

ALESSANDRO MARAS

Roma

## LA MUSICA CORALE NEL VENTENNIO. CONVERGENZE E INTERSEZIONI FRA PEDAGOGIA, MUSICOLOGIA E MUSICA D'ARTE

### 1. Introduzione

Pur non essendo possibile valutare nella sua totalità e complessità il decorso dell'insegnamento della polifonia vocale nelle scuole e accademie italiane durante il Ventennio né giudicare dettagliatamente la sua funzione educativa – o meglio “rieducativa” in senso fascista – all'interno delle “Opere nazionali”, si può nondimeno affermare che il suo impatto sulla cultura italiana non è stato minimo. Circoscrivendo il campo d'indagine, ciò che si vuole mettere in luce attraverso la presente ricerca è il ruolo svolto da questa rinnovata attenzione pedagogica, socio-culturale e politica verso il canto corale all'interno dei contemporanei discorsi musicologici e della pratica compositiva d'arte, e nell'evidenziarne le interazioni. Da questa breve indagine potranno scaturire ulteriori percorsi di ricerca non solo in prospettiva storiografica, ma anche all'interno dell'odierna riflessione sulle intersezioni fra musicologia, composizione colta e pedagogia musicale.

Molte volte è stato sottolineato come nel progetto totalitario fascista, teso a creare un “uomo nuovo”, la musica corale abbia avuto un ruolo di non secondaria importanza.<sup>1</sup> Inserita dalla ‘riforma Gentile’ (1923) fra gli insegnamenti obbligatori delle scuole elementari, della scuola secondaria di primo grado e dei corsi degli istituti magistrali, la pratica del canto corale venne introdotta e incoraggiata anche nell'ambito dell'Opera Nazionale Balilla (ONB), dell'Opera Nazionale del Dopolavoro (OND) e nelle molteplici manifestazioni pubbliche del regime.<sup>2</sup> Fu d'altronde inevitabile per la dittatura allacciare la simbologia del coro,

---

<sup>1</sup> Cfr. ad es. E. GENTILE, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 194; A. TARQUINI, *Storia della cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 169-173; C. DELFRATI, *Storia critica dell'insegnamento della musica in Italia*, Loreto, Antonio Tombolini Editore, 2017, pp. 35-36. Sul concetto di ‘uomo nuovo’ nell'educazione e formazione fascista cfr. in particolare *L'uomo nuovo del fascismo. La costruzione di un progetto totalitario*, a cura di P. Bernhard e L. Klinkhammer, Roma, Viella, 2017.

<sup>2</sup> Sulla regolamentazione del canto corale in seguito alla riforma Gentile cfr. A. SCALFARO, *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana dall'Unità ai giorni nostri*, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 22-25, 53-59, 98-103, 127-134 e alla bibliografia lì citata; cfr. anche R. DE PICCOLI, *Bimbi, cantate e marciate! Canto corale ed educazione fisica dall'Unità al fascismo*, «Venetica. Rivista di storia contemporanea» XVII, 8, 2003, numero monografico dal titolo *Cambiare musica. Generazioni, gusti e ideologie*, pp. 13-56; A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005;

metafora del popolo risorgimentale per il tramite del melodramma, al risveglio nazionale riattizzato dal movimento fascista. Una concisa spiegazione del significato della musica corale in seno alla cultura fascista è quella data da Achille Schinelli, docente di Canto corale nel Conservatorio di Milano (1938):

l'ordinamento stesso dello Stato Fascista, ordinamento *corporativo totalitario*, ha un perfetto riscontro nell'*espressione corale*. Nel *coro* ogni individuo ha il suo posto più o meno importante secondo le sue possibilità vocali; ogni elemento sacrifica la propria individualità, sapendo di concorrere a un'opera d'arte collettiva di armonia e di bellezza. Il "Coro" è il simbolo vero, suggestivo e ideale dell'ordinato vivere civile, cioè fascista.<sup>3</sup>

Questa illustrazione germogliava dalle radici profonde che la musica corale aveva all'interno della cultura italiana: da qui potrà iniziare la nostra ricerca.

## 2. Il canto corale fra musicologia, pedagogia e politica

L'inserimento del canto corale all'interno della riforma Gentile si deve, per molti aspetti, alla riconsiderazione delle forme e dei generi più antichi della musica colta portata avanti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Corroborata dagli studi della filologia musicale, da movimenti restauratori come quello ceciliano, o da singoli eventi di grande portata – il tricentenario palestriniano (1894), per esempio, o l'emanazione del *motu proprio* di Pio X *Tra le sollecitudini* (*Inter pastoralis officii sollicitudines*, 1903) – la polifonia vocale in Italia era stata rispolverata e rieseguita con sempre maggior frequenza.<sup>4</sup> Dall'inizio del secolo scorso, poi, gli appelli a una rinascita del canto corale si sono moltiplicati e diverse sono state le iniziative volte a rivederlo, studiarlo e divulgarlo, sulla scorta di una coscienza musicale fondata sulla coralità e sull'idea «della polifonia vocale come nucleo sorgivo del recupero della tradizione, e nello stesso tempo come mezzo di

---

D. PALMA, "Bebè racconta la guerra". *Propaganda fascista e dischi per i bambini (1920-1930)*, «Palaver», IX, 1, 2020, pp. 35-74. Nel 1933 il presidente dell'ONB Renato Ricci chiedeva a ciascun comitato provinciale di istituire un'«accademia di canto corale costituita di 80 elementi»; «Musica d'oggi», XV, 7, 1933, p. 294. Cfr. anche DELFRATI, *Storia critica dell'insegnamento* cit., p. 34. All'altezza del 1935 l'OND sosteneva in tutta Italia 944 scuole corali: cfr. R. DE FELICE, *Mussolini, il duce*, vol. 4, Torino, Einaudi, 1974, p. 198.

<sup>3</sup> A. SCHINELLI, *Gli Istituti Musicali e l'educazione musicale nelle scuole medie*, «Le arti», I, 6, 1938, p. 582-587: 586.

<sup>4</sup> Sul movimento ceciliano si veda *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di F. Colussi e L. Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011. Su Palestrina, per esempio, fra il 1875 e lo scoppio della Grande Guerra si contano in Europa non meno di 180 scritti (saggi musicologici, analisi musicali, ricerche storiche): cfr. G. ROSTIROLA, *Bibliografia degli scritti su Giovanni Pierluigi da Palestrina (1558 – 1996)*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1997. Per una ricognizione sulla "riscoperta" dell'antico rimando al fondamentale contributo di F. NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-161.

educazione a una nuova libertà linguistica».<sup>5</sup> Questi richiami, tuttavia, non sempre ebbero come conseguenza l'effettiva concretizzazione di un nuovo spirito polifonico-vocale. Eloquente è la testimonianza di Mario Castelnuovo-Tedesco (poi costretto a lasciare l'Italia a seguito dell'emanazioni delle leggi del 1938 per le sue origini ebraiche) che, ancora nel 1921, lamentava l'assenza sul mercato di molte partiture corali di Pizzetti nonostante l'abbondanza di pubblicazioni sulla polifonia antica:<sup>6</sup> «tutta questa musica è ancora inedita e raramente eseguita: gli editori, si sa, non amano pubblicare quelle opere che hanno scarsa probabilità di esecuzione; e come eseguirle se, almeno da noi, le società corali sono... bestie rare? (non so se più rare o più bestie)».<sup>7</sup>

<sup>5</sup> V. BERNARDONI, *Dallapiccola e le radici della coralità novecentesca*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 81-100: 82-83. Fra i molti studiosi che si occuparono della questione Bernardoni cita Giannotto Bastianelli, Giulio Bas, Ferruccio Busoni e Domenico De Paoli. Sull'argomento cfr. anche M. GARDA, *La ricezione del madrigale nel Novecento: problemi teorici e prospettive storiche*, «Musica/Realtà», XIII, 37, 1992, pp. 23-36: 23-24; NICOLODI, *Gusti e tendenze* cit., pp. 119-124; D. BRYANT, *Il ricorso al Rinascimento: episodi*, in *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, a cura di Id., Firenze, Olschki, 1988, pp. 119-123; e F. PIPERNO, *Neoclassicismi musicali italiani di primo Novecento*, in *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle Avanguardie al Postmoderno*, a cura di P. Sárközy, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 174-183.

<sup>6</sup> Fra le molteplici pubblicazioni di area italiana: L. TORCHI, *L'arte musicale in Italia*, 7 voll., Milano, Ricordi, 1897-1909 (che comprende: Vol. 1, *Composizioni sacre e profane a più voci: Secoli XIV, XV e XVI* [1898]; Vol. 2, *Composizioni sacre e profane a più voci: Secoli XVI* [1900]; Vol. 4, *Composizioni a più voci: Secolo XVII* [1897]; Vol. 5, *Composizioni ad una e più voci: Secolo XVII* [1903]); O. CHILESOTTI, *Biblioteca di rarità musicali*, 9 voll., Milano, Ricordi, 1884-1915 (all'interno della quale si trovano: *Arie, canzonette e balli a tre, a quattro e a cinque voci con liuto (1590) di Horatio Vecchi* [1892] e *Madrigali, villanelle ed arie di danza del Cinquecento: dalle opere di J. B. Besard* [1915]); il monumentale progetto filologico proposto da Malipiero fin dal 1916 che di lì a poco diventerà la collana *I classici della musica italiana. Raccolta nazionale delle musiche italiane, diretta da Gabriele D'Annunzio e dai maestri G. F. Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti, F. Balilla Pratella*, Milano, Società Anonima Notari / Istituto Editoriale, 1918-1921, che comprese anche, ad esempio, volumi quali P. L. DA PALESTRINA, *Canzonette e Madrigali per canto e pianoforte*, a cura di C. Perinello (1919); C. GESUALDO, *Madrigali per canto e pianoforte*, a cura di I. Pizzetti (1919), A. BANCHIERI, *Musiche corali*, trascritte in notazione moderna, con sottoposto un sunto per pianoforte, a cura di F. Vatielli (1919). A queste pubblicazioni si potrebbero aggiungere anche le numerose edizioni estere, la cui circolazione in Italia non fu limitata: si pensi ad esempio agli *Opera omnia* di Giovanni Pierluigi da Palestrina a cura di F. X. Haberl, 33 voll., Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1862-1907 oppure a *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, a cura di H. Expert, 9 voll., Parigi, Leduc, 1894-1908, sulla quale fra l'altro Oscar Chilesotti si soffermò a più riprese (cfr. ad es. la sua recensione sulla «Rivista Musicale Italiana», X, 1903).

<sup>7</sup> M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Ildebrando Pizzetti e la sua musica corale*, «Il pianoforte», II, 8, 1921, p. 233-240: 233; ora in ID., *La penna perduta – Scritti 1919-1936*, a cura

Ciononostante, nel momento in cui venne elaborata la riforma Gentile, le idee correnti sul recupero della polifonia vocale vennero diffusamente inserite nei piani didattici e integrate con le nascenti istanze della cultura fascista. Riaborando i concetti espressi dal fascismo nel corso degli anni, nel 1935 il critico musicale del «Tevere» Augusto Righetti sosterrà che «la funzione specifica della istruzione corale [possiede] innegabili e importanti riflessi di carattere sociale-educativo. Coro è in ciò sinonimo di educazione, di disciplina e la disciplina è alla base della preparazione fascista delle nuove generazioni italiane».<sup>8</sup> Pur con un obiettivo comune – la restaurazione della tradizione polifonico-vocale italiana –, la politica educativa fascista e il mondo musicale ebbero due atteggiamenti diversi, se non opposti: l'una la intese come mezzo per la costruzione dell'«uomo nuovo», l'altro come rivitalizzazione, anche in prospettiva internazionale, della cultura musicale italiana.

Eppure, l'incontro fra queste due tendenze con obiettivi apparentemente simili fu assai difficoltoso. Le ragioni stanno principalmente nell'insufficiente formazione artistica degli insegnanti e nel fatto che i metodi, i manuali e le antologie impiegati nella didattica nulla avevano a che fare con la costruzione di una coscienza effettivamente musicale e specificatamente polifonico-vocale negli allievi qual era, paradossalmente, quella auspicata per esempio dall'ordinanza ministeriale che nel 1929 regolava l'insegnamento del canto nelle scuole elementari.<sup>9</sup> Sebbene alcuni dei manuali perseguissero attentamente gli obiettivi prescritti dalla riforma,<sup>10</sup> raramente il canto corale insegnato alle scuole elementari fu improntato all'educazione musicale con finalità artistiche. Le musiche che i bambini si apprestavano a imparare erano quelle contenute, per esempio, nel diffusissimo *Canzoniere del popolo italiano* del citato Schinelli, autore che inoltre preparò numerose raccolte con centinaia di «canti corali, religiosi e patriottici».<sup>11</sup>

---

di M. De Santis, Ariccia, Aracne, 2017, pp. 94-111. Castelnuovo-Tedesco cita anche l'appello di Luigi Parigi per la creazione in Italia di «un'istituzione corale che sia all'altezza di quella strumentale [dell'Augusteo di Roma]»; cfr. L. PARIGI, *Il momento musicale italiano*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 43-51.

<sup>8</sup> A. RIGHETTI, *Il Duce assiste al grande concerto dell'Opera Balilla nell'Augusteo*, «Il Tevere», 21 marzo 1935.

<sup>9</sup> Fra le prescrizioni didattiche del Ministero per la Pubblica Istruzione per la scuola elementare si legge: «[...] il senso dell'armonia e [...] [il] canto corale e polifonico [devono] essere la meta tanto nella scuola quanto, e più, nella vita». Il testo dei programmi è riportato da E. CATARSI, *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 313-343.

<sup>10</sup> Quelli per esempio di E. PERONE, *L'insegnamento del canto nelle scuole elementari*, Milano, Signorelli, 1924 o A. ROSSI, *Il canto nelle scuole*, Milano, Vallardi, 1924.

<sup>11</sup> A. SCHINELLI, *Canzoniere del popolo italiano. 212 canti corali. Scherzi, giochi, danze, canti ginnastici, ecc. affetti, canti della natura, canti patriottici, canti dei soldati, canti regionali, canti religiosi, cori d'opere teatrali per le scuole elementari, per i corsi integrativi e per gli istituti magistrali*, Milano, Signorelli, 1924 (questo manuale verrà ripubblicato diverse volte nei due decenni

In molti di questi canzonieri una piccola porzione era fra l'altro composta da musiche sacre o liturgiche, modellate spesso su "melodie gregoriane" e funzionali quindi ai riti e alle festività cattoliche. A sancire la prevalenza dell'inculturazione politica sugli aspetti prettamente artistico-educativi erano i brani di derivazione popolare e gli inni, da cantarsi sia in funzione educativa sia in contesti celebrativi, e fra i quali si potevano trovare peraltro anche composizioni d'autore quali l'*Inno degli avanguardisti* di Mascagni (1927) o l'*Inno del decennale* di Giordano (1932).<sup>12</sup>

Benché non regolati dalle norme della riforma Gentile e dalle seguenti modifiche, i repertori che didatti e direttori (frequentemente assorbiti nella stessa figura) proponevano ai cori gestiti dall'ONB erano simili a quello scolastico, poiché evidentemente simile ne era la composizione dei membri.<sup>13</sup> Questi repertori erano costituiti perlopiù da brani a carattere folklorico, patriottico, religioso e solo in occasioni di tipo eccezionale ambivano a qualità artistiche – per il tramite di conosciuti cori operistici o della ripresa di brani cinquecenteschi –, poiché maggiormente concentrati nello sviluppare funzioni ricreative e soprattutto celebrative.<sup>14</sup> Non dissimili erano i brani eseguiti dai cori dell'OND, i cui membri, seppur adulti, furono ugualmente investiti dalla propaganda fascista. Si guardi per esempio ai Concorsi bandistico-corali nazionali indetti dall'OND a partire dal 1927, il cui momento culminante era il concerto finale di tutti i partecipanti (alcune migliaia di musicisti e cantanti) riuniti all'interno di luoghi centrali e simbolici per il regime come la terrazza del Pincio o lo Stadio Nazionale di Roma alla presenza delle più alte cariche dello stato e del partito.<sup>15</sup> Il programma

---

successivi anche in forma ampliata); ID., *Canzoniere nazionale: canti corali, religiosi e patriottici*, Roma, Provveditorato Generale dello Stato, 1929. Cfr. SCALFARO, *Storia dell'educazione musicale* cit., p. 58. Altri volumi per l'insegnamento e la pratica del canto corale sono riportati in *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori, 1923-1928*, a cura di A. Ascenzi e E. Sani, Milano, Vita&Pensiero, 2005.

<sup>12</sup> Cfr. F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 34. La "commissione ministeriale Vidari" (1925) «per l'esame dei libri di testo da adottarsi nelle scuole elementari» poneva fra l'altro grande attenzione alla precisione esecutiva dell'Inno di Mameli: al *Canzoniere* di Michele Pachner (Torino, Paravia, 1924), segnalava «che abbisogna della preparazione per modulare alla 2ª strofe dell'Inno di Mameli», mentre a *I canti della Patria* di Luigi Neretti (Firenze, Forlivesi, 1924) imputava la mancanza della «introduzione [e del] passaggio che fa modulare e che rende possibile l'intonazione» (*Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo* cit., pp. 569-570).

<sup>13</sup> La promozione dell'apprendimento del repertorio innodico, per esempio, è garantita a livello scolastico ed extrascolastico dalla diffusione, già dagli anni Venti, di registrazioni di brani patriottici rivolti all'infanzia. Sull'argomento si veda PALMA, "Bebè racconta la guerra" cit., pp. 52 e sgg.

<sup>14</sup> Cfr. *infra*.

<sup>15</sup> Sulla prima edizione del concorso cfr. *Il Concorso Nazionale Corale bandito dal "Dopolavoro"*, «La tribuna», 30 giugno 1927; *Il concerto finale al Pincio diretto da Mascagni*, «La tribuna», 9 luglio 1927.

sarebbe stato costituito da inni, canti folklorici rielaborati, da cori melodrammatici o addirittura da madrigali, piegati, come si può osservare, alle esigenze della “liturgia di massa” fascista.<sup>16</sup> Quindi, seppure con alcune notevoli eccezioni, affermava la «Rassegna dorica» nel 1931, «quel che si fa nei vari dopolavori – a parte il predominio incontrastato dello sport (utilissimo, basta non esagerare) – è poco, malfatto e disorganico, [...] per mancanza di una efficace propaganda, intesa a valorizzare l’istruzione corale, come quella che meglio aderisce a quei concetti di salute spirituale, i quali sono preoccupazione costante del Regime».<sup>17</sup>

### 3. La posizione della musicologia

L’intersezione fra il recupero della polifonia vocale proposto da storici della musica, filologi e compositori (Giannotto Bastianelli, Giulio Bas, Ferruccio Busoni, Domenico De Paoli, Luigi Torchi, Oscar Chilesotti, Luigi Parigi, Mario Castelnuovo-Tedesco, Gian Francesco Malipiero, ecc.)<sup>18</sup> e la sua applicazione all’interno del sistema educativo fascista, a partire dalla seconda metà degli anni Venti aveva spinto alcuni musicologi a interrogarsi sull’ontologia e il valore della polifonia vocale in quanto tale. Si potrebbe riassumere con queste domande la loro preoccupazione: dove e come collocare la polifonia vocale italiana all’interno di una più vasta opera di rinnovamento e rieducazione della vita culturale italiana? Quale funzione – simbolica, didattica, linguistica – assegnarle in mezzo alle altre forme musicali e alle altre discipline? Secondo il musicologo e compositore piemontese Ettore Desderi (1930),<sup>19</sup> fatta eccezione per i cori melodrammatici, la cui fortuna anche in contesti amatoriali è ben nota, e per la musica sacra, che poteva contare anche su specifiche cattedre presso alcuni conservatori (a Palermo, Napoli o Bolzano, per esempio), la polifonia-vocale contemporanea non conduceva una vita salutare. Le cause sarebbero di tipo estetico ma soprattutto espressivo:

---

<sup>16</sup> Il programma integrale del concerto finale della seconda edizione del Concorso corale nazionale dell’OND riporta *Partita è già nave dallo porto* (canto popolare rielaborato da Luigi Gordigiani), *La ronda – Coro marcia* (Luigi Cherubini) e *Amor quando fioria* di Palestrina su testo di Petrarca (cfr. *Concorsi*, «Rivista nazionale di musica», X, 261, 1929, p. 1586). Del concerto finale dell’edizione del 1935 esiste la videoregistrazione di *Va’ pensiero*, diretta da Pietro Mascagni, conservata dall’Archivio dell’Istituto Luce con il titolo di *Manifestazione musicale dell’O.N.D. Concerto bandistico Mascagni. Concerto di 7000 dopolavoristi diretto da Pietro Mascagni alla presenza del Duce*. Sul concetto di ‘liturgia di massa’ fascista, esplorato in diversi luoghi da Emilio Gentile, si veda il suo *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 285 *et passim*.

<sup>17</sup> [A. BOREGGI], *Vita corale*, «Rassegna dorica», III, 1, 1931, p. 16.

<sup>18</sup> Cfr. note 3, 4, 5, 6 e 7 e il paragrafo precedente in questo testo.

<sup>19</sup> E. DESDERI, *La musica contemporanea*, Torino, Fratelli Bocca, 1930, pp. 79-100; e ID., *Le tendenze attuali della musica – Il coro*, «Rivista musicale italiana», XXXVII, 2, 1930, pp. 255-276.

[...] il madrigale (chi sa che una reale rinascita di questo non dia luogo anche ad un termine meno infelice) non rappresenta oggi che un fenomeno di scarsa eco, ridotto a qualche raro, felice ma isolato caso [...]. Esso non appare ancora, se non a rari intervalli ed a pochi tra i compositori “attivi”, un mezzo d’espressione consono alla musicalità del momento. Meno atto di solito a tradurla di quanto non possa essere, poniamo, la voce sola, sostenuta dal commento strumentale, o il più vasto complesso dei solisti, in unione al coro ed all’orchestra.<sup>20</sup>

Sembra che per Desderi non ci sia altra funzione per la musica corale che «tradurre [...] un sentimento individuale sì ma di risonanza collettiva».<sup>21</sup> Secondo diverse voci coeve l’unico compositore dell’epoca a riuscire efficacemente in questo compito sarebbe stato Pizzetti;<sup>22</sup> all’incapacità della maggioranza degli altri autori potrebbe essere perciò ricondotto il generale oblio del sentimento “madrigalesco”, per dirla con Desderi, esacerbato fra l’altro dalla scarsa attenzione dei musicisti verso la poesia contemporanea e dunque da un ideale allontanamento dall’esemplare relazione Monteverdi-Tasso.<sup>23</sup> Sommando a Desderi gli esegeti di Pizzetti (Luigi Pagano, Giovanni Tebaldini, Mario Castelnuovo-Tedesco, Mario Rinaldi e molti altri), si può notare come non fossero pochi i musicologi a chiedere che, anche in ambito colto, la polifonia vocale assolvesse alle funzioni parallelamente proposte dalla scuola fascistizzata,<sup>24</sup> soprattutto attraverso l’espressione musicale di un unico, gentiliano-idealista o mussoliniano, “sentimento comunitario”.

Se questo era il sostrato teorico, l’indirizzo impresso dalla pedagogia del partito fascista semplificò l’insegnamento della polifonia vocale incanalandolo verso repertori ben precisi. Fatta salva la cospicua presenza di canti cattolici all’ombra dei Patti Lateranensi, spiccano in questo settore la musica popolare e

<sup>20</sup> DESDERI, *La musica contemporanea* cit., pp. 94-95.

<sup>21</sup> Ivi, p. 93.

<sup>22</sup> «Pizzetti sente come nessun altro la moltitudine: sente l’espressione multipla non soltanto in ciò che ha di concorde ma anche in ciò che è individuazione, in una turba, di atteggiamenti singoli diversi»: L. PAGANO, *Dèbora e Jaele di I. Pizzetti*, «Rivista musicale italiana», XXX, 1, 1923, p. 68. Cfr. fra i molti contributi di quest’epoca G. TEBALDINI, *Ildebrando Pizzetti*, Parma, Mario Fesching, 1931, pp. 198-201; CASTELNUOVO-TEDESCO, *Ildebrando Pizzetti e la sua musica corale* cit.; M. RINALDI, *Ildebrando Pizzetti poeta*, «Musica d’oggi», XIV, 6, 1932, pp. 245-257 («è certo che i “cori” pizzettiani esprimono sempre le grandi aspirazioni dei popoli», p. 246). Queste idee sono confermate anche da studi recenti: cfr ad es. L. BALLAURI, *La modernità del linguaggio corale di Ildebrando Pizzetti*, «Nuova rivista musicale italiana», XL, 3, 2006, pp. 275-314.

<sup>23</sup> Cfr. A. GUARNIERI CORAZZOL, *Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento – Una proposta di tipologia dei ruoli*, in *Finché non splende in ciel notturna face – Studi in memoria di Francesco DeGrada*, a cura di C. Fertoni, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 223-232.

<sup>24</sup> Cfr. nota 22.

folklorica adattata all'uso concertistico,<sup>25</sup> e la coralità colta tratta dalle cosiddette epoche d'oro del madrigale o del primo Ottocento operistico. Sospinto dalle diverse correnti della cultura fascista, ci fu allora chi elaborò i succitati canzonieri e manuali "popolari" per l'infanzia o chi organizzò una ripresa etnografica delle musiche folkloriche in modalità polifonico-vocale, come Francesco Balilla Pratella che, con il suo lavoro al fianco dei Canterini romagnoli – gruppo di cantanti amatori, inquadrati tra le file dell'OND, che riproposero musiche corali della tradizione popolare locale, ottenendo successo mondiale –, fu uno dei più importanti esponenti di questa tendenza.<sup>26</sup> In ambito colto invece, fra i molti nomi che si potrebbero ricavare da questa indagine, un posto d'onore spetta a un didatta e direttore come Domenico Alaleona, fondatore sia di gruppi vocali di impronta amatoriale (la scuola corale presso la Casa del soldato a Roma o la Società corale "Guido Monaco" a Livorno), sia del Coro madrigalistico italiano (1918) e del Gruppo dei madrigalisti romani (1926).<sup>27</sup> Esempio paradigmatico di questi sforzi, a lui si devono alcuni dei maggiori lavori critici e organizzativi nel rilancio della musica corale dentro e fuori il contesto scolastico e accademico, attuati attraverso l'incrocio di esperienze musicologiche e pedagogiche.<sup>28</sup> In un intervento presentato in occasione del quadricentenario palestriniano, sostenne per esempio che per riattivare una cultura polifonico-vocale in Italia, l'unica strada da percorrere fosse quella di riprendere l'insegnamento madrigalistico: «solo riallacciandosi a tale patrimonio può nascere una nuova arte sinfonica [vocale] nello stesso tempo moderna e nazionale».<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Rappresentative di questa intersezione sono per esempio le elaborazioni per coro misto di Vittore Veneziani (Milano, Ricordi, 1930) dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* raccolti da Alberto Favara, dei *Canti popolari emiliani* trascritti da Enzo Masetti o ancora dei *Canti della terra d'Abruzzo* riuniti da Ettore Montanaro.

<sup>26</sup> Sulla funzione della musica di tradizione sia folklorica sia colta in ambito didattico – e chiaramente in funzione nazionalistica – si vedano CATARSI, *Storia dei programmi della scuola elementare* cit., p. 313; SCALFARO, *Storia dell'educazione musicale* cit., pp. 54-55. Su Pratella e il coro ravennate cfr. S. VENTURI, *I cantaré. I Canterini romagnoli di Russi dagli anni Trenta a oggi*, Udine, Nota, 2017; R. LEYDI, *L'altra Musica. Etnomusicologia*, a cura di F. Guizzi, Lucca, LIM, 2008; F. B. PRATELLA, *Testamento*, a cura di R. Berardi e F. Serra, Ravenna, Il Girasole, 2012; R. DE PICCOLI, *142 consegne postali: Pina Agostini Bitelli scrive a Francesco Balilla Pratella*, «Venezia Arti», XXI, 2007, pp. 158-170; e NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* cit., pp. 118-119.

<sup>27</sup> Un suo profilo biografico di prima mano può essere letto in G. RADICIOTTI, *Domenico Alaleona*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», VIII, 6, 1930, pp. 196-200.

<sup>28</sup> Diventò con Schinelli e Labroca, commissario ministeriale per la valutazione dell'insegnamento corale in Italia. Su questo incarico cfr. A. SCHINELLI - D. ALALEONA, *Relazione sull'insegnamento del canto corale nelle scuole elementari*, «Musica d'Oggi», IX, 4, 1927, pp. 102-104.

<sup>29</sup> D. ALALEONA, *Il centenario palestriniano*, «Rassegna italiana politica letteraria & artistica», XV, 83, 1925, pp. 254-256.



Come sosterrà Bottai nel 1939, tuttavia, «il nostro problema pedagogico ha [...] due aspetti: educazione all'arte ed educazione attraverso l'arte».<sup>30</sup> Eppure, solo l'anno prima era stato richiamato da alcuni musicologi (Mario Labroca, Achille Schinelli, Domenico Alaleona) a porre maggior attenzione al primo dei due aspetti; Mario Labroca, più in particolare, gli aveva richiesto una svolta pedagogica più incisiva, sia nei confronti della formazione dei formatori sia degli scopi dell'insegnamento della polifonia vocale.<sup>31</sup> Secondo il musicologo, la formazione dei maestri elementari avrebbe dovuto servire

a) a formare il pubblico che frequenterà il teatro lirico ed i concerti; b) a diffondere nei ragazzi che posseggono voci adatte la passione dell'attività corale, passione dalla quale trarranno origine gruppi corali sempre più agguerriti e capaci di conservare in vita il nostro patrimonio polifonico; c) a preparare gli elementi che vorranno dedicarsi alla professione corale.<sup>32</sup>

Labroca era in effetti consapevole dei risultati raggiunti dopo più di un decennio di insegnamento corale sotto l'egida fascista: forse ottimi dal punto di vista socio-politico, non ancora compiuti da quello artistico. Ciò si può notare non solo nelle attività scolastiche o dell'ONB, ma anche in quelle degli adulti attraverso l'OND o altre organizzazioni fasciste.

#### 4. Alcuni eventi significativi

In un concerto organizzato dall'ONB all'Augusteo di Roma nel marzo del 1935, cinque diversi cori, per un totale di circa 500 ragazzi dagli 8 ai 18 anni, alla presenza di Mussolini eseguirono una villanella di Baldassarre Donato, un madrigale a cinque voci di Monteverdi (*Lasciatemi morire* dal VI libro), un canto tradizionale abruzzese (*L'acquabbelle*), uno siciliano (*La caccia*, tratto dalla raccolta di Alberto Favara), «Dal tuo stellato soglio» dal *Mosè* di Rossini e «Guerra, guerra» dalla *Norma* di Bellini – ovviamente suggellati da *Giovinezza* di Blanc.<sup>33</sup> I critici

<sup>30</sup> G. BOTTAI, *Educazione musicale*, «Le arti», febbraio-marzo 1939, pp. 264-267: 264; ora in ID., *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma, Libreria dello Stato, 2009, p. 169-174: 169.

<sup>31</sup> M. LABROCA, *Il canto corale*, «Le arti», I, 5, 1938, pp. 486-487; cfr. anche SCHINELLI - ALALEONA, *Relazione sull'insegnamento del canto corale* cit. Bottai nel 1941 introdurrà nei conservatori le scuole di Composizione polifonica vocale e di Musica corale e direzione di coro, come specializzazione per gli allievi di Composizione.

<sup>32</sup> LABROCA, *Il canto corale* cit., p. 487.

<sup>33</sup> Gli esecutori furono: Coro dell'accademia fascista di Orvieto, Coro dell'accademia fascista del Foro Mussolini, Complessi corali delle giovani italiane, Complessi corali degli avanguardisti e Coro del comitato dell'Urbe, diretti da Virgilio Aru con il coordinamento di Antonio Veretti (direttore artistico dell'ONB). Informazioni su questo concerto sono reperibili nell'archivio dell'Accademia di S. Cecilia, all'indirizzo

musicali accolsero il concerto con entusiasmo, ma dai loro articoli si nota quanto le qualità della musica corale in quanto tale venissero subordinate alla preminenza dei suoi scopi educativi, della sua funzione politica e addirittura della musica strumentale. Per Alberto Gasco, questo concerto potrà

dimostrare quanto il Regime si occupi della cultura artistica dei giovanissimi e come cerchi di far germinare in loro una sana e potente musicalità, attraverso la forma del canto corale, le cui virtù sono non soltanto artistiche, ma sociali, in quanto esso è atto a sviluppare sensi di concordia, di disciplina e di benefico entusiasmo. I ragazzi che a dieci anni cominciano ad avere dimestichezza con l'aurea musica vocale di un Monteverdi, di un Rossini o di un Bellini, a vent'anni avranno la mente bene aperta alla comprensione delle musiche strumentali di maggiore complessità. Si tratta di una preparazione metodica, destinata a risultati infallibili.<sup>34</sup>

Per osservare gli obiettivi e gli esiti dell'educazione polifonico-vocale sugli adulti non è invece necessario addentrarsi nel Ventennio: già nel 1927, anche a discapito di un'attività poco più che quinquennale – e dunque forse frutto più della propaganda che della pedagogia – gli effetti dell'inculturazione del regime attraverso il lavoro dell'OND appaiono chiari. Esempio era stato un concerto tenuto a Bologna per la Mostra del '900 musicale italiano. I 300 cantori amatoriali dell'Unione Corale Bolognese (UCB) diretti da Marino Cremesini<sup>35</sup> si erano esibiti in un concerto che raccoglieva esclusivamente lavori di alcuni autori contemporanei: Paribeni, Veneziani, Lualdi, Wolf-Ferrari e Pizzetti.<sup>36</sup> Anche in

---

[http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu\\_str=0\\_2\\_0&num-Doc=29&pflag=personalizationFindCronologia&physDoc=6296&dataNormal=19350320-19350320](http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_2_0&num-Doc=29&pflag=personalizationFindCronologia&physDoc=6296&dataNormal=19350320-19350320).

<sup>34</sup> A. G[ASCO], *Alla presenza del Duce ha avuto luogo il primo concerto dell'Opera Nazionale Balilla*, «La tribuna», 22 marzo 1935. Sul concerto, diretto da Bernardino Molinari alla guida dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia, si leggano anche RIGHETTI, *Il Duce assiste al grande concerto dell'Opera Balilla* cit.; e M. LABROCA, *Il Duce presenzia il grande concerto sinfonico-corale all'Augusteo*, «Il lavoro fascista», 22 marzo 1935.

<sup>35</sup> Marino Cremesini (1890-1973), direttore di coro e insegnante di canto, fu specialista anche nel repertorio melodrammatico e in particolare di Monteverdi (sua la prima rappresentazione bolognese in epoca moderna dell'*Orfeo* presso il Teatro Comunale, maggio 1928. Cfr. G. GUALERZI, *L'Orfeo in Italia (1909-2007)*, in *64a Settimana Musicale Senese*, programma di sala, 2007, p. 184). In ottica già fascisticamente massificata, le esecuzioni dirette da Cremesini si avvalsero del contributo di eserciti di coristi attinti da varie compagini corali e, in gran parte, dilettanti o amatori (cfr. NICOLODI, *Gusti e tendenze* cit., p. 109). Per un concerto di musiche monteverdiane al Teatro del Popolo di Milano nel 1929, per esempio, raccolse 90 esecutori più due solisti e un cembalo (cfr. *Concerti*, «Musica d'oggi», XI, 4, 1929, p. 227-230: 227); sarà molto probabilmente con questa stessa formazione che l'anno successivo inciderà *La Sestina – Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata* di Monteverdi per la Columbia (C-68295/6/7 D, tre dischi).

<sup>36</sup> Il programma fu il seguente: Giulio Cesare Paribeni, *Notte di neve* e *Gelosa*, a 4

questo caso, nella ricezione del concerto era prevalsa l'esplicitazione dell'aspetto sociale: l'auspicato rinnovamento corale si piegava all'aspirazione rieducativa del regime, dimostrando come l'insegnamento della polifonia vocale colta avesse come risultato (se non come vero e unico obiettivo) l'unione e l'elevazione delle masse popolari. Alaleona, presente alla replica romana, sottolineò chiaramente come l'UCB consistesse in una

massa costituita per intero di operai, che non solo hanno dedicato tutta la loro attività nelle ore lasciate libere dal lavoro e tutto il loro fervore a un simile nobilissimo, italianissimo ideale d'arte, ma sono arrivati a quotarsi individualmente per una somma mensile onde poter compiere un anelato pellegrinaggio nell'Urbe, onde poter tributare l'omaggio religioso dei loro canti al Milite Ignoto, onde poter presentarsi nella maggiore istituzione musicale italiana, l'Augusteo. Il loro, però non era un concerto di *snob*, di *chi*, un concerto alla moda [...]: era un concerto *senza musica*, frase tristemente storica con cui una volta si designavano fra noi le esecuzioni corali; si intendeva [...] un concerto senza strumenti [...].<sup>37</sup>

Fuori dal contesto più strettamente pedagogico, un singolare concorso corale – fra i moltissimi organizzati in quest'epoca – fu ancor più esplicito nel favorire l'equazione fra educazione polifonico-vocale e fascistizzazione. L'iniziativa fu organizzata nel 1927 a Udine dalla 63<sup>a</sup> Legione "Tagliamento" della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale (MVSN) e venne posta sotto il patronato artistico di Pietro Mascagni. All'obbligatorio concerto finale di tutti i partecipanti si sarebbero eseguiti «Va' pensiero» dal *Nabucco*, «Nella città dei Cesari» dalla *Norma* («con sortita di Oroveso eseguita da tutti i bassi all'unisono»), «O Signore, dal tetto natio» dai *Lombardi alla prima Crociata*. Lo scopo del concorso, esplicitamente dichiarato nel regolamento, «è quello di contribuire alla elevazione artistica del popolo italiano, traendo incitamento dal motto del Duce "Libro e moschetto, fascista perfetto"». E tuttavia, nella richiesta di patrocinio a Mussolini, la pretesa "elevazione artistica" si dimostra essere solo un mezzo affinché il popolo italiano «che vanta sì nobili tradizioni» possa «dimostrare la sua unità spirituale e la sua fede negli alti destini della patria».<sup>38</sup>

---

voci; Vittore Veneziani, *Il palazzo dei diamanti*, *La bella Beatrice* e *Il pozzo dei Bonacossi* da *Marfisa*, poema corale; Ermanno Wolf-Ferrari, *Madrigale* e *Stornello* a 4 voci dagli *Otto cori a quattro e più voci dispari*; Adriano Lualdi, *L'eco* e *L'addio*, a 6 voci miste e a 3 voci bianche; B. Censi, *Frammento dai "Poemi dell'umanità"*, a 3 voci; Ildebrando Pizzetti, *Dies irae* e *Sanctus* dalla *Messa di requiem*, a 8 e 12 voci. Cfr. «Musica d'oggi», IX, 4, 1927, p. 116-120: 117. Il concerto fu replicato all'Augusteo di Roma nello stesso anno. Cfr. *L'Unione corale bolognese all'"Augusteum"*, «Il comune di Bologna – Rassegna mensile di cronaca amministrativa e statistica», V, 6, 1927, p. 552.

<sup>37</sup> D. ALALEONA, *Rassegna musicale*, «Rassegna italiana», XX, 111, 1927, p. 764. Su questa esecuzione cfr. anche A. G[ASCO], *Il concerto del coro di Bologna*, «La tribuna», 21 giugno 1927.

<sup>38</sup> M.V.S.N. *Il grande concorso corale nazionale sotto gli auspici della 63<sup>a</sup> Legione*

È dunque proprio l'aspetto dell'educazione degli adulti – rispetto a quella dei bambini o dei giovani – la questione più complessa e non solo in riferimento alla creazione delle masse corali di “dopolavoristi” o di militi volontari. I compositori stessi, sia che provenissero dal melodramma ottocentesco sia che si stessero formando proprio in quest'epoca, dovettero seguire percorsi scoscesi per riuscire a “restaurare” la vita musicale italiana in senso polifonico-vocale e al contempo uniformarsi ai canoni della cultura fascista.

##### 5. *Alcuni compositori di fronte alla polifonia vocale*

Era in effetti problematico il fatto che la composizione di musica d'arte dovesse mantenere un'inalterata attenzione alla sua possibile applicabilità in ambito educativo – con evidenti implicazioni politiche e propagandistiche –, scendendo dunque a compromessi con le capacità di insiemi corali non ancora completamente formati e allo stesso tempo cercando di dimostrare alto valore artistico. Un episodio emblematico di questa situazione coincide con il concorso lanciato durante la II Mostra del Sindacato Nazionale Musicisti (1933) per vari tipi compositivi (fra i quali una suite orchestrale in stile neoclassico). Nella sezione dedicata al coro si richiedeva che il lavoro fosse «di stile contemporaneo, facile di esecuzione, atto ad essere cantato da società corali popolari ed operaie». <sup>39</sup> Una delle composizioni accolte fu *Estate* di Luigi Dallapiccola, per quattro voci virili, molto distante per carattere e tecnica dalle richieste demagogiche del concorso (tanto quanto lo sarà in seguito lo stesso compositore nei confronti del regime). <sup>40</sup> L'incontro con gli esecutori convocati dal Sindacato fu nondimeno impietoso: il compositore si trovò di fronte «a 13 coristi, i quali non avevano idea di che cosa avrebbero dovuto cantare all'indomani e, come se ciò non bastasse, di notevole incapacità tecnica, vocale e mentale». <sup>41</sup> Ciò dimostra che, se anche i compositori avessero avuto l'intenzione di scrivere brani per ensemble vocali, la possibilità di una loro esecuzione si sarebbe scontrata con la vocazione populista, dilettesca e massificata dei cori contemporanei, organizzati sì con l'intento di ridare vita alla tradizione polifonico-vocale, ma con il vero scopo in realtà di non mirare tanto a una qualità musicale quanto semmai a costruire una nuova società fascista. Dallapiccola ricorda ancora che

una volta, negli anni di guerra, Alfredo Casella mi disse con tono profondamente amichevole che, sino a che io avessi dedicato tanta parte della mia attività a scrivere per

---

“*Tagliamento*”, «Giornale del Friuli», 10-11 luglio 1927; cfr. anche *I termini del Concorso corale Nazionale – 15 e 15 Agosto*, «Gazzetta di Venezia», 9 luglio 1927.

<sup>39</sup> *Notizie e informazioni*, «La rassegna musicale», V, 4, 1932, p. 265.

<sup>40</sup> Su *Estate* cfr. A. SCALFARO, *Il coro nel Novecento italiano. “Estate” di Luigi Dallapiccola*, «Choraliter», IX, 27, 2008, pp. 18-21.

<sup>41</sup> L. DALLAPICCOLA, *Prime composizioni corali* (1961), in ID., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 372-384: 374.

coro, avrei avuto assai scarse possibilità di sentire la mia musica eseguita e [...], mi invitò a considerare la poca fortuna toccata ad alcune fra le più belle pagine di Ildebrando Pizzetti e di G. Francesco Malipiero.<sup>42</sup>

A fronte delle carenze tecnico-artistiche della maggior parte degli insiemi corali durante il Ventennio,<sup>43</sup> che secondo alcuni si protrarrà fino ai primi decenni del secondo dopoguerra,<sup>44</sup> e al di fuori della musica sacra (animata e modellata in tutta Italia dal tardo cecilianesimo di Lorenzo Perosi), la quantità della produzione polifonico-vocale dei compositori più in vista rimase decisamente scarsa. Una ricapitolazione di questo contesto è offerta da Massimo Mila in *Il neomadrigalismo della musica italiana* (1957).<sup>45</sup> Seppur ancora dibattuto, questo breve saggio indica in Dallapiccola e Petrassi i principali esponenti della polifonia vocale dell'epoca contemporanea, segnalando il Pizzetti della *Messa da Requiem* e il Casella dei cori della *Donna Serpente* come anticipatori.<sup>46</sup> Gli ultimi due, insieme con Malipiero, furono in vari modi essi stessi ispiratori della rinascita corale ma subirono in modo minore gli effetti della cultura fascista: Pizzetti partiva da una riflessione sulla tragedia greca, Casella cercava strade alternative al melodramma ottocentesco, Malipiero attingeva all'umanesimo rinascimentale. Da questi percorsi, tuttavia, non nacque un vero e proprio movimento di composizione polifonico-vocale d'arte durante il Ventennio: oltre alle opere nominate si potrebbero menzionare solo le *Quattro melodie* di Vincenzo Tommasini (1918-22), per esempio, o la manciata di brani di Castelnuovo-Tedesco degli anni Quaranta, o infine i lavori (originali, di trascrizione o arrangiamento) di affermati didatti e

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 372.

<sup>43</sup> Certo non di tutti: oltre agli sforzi del citato Cremesini, si possono segnalare gli eccezionali esempi della Camerata varesina del madrigale di Romeo Bartoli (1875-1936), esperta sia di Banchieri e Vecchi sia di Stravinsky (fu in tournée con Casella per *Les Noces*, 1927); o i Cantori di Firenze di Virgilio Doplicher (1884-1975), che ugualmente si esibirono sia con Gesualdo e Palestrina, sia con Debussy, Ravel e la scuola fiorentina: Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco e Dallapiccola.

<sup>44</sup> Cfr. ad es. Massimo Mila: «La musica italiana del nostro tempo [...] oggi soffre soltanto di questo piccolo inconveniente: che in Italia i buoni cori sono scarsi, e quei pochi nessuno li vuole ascoltare»: M. MILA, *La Messa di Pizzetti*, «L'Espresso», 4 novembre 1956; ora in ID., *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 160-162: 162; cfr. anche DALLAPICCOLA, *Prime composizioni corali* cit., p. 372.

<sup>45</sup> M. MILA, *Il neomadrigalismo della musica italiana*, «L'Espresso», 20 gennaio 1957; ora in ID., *Cronache musicali 1955-1959* cit., pp. 220-223

<sup>46</sup> Per una concettualizzazione di questo termine si veda M. DE SANTIS, «Neomadrigalismo». *Le (dubbe) fortune di un -ismo novecentesco*, in *Gesualdo dentro il Novecento*, a cura di D. Tortora, Napoli, Edizioni del Conservatorio "San Pietro a Majella", 2017, pp. 103-114; e A. MARAS, *La polifonia vocale profana di Castelnuovo-Tedesco fra Monteverdi, Pizzetti e il "neomadrigale"*, in *L'ignoto iconoclasta. Studi su Mario Castelnuovo-Tedesco*, a cura di A. Avalone e G. Bocchino, Lucca, LIM, 2020, pp. 105-121.

maestri di coro quali Bonaventura Somma o Vittore Veneziani.<sup>47</sup> Dallapiccola e Petrassi fungono invece da cartina di tornasole nei confronti dell'educazione corale fascista, poiché autori di eccellenti lavori in epoca interbellica e fautori di quella rivoluzione "neomadrigalesca" raccontata da Mila subito dopo la guerra. Dopo aver composto l'uno nel 1927 le giovanili *Due canzoni di Grado*, l'altro nel 1932 i conservatoriali *Tre cori*, proseguirono poi rispettivamente con la prima serie dei *Cori di Michelangelo* (1933) e con il *Salmo IX* e il *Coro di morti* (1934 e 1941).<sup>48</sup> Enormemente significativo è tuttavia il fatto che le analisi *a posteriori* di Mila, di Dallapiccola o di Petrassi non propongano alcun netto collegamento fra la produzione polifonico-vocale della prima metà del Novecento e la pedagogia o la cultura corale dell'epoca fascista. Massimo Mila la vede come «ricupero di perdute posizioni sinfoniche e strumentali, [che] piano piano si è ricostituita una sua fisionomia irresistibilmente e inconfondibilmente vocale»;<sup>49</sup> Dallapiccola sostiene invece che i suoi *Cori di Michelangelo* sarebbero stati fortunatamente o addirittura forzatamente pubblicati nonostante l'inettitudine del panorama corale italiano;<sup>50</sup> Petrassi è l'unico ad adombrare qualche vaga reminiscenza inconsapevole e involontaria del contesto corale d'epoca fascista sia dietro ai suoi *Tre cori* sia al *Salmo IX*, pur affrettandosi a respingerla e a chiamare in causa altre e più

---

<sup>47</sup> Di Bonaventura Somma, direttore del Coro dell'Accademia di S. Cecilia a Roma, a parte l'abbondante produzione sacra e qualche pezzo corale profano anche per l'infanzia (ad es. *Nenia*, 1927; *Il codino traditore*, 1938), sono moltissime le trascrizioni e rielaborazioni di brani cinquecenteschi (Nanino, Banchieri, Vecchi ecc.), in parte riuniti nella collana *Capolavori polifonici del secolo XVI* (Roma, De Santis, inaugurata nel 1939). Molto più ampia fu invece la produzione originale di Vittore Veneziani – fra le altre cose direttore del coro del Teatro alla Scala con Toscanini –, la quale comprese brani di vasto successo all'epoca (ad es. *Marfisa* o *Il coro dei cori*, entrambi su testo di Domenico Tumiati). Veneziani si cimentò anche con rielaborazioni di brani folklorici (cfr. nota 25) e nell'adattamento di lavori madrigaleschi (Banchieri, Vecchi, Monteverdi, Marenzio, ecc.), sebbene i suoi rapporti con la polifonia vocale dell'epoca fascista dovettero interrompersi con l'emanazione delle leggi razziali e con il suo successivo esilio in Svizzera. Per ulteriori approfondimenti sulla compositività polifonico-vocale soprattutto profana di questi anni si vedano C. PICCARDI, *Il "Neomadrigalismo" di Ildebrando Pizzetti*, in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Lenno-Como, 28-30 giugno 1991), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Paodan, A.M.I.S., Como, 1994, pp. 321-331; e A. MARAS, *La polifonia vocale profana di Castelnuovo-Tedesco fra Monteverdi, Pizzetti e il "neomadrigale"* cit.

<sup>48</sup> Pochi altri furono i compositori coetanei a cimentarsi in questo ambito, sebbene senza molto successo. Si citino a mero titolo d'esempio Mario Pilati (i madrigali a 4 voci inediti, 1922-25), Renato Parodi (*Tre madrigali napoletani, per coro a voci sole su parole popolari antiche*, 1928-33) o Antonio Veretti (*Due madrigali*, 1939).

<sup>49</sup> MILA, *Il neomadrigalismo della musica italiana* cit., p. 220.

<sup>50</sup> Cfr. DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 376.

evidenti fonti d'ispirazione (dai rapporti familiari al linguaggio stravinskiano).<sup>51</sup> In sintesi, questi pareri sembrerebbero affermare che il “neomadrigalismo” non si sarebbe sviluppato *grazie* alla “rivoluzione” corale di epoca fascista, ma *malgrado* essa. Se certo è evidente il tentativo più che legittimo di sottrarsi a un apparentamento intellettuale con l'apparato pedagogico e ideologico del regime, dall'altro sembra nitido il giudizio sul fallimento dell'insegnamento corale di quell'epoca: «bisogna pur riconoscere che un progresso è stato compiuto in questo campo dalla caduta del fascismo a oggi [1961]», conclude Dallapiccola.<sup>52</sup>

Coinvolgimenti sinergici e spesso obiettivi (fra la pedagogia e la politica per esempio), interazioni talvolta forzate e interessate (come nel caso della critica musicale), sguardi intensi (i musicologi di fronte a Pizzetti) oppure effimeri (i compositori alle prese con nuovi lavori corali) hanno costituito l'*habitus* del mondo musicale italiano in ambito polifonico-vocale durante il ventennio fascista. Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che gli orientamenti di pedagogia, musicologia e composizione siano stati eterodiretti – certo in misura variabile – all'interno della vasta concettualizzazione della cultura fascista e che proprio quest'ultima abbia condizionato pesantemente, dal punto di vista ideologico, culturale e artistico, la supposta rinascita della cultura corale in Italia. Quello che sarebbe potuto essere il risveglio musicale italiano a partire dall'insegnamento della polifonia vocale si è in realtà presentato come una delle molteplici manifestazioni della politica populista e massificatrice del regime.

## 6. Conclusioni

Se pure in campo storiografico può essere difficile e talvolta quasi impossibile spogliare un soggetto della sua veste contingente e dei suoi condizionamenti ideologici e socio-culturali, si potrebbe nondimeno provare a utilizzare questo reticolo di rapporti fra discipline durante il ventennio fascista come schema “astorico”, per proporre spunti di riflessione, questioni, domande riguardanti la nostra epoca in Italia. Mantenendo fermo il riferimento alla musica corale, ci si può chiedere in che rapporto stiano attualmente pedagogia e musicologia, pedagogia e composizione; quali siano gli orientamenti di musicologia e composizione in rapporto alla pedagogia dopo la scomparsa delle ideologie del ventesimo secolo; o ancora ci si potrebbe domandare se pedagogia, musicologia e composizione sarebbero attualmente in grado di realizzare un progetto culturale integrato per la promozione socio-culturale della musica corale.

Non c'è dubbio che pedagogia e musicologia, nel corso del rispettivo sviluppo dei recenti decenni, abbiano instaurato una proficua relazione di scambi di competenze, conoscenze e strumenti,<sup>53</sup> pur in un contesto educativo nazionale

<sup>51</sup> Cfr. L. LOMBARDI, *Conversazioni con Petrassi*, Roma, NeoClassica, 2021, p. 100.

<sup>52</sup> DALLAPICCOLA, *Parole e musica* cit., p. 372.

<sup>53</sup> Fra i casi più recenti si ricordino ad es. C. RUINI, *La “musica degli angeli”: Josquin Desprez al liceo*, questa rivista, IX, 2019, pp. 137-150, <https://doi.org/10.6092/issn.2039->

che solo sporadicamente e piuttosto debolmente ha cercato di rilanciare la pratica corale nelle scuole – si pensi per esempio allo slogan «Un coro in ogni scuola» (2009) o al Progetto Millecori (2011-13).<sup>54</sup> Pure al netto di una tradizione ben radicata nel territorio italiano,<sup>55</sup> la polifonia vocale nel secondo dopoguerra ha lentamente perso il suo ruolo centrale in campo educativo.<sup>56</sup> Si potrebbe sospettare che le cause di questa separazione stiano nella ragionevole o spontanea reazione a un genere che era stato radicalmente connotato in senso politico (nella sua acquisizione da parte del regime fascista) o religioso (nella sua permanenza, pur con gravi limiti che il tempo ha reso più espliciti, all'interno della chiesa cattolica). Un dato di non secondaria importanza sta nella cesura temporale fra l'epoca della “rinascita corale fascista” e la nascita della prima associazione nazionale dei cori, la FENIARCO, che è di addirittura quarant'anni (1984), come a voler marcare – inconsapevolmente o meno, ma certo simbolicamente – la distanza con le posizioni prebelliche.

Tanto, dunque, la pedagogia si è rivolta altrove, tanto ha fatto la musicologia, la quale se certo ha mantenuto i rapporti con l'altra disciplina, ha preferito osservare la produzione corale perlopiù nell'ambito colto, impegnato, d'arte, sia passato che contemporaneo. È tuttavia proprio la composizione musicale contemporanea a essere la più distante dal terreno dell'educazione non-specializzata – scuole elementari e medie, scuole musicali per amatori – tanto ora quanto lo era poco meno di un secolo fa. Rarissime sono le creazioni dei compositori d'arte più affermati dedicate a – o eseguibili da – musicisti dilettanti o in formazione e al contrario molti sono i brani di autori che, eccetto alcuni virtuosi casi,

---

*9715/10194*; A. RIZZUTI, *Canto degli spiriti sopra le acque*, questa rivista, X, 2020, pp. 179-194, <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/11938>.

<sup>54</sup> Lo slogan venne coniato da Luigi Berlinguer, presidente ancor oggi del Comitato nazionale per l'apprendimento pratico della musica per tutti gli studenti, fondato dal Ministero dell'Istruzione già nel 2006; un prospetto illustrativo può essere reperito all'indirizzo [https://archivio.pubblica.istruzione.it/newsletter/allegati/nl\\_speciale\\_musica.pdf](https://archivio.pubblica.istruzione.it/newsletter/allegati/nl_speciale_musica.pdf). Il Progetto *Millecori* venne ideato dal ministero (D.M. 8/2011) con lo scopo di formare insegnanti di musica alla direzione di coro e fondare o migliorare così nuovi cori studenteschi. Nel corso del biennio parteciparono al progetto circa 800 insegnanti. Le linee guida del progetto ministeriale e gli ulteriori riferimenti normativi possono essere reperiti all'indirizzo [https://www.istruzione.it/allegati/2014/prot151\\_14.pdf](https://www.istruzione.it/allegati/2014/prot151_14.pdf).

<sup>55</sup> Il Coro della SAT esiste da circa 100 anni, il Coro “Stefano Tempia” da quasi 150 e moltissimi altri ensemble polifonico-vocali potrebbero essere menzionati. A solo titolo di esempio, si veda la tesi di dottorato di Matteo Del Negro che analizza la vivacissima attività corale contemporanea nel Triveneto: *Polifonie viventi in area triveneta. Le polifonie viventi in ambito lavorativo: assetti, profili, pratiche*, Università di Venezia “Ca' Foscari”, a.a. 2013/14.

<sup>56</sup> Per esempio, nelle scuole secondarie di primo grado fin dal 1963 «la materia musica non [è] più identificata col canto corale» ma muterà significativamente nome in ‘educazione musicale’: SCALFARO, *Storia dell'educazione musicale* cit., p. 31.



enfaticamente maggiormente il momento formativo a discapito di quello artistico.<sup>57</sup> La distanza fra composizione e pedagogia non è comunque certo circoscritta al solo ambito corale né al solo caso italiano e si deve principalmente a questioni tecniche (per esempio per la difficoltà di certa musica attuale), estetiche (composizione come “puro atto artistico” vs composizione come funzione sociale ed educativa”), economiche (la formazione degli insegnanti e la strumentazione di scuole o associazioni spesso non adeguate); e attraverso una più approfondita ricerca, non affrontabile in questa sede, si potrebbero aggiungere molti altri fattori.<sup>58</sup> In un dibattito ospitato nel 2001 nel periodico «Musica Domani» venne chiesto a tre compositori – Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann e Paolo Pizzetti – quale fosse il rapporto fra educazione musicale e musica contemporanea.<sup>59</sup> Elemento ricorrente nelle loro risposte fu l’inadeguatezza del metodo formativo e l’importanza dello sviluppo nel bambino di una creatività che contempli le innumerevoli potenzialità del repertorio contemporaneo. L’educazione musicale attuata attraverso «esperienze che non solo lascino il segno, ma che possano a loro volta produrre altre esperienze» (Sciarrino)<sup>60</sup> o l’insegnamento di «certa musica di Xenakis [che] è molto più accessibile per un giovane di quanto non lo sia una Sonata di Beethoven» (Lachenmann)<sup>61</sup> potrebbero agevolare la creazione di nuove interazioni fra pedagogia e composizione musicale. Pur non essendo possibile estendere questi pensieri alla totalità dei musicisti contemporanei né alle numerosissime forme compositive attuali – inclusa la polifonia vocale – la persistente esortazione a un mutuo scambio di competenze, strumenti e conoscenze pedagogico-musicali emerge chiaramente.

Si tratta dunque di un nuovo appello alla creazione o al rafforzamento di un “sistema formativo integrato” in ambito musicale<sup>62</sup> che, abbandonando le

<sup>57</sup> Sulla composizione corale in prospettiva didattica si veda *Comporre oggi per coro di voci bianche*, a cura di S. Fortuna, «Musica Domani», XL, 154, 2010, pp. 36-50.

<sup>58</sup> Simile all’italiano è il caso francese, problematizzato attraverso l’articolo di M. COMBES, *La musique contemporaine et l’école*, «Transposition», 2, 2012, <https://journals.openedition.org/transposition/462>.

<sup>59</sup> *I compositori contemporanei di fronte alla didattica*, a cura di D. Bartolini, «Musica Domani», XXXI, 118, 2001, pp. 28-36.

<sup>60</sup> S. SCIARRINO, *La forza creativa dell’esperienza educativa*, in *I compositori contemporanei di fronte alla didattica* cit., p. 30-31: 31.

<sup>61</sup> H. LACHENMANN, *Educare alla creatività per formare spiriti liberi*, in *I compositori contemporanei di fronte alla didattica* cit., p. 32-33: 32.

<sup>62</sup> Su questo argomento l’attuale attività di ricerca, riflessione e divulgazione è molto intensa: si vedano ad esempio gli scritti di C. CUOMO, *L’Educazione musicale per formare alla cittadinanza*, in *Doremat – La Musica della Matematica. Insegnare e imparare la Matematica con la Musica*, a cura di D. Lentini, Modena, Digital Docet, 2015, pp. 157-286; P. SOMIGLI, *Sistema formativo integrato e educazione musicale: alcune proposte per la scuola*, «Riforma & Didattica tra Formazione e Ricerca», XI, 1, gennaio-febbraio 2007, pp. 29-24; ID., *L’educazione musicale nelle “Indicazioni per il curricolo”: tra esperienza, produzione, ascolto*, questa rivista, II, 2012, pp. 79-84, <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/3230> e le molteplici iniziative di

pastorie socioculturali e soprattutto politiche contingenti (i cui danni appaiono chiaramente dall'analisi della situazione di un secolo fa), attraverso la composizione e il supporto musicologico e pedagogico promuova la formazione tanto del bambino quanto dell'adulto amatore e punti all'educazione musicale come momento fondamentale nella formazione dell'individuo contemporaneo.

*alessandro.maras@uniroma1.it*

---

SagGEM, espressione della scuola pedagogico-musicale di Giuseppina La Face.