà 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 Lerarco 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, scarne 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 pure 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, *εσοτερικως* (*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'iniziatore 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'ορφή (*orphé*): 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-esoterico 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 ora “misurabile” attraverso la stima del rapporto fra l’altezza delle note e le dimensioni dei vari strumenti che le producono: 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 quadruplici: 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 inerte 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 descritto nel celebre passo del *Fedone* (85e-86d). L’anima è il nucleo dell’armonia umana e da essa si origina la virtù che deter-

mina l'agire nella *polis*. Inoltre, quando Leibniz nel XVIII secolo d.C. parlerà dell'«armonia prestabilita» (Leibniz, 1710) – 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 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 cosmo attraverso 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 quadruplica dei Pitagorici si fa triplice nella simbologia cristiana, quando Boezio distingue fra musica *mundana*, *humana* e *instrumentalis* (cfr. Boezio, 2020: 34ss). 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 tria*, 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 viene confluendo all'interno della riflessione scientifica di Johannes Kepler. Nel 1619, l'astronomo tedesco stende l'opera *Harmonice mundi* dove, rifacendosi alla musica delle sfere – che egli ritrova nel volume *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  $\Phi$  (*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  $\Phi$  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  $\Phi$  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 formantesi su un broccolo romano sono termini di Fibonacci. Invero, le manifestazioni di  $\Phi$  nella dimensione fratta-

le 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 *paideia* classica fino ad arrivare alla *Bildung* neumanistica, 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 come un “cammino” lungo tutto l’arco della vita, riguardante la sfera corporea, spirituale e intellettuale. Gli ἄριστοι (*aristoi*), ovvero “i migliori”, vengono educati e si formano nell’ideale della καλοκάγαθία (*kalokagathia*) – 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 *honos*, *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 *hu-*



*manitas* 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 sulla Terra. 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 revelationum* – sinfonia dell’armonia delle rivelazioni celesti – (cfr. Hildegard von Bingen, 1151-58), ove Dio assurge quale «prima vox» (*ibid.*: 81). La natura terrestre è anch’essa una creatura armoniosa di Dio, così come viene cantata da Francesco d’Assisi con la celebre *lauda* del 1224. 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 quest’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*.

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 (cfr. Gennari, 2018b; 2019a; 2020). 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 all'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 (cfr. Adorno, 1953: 33). Fra tutti i linguaggi – sostiene Lévi-Strauss –, soltanto la musica riunisce in sé «i caratteri contraddittori d’essere ad un tempo intellegibile e intraducibile», facendo «del creatore di musica un essere simile agli dèi, e della musica stessa il supremo mistero delle scienze dell’uomo, quello nel quale esse inciampano, e che custodisce la chiave del loro progresso» (Lévi-Strauss, 1964: 36). 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’armo-

nia; 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 realmente culturale.