

GIORGIO MONARI

Musica e formazione

«L'arte e la bellezza nella formazione umana»

V Corso di Aggiornamento per docenti di Filosofia

Roma, Pontificia Università della Santa Croce

15-17 novembre 2018

ABSTRACT

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 *scientia 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 ruolo 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, come si avrà modo di esemplificare nell'incontro.

Il termine greco dal quale è derivato il nome stesso di “musica”, *mousiké* (sc. *techne*, “l’arte delle Muse”), definiva ancora nel V sec. a. C., non solo l’arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di una cultura che fino al IV sec. a. C. fu essenzialmente orale, una cultura che si manifestava attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una loro funzione determinante.

[...] non è casuale che nel V e nel IV sec. a. C. *mousikòs anér* designasse l’uomo colto, in grado di recepire il messaggio poetico nella sua completezza.

“Non si introducono mai cambiamenti nei modi della musica senza che se ne introducano nelle più importanti leggi dello Stato: così afferma Damone e ne sono convinto anche io” (Platone, *Repubblica*, IV)

[...] la musica può mutare il carattere morale dell’anima; e, se ha questa possibilità, è chiaro che in essa debbono essere esercitati ed educati i giovani. [...] la musica deve essere insegnata in base all’effettiva esecuzione pratica delle regole prescritte dall’arte” (Aristotele, *Politica*, VIII)

(G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, 1991², pp. 5, 9, 155)

“Saul disse ai suoi servi: «Trovatemi pure un abile suonatore e conducetelo a me». [...] quando lo spirito mandato da Dio invadeva Saul, Davide prendeva la cetra e di sua mano la suonava; allora Saul si calmava [...]” (1Sam. 16, 17 e 23)

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.

Afasia, disfasia, mutismo, inarticolatezza, balbuzie: è quanto richiamano alcuni modismi sonori caratteristici dell’ascolto musicale nell’Occidente novecentesco che sembrano ripetere della desolazione di un’umanità sulla via dell’esilio da se stessa e dalla propria identità. La Modernità centrale — l’età della rivoluzione industriale — era intervenuta sul fondamento proprio della formazione dell’identità: il corpo, come luogo della sensorialità, premessa di ogni riconoscimento e quindi di ogni possibilità di identificazione e soggettivazione. Foucault parla per questo di «corpo docile», un corpo sottratto al controllo del soggetto e posto sotto rigide regole ispirate alla *ragione*. Contemporaneamente la Modernità formula una nozione di *spirituale* quanto più possibile separata dal corpo e dalla *ragione* cui questo è sottoposto: è la religione dell’arte che si afferma nell’Ottocento. La Modernità avanzata — o, con Baudrillard, l’età dell’elettronica

e dell'elettroshock — fa un passo ulteriore impegnandosi a ridurre anche la nozione di *spiritualità* a quella *corporeità docile* costruita in precedenza per il corpo, come testimoniano nel Novecento i vari formalismi, letteralismi, oggettivismi etc. Con ciò, si può dire che si riducono anche gli spazi di pertinenza del soggetto-coscienza della prima Modernità e l'identità del soggetto così concepito entra in crisi — il risultato è, tra l'altro, l'angoscia o, in altre parole, una dura forma di schiavitù. A ciò corrisponde la rinuncia alle proiezioni teleologiche delle strutture tonali nella musica delle cosiddette avanguardie per sostituire suoni a misura di uomo con sonorità a misura di una ragione astratta e cieca, cui si pretende di ridurre l'umano. È questa la condizione dell'esilio, in cui il silenzio non è dato semplicemente dal non proferire suono ma è quell'afasia, disfasia, mutismo, inarticolatezza, balbuzie evocata al principio, è appendere gli strumenti ai salici, sedere e piangere (Sal 137), muti.

La cultura post-industriale sembra mettere l'uomo in una condizione nuova ma lo libera solo apparentemente dai vincoli di una cieca ragione. Sembra porsi una nuova possibilità di identità e di soggettività e con ciò l'aspirazione e la necessità di ridefinire in primo luogo e ritrovare nuovamente un corpo. Questa opportunità sarebbe però spesso giocata su un piano che, se non è più quello delle forme dell'industrializzazione, non è certo quello di un ritorno ad un soggetto-coscienza o ad un uomo-persona: nel nuovo spazio dell'era digitale, la nozione di identità appare ancora più lontana, dato che è la stessa nozione di rappresentazione ad essere sostituita da quella di riproduzione, con la «fine del teatro della rappresentazione [...] spazio di conflitti e silenzi del segno», secondo Baudrillard. Il corpo non ha più bisogno di prigionie né di elettroshock per essere reso *docile*, è sufficiente un programma di salute e benessere. I sensi stessi perdono connotazioni proprie in quello che è «l'annullamento dell'estetica in quanto tale», quando «la fine dello spettacolo va all'estetica totale», con Baudrillard. È questa l'era del simulacro, il feticcio già annunciato all'inizio del Novecento ed oggi innalzato in tutta la sua vana potenza e infinita ripetibilità e insieme perdita di senso e di determinazione. La riconoscibilità qui non comporta riconoscimento. La ripetizione tende a toccare tutto, tradizione o novità, senza considerazione di senso e valore, satura il tempo in modo ossessivo, al di fuori di ogni prospettiva e orizzonte umano. Si riempie senza posa il nostro universo percettivo con l'unica apparente regola della moltiplicazione infinita, dell'ubiquità pervasiva, della varietà indifferente, fino a che ci troviamo immersi in una molteplicità che suona caotica ed ingombrante, incapace di dare soddisfazione e capace solo di farne dimenticare l'esigenza, assolutamente sorda alla richiesta di senso e di vita. È questo lo strepito della globalizzazione digitale dei nostri giorni, dove si fa fatica anche solo a orientarsi, per non pensare a trovare un corpo e riconoscersi in «un mondo che confondendo, separando opponendo o sovrapponendo corpo e spirito li ha perduti entrambi e va morendo di questa perdita» (Cristina Campo).

Il suono di quest'epoca non è diverso da tutto il resto. Risulta subito chiaro però come, a fronte di attitudini allineate, alcune altre tendenze, che pure si muovono nello stesso ambiente e clima, rivelino un'aspirazione ben più interessante in questo nostro contesto. Proprio nella seconda metà del secolo scorso, emergono e si pongono all'attenzione posture musicali che mostrano di volere mettere di nuovo a fuoco l'esperienza nelle sue dimensioni rappresentativa e qualitativa, di cui pure non mancano tracce in precedenza ma che adesso sembra proprio ciò di cui si vuole *parlare*, a partire dalla percezione, dall'udito e dall'ascolto. Si tratta di una riscoperta della sensorialità — e quindi del corpo — come momento essenziale del

rappresentarsi indispensabile ad ogni identità, non meno in una rinnovata aspirazione alla soggettività personale (e simbolica). Se ne cercano i fondamenti nell'esperienza — nella sensorialità — come luogo necessario di un primo *riconoscimento*: lo psicanalista gesuita Denis Vasse lo incontra proprio nella prima accoglienza materna dei primissimi gemiti del bambino, prima nascita verso l'umano, verso la voce e il corpo, nella Parola. Dal punto di vista estetico e artistico, queste tendenze sono riconosciute nella musica occidentale almeno dalla metà del Novecento e sono oggi ricondotte in genere alla categoria storico-culturale del post-moderno, come ad esempio vuole Ramat-Chevassus: «uno degli intenti del postmodernismo [in musica] è di ricreare una continuità percettiva, di strutturare nuovamente una forma sulla ricorrenza delle figure» attraverso «il ritorno alla melodia, l'impiego di note polari [...] o addirittura il ritorno alla tonalità o alla modalità», attraverso «ripetizione» e «minimalismo», alla ricerca di comprensibilità e «intelligibilità», esibita anche con l'uso della citazione, «forma evidente di lavoro sulla memoria» e «sintomo di una musica che auspica di infrangere il divieto del ricordo», con la pratica del collage e con «il ritorno ad elementi vernacoli, l'ibridazione che essi consentono [...]». Risulta altrettanto chiaro però come, a fronte di tendenze sinceramente orientate nel senso di una nuova rappresentatività e quindi di un corpo-soggetto che aspira a divenire Persona, altre invece finiscano per svuotare di senso questa stessa aspirazione e ne offrano come risultato solo una vuota parodia.

(G. Monari, *Il suono del Verbo*, "Gregorianum", XCVII/4 2016, pp. 789-807: 789-92)

Nell'epoca digitale che ha eletto la riproduzione come valore in sé — anche quella sonora, nel tempo in cui "invece di ascoltare una voce, la registro" (Heschel; cfr. Cimini, *Musica Sacra Popolare Oggi*, 2013, p. 22) —, è necessario riaffermare e trasmettere prima di tutto il valore del suono e della voce a partire fin da quella che ne è l'esperienza.

Come scrive lo psicanalista gesuita Denis Vasse, "il suono della voce si colloca nell'intimità del linguaggio, all'incrocio tra parole ed affetti" (*L'arbre de la voix*) e qui si fa presenza, vita, luogo di generazione, nell'articolazione della bocca e dell'orecchio. Il suono vocale è qui identificato come luogo primo della relazione e fondamento della stessa relazionalità all'inizio della nostra vita, in quell'infanzia — o prima ancora della nascita? — 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" (*Cor. I 6, 19*) — e anziché aprirsi all'umanità, all'essere soggetto, persona, per lui c'è una intricata dimensione di varia patologia... E l'accoglienza è quella di Maria, del suo annuire all'Angelo e del giovanile prorompere del gioioso canto del *Magnificat*. Alla 'voce' e all' 'ascolto' è quindi affidato l'immane compito di incarnare il cammino verso il soggetto-persona, l'uomo, il figlio — e se l'uomo non si fa bambino, non entrerà nel regno dei cieli —, il cammino che si compie con la 'prima' nascita allo Spirito, che è rinascita, e che si fa perciò voce comunicante, che non ha paura di offrirsi e che in ciò trova la sua 'intonazione' e 'bellezza' risuonando viva della relazione comunitaria. E qui è il luogo del rito, la com-unione, che non teme di calarsi nel mondo, negli specifici contesti, senza pregiudizi e paure, per essere viva *vox*

ecclesiae – “la comunione dei soggetti nell’unità della loro differenza” (Vasse), il coro. È rito che è accoglienza e che ai figli che compongono la comunità dice di nuovo di quella prima accoglienza, di quel ‘si!’ di Maria, di quel suono antico che nella relazione si fece e si fa ‘parola’. Questo significa prima di tutto la prospettiva invitante ed accogliente in cui vivere e rivivere suono e voce.

(G. Monari – M. Gagliardi, *Musica e canto nell’azione celebrativa: arte, partecipazione, annuncio*, in *Liturgia ed evangelizzazione*, a cura di F. Magnani e V. D’Adamo S.I., 2016, pp. 223-24)

È in una prassi musicale attiva del “fare” 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* (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. L’incarnazione più propria enquindi paradigmatica di questa prospettiva non può che trovarsi nella liturgia.

Nel capitolo V di *Lo spirito della liturgia* (1918), dedicato alla liturgia come gioco (anzi come “santo gioco”), Romano Guardini richiama l’episodio biblico della danza di Davide, per ribadire che il senso della liturgia non si può comprendere nella categoria razionalistica di scopo, come il gioco del bambino o la creazione artistica: “se vogliamo attingere il nucleo intimo di questo mistero, dobbiamo riconoscere: è lo Spirito Santo, lo Spirito del fervore e della santa disciplina, ‘che ha potere sulla parola’ (da un responsorio, terza della ufficiatura di Pentecoste); è esso che ha regolato il gioco, che l’eterna Saggiezza dispiega dinanzi al Padre celeste nella Chiesa, il suo regno sulla terra.” Solo chi non si scandalizza di questo può comprendere la liturgia – scrive Guardini. Non può quindi comprenderla il *Rationalismus* e perfino Davide dovette sopportare per la sua danza il disprezzo di Micol, come ricorda lo stesso, per essersi “messo a nudo” – corpo e anima. Guardini non prosegue oltre in questa breve citazione dell’episodio del Secondo Libro di Samuele ma si può qui ricordare quale fu il destino di Micol in conseguenza del suo atteggiamento: la sterilità.

[...]

Indicazioni ancora più dirette su cosa sia centrale nel discorso sulla musica liturgica nel suo farsi corpo si potrebbero però trovare però non nei riferimenti di Guardini alla musica ma nel suo approccio pedagogico al corpo stesso. Alla base del programma pedagogico di Guardini, infatti, c’è l’idea che “l’uomo intero sostiene l’agire. Sicuramente l’anima, tuttavia a condizione che essa si riveli nel corpo”, e il bisogno di allontanarsi da quella che lui chiama “la spiritualità ipocrita del diciannovesimo secolo”. Le parole di Guardini diventano estremamente specifiche, quasi tecniche: “il corpo umano può cercare sopra di sé il suo centro di gravità”. Questa affermazione si riflette, in merito alla partecipazione liturgica, su una serie di regole posturali, di cui Guardini pare si sia preoccupato particolarmente nel suo ruolo di educatore, come “stare in piedi è una quiete vibrante”, “star seduto è un volgersi sorretto e sgravato” etc. Sono espressioni che

potrebbero benissimo essere usate come introduzione di un manuale di canto. Cercare il centro di gravità sopra di sé altro non è che cantare come se la nostra nuca fosse sospesa ad un filo appeso ad un centro sopra di noi – che è immagine tipica nell’insegnamento di vari metodi di di canto. La “quiete vibrante” nello stare in piedi corrisponde alla postura tonica ed elastica necessaria al cantante, non certo rigida o molle. Stare seduti in modo “sorretto e sgravato” corrisponde di fatto alla postura necessaria per cantare seduti.

Il corpo della pedagogia guardiniana è quindi un corpo ‘cantante’ anche se non ci troviamo di fronte a lezioni di musica e anche se non necessariamente tale corpo deve direttamente cantare e deve invece ascoltare. La partecipazione, qualunque sia il caso, si richiede decisamente intensa, spiritualmente e fisicamente. Ciò è musica nel senso più umano del termine e ci rimanda all’antico significato greco dell’espressione classica *mousikòs anér*. Il canto o l’ascolto prodotti in queste condizioni fisiche e spirituali risultano istintivamente positivi perché percepiti come vivi, presenti, pieni di essere.

(G. Monari, *Guardini e la musica liturgica* [*Guardini und liturgische Musik*], conferenza, Rothenfels, 15 settembre 2018)

Quel che si dice qui, nell’ambito della partecipazione alla liturgia, non è evidentemente pensato in senso settoriale – come vorrebbero certe categorizzazioni del consumo musicale contemporaneo – ma ha valore di orientamento e di prospettiva di compimento del “musicale” in generale. Le riflessioni di Guardini invitano quindi ad essere prese sul serio, come spunti per un percorso formativo in senso alto, così come alta è la nozione del “liturgico” presso di lui. Pregnanti orizzonti di senso per lo svolgimento di attività musicale in un percorso formativo si aprono quindi anche nel complesso tessuto della nostra contemporaneità, come suggeriscono ulteriori approfondimenti su suono, canto e musica nella dimensione paradigmatica del “liturgico”.

Assume quindi valore la considerazione aperta e coscienziosa di una prassi liturgica della voce in tutte le sue declinazioni, dal silenzio alla voce dispiegata nello spazio e nei mezzi dati dalle tecnologie contemporanee, al cui rispetto la voce non può recedere né essere indifferente così come la ‘coralità’ delle *voces ecclesiae* non può sottrarsi né consegnarsi ai social networks, che sono chiaramente altro. La partecipazione, nelle varie forme dell’ascolto o dell’emissione sonora, si declina quindi – nel senso che è bene che si declini – nel concreto delle diverse condizioni delle specifiche comunità, che pure difficilmente possono adesso essere pensate come chiuse e definite una volta per tutte.

[...]

La storia e la tradizione, le storie e le tradizioni, sono a disposizione non solo per offrire un ampio ‘campionario’ di scelte musicali ma anche di prassi, approcci e soluzioni, il cui spirito è bene che sia colto proficuamente disponendosi all’accoglienza anche facendo un passo indietro – e perfino tacendo – e tenendo conto prima di tutto che “l’arte del canto è dono della liberalità divina e il segno di

qualcosa di immensamente grande” (Agostino, *Ep.* CLXVI 5, 13) e che la liturgia stessa è dono, “è opera di Dio, oppure non è niente” (J. Ratzinger).

(G. Monari – M. Gagliardi, *Musica e canto nell'azione celebrativa: arte, partecipazione, annuncio*, cit.)

A partire dai primissimi anni di vita fino all'età adulta è possibile quindi, anche oggi come nell'epoca delle *scholae cantorum*, fare tesoro dell'attività musicale nella formazione, con la guida di specialisti consapevoli e preparati soprattutto nell'uso artistico della voce e del corpo in movimento nelle varie sue articolazioni e dimensioni, personali e comunitarie.

Tra i tanti esempi in tal senso, si può fare riferimento all'esperienza di Edwin Elias Gordon (1927-), ideatore di uno degli approcci didattico-musicali più in voga in questo nostro momento storico – un approccio per cui egli stesso rifiuta la definizione di “metodo”. Tale approccio si incentra sul concetto di *audiation*, ovvero lo sviluppo di una capacità percettiva di ascolto cui non sfuggano le proprietà più profonde del “musicale”. Dopo quanto si è detto fin qui, risulta evidente che si tratta, in un certo senso, di una “scoperta dell'acqua calda” ma, proprio per quanto si è scritto fin qui, è chiaro che nel Novecento una tale modalità di ascolto non è più qualcosa che si può dare per scontato. Le riflessioni che portarono Gordon a mettere al centro l'*audiation* lo accompagnarono per decenni e furono strettamente legate alle sue personali difficoltà nell'apprendimento musicale, in cui un ruolo troppo preponderante era esercitato dalla scrittura musicale a discapito della focalizzazione di quello che più giustamente è “musicale” sul piano dell'esperienza. Fare gesti e suoni “musicali”, con al centro il corpo, la voce, l'ascolto, sono di fatto la sostanza di quello che oggi si chiama “metodo Gordon” (a dispetto di quanto indicato dal suo ideatore): 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 specificamente professionale nella musica. Perciò stesso, Gordon ha proposto il suo approccio alla “musicalizzazione” specialmente nei primissimi anni di vita del bambino. Una tesi di laurea da me coordinata e realizzata da Eugenia Chianese presso l'Università La Sapienza (2011-12), ha messo a fuoco la valutazione dell'efficacia dell'approccio di Gordon rilevando, attraverso un complesso sondaggio effettuato su specifiche esperienze didattiche, 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.

Se la qualità della “musicalità” è qualcosa che si acquisisce proficuamente nell'età più giovane come patrimonio personale per la vita, tale patrimonio necessita di cure lungo tutto l'arco biografico per non andare disperso e ciò significa semplicemente “pratica”. Si può aggiungere inoltre che, anche se il valore formativo del “musicale” non può essere lo stesso in età più avanzata, esso mantiene una sua valenza per tutte le età. A questo proposito voglio portare in conclusione la testimonianza di una studentessa di teologia dell'Università Gregoriana, Giuditta Bonsangue, laica, dottoranda in teologia e

insegnante di religione, che ha partecipato per alcuni anni ad un coro da me portato avanti in tale sede ancora oggi.

Il Coro della Gregoriana è una felice idea che permette [...] anche di scoprire e ‘vivere’, durante gli incontri, temi pregnanti spiritualmente e motivi di riflessione davvero non trascurabili, sempre attentamente messi a fuoco dal direttore Giorgio Monari. Per quanto difficile tradurli in parole, mi fa piacere provare almeno a rievocarli e suggerirli qui. Il primo è il **corpo musicale**. Nel coro, una voce singola non lavora mai, con il suo corpo, solo per se stessa; l’esercizio costante della voce è perché 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. Per formare questo corpo bisogna lavorare sull’**armonia** – il secondo tema –, sull’ascolto di se stessi, delle proprie potenzialità e limiti, e l’ascolto dell’altro è fondamentale. Musica e parole diventano esercizio di verità per lasciarsi attraversare e riversarsi sugli altri, la comprensione del senso diventa percezione. È un lavoro impegnativo, con prove ed esercizi e tanta pazienza prima di essere pronti ad essere in ascolto per far risuonare qualcosa di buono. Solo allora siamo in armonia. Tutto viene impresso nella **memoria** – il terzo tema. Il brano ripetuto più volte ‘cresce’ insieme al senso. Ed è proprio necessario orientarsi verso il senso che nell’esecuzione si vuole comunicare – *un’ermeneutica delle parole e delle note*, perché, come si può leggere nella prima lettera di Giovanni, “quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunciamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi”. Il direttore accompagna la scoperta del valore della voce ed educa al servizio insieme, valuta tempi e percorsi dell’armonia, rianima il corpo musicale attraverso la gestualità, rende la memoria presente e vivo il corpo musicale.

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. I tempi della musica sono diversi dai tempi di un vissuto personale e il gioco consiste nell’accordarsi a quei tempi. La difficoltà di vivere oggi la profondità di un’esperienza musicale può aprire infinite riflessioni e condividerla anche con persone di culture in cui la musica è più ‘materna’ fa sperare che ci siano strade per riscoprirla (Giuditta Bonsangue, *Una voce alla ricerca dell’armonia*, “la Gregoriana”, XXII/52 2017, pp. 48-49).