



---

Luca Aversano

## L'ESERCIZIO DELLA MUSICA NELLE SCUOLE E NELLE UNIVERSITÀ ITALIANE

### Presente, passato, futuro

Anni fa, correva l'autunno del 1995, ero in Germania, a Colonia, per seguire i corsi di dottorato in musicologia. I primi mesi in terra renana mi rimasero impressi non solo per l'abbondanza delle piogge, ma anche per il contatto diretto con una dimensione della vita musicale conosciuta solo sui libri, o per sentito dire. Ero entrato a far parte dell'orchestra del *Collegium Musicum* dell'Università di Colonia, che ogni giovedì sera si ritrovava nell'Aula magna del locale Istituto di Musicologia. Il primo giovedì ci andai più per curiosità, e per cercare di stringere le distanze con gli studenti tedeschi, che per effettiva fiducia nell'iniziativa. Da violinista formato in uno dei nostri conservatori, ero solito aprire la custodia dello strumento soltanto dietro elargizione di un sia pur minimo compenso economico. Mi sembrava pertanto balzana l'idea di andare a delle prove d'orchestra senza guadagnare un centesimo. Così presi posto, scetticamente, accanto a studenti di medicina, ingegneria, letteratura, fisica, diligentemente pronti ad eseguire musiche sinfoniche di Beethoven e Brahms. Al termine della prova i ragazzi dell'orchestra e il direttore mi invitarono a bere con loro una birra ("una" si fa per dire), nel locale, sempre lo stesso, che ogni giovedì sera teneva appositamente riservati dei tavoli, sempre e rigorosamente gli stessi. L'esperienza mi piacque molto: vivere la musica al di fuori della dimensione professionale, come rito di ricreazione culturale e aggregazione sociale. Un fenomeno molto diffuso in Germania, dove fioriscono, tra i disparati complessi dilettantistici, le orchestre scolastiche e universitarie: solo a Colonia se ne contano circa sessanta, e centinaia sono i cori amatoriali.

In Italia, in generale, e in particolare nella scuola e nell'università, la situazione della pratica musicale come attività sociale e culturale, si sa, è ben diversa. Non che manchino iniziative valide: negli ultimi anni numerosi atenei italiani hanno visto la nascita di gruppi musicali universitari di diverso genere, anche presso singoli dipartimenti e facoltà, così come nel mondo della scuola vari istituti hanno incoraggiato lo sviluppo di laboratori e attività per l'esercizio della musica da parte degli alunni. Le novità sul fronte legislativo sono rappresentate dal decreto Fioroni. Tuttavia, nel complesso, l'intero movimento italiano ha ancora il carattere della sperimentalità, e molte sono le differenze che, su questo fronte, ci separano dagli ammirati paesi oltremontani. Se fosse altrimenti, non saremmo qui per questo convegno.

## Il tema di B@bel

Conosciamo le ragioni storiche che rendono la tradizione musicale amatoriale così fiorente nel centro e nel nord Europa: principalmente, il ruolo attribuito alla musica dalla riforma luterana e lo sviluppo, al di là delle Alpi, della civiltà musicale borghese tra Sette e Ottocento. Un'antica legittimazione, sociale e culturale, che ha spinto le istituzioni preposte alla programmazione didattica a riconoscere il valore pedagogico della musica.

Meno sappiamo, invece, delle motivazioni storiche che hanno fin qui ridotto la musica pratica in una posizione così marginale nel sistema formativo italiano. Come si è detto, ha sicuramente avuto un ruolo, a livello filosofico-speculativo, la secolare separazione dialettica tra teoria e pratica, tra attività della mente ed esercizio artigianale. Essa sfocia in una persistente svalutazione intellettuale degli aspetti di manualità, materialità e fisicità della musica, sulla quale, ai primi del Novecento, ha probabilmente pesato anche l'influenza di Croce e Gentile (che attende, per molti versi, di essere più precisamente esaminata). Tuttavia, il vuoto formativo musicale che ha caratterizzato finora la scuola italiana ha anche ulteriori radici, concretamente e cronologicamente individuabili, che vale la pena di disotterrare e portare alla luce del sole.

L'idea di scuola pubblica in senso moderno ha origine nell'Ottocento, ed è pertanto a questo secolo che deve rivolgersi *in primis* la nostra attenzione. Dopo l'Unità, i licei-collegi del Regno d'Italia ereditano principalmente dalle politiche scolastiche del primo Ottocento gli indirizzi disciplinari. Il *curriculum* non prevede alcun insegnamento musicale, così come non lo prevedevano i programmi, molto simili in questo senso, di stati importanti quali Piemonte e Regno delle Due Sicilie. Dobbiamo dunque interrogarci sulle ragioni di tale assenza. La scelta di non insegnare la musica nelle scuole destinate a formare l'*élite*, la classe dirigente della nazione, le cui conseguenze paghiamo ancora oggi, è riconducibile a diversi fattori, che non si esauriscono nel già richiamato principio di scarsa considerazione della musica in quanto attività manuale. Altrimenti non si spiegherebbe come mai sia stata bandita non solo la pratica, ma pure l'insegnamento musicale storico e teorico. A pesare su questa scelta curricolare erano anche alcune profonde motivazioni sociali e culturali con cui la didattica e la pedagogia musicali doveva fare i conti.

Anzitutto, l'idea che la formazione delle classi dirigenti maschili dovesse avere uno stampo militare o comunque militaresco, secondo la proverbiale ferrea disciplina impartita e osservata nei collegi scolastici ottocenteschi. Accanto alle materie fondamentali dell'istruzione classica (tra le quali latino, letteratura, storia, geografia, matematica, ecc...), trovavano posto, come insegnamenti sussidiari, discipline come la scherma, il ballo e il disegno, ma non la musica. Se accettiamo senza sforzo che il saper tirare di fioretto e il muovere i più noti passi di danza fossero tra le abilità di cui l'uomo dabbene del XIX secolo doveva dotarsi, per potersi battere in duello e partecipare alle danze di società, facciamo più fatica a comprendere perché un sì al disegno e un no alla musica. In realtà, il disegno godeva, alla pari delle altre materie curricolari ottocentesche, di un *background* teorico-pedagogico che risaliva al secolo XVIII. Ogni proposta curricolare e didattica accolta nell'Ottocento era stata preparata nel secolo precedente, dalla discussione che i letterati settecenteschi avevano avviato intorno alla lingua nazionale e che poi aveva assunto caratteri innovativi in seguito anche all'introduzione e diffusione della teoria scientifica newtoniana. Insieme con una maggior presenza di materie scientifiche, un ridimensionamento del latino ed un atteggiamento di apertura verso il mondo economico e produttivo, era stata richiesta l'introduzione di nuovi contenuti,

tra cui il disegno. Così si esprimeva Ludovico Antonio Muratori nel 1749, nel *Saggio sulla pubblica felicità*:

Ben privilegiata dee dirsi quella Città, dove col nome d'Università s'insegnano da Professori salarati dal Principe, o dal Pubblico tutte le Scienze<sup>1</sup>.

Lode particolare meriterebbe poi quel principe, che istituisse

una Scuola di Disegno, a cui concorressero i Pittori, Architetti, Argentieri, Giojellieri, Muratori, Falegnami, ed altri, che abbisognano di quest'Arte pe' loro lavorieri. Sarebbe ben'impiegato in essa il tempo, e questo potrebbe essere nel dopo pranzo delle Feste, terminate le sacre funzioni della Chiesa. Con tale ajuto chi non vede, come più acconciamente costoro potrebbero formare i loro lavori?<sup>2</sup>

La musica, al contrario, fu sostanzialmente estranea alla speculazione pedagogica degli intellettuali che nel Settecento si occuparono d'istruzione pubblica. Nessuno di loro fa cenno alla necessità di un'educazione musicale generalista. Perché? Dobbiamo cercare una risposta anche a questa domanda. Prendiamo a preclaro esempio lo stesso Muratori. Pur essendosi molto occupato dei rapporti tra poesia, dramma e musica, Muratori esclude quest'ultima dalle discipline degne di essere insegnate nella scuola e nell'università. Se leggiamo quanto egli stesso scrive sulla musica nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706), possiamo presumere le motivazioni della scelta. Muratori considera la musica un elemento molle ed effeminato, che nell'imperante teatro musicale dell'epoca inquinava la buona poesia. Erano gli anni dei castrati, dei virtuosi di canto, e sempre più "musica" equivaleva a dire "melodramma", genere su cui Muratori rovescia una serie di pesanti accuse: soverchio uso dell'artificio contrappuntistico; troppo morbida duttilità del canto intessuto di "minutissime note"; timbro "donnesco", naturale o artefatto, delle voci dei cantanti; profusione di ariette dispensatrici, parole sue, di "smoderato diletto"<sup>3</sup>. Sono, questi, capi d'imputazione che ritornano spesso nella letteratura settecentesca, nel segno di una condanna morale della musica, soprattutto in ragione della sua femminile e corruttrice sensualità. Ciò costituì evidentemente la base di una pregiudiziale etico-razionalistica di lungo corso che ostacolò l'inserimento della pratica musicale tra le discipline idonee all'educazione della gioventù studiosa.

L'Ottocento riprende e amplifica questi principi, con il risultato che la musica pratica, attività giudicata appunto "molle ed effeminata", non trova sede nell'impianto curricolare delle scuole destinate all'educazione maschile, anzi, per meglio dire, a un'educazione "maschia". Piuttosto, secondo una rigida distinzione di genere, la musica viene riservata alla formazione del sesso femminile, coerentemente con gli assunti precedenti<sup>4</sup>. Alle donne si chiede d'incar-

1 L. Muratori, *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni principi, trattato di Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Lucca 1794, p. 75.

2 Ivi, p. 150.

3 Cfr. in proposito, R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche* in L. Bianconi/G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana. Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, vol. VI della, EDT, Torino 1988, pp. 3-71; pp. 21-22.

4 In proposito si veda, tra gli altri, il volume di S. Soldani (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuola e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 1989.

nare l'ornamento di una società eletta, senza assumere ruoli che ne sviliscano la femminilità e, con questa, la consuetudine alla sottomissione ai doveri coniugali e domestici. Il pregiudizio nei confronti dell'accesso delle ragazze a una cultura "uguale a quella dei maschi" è palese. Vige la preoccupazione di contenere la formazione femminile entro un perimetro accuratamente delimitato, tale da garantire alle fanciulle dei ceti medio-alti un percorso scolastico funzionale al loro addestramento a fare bella figura in società, piuttosto che mirato a una sia pur minima elevazione culturale. Le attività di maglia, cucito e ricamo rappresentano l'elemento caratteristico della scuola femminile e contribuiscono nell'Ottocento a mantenere operante la netta differenziazione fra il percorso di apprendimento scolastico riservato ai due sessi. Accanto alle citate discipline, le cosiddette "arti donneche", l'offerta formativa comprende solitamente lo studio della lingua francese, del canto e del pianoforte, indispensabili a ben figurare nelle conversazioni salottiere e nelle occasioni di mondano intrattenimento. Anche le scuole femminili per i ceti più bassi offrono non di rado, eventualmente su richiesta, l'insegnamento dei rudimenti pratici della musica, soprattutto del canto e del pianoforte. E qui sono le radici dell'eccezionale presenza delle ore di musica nei moderni istituti professionali femminili: la musica come ornamento del gentil sesso.

Per tornare all'educazione maschile, tra i pochi collegi che nel XIX secolo offrivano la possibilità di un apprendimento pratico della musica erano le scuole gesuitiche, che per tradizione attribuivano molta importanza alle attività teatrali e musicali. La circostanza fa riflettere su un'ulteriore questione: quale fu la posizione della chiesa riguardo all'educazione musicale? Non è questione di scarso rilievo, se si considerano le tradizionali relazioni tra il mondo religioso e quello scolastico. Fondamentale, per la chiesa, era naturalmente la pratica del canto sacro e liturgico, che doveva essere sviluppata anche nella capacità di leggere i testi latini, come afferma ad esempio Pier Domenico Soresi: «Quando il giovane sarà un po' più avanzato [nello studio dell'italiano], mi contenterò che gli si permetta di leggere in latino quelle cose che si vogliono cantare in Chiesa»<sup>5</sup>. Quanto all'apprendimento della pratica musicale profana nelle scuole generaliste, possiamo supporre lo stesso atteggiamento diffidente nutrito da molti intellettuali, che spesso, come nel caso di Muratori, erano anche ecclesiastici. Ad ogni modo i dati disponibili suggeriscono che l'apprendimento di abilità musicali fosse ammesso solo sotto stretto controllo dei religiosi, come avveniva appunto nelle scuole gesuitiche. D'altra parte, la pratica musicale profana, che nell'Italia del Settecento e più ancora dell'Ottocento coincideva perlopiù con la pratica del melodramma, evocava il mondo "amorale" dello spettacolo professionale, fatto di strumentisti, cantori e cantatrici dai costumi discutibili.

Alla svalutazione sociale e culturale dell'esercizio della musica, e alla conseguente emarginazione dal mondo della scuola, contribuiva infine un ulteriore elemento. Si tratta di un fenomeno nuovo, finora poco studiato, che si manifesta nel corso dell'Ottocento.

Il 4 giugno del 1818, in seguito all'aggravarsi del problema del vagabondaggio, dei nati fuori

5 P.D. Soresi, *Dell'educazione del popolo minuto*, Galeazzi, Milano 1775, p. 34. Di Soresi (Mondovi 1711-Parigi 1778) si ricordano anche una grammatica italiana (*I rudimenti della lingua italiana*, Milano 1756), un trattato per l'educazione delle fanciulle (*Saggio sopra la necessità e la facilità di ammaestrare le fanciulle*, Milano 1774) e una raccolta di novelle morali (*Novelle piacevoli ed istruttive per favorire l'educazione della nobile gioventù dell'uno e dell'altro sesso*, Venezia 1768). Sulle posizioni di Soresi e di Muratori cfr., tra gli altri, M. Gecchele, *Fedeli sudditi e buoni cristiani. La "rivoluzione" scolastica di fine Settecento tra la Lombardia austriaca e la Serenissima*, Mazziana, Verona 2000.

legge e dell'educazione e dell'assistenza degli orfani poveri, Ferdinando di Borbone emanò un decreto che istituiva nelle province del Regno delle due Sicilie sei stabilimenti di pubblica pietà, destinati ad accogliere sia gli orfani e i bambini abbandonati, sia gli indigenti bisognosi. Questi orfanotrofi educavano la maggior parte dei fanciulli alla musica, i restanti all'esercizio di professioni perlopiù artigianali; a tutti venivano impartiti i rudimenti del leggere e dello scrivere. La presenza della musica nel piano didattico degli istituti di beneficenza ha, com'è noto, una lunga tradizione, radicata esemplarmente negli antichi conservatori napoletani e veneziani. L'insegnamento musicale soddisfava allo stesso tempo esigenze diverse: favoriva la socializzazione degli allievi nel piacevole esercizio della musica d'insieme; offriva loro un mestiere sicuro di cui poter vivere in seguito, fuori dagli ospizi; soprattutto garantiva agli istituti delle cospicue entrate finanziarie, insieme con una buona pubblicità esterna, ottenute tramite le cosiddette "uscite" degli orfanelli, che prestavano servizi musicali nelle ceremonie civili e religiose dei rispettivi circondari. A queste storiche ragioni si aggiungeva ora un nuovo elemento: nei primi anni dell'Ottocento erano in forte incremento, sia di numero che di organico, le bande militari. Pertanto negli ospizi provinciali del Regno delle due Sicilie l'insegnamento della musica, rivolto particolarmente agli strumenti a fiato e a percussione, serviva anche e soprattutto a fornire nuove reclute ai complessi strumentali dell'armata borbonica. Il legame di tali istituti con l'esercito era dunque molto stretto, anche al di là delle ragioni musicali: il governo, togliendo dalla strada gli esposti e gli orfanelli, intendeva non soltanto risolvere un problema umano e di ordine pubblico, ma anche preparare nuovi soldati che, per riconoscenza e gratitudine, servissero poi fedelmente la corona. Questo nuovo tipo di orfanotrofio musicale ibridava l'antico modello del conservatorio religioso di beneficenza con quello nuovo del collegio militare<sup>6</sup>. Simili istituti si diffusero non solo nel Sud Italia, ma anche nelle regioni del Centro e del Nord, intessendo strette relazioni con il territorio su cui insistevano. Al termine dell'apprendistato molti alunni degli orfanotrofi trovavano impiego non solo nelle bande civili e militari, ma anche nelle orchestre dei teatri municipali. Per quanto concerne in generale il rapporto con il coevo contesto storico-culturale, le attività didattiche di questi istituti erano attestate su una linea tradizionalista. Vigeva in sintesi la vecchia concezione del musicista artigiano, che per consapevole scelta politica non doveva avere la benché minima aspirazione a una seria formazione culturale. A Salerno, nel novembre del 1864, si stilava ad esempio una relazione politica sullo stato del locale collegio che illumina il retroterra ideologico dell'esercizio didattico negli orfanotrofi:

L'insegnamento pare sia falsato nello scopo della istituzione dell'Orfanotrofio, che muove precisamente dal proposito di sovvenire ai bisogni de' miseri, e creare alla Società buoni artegiani. Meraviglia perciò osservare che molti alunni sono affatto destinati allo studio delle lettere delle scienze senza dedicarsi ad arte veruna. È vero che un eletto ingegno di giovane di grandi speranze merita essere coltivato a migliore situazione sociale, ma questo dovrebbe essere una rara eccezione che non si è verificata, e non una classifica abitualmente e per sistema scelta. È sufficiente che giovani artegiani siano istruiti nel leggere e scrivere, nella grammatica, nella geografia elementare, nell'aritmetica e nel disegno lineare<sup>7</sup>.

6 Cfr. L. Aversano, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in «Accademie e Società filarmoniche. Studi e ricerche», vol. IV, 2003 [ma 2006], pp. 9-56.

7 Ivi, p. 31.

## Il tema di B@bel

La stessa struttura architettonica di questi collegi, fisicamente recintati, generava inoltre una forma di spiccata impermeabilità ai contatti e agli stimoli esterni: un isolamento che conduceva gli alunni verso una spiccata autoreferenzialità. L'introduzione di nuova linfa culturale era programmaticamente bandita. Un regolamento del 1891 prescriveva ai maestri delle arti di «non permettersi in verun caso, né essi, né i loro dipendenti, di comprar robe dagli o per gli alunni; di procurar loro libri o stampati; e di prestarsi all'introduzione, o ricapito di lettere e di altro». Ecco come l'esercizio musicale veniva confinato in se stesso, rinchiuso in istituzioni destinate a innalzare steccati ancora esistenti tra cultura e pratica della musica.

Emerge inoltre un dato molto rilevante dal punto di vista della connotazione civile del musicista pratico: nell'Italia dell'Ottocento e fin dentro al Nocevento, saper suonare uno strumento che non fosse il pianoforte significava con buona probabilità provenire da uno di questi orfanotrofi. Di qui l'identificazione della figura dello strumentista con un infimo grado della scala sociale.

Per chiudere con il passato, dovremmo oggi fare tutto il possibile per diffondere la pratica e la conoscenza della musica tra i giovani. In questo senso le scuole e le università sono in grado di fornire un contributo molto importante. Oltre ad offrire i tradizionali corsi musicologici, gli atenei possono operare anche nel senso di un orientamento musicofilo dei ritmi della vita studentesca: in strutture tipo *campus* o collegio sarebbe opportuno organizzare regolari attività musicali di vario genere, facendo conto su un vastissimo bacino di studenti anche di altre discipline, ma interessati o interessabili a progetti di carattere musicale.

Per quanto riguarda le scuole dei vari ordini e gradi, il futuro musicale sembra un po' più roseo, dopo le recenti iniziative legislative. Ma serve la consapevolezza che le storture curricolari che hanno fin qui penalizzato la musica sono solo apparentemente immotivate. Le ragioni di tale emarginazione, abbiamo visto, non sono superficiali, ma radicalmente profonde, e non coincidono per nulla con un principio di svalutazione della musica. Mi pare infatti di poter affermare che la scuola e l'università degli stati dell'Ottocento, seguiti a ruota dalla giovane democrazia italiana, abbiano escluso la musica non perché la considerassero di poco valore, ma proprio per la ragione opposta: l'hanno stimata troppo, vi hanno intravisto cioè un forte potenziale di destabilizzante sensualità, e conseguentemente ne hanno temuto l'effetto. Non è un caso che le bande musicali civili dell'Ottocento, come è stato provato in studi locali e regionali, fossero culla di ideali carbonari, e che i regnanti, per controllarne l'azione, vi infiltrassero musicisti a loro fedeli, formati nei citati orfanotrofi militari.

Per concludere. Svalutazione della manualità artigianale, moralismo laico e cattolico, maschilismo, educazione para-militaristica, degradazione sociale della figura del musicista: tutto ciò ha costituito un *cocktail* così amaro e potente che alla fine viene quasi da chiedersi non tanto perché la musica sia marginale nella scuola e nella società italiane, ma come mai in Italia ci sia ancora qualcuno che la pratichi. Scherzi a parte, questo insieme di fattori rappresenta una sorta di convitato di pietra seduto qui, tra noi. Un nodo irrisolto che stringe l'inconscio storico-culturale della nazione. A scenari mutati, il nostro compito è quello di acquisire consapevolezza di queste antiche ipoteche culturali. Riuscire a riscattarle significherà poter affidare la buona formazione dell'individuo e della società anche alla forza della musica. Allora saremo finalmente maturi per riabbracciarne il piacere.