Una proposta di legge del PCI

Far entrare la musica nelle scuole

Un progetto che si propone di riordinare l'insegnamento musicale in senso globale, dalla scuola per l'infanzia all'Università alla scuola musicale professionale

Il progetto di legge per la riforma degli studi musicali, presentato alla Camera da alcuni deputati comunisti, è un progetto *ambizioso*, nel senso più positivo della parola: si pone infatti l'obiettivo di fondo di riordinare su basi nuove l'istruzione musicale in senso globale, dalla scuola per l'infanzia all'università alla scuola musicale professionale.

Tale «radicalismo» si spiega e si giustifica pienamente in rapporto alla situazione musicale italiana, gravemente arretrata rispetto a quella di paesi di maggior sviluppo sociale e culturale, e nella convinzione che esistano tutte le condizioni per una decisa promozione dell'educazione musicale, come elemento di formazione della persona.

La musica è di fatto assente dalla scuola. Assente dalla scuola per l'infanzia e dalla scuola primaria, per mancanza di tradizione pedagogico-musicale, per impreparazione totale degli insegnanti, per generale incomprensione della funzione formativa dell'esercizio musicale; ancora troppo assente dalla scuola media, costretta com'è ad un evidente stato di inferiorità e di abbandono ed alla improvvisata iniziativa, quando esista, di improvvisati docenti, sui quali grava l'insostenibile compito di creare dal nulla una pratica educativo-musicale che sia realmente capace di lasciare una impronta; assente completamente dalle scuole secondarie superiori (ad eccezione degli Istituti magistrali, dove la si insegna, ma con i risultati cui si è fatto cenno); assente, a parte qualche sporadico insegnamento di *Storia della musica* nelle Facoltà di Lettere, dall'Università.

La scuola musicale professionale non può non risentire duramente di tale situazione generale: ancorata ad un «accademismo» che tende a conservare alcuni pur non trascurabili elementi della tradizione sette-ottocentesca, subisce passivamente lo stato di arretratezza della cultura musicale italiana, rimane di fatto estranea al movimento di rinascita delineatosi negli ultimi anni per opera di attive minoranze, anche per quanto riguarda un suo necessario adeguamento alle conquiste tecnico-creative delle moderne e più attuali poetiche musicali.

Nel quadro di tale impostazione generale trovano la loro ampia giustificazione le misure innovatrici che il progetto comunista propone, di cui vogliamo qui dare rapidi cenni:

SCUOLA PER L'INFANZIA E SCUOLA PRIMARIA — Educazione musicale obbligatoria, fondata su precisi criteri didattici: canto singolo e collettivo, formazione dell'orecchio musicale e del senso ritmico, stimolo alla creatività individuale, anche attraverso il giuoco, utilizzazione dell'immagine per l'apprendimento degli elementi musicali di base: avvio, nel secondo ciclo della scuola primaria, alla pratica elementare di uno strumento, e ai primi contatti con più vive realtà musicali; estensione dell'insegnamento musicale alle ore integrative della giornata scolastica (nella prevista scuola a «pieno tempo»), anche con la partecipazione educativa di insegnanti specializzati, in coordinazione didattica con gli insegnanti di classe.

SCUOLA MEDIA — Educazione musicale obbligatoria in tutti i tre anni, con due ore nei primi due, un'ora nel terzo, e completamento di due altre ore settimanali, per ogni anno, nella prevista scuola integrata; sviluppo delle linee pedagogiche precedenti, con più ampie finalità formative e conoscitive, e diretta sollecitazione del senso critico, attraverso audizioni commentate e diretta presa di contatto con le multiformi realtà musicali attuali; insegnamento impartito da docenti diplomati in «didattica musicale superiore».

SCUOLE SECONDARIE SUPERIORI — Storia della musica con audizioni, come strumento di approfondimento della creazione musicale, in rapporto con le esperienze musicali attive dei precedenti anni; insegnamento impartito da laureati in «musicologia»; *Università:* istituzione di corsi di laurea di musicologia per la preparazione dei docenti delle scuole secondarie superiori e per la ricerca scientifica nel vasto campo storico-musicale.

SCUOLA PROFESSIONALE MUSICALE, distinta in due ordini:

1) *Scuola media di opzione musicale:* una almeno, entro il 1970, in ogni capoluogo di provincia, distinta dai Conservatori; non costituisce scelta definitiva, lasciando aperto l'accesso a qualsiasi scuola secondaria superiore; garantisce, anche attraverso l'utilizzazione delle ore integrative, l'apprendimento della musica su basi più ampie e formative che nella scuola media ordinaria, in senso preparatorio cioè agli studi del Conservatorio; prevede insieme alle materie musicali fondamentali l'insegnamento degli strumenti di maggior diffusione, compresi quelli a fiato; rappresenta in senso generale una vasta estensione dell'esercizio attivo della musica, come condizione per una più ampia affermazione della cultura musicale.

2) *Conservatorio musicale*, che si distingue in a) *Scuola normale musicale:* di cinque anni, cui si accede di diritto dalla scuola media opzionale e con esame integrativo musicale dalla scuola media ordinaria; insieme alle materie musicali prevede insegnamenti obbligatori di italiano, lingua straniera, letterature straniere, storia e filosofia, storia dell'arte, matematica e fisica, scienze naturali e geografia, per un totale di 10-12 ore alla settimana di tali materie; l'esame di compimento conferisce un *diploma* che abilita alla professione per gli strumenti a fiato, contrabbasso, chitarra, strumenti a percussione, avvia alla scuola musicale superiore per gli altri corsi, costituisce titolo di abilitazione all'insegnamento musicale nella scuola primaria, se unito alla licenza di didattica musicale normale, è equipollente a quello di ogni altra scuola secondaria superiore e apre l'accesso all'Università. Va sottolineata la grande spinta che con questo ordinamento viene impressa ad una ricomposizione di interessi e di conoscenze tra musica e cultura;

b) *Scuola superiore musicale:* vi si portano a compimento i corsi di arpa, clavicembalo, composizione, composizione e direzione di banda, didattica musicale superiore, direzione d'orchestra, fonologia, musica corale e direzione di coro, organo e composizione organistica, pianoforte, viola, violino, violoncello di durata diversa dai due ai cinque anni, con diploma finale abilitante alla professione musicale. I corsi di canto e di canto per cantanti di coro, necessariamente aperti a persone adulte, sono indicati senza differenziazione tra scuola normale e scuola superiore, e con programma ridotto di materie di cultura generale. Sono previsti anche, nell'ambito generale del Conservatorio, nuovi corsi e nuove materie di insegnamento in ciascun corso, con riferimento a esigenze locali e della vita musicale contemporanea: corsi liberi, anche serali, di carattere preparatorio per alunni della scuola primaria, o di carattere divulgativo-popolare; corsi di perfezionamento, periodici o permanenti, nel campo esecutivo e in quello didattico.

Misure, queste, che rispondono alla evidente esigenza di inserire fecondamente la scuola musicale professionale nella vita musicale contemporanea, da cui oggi è seriamente distaccata. I programmi d'esame vengono considerati oggetto di decreto ministeriale, ma sulla base di proposte elaborate dal Consiglio nazionale dei Conservatori, Sezione del Consiglio superiore della P.I., composto di nove insegnanti eletti a suffragio diretto da tutto il corpo insegnante dei Conservatori. E' previsto in ogni Conservatorio un consiglio di direzione, eletto da tutti gli insegnanti. Il consiglio elegge nel proprio seno il direttore fra gli insegnanti che abbiano almeno sette anni di anzianità in ruolo. Consiglio e direttore durano in carica tre anni.

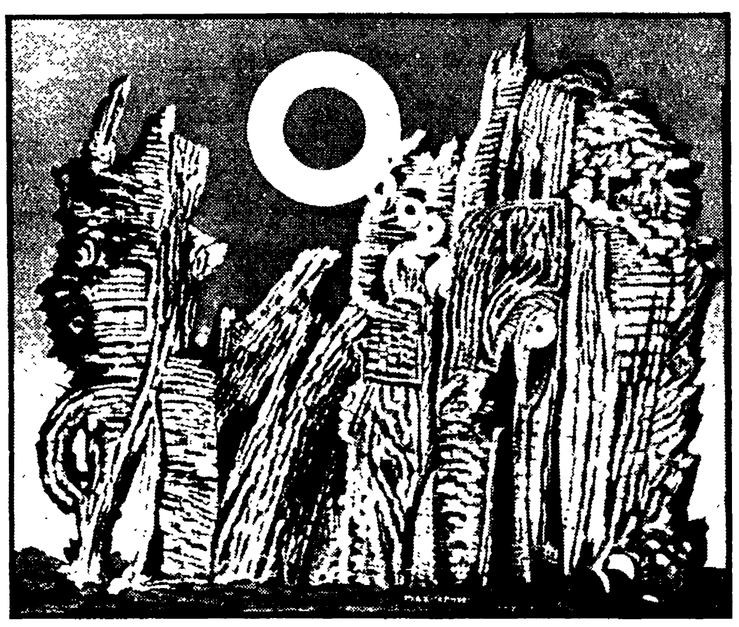
Andrea Mascagni

TRECENTO OPERE DEI SURREALISTI ESPOSTE A TORINO IN UNA MOSTRA DI INDUBBIO RILIEVO CULTURALE

MAESTRI DEL SOGNO E DELL'AZIONE

Le formulazioni teoriche di Breton — Le anticipazioni di De Chirico Da Max Ernst e Magritte a Matta e Gorky, da Picasso a Chagall a Giacometti, da Sironi, Carrà e Morandi a Arp, Duchamp, Picabia

Giorgio De Chirico: «Mistero e malinconia di strada» (1914)



Max Ernst: «Foresta grigia» (1926)

Sul tema del «surrealismo» sono state raccolte, alla Galleria torinese d'Arte Moderna, circa trecento opere. Si tratta di una mostra d'indubbio rilievo culturale, che, pensiamo, deve avere incontrato serie difficoltà dal punto di vista organizzativo in quanto i prestiti da ottenere non si presentavano davvero né facili né rapidi. E ciò anche per il criterio con cui è stata ordinata la rassegna, la quale include sia i maestri dell'avanguardia surrealista vera e propria che un gruppo di artisti considerati anticipatori, da Füssli a Moreau, da Böcklin a Redon.

I confini della mostra, tuttavia, sono ancora più larghi e comprensivi. Luigi Carluccio, infatti, che ne è stato lo ideatore, non ha inteso in alcun modo restringere il suo raggio d'azione unicamente ai pittori dell'ortodossia bretoniana. Al contrario, si è spinto assai più in là: a Scipione, per esempio, a Licini, a Bacon. Del resto, prendendo come insegna dell'iniziativa, il titolo ben noto di un quadro di De Chirico, Le muse inquietanti, *egli ha rivelato esplicitamente le sue intenzioni, quelle cioè di fare una mostra che in qualche modo ci desse conto di tutta quella corrente espressiva moderna e contemporanea in cui si manifesta particolarmente la esigenza di costruire un mondo di libertà nella pura dimensione della fantasia e del sogno.*

Nella sua Anthologie de l'humour noir, *Breton riferisce un pensiero di Hegel che può benissimo illuminare il singolare aspetto del soggettivismo tardo-romantico degli artisti che qui sono chiamati a fare la parte di «precursori»: «L'arte romantica — scrive Hegel — aveva come principio fondamentale la concentrazione dell'anima su se stessa, la quale, non trovando che il mondo reale corrispondesse perfettamente alla sua natura, restava indifferente nei suoi confronti. Nel periodo dell'arte romantica questa opposizione si è sviluppata al punto che noi abbiamo visto l'interesse fissarsi ora sugli accidenti del mondo esteriore e ora sui capricci della personalità. Ma oggi, se questo interesse arriva sino a far sì che lo spirito si assorba nella contemplazione del mondo esteriore e che al tempo stesso lo* humour, *conservando il proprio carattere soggettivo e riflessivo, si lasci assimilare dall'oggetto e dalla sua forma reale, allora otteniamo, in questa penetrazione intima, un* humour *in qualche modo oggettivo».*

E' questo humour *che pervade le immagini — i laghi, i boschi, i nudi, gli animali — di Füssli, Moreau, Böcklin e Redon. E non è un caso che un pittore come Böcklin abbia vegliato sui primi passi di De Chirico. Che «il mondo reale non corrispondesse» alla coscienza degli artisti anche nei primi anni del secolo risulta chiaro, oltreché da una fitta serie di opere, anche da un folto numero di testi, di confessioni, di manifesti programmatici. Già in anticipo sull'esplosione della prima guerra mondiale, nello stesso periodo in cui De Chirico aveva incominciato a dipingere le sue prime opere metafisiche, Klee e Kandinsky affermavano: «Non viviamo oggi in un'epoca in cui l'arte sia al servizio della vita. Quello che di arte vera oggi nasce, sembra piuttosto il sedimento di tutte le forze che la vita non è stata capace di assorbire... In altre epoche l'arte è il fenomeno che fa lievitare la pasta del mondo: tali epoche sono oggi lontane. Finché esse non siano ritornate, l'artista deve tenersi distante dalla vita ufficiale. E' questo il nostro rifiuto, liberamente deciso, contro le profferte che il mondo ci fa; noi non ci vogliamo confondere con esso».*

La ripulsa dei miti positivistici, che stavano per infrangersi definitivamente sui campi della prima guerra mondiale, era alla base di un tale atteggiamento, a cui si collegava profondamente anche De Chirico. Ormai però si trattava di un atteggiamento diverso da quello ch'era stato proprio degli artisti tardo-romantici, per i quali la degustazione della morte e dei suoi fascinosi misteri si concludeva con un estremo «cupio dissolvi». Ora, in un artista come De Chirico, una coscienza sottile sino all'ironia si mescolava all'invenzione di un mondo di pura libertà fantastica: un'ironia che, in fondo, cauterizzava le piaghe dolenti e purpuree dell'ultimo romanticismo. Quello di De Chirico insomma era un mondo di libertà interiore da opporre a un mondo esteriore di duri limiti di ostilità: da opporre però in modo attivo, cioè consapevole del dissidio, e come rimedio. Da questo punto di vista, i risultati a cui De Chirico, con una forte anticipazione su tutti gli altri artisti, riuscì a pervenire già tra il '10 e il '15 sono sorprendenti, tali da fare di lui uno dei più grandi maestri dell'arte contemporanea europea.

Toccò al surrealismo riprendere il problema, anche teoricamente, e porlo in termini più espliciti. «Il poeta futuro — scriveva Breton nel '24 — supererà l'idea deprimente dell'irreparabile divorzio tra l'azione e il sogno». Non vi può essere libertà interiore senza libertà esteriore, non vi può essere libertà individuale senza libertà sociale: sono questi i termini del problema sottolineati dai surrealisti. Quindi, per superare il dissidio, era necessaria un'azione congiunta come rivoluzione dei rapporti sociali e come liberazione delle energie interiori dell'uomo. E' per questo che i surrealisti videro in Marx e in Freud le due guide illuminate di questa azione congiunta, ed è pure per questo che i surrealisti non esitarono ad entrare nelle file del Partito comunista e a svolgere una specifica attività politica. «Trasformare il mondo, ha detto Marx; Cambiare la vita, ha detto Rimbaud: queste due parole d'ordine sono per noi una sola». Così appunto si esprimeva Breton, il capo riconosciuto del movimento.

Victor Brauner: «Il surrealista» (1947)

Non è qui il caso di riferire le vicende abbastanza complicate della «passione politica» dei surrealisti né di formulare un giudizio circostanziato sulle loro posizioni. Ciò che in linea di massima si può dire è che tale passione è continuata, e continua, e in più di un caso come passione vera, «moderna», inseparabile dalla più intima passione creativa. A tale proposito vale forse la pena di riportare un passo del manifesto Per un'arte rivoluzionaria indipendente *che Breton scrisse in collaborazione con Trotsky ancora nel '38: «La rivoluzione comunista non ha paura dell'arte. Essa sa che secondo le ricerche che si possono fare sulla formazione della vocazione artistica nella società capitalistica che crolla, la determinazione di questa vocazione non può che risultare da una collisione tra l'uomo e un certo numero di forme sociali che gli sono avverse. Questa semplice congiuntura, a parte la coscienza che resta ancora da acquistare, fa dell'artista l'alleato predisposto della rivoluzione. Il meccanismo di sublimazione che opera in un simile caso e che la psicanalisi ha posto in evidenza, ha come oggetto quello di ristabilire l'equilibrio spezzato tra l'Io coerente e i suoi rapporti repressi. Tale restaurazione si compie a profitto dell'ideale dell'Io, che suscita contro la realtà attuale, insopportabile, le potenze del mondo interiore, del sé, comuni a tutti gli uomini e constantemente in via di dispiegamento nel loro divenire. Il bisogno di emancipazione dello spirito non ha che da seguire il suo corso naturale per essere portato a fondersi e a ritemprarsi in questa necessità primordiale».*

Sarebbe un grave errore, parlando del surrealismo, non tenere in debito conto tutto ciò o far finta di credere che si tratti di qualcosa di accidentale per il movimento. In realtà questi motivi, insieme con la forza poetica e figurativa di alcuni suoi rappresentati, sono quelli che mantengono tuttora al surrealismo, sia pure non più nella sua forma ortodossa, una larga sfera d'influenza, anche tra i giovani. Ma, insieme con tutto questo, è anche vero che è stato proprio il lavoro assiduo e intelligente di molti surrealisti a rivelare molti segreti della creazione artistica e a richiamare l'attenzione sui nessi sottilissimi che agiscono nei processi dell'immaginazione.

La mostra torinese ha il merito di allineare lungo le sue sale tutti i maestri del movimento, sia quelli della prima che della seconda ondata: Max Ernst, Dali, Magritte, Mirò, Tanguy, e quindi Lam, Brauner, Matta, Dominguez, Gorky. Ma vi è anche Delvaux, Masson, Bellmer. Vi è anche Giacometti, lui pure per un certo periodo legato al gruppo surrealista. E vi sono anche artisti come Picasso e Chagall o come il nostro Licini. Ma, come appunto si diceva all'inizio, la mostra ha un'apertura più larga, che va oltre i limiti del movimento surrealista vero e proprio. Così, sulla linea dechirichiana della metafisica, incontriamo le opere di Carrà, di Sironi, di Morandi e quindi di Savinio, come su quella dadaista incontriamo le opere di Arp, Duchamp, Picabia, Schwitters.

Non è perciò un solo filo quello che si svolge da un quadro all'altro, spesso anzi i fili che si raccolgono e si dipanano da un'opera all'altra sono molteplici, s'infittiscono, s'aggrovigliano: analogie stilistiche, affinità e segrete corrispondenze, influenze reciproche si possono constatare in un gioco costante ed eccitante. Ne viene fuori in tal modo una mostra carica di suggestioni critiche, con una serie di pause, di «slarghi» poetici di rara intensità: gli Anemoni di mare *di Redon,* Mistero e malinconia di una strada *di De Chirico,* Madre e figlio *di Carrà,* Paesaggio al germoglio di grano *di Ernst,* Il risveglio della sirena *di Scipione,* Il cavallo del circo *di Picasso,* I giardini dell'estate *di Magritte,* l'Angelo ribelle con luna bianca *di Licini,* Beller imperatore delle mosche *di Lam,* Studio per figura umana ai piedi della croce *di Bacon.* Ma la citazione potrebbe essere più lunga senza difficoltà.

Ciò che appare decisivo comunque, in questa mostra, è la straordinaria estensione delle possibilità espressive di tutti questi maestri dell'invenzione fantastica. Neppure il surrealismo di più stretta osservanza fu un movimento univoco, programmatico, cristallizzato in una serie di regole stilistiche. Sembra quindi che la restituzione della totale libertà all'artista sia un po' il denominatore comune di tutta la rassegna: una libertà intesa come esercizio dello spirito contro ogni forma di mortificazione, come espansione delle ragioni più intime dell'essere contro l'azione alienante d'ogni giorno. Non è dunque inattuale questa mostra. Anzi. Essa solleva problemi tuttora aperti e vivi, su cui non si può fare a meno di ritornare a riflettere. Le muse cioè sono ancora inquietanti.

Mario De Micheli

Ortopedici alla ribalta

ERNIA DEL DISCO: PERCHÈ VIENE, COME SI PUÒ CURARE

Le cause dello «slittamento» — Non trascurare le lombaggini — I sistemi terapeutici più efficaci

Spesso molti che si lamentano di una sciatica ostinata, o di una artrosi della colonna vertebrale, in effetti non hanno nè l'una nè l'altra, ma sono sofferenti della cosiddetta «ernia del disco», affezione che è in pratica così importante quanto misconosciuta da aver costituito l'unico tema di relazione all'ultimo congresso italiano di ortopedia con non meno di cinque relatori.

Grosso modo quello che si chiama disco è una specie di cuscinetto ammortizzatore, perchè fatto di tessuto in parte molle (al centro) in parte fibroso (alla periferia) e si trova interposto fra una vertebra e l'altra, consentendo così che gli sforzi e i traumi subiti dalla colonna vertebrale siano sopportati quanto è possibile senza danno.

A tal fine ogni disco intervertebrale è in grado di tollerare delle sollecitazioni che sono già abbastanza forti per reggere il semplice peso dell'individuo allorchè si trova in posizione eretta, e che sono tanto più forti quanto più in basso si trova il disco. A livello delle vertebre lombari i corrispondenti dischi sopportano una pressione che in media supera i quaranta chili, sempre in posizione eretta, perchè se poi si fa una flessione forzata la pressione da sopportare supera i cento chili.

E' ovvio quindi che i dischi possano reggere a un simile impegno finchè la loro struttura originaria rimane integra, e finchè lo sforzo o il trauma non tocca limiti che risultino eccessivi rispetto alla costituzione fisica di quel determinato soggetto. Per quanto riguarda la struttura è inevitabile che con l'avanzare dell'età essa si modifichi, in analogia con quanto avviene un po' in tutti i tessuti organici: il disco tende a disidratarsi, a divenire più fibroso e perciò meno elastico, il che significa meno adatto a consentire — per il suo ridotto potere molleggiante — le imprese che la colonna vertebrale poteva permettersi in età più giovanile, salti, sollevamento di pesi, forte piegarsi in avanti o indietro ecc., prove appunto che sono difficili o pericolose per gli anziani.

In quanto agli sforzi eccessivi essi possono provocare lo slittamento di una parte del disco (pur sano e nella sua normale integrità, quindi anche in soggetti giovani) fuori dello spazio intervertebrale, in modo che questa piccola sua parte rimanga sporgente come un'ernia. Essa può formarsi di improvviso, in modo brusco, a seguito di un trauma violento, ma può anche prodursi lentamente, poco alla volta, sotto la spinta di microtraumi continui.

Il primo caso è più facile a verificarsi in campo sportivo, fra coloro che privi di una guida razionale non misurano lo sforzo in rapporto alle proprie capacità, e fra i lavoratori pesanti. Il secondo caso è appannaggio piuttosto di certe categorie di lavoratori costretti, per il lavoro che debbono compiere, a tenere molte ore della giornata una posizione difettosa che fa premere sul disco una parte del proprio peso in modo anormale, fino a far slittare parzialmente il disco stesso dalla sua sede fisiologica intervertebrale. La medesima cosa avviene se, invece che a una cattiva posizione, il lavoro obbliga a un micro-trauma continuo.

In breve dunque, sulla possibile comparsa di un'ernia discale influiscono molti fattori: l'età, il tipo di lavoro, le posizioni viziate, uno sforzo brusco, un certo grado di predisposizione per la presenza di fattori reumatici o di deficienze anatomiche costituzionali.

E' un errore pertanto sottovalutare anche le comuni lombaggini, che nella loro forma più leggera e di breve durata sono nulla più che un reumatismo, ma che se si manifestano in forma permanente o recidivante e specie quando si associano ad una sciatica debbono far sospettare l'eventualità dell'ernia discale. Naturalmente il sospetto non basta, e non basta neppure sottoporlo al vaglio dell'esame clinico, perchè di solito i segni rilevabili non sono sufficienti a permettere una sicura identificazione.

Schematicamente si può dire che se i dolori sono piuttosto uniformi suole trattarsi di malattia delle vertebre (artrosi), mentre se presentano delle recrudescenze periodiche è più probabile che si tratti di malattia del disco; inoltre la lombaggine dovuta ad affezione vertebrale si avverte poco in stato di riposo e si accentua con l'affaticamento, quella dovuta ad affezione del disco non rispetta rigorosamente questa norma e suole dare sintomi di sciatica.

Siamo però, si badi bene, di fronte ad indicazioni che non hanno valore assoluto, e non è lecito azzardare un giudizio diagnostico su così fragili basi. Di conseguenza quando la cosa tende ad andare per le lunghe è indispensabile accertarsi della sua vera natura con alcune ricerche di laboratorio e radiologiche: esame del liquido cerebrospinale, radiografia, mielografia, ecc.

In quanto alla cura, vi sono forme così poco pronunziate da guarire spontaneamente. E' raro però che ciò avvenga, e più spesso le guarigioni seguono ad opportune cure mediche. Oltre al riposo è utile la fisioterapia, il calore sotto forma di bagni, fanghi, sabbiature, diatermia, e inoltre raggi X, ultrasuoni, massaggi, manovre manuali, movimenti attivi e passivi. L'intervento operatorio costituisce la risorsa estrema, quando ogni altro rimedio sia fallito.

Gaetano Lisi

L'Ottobre e la cultura

Una civiltà teatrale edificatasi dopo la Rivoluzione, per la Rivoluzione.

Domani sulla pagina culturale il primo articolo

«Compagni artisti aiutateci in questa lotta»

di Arturo Lazzari