

Davide Daolmi

Alle origini del Conservatorio di Milano

L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana*

La convinzione che vuole far dipendere la nascita del Conservatorio di Milano (18 settembre 1807) da quello di Parigi (3 agosto 1795) si basa su tre elementi più appariscenti di altri: la vicinanza delle date di fondazione, la presenza in quegli anni in Italia di un governo francese e il riconoscimento, complice la Rivoluzione, di un nuovo corso dell'insegnamento musicale in Europa (la data parigina del *Conservatoire* sembra acquisire in questo senso valore emblematico di spartiacque).

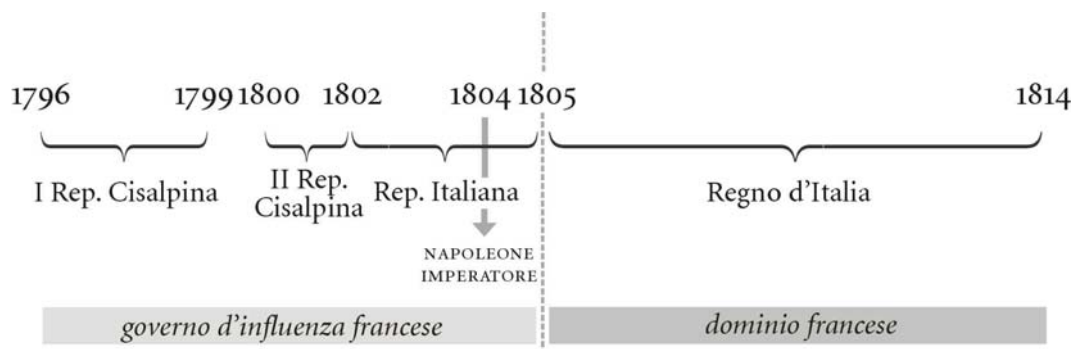
Tale opinione – espressa fin dalla prima importante storia del Conservatorio milanese di Lodovico Corio – non fu mai seriamente messa in discussione,¹ ma un'indagine critica, non condizionata dalla tradizione storiografica, se anche non giunge a ribaltare i termini della questione certo li ridimensiona. Molto di vero si conserva nell'indiscussa derivazione da Parigi, ma insistere in questa dipendenza, valida solo in apparenza e comunque in modo ambiguo, uccide le peculiarità che distinguevano almeno originariamente i due conservatori e non serve a capire la storia dell'insegnamento musicale e il clima culturale che in modo assai diverso informava le due 'capitali' napoleoniche: Parigi e Milano.

Uno sguardo d'insieme

Quando Napoleone entra a Milano, scacciando gli austriaci, ed eleggendo la città a capitale della Repubblica Cisalpina (1796-99), la situazione culturale è in fermento. Il governo austriaco era stato nella sostanza un buon governo ma aveva avuto il difetto di essere straniero. Napoleone era visto come un liberatore (i tributi onerosissimi imposti dalla Francia sembravano il prezzo necessario per la libertà). Ma quando il generale francese s'incoronò imperatore e trasformò la Repubblica Italiana in Regno dell'Impero, ogni speranza d'indipendenza fu delusa. Di questo quasi-ventennio francese si possono individuare due fasi, una prima repubblicana (1796-1804), e una seconda monarchica (1805-1814):

* Per la stesura di queste pagine ho approfittato dei consigli di Fabrizio Della Seta, Alessandro Di Profio, Emilio Sala, Agostina Zecca Laterza. A tutti loro va il mio più sentito e sincero ringraziamento. Voglio poi ringraziare il gruppo di lavoro che ha recentemente pubblicato il volume *Milano e il suo Conservatorio* a cura di Guido Salvetti (Milano 2002), con cui si è instaurato un proficuo scambio di idee. Segnalo che alla pagina www.examenapium.it/conservatorio ho pubblicato alcuni documenti inediti che non hanno potuto trovare spazio in questo contributo. Al volume di Mompellio, segnalato qui in bibliografia, mi riferirò con *MR*; mentre le fonti qui citate relative al *Conservatoire* parigino sono tutte rintracciabili in Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués* (Paris: Impr. Nationale, 1900), d'ora in poi *PC*.

¹ V. la bibliografia citata in fine di questo articolo.



La distinzione non è solo formale. Gli anni della Repubblica, pur nelle difficoltà del cambiamento, sono segnati da un'euforia collettiva che sembrava voler mettere in pratica i fermenti illuministici maturati e diffusisi sotto gli austriaci. Gli anni del Regno sono invece anni difficili, dove gli intellettuali risentono della delusione in atto e i funzionari governativi, rilette ormai ben tre volte, sono il sintomo palese non solo della precarietà politica ma anche di un dominio esterno che poco si cura delle esigenze locali. Per molti ormai la fedeltà al governo diventa sinonimo di tradimento della patria. Ogni entusiasmo “repubblicano” è svanito.²

L'idea di un Conservatorio a Milano, nata probabilmente già in periodo austriaco, riesce a concretizzarsi solo negli anni della Repubblica (1803) perché quelli sono gli anni dell'azione e del cambiamento. La crisi successiva alla nascita dell'Impero fa abbandonare molti progetti. Lo stesso promotore del Conservatorio, il conte Brentano de Grianty, getta la spugna. Ciò malgrado nel 1807 si registra la nascita di quella che sarà la più importante scuola musicale d'Italia, ma le motivazioni culturali non sono più quelle del passato. Cos'è successo?

Chiave di volta di questa situazione non è l'educazione musicale, ma la condizione dell'opera italiana. Milano, in quanto ormai fulcro politico e culturale dell'Italia di quegli anni, aveva recepito con più evidenza la crisi del melodramma contro l'imbarazzante fiorire del teatro d'opera nel resto dell'Europa, dove erano migrati i migliori operisti italiani. In sostanza da metà del Settecento in poi l'opera prodotta in Italia si era adagiata su un modello consolidato che poco aveva ancora da dire (e che non muterà almeno fino a Rossini). La sensazione diffusa – segnatamente a Milano, dove la presenza di un teatro di respiro internazionale come la Scala imponeva di essere sempre all'avanguardia nella produzione operistica – era che dal punto di vista culturale le proposte più interessanti prendessero piede tutte al di là delle Alpi, dove non solo si facevano le Rivoluzioni, ma si elaboravano da tempo nuovi linguaggi per il teatro musicale a cominciare da quelli di due compositori non italiani come Gluck e Mozart.³

Da parte sua il governo francese percepiva l'opera come straordinario strumento di propaganda e aveva tutto l'interesse ad assecondare quella riabilitazione nazionale che gli intellettuali richiedevano a gran voce. Ci si convinse fin da subito che

² Sulla situazione del milanese durante l'occupazione napoleonica v. Carlo ZAGHI, *L'Italia di Napoleone* (Torino: UTET, 1989).

³ Friedrich LIPPMANN (a cura di) *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden*, atti del «Colloquium Roma 1978» a cura di, Laaber: Volk-laaber, 1982 (Analecta Musicologica, 21).

solo incrementando la formazione di musicisti professionisti si sarebbe riusciti a risollevarle le sorti dell'opera italiana, e cosa meglio di una prestigiosa scuola di musica – di cui esisteva da tempo il progetto Grianty – poteva dare un segnale forte della volontà di ostacolare la crisi teatrale?

Precedenti culturali

Malgrado la Riforma Teresiana (1773) avesse elevato l'istruzione pubblica (o popolare come si preferirà dire) a parte integrante del progetto politico dello Stato – almeno nell'Italia del Nord – la musica, qual prodotto del *genio*, superflua alla formazione del funzionario o dell'artigiano, aveva continuato a rimanere estranea al sistema educativo di Governo.⁴ Paradossalmente, ma in realtà assecondando la distinzione di classe, lo studio della musica era previsto solo nella formazione della fascia dirigenziale di estrazione nobile, non come corso professionale ma come bagaglio artistico necessario.⁵ Il musicista di mestiere continuava a provenire dai ceti meno abbienti e semmai poteva rientrare nel sistema sociale pubblico – pressoché esclusivamente attraverso l'attività teatrale – ma solo quando formato.⁶

I principi illuministici prima e rivoluzionari poi avevano smosso alle fondamenta il sistema antico riconoscendo all'educazione musicale – per l'importanza politica che aveva assunto il teatro d'opera ma anche per l'addestramento militare – lo strumento per consolidare alla base la produzione musicale utile allo Stato (mentre l'educazione musicale del pubblico, fino a Novecento inoltrato, continuerà ad essere intesa qual dote innata legata al buon gusto ed eventualmente alla libera iniziativa).

In questi termini – ovvero quelli più squisitamente teorici – il modello francese appare determinante per giustificare l'improvviso interesse degli apparati di governo a questioni di didattica musicale. Ma d'altra parte se la disciplina musicale nella Francia di questi anni forma soprattutto il cittadino, letteralmente: lo impiega in una attività;⁷ in Italia, eliminati gli alibi etici e di carità sociale, serve nella quasi totalità dei casi a consolidare e rendere competitivo in ambito europeo il mercato del teatro d'opera. Questa sostanziale distinzione sarà evidente proprio

⁴ Eleuterio CHINEA, *La riforma scolastica Teresio-Giuseppina nello Stato di Milano e le prime scuole elementari italiane* (Milano: Tip. Antonio Cordani, 1939); già in: *Archivio Storico Lombardo* (voll. 1934, 1937 e 1938). Per comprendere quanto il successo della produzione industriale fosse legato alla diffusione delle scuole artigianali (organizzate secondo gli stessi principi che saranno del Conservatorio di Milano) v. Eleuterio CHINEA, 'Dalle antiche botteghe d'arti e mestieri alle prime scuole industriali e commerciali in Lombardia', in: *Archivio Storico Lombardo* (1932) 437-554; rist. ID., *L'istruzione pubblica e privata nello Stato di Milano dal Concilio Tridentino alla Riforma Teresiana (1563-1773)* (Firenze: La Nuova Italia, 1953).

⁵ "Le altre arti ... servono mirabilmente a ingentilire lo spirito e a formare il buon gusto, e specialmente l'architettura militare e civile, la pittura e la musica, delle quali, se i nobili avranno intelligenza e buon gusto, potranno promuoverle nelle proprie patrie e proteggerne gli artisti di merito" dal Regolamento del 1770 per il Collegio dei Nobili, la più prestigiosa scuola di Milano per tutto il Settecento; cit. in Davide DAOLMI, 'I balli negli allestimenti settecenteschi del Collegio Imperiale Longone di Milano', in: Giovanni Morelli (ed.) *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale: dal divertimento al dramma* (Firenze: Olschki, 1996), 1-86, p. 21.

⁶ In riferimento alla formazione del musicista che ruota attorno al teatro v. Elvidio SURIAN, 'L'operista', in: L. Bianconi e G. Pestelli (ed.) *Storia dell'opera italiana. I sistemi* (Torino: EDT, 1987-1988), IV, 293-345; e John ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (Bologna: Il Mulino, 1993).

⁷ V. qui nota 26.

negli anni del dominio napoleonico (1796-1814) che in Francia vengono a coincidere con la direzione Sarrette del *Conservatoire*. Solo in seguito le due istituzioni, il Conservatorio di Parigi e quello di Milano, tenderanno a uniformarsi (almeno nei principi), più che per osmosi, per il consolidamento di una linea culturale e musicale più estesamente internazionale. Il trasferimento in Italia di tali principi – prima per linea teorica ed elitaria attraverso letture, salotti, dibattiti,⁸ poi con l’innesto più o meno forzoso delle nuove idee perseguite del governo francese – imposterà le basi per i mutamenti di cui è andato fecondo la cultura musicale dell’Ottocento.

Gli istituti musicali nell’Italia di Napoleone

D’altra parte che l’Italia napoleonica si rendesse disponibilissima a integrare nel sistema di governo l’insegnamento musicale è elemento sensibile, anche volendo trascurare il caso clamoroso del Conservatorio di Milano. Ciò farebbe pensare a un indirizzo politico preciso del nuovo governo, ma dopo uno sguardo d’insieme ci si accorge che se una spinta a fondare istituti musicale viene sì da Parigi, tale spinta è mossa soprattutto da una rinnovata politica sociale più attenta alle esigenze delle classi meno abbienti. Gli istituti musicali che si fondano in Italia in questi anni (e che continueranno a nascere per tutto il secolo) sono soprattutto motivati da due esigenze: la carità ai poveri e la formazione professionale del cantante d’opera, quello cioè che è sempre stato lo scopo principale degli antichi conservatori italiani.

Caso in questo senso esemplare è quello di Bergamo dove Simone Mayr nel 1805 istituisce una prestigiosa scuola per 12 allievi la cui intitolazione, “Lezioni caritatevoli di musica”, ne esplicita la finalità di beneficenza.⁹ Altrove i grandi cambiamenti imposti sono solo di nome e facciata: a Lucca il nuovo governo di influenza francese dopo aver soppresso fra il 1805 e il 1808 la Cappella Palatina, i Seminari di San Michele e di San Giovanni e la Confraternita di Santa Cecilia è obbligato a ripristinarli con altri nomi, come Cappella di Camera e Cappella Municipale, sostenendo poi l’iniziativa privata di Domenico Quilici che nel 1809 fonda quella che nel 1812 diverrà la Scuola Comunale gratuita. Nel 1839 verrà poi aperto un nuovo Istituto Musicale.¹⁰

Che invece la necessità di scuole di musica sia un’esigenza sentita nell’Italia di questi anni, a prescindere da Parigi, è riscontrabile anche dall’alto numero di scuole nate dopo l’abbandono dei francesi della penisola. Parma, con un’iniziativa già tentata nel 1818, apre una scuola pubblica gratuita che poi si trasformerà nell’attuale conservatorio.¹¹ Malgrado la presenza di tre istituti musicali a Padova, nel 1822 sorge l’Accademia di studio musicale e nel ‘39 un’altra Scuola Musicale che nel 1970 sarà trasformata nell’attuale Conservatorio Statale.¹² A Udine nel

⁸ Marco MERIGGI, *Milano borghese. Circoli ed élites nell’Ottocento* (Venezia: Marsilio, 1992).

⁹ Angelo MELL, *L’istituto musicale G. Donizetti, ieri, oggi, domani* (Bergamo, 1956).

¹⁰ Gabriella BIAGI RAVENNI, ‘The French Occupation of Lucca and its Effects on Music’, in: Malcom Boyd (ed.), *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 279-301.

¹¹ Lodovico GAMBARA, *Il Conservatorio di musica ‘A. Boito’ di Parma* (Parma: M. Fresching, 1958).

¹² Sergio LEONI, *L’istituto musicale ‘C. Pollini’* (Florence: Le Monnier, 1941)

1824 è fondato l'Istituto Filarmonico per l'insegnamento gratuito della musica.¹³ E ancora nel 1829 a Genova sorge la "Scuola gratuita di canto".¹⁴

Dove vi è un reale coinvolgimento del governo francese, oltre al caso di Milano, è in solo altre quattro città: Bologna, Verona, Torino e Roma. In tutti queste situazioni, a parte a Bologna, non si riuscirà a portare a termine il progetto.

Appena diventata capitale della Repubblica Cispadana, Bologna vorrà essere sede già dal 1797 di un Istituto Nazionale di Scienze Lettere e Arti con una Sezione Musicale in cui avrebbero dovuto confluire i fondi dell'Accademia Filarmonica, l'archivio di San Petronio e le biblioteche di padre Martini e Stanislao Mattei. Le difficoltà del momento e soprattutto l'unione della Repubblica Cispadana con la Cisalpina (1798) e lo spostamento a Milano dell'amministrazione, obbligheranno in seguito al trasferimento dell'Istituto Nazionale nella capitale. Sarà così necessario fondare nel 1804 un Liceo Musicale sia per far confluire i fondi e i patrimoni librari e archivistici bolognesi (quelli originariamente destinati all'Istituto) sia per sostenere l'attività del Teatro Comunale di Bologna.¹⁵

A Verona si segnala solo un tentativo, nel 1810, poi fallito, della fondazione di un Ateneo per unificare le varie iniziative educative della città e quindi anche quelle musicali.¹⁶

Diverso è il caso di Torino. Diventando il Piemonte una regione della Francia (1799), Torino non rimane semplicemente sotto l'influenza francese come Milano o Bologna, ma diventa a tutti gli effetti città francese e come tale viene fatta rientrare nel progetto di Sarrete di un piano di formazione di conservatori provinciali. Qui, fin dal 1801 è accolta la proposta di Carlo Botta, funzionario del ministero dell'Istruzione Pubblica, per l'istituzione di un Conservatorio che facesse da tramite ideale fra Napoli e Parigi. Il regolamento è sostanzialmente identico a quello parigino, sono previsti ben 15 insegnanti per 120 allievi, nessun convittore e l'istituzione di una biblioteca. I problemi di attuazione di un progetto di così ampio respiro creeranno continue difficoltà finché con la campagna di Russia (1811) Parigi non avrà più tempo di occuparsi dell'istituto musicale torinese.¹⁷

Sostanzialmente identico l'iter seguito a Roma durante i cinque anni in cui divenne città dell'Impero francese (1809-1814). In questo caso la proposta rimase allo stato embrionale, ma i presupposti erano gli stessi sviluppatisi a Torino.¹⁸

Proprio il confronto con Torino e Roma, dove il progetto di un Conservatorio pur italiano muove da Parigi, rende evidenti le differenze con Milano dove, come si vedrà, non viene negata la tradizione locale.

¹³ Alberto ALFARE *et al.*, *Musica e teatro a Udine: 1595-1866* (Udine: Comune di Udine, 1999).

¹⁴ Salvatore PINTACUDA, *Il Conservatorio di musica 'Niccolò Paganini' di Genova: storia e documenti dalle origini ai nostri giorni* (Genova: Fassicomo, 1980).

¹⁵ *Cfr.* la sez. *d* della bibliografia della voce "Bologna" in *Grove7*.

¹⁶ Enrico PAGANUZZI *et al.*, *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro* (Verona: Fiorini, 1982).

¹⁷ Alberto BASSO, *Il Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi' di Torino: storia e documenti dalle origini al 1970* (Torino: UTET, 1971).

¹⁸ Devo la segnalazione dell'episodio romano, fino ad ora sconosciuto, alla cortesia di Bianca Maria Antolini che ha ritrovato alcune carte d'archivio al riguardo.

Una relazione di governo sullo stato della musica in Italia

Assai più che studi specifici, pressoché assenti, sull'opera e l'insegnamento della musica nell'Italia napoleonica,¹⁹ per comprendere in quale clima culturale si inserisce l'apertura del Conservatorio milanese si rivela preziosa una densa relazione presentata il 13 gennaio 1812 dal direttore generale della Pubblica Istruzione²⁰ Giovanni Scopoli al ministro dell'Interno, Luigi Vaccari.

Il documento inedito,²¹ nato apparentemente quale relazione di servizio sull'attività delle scuole musicali di Brescia e Bologna, sposta presto la sua attenzione sul “*perché l'arte della musica da qualche tempo avesse fra noi bisogno di speciali provvedimenti per non cadere dall'illustre seggio che occupava da secoli*”. Quest'opinione sulla crisi della musica italiana, segnatamente operistica – in qualche modo alla base della creazione del Conservatorio di Milano – rimbalza con insistenza in tutti gli incartamenti governativi che ruotano attorno al teatro fin dall'entrata di Napoleone in Italia.²² Scopoli argomenta le sue tesi prendendo le mosse dalla *Dissertazione* di Giovanni Agostino Perotti, pubblicata a Venezia pochi mesi prima,²³ scritto che l'Istituto Nazionale di Scienze Lettere e Arti gli aveva commissionato proprio per trovare rimedi a tanto decadimento.

Le soluzioni proposte da Perotti sono sostanzialmente poco percorribili (spesa teatrale a carico governativi, diminuzione degli stipendi, censura su balli, su opere buffe e brutti libretti, *etc.*). Scopoli – anche sulla scorta delle opinioni di Bonifacio Asioli, già censore ovvero direttore del Conservatorio, di Alessandro Barca, professore di filosofia e diritto,²⁴ di Stanislao Mattei, direttore del Liceo Musicale di Bologna, e di Simone Mayr, direttore della Scuola di Musica di Brescia – non ha difficoltà a smontarli uno per uno, per poi ribadire quanto la sola efficace soluzione rimanga l'insegnamento mirato della musica (tanto opportunamente intrapresa con l'istituzione del Conservatorio milanese) e semmai pochi altri accorgimenti di organizzazione teatrale (opere più brevi, soppressioni dei ruoli minori, *etc.*). Di tali punti il ministro Vaccari ha modo di contestare la fondatezza, ma cer-

¹⁹ Convengo certamente con Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* (Torino: EDT, 1993; *Storia della Musica*, 9), p. 384: “*Non esiste una trattazione monografica esauriente dell'opera italiana nel periodo 1800-1830*” e soprattutto “*Praticamente inesistenti sono le ricerche moderne sull'insegnamento della musica in Italia*” (p. 379).

²⁰ L'Istruzione non costituiva all'epoca ministero a sé ma era una divisione dell'Interno.

²¹ Archivio di Stato di Milano (I-Mas), *Studi parte moderna*, cart. 296 (13 gennaio 1812), a cui segue la sintesi di Vaccari a Eugenio Napolene, vicerè d'Italia, glossata a tergo con le osservazioni di quest'ultimo (*ibidem*, 10 marzo 1812); entrambe riprodotte *on line* (v. nota introduttiva).

²² Ne danno un primo riscontro MR, p. 8 e segg., e Gabriele MANCA, ‘Conservatorio: nascita di un'istituzione’, in: *Il Conservatorio di Musica per la cultura milanese dal 1808 al 1860: nascita di una biblioteca musicale pubblica*, pubbl. per la mostra “Istruzione musicale e professionalità del musicista nella riforma della scuola”, Milano 17-19.1.1980 (Milano: Conservatorio “Giuseppe Verdi”, 1980).

²³ Giovanni Agostino PEROTTI, *Dissertazione [sullo stato attuale della musica in Italia]* (Venezia: Tip. Picotti, 1811). Sarà poi tradotta in francese (*Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie*, 1812) per i tipi del genovese Bonaudo, forse in seguito all'interessamento, presso l'autorità francese in Italia, che la relazione ministeriale aveva alimentato intorno alla *Dissertazione*.

²⁴ Vaccari chiese ufficialmente a Barca una *Memoria sullo stato attuale della musica*, compilata intorno al 1810 ma rimasta manoscritta; se ne fa cenno in Giovanni MAIRONI DAPONTE, *Orazione recitata nelle solenni esequie del P. D. A. Barca* (Bergamo: Stamp. Natali, 1814), p. 21; v. anche Gilda GRIGOLATO, ‘Contributo a una storia della Biblioteca del Conservatorio’, *Annuario del Conservatorio di Musica ‘G. Verdi’ di Milano* (1967-68), 219-27, p. 225 nota 5.

tamente condivide, seppur con qualche riserva, le posizioni espresse in merito all'insegnamento. In sintesi queste riguardano: a) l'integrazione nelle scuole di musica di corsi di mimica e declamazione; b) l'incremento degli studenti; c) la distribuzione di premi a fine corso; d) l'utilizzo della stampa a caratteri mobili (non però a carico del Governo) per la divulgazione delle opere musicali; e) la redazione di manuali scolastici, peraltro già in atto.

Perché una scuola di musica a Milano

Che alla data di redazione del documento (1812) – quando già erano state aperte le scuole musicali di Brescia e Bologna, l'Accademia di Roma, nonché il Conservatorio di Milano e proliferavano altre istituzioni come quelle sorte a Verona e Venezia²⁵ – si attribuisse quasi esclusivamente all'educazione il mezzo per il rinnovamento dell'opera italiana, non deve stupire. Ma nel 1803, quando per la prima volta si avanzò l'ipotesi di istituire un Conservatorio a Milano, nessuna di queste scuole era ancora sorta, quelle di antica data languivano (i conservatori di Venezia e Napoli, la scuola bolognese di padre Martini), e anzi non ci sono testimonianze che teorie didattiche in merito circolassero a Milano.

L'unico vero punto di riferimento rimaneva l'appena avviato Conservatorio di Parigi. Ma chi, all'alba della neonata Repubblica Italiana, avrebbe seriamente pensato di poter trasferire a Milano le idee che avevano animato la nascita dell'istituzione parigina e soprattutto la ciclopica struttura organizzativa del *Conservatoire* concepito da Bernard Sarrete? A Parigi l'urgenza almeno dei primi anni è quella di formare una generazione omogenea di musicisti che possa costituire una sorta di 'scuola nazionale', dall'altra di offrire al governo un docile strumento di rappresentanza politica.²⁶ Nessuno dei due propositi è sentito a Milano, e lo fosse anche, in nessun caso si penserebbe di potervi porre rimedio con l'istituzione di un conservatorio. Né sarebbe pensabile far convergere strutture militari (tradizionalmente inesistenti nella Lombardia austriaca e faticosamente innestate solo con Napoleone) con la formazione musicale, da sempre individuale o al più familiare.

Risollevare le sorti del teatro d'opera attraverso l'istituzione di un conservatorio era in effetti un azzardo, nient'affatto la soluzione più ovvia. Eppure qualcuno che scommise su questa potenzialità ci fu. E fu persona che contemporaneamente capì che se una scuola musicale poteva essere la soluzione, certo in nessun caso lo era nei termini percorsi dalla Francia (e in effetti il suo progetto sarà distantissimo dai presupposti didattici parigini). Quell'uomo fu il conte Carlo Brentano Grianta, che

²⁵ Michael TALBOT, 'Musical Academies in Eighteenth-Century Venice', in: *Note d'Archivio*, n. s. II (1984), 21-65; per Verona v. nota 16.

²⁶ Si vedano in merito le argomentazioni di Cynthia M. GESSELE, 'The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1795-1801', in: Malcom Boyd (ed.) *Music and the French Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). Jérôme THIEBAUX, 'De l'Institut National au Conservatoire. Idéologie et pédagogie révolutionnaire', in Emmanuel Hondré (ed.) *Le Conservatoire de Paris. Regards sur une institution et son histoire* (Paris: Conservatoire National, 1995), 39-53, p. 43, osserva: "Le Conservatoire se situe alors comme un élément au service de l'éducation nationale, qui doit former et animer les passions des citoyens et les porter vers la célébration et l'entretien de la République" e (*ibidem* p. 45): "une institution qui permettra alors de reconstruire le paysage musical français et de donner à la France une musique nationale".

già nella Milano austriaca si firmava alla francese “de Grianty” a testimonianza del suo spiccato interesse per le cose d’Oltralpe. Personaggio misconosciuto e ricordato senza troppa attenzione solo nelle storie del Conservatorio milanese, fu letterato e appassionato uomo di teatro, stigmatissimo dai ministri sia italiani che francesi, e vero motore del sistema teatrale nella Milano napoleonica. Per tutta la seconda fase dell’occupazione francese Grianty amministrò i teatri milanesi, a cominciare dalla Scala, promosse una linea culturale moderatamente filofrancese e straordinariamente sensibile alle proposte che potevano rinnovare l’opera italiana. Un episodio fra i tanti: fu lui a chiamare per la prima volta a Milano Rossini. Ma come tutti i grandi uomini di potere agì più spesso defilato lasciando pochissime tracce di sé e alla sua morte, che coincise con il crollo di Napoleone, fu facile dimenticarlo insieme alle delusioni del giogo francese.²⁷

Il ruolo di Grianty nel progetto di un Conservatorio

Quando Grianty, il 24 agosto 1803, in qualità di Direttore Generale dei Regi Teatri e degli Spettacoli, propone di aprire un conservatorio “*a riparo del minacciato intiero decadimento dell’arte musicale*”²⁸ certo non era mosso da interessi per l’educazione o la didattica, né sperava di risolvere problemi di ordine pubblico tenendo occupati i figli delle famiglie meno abbienti. Voleva una sola cosa: svolgere al meglio il suo compito di Direttore dei Teatri. Tutt’altro rispetto agli ideali rivoluzionari di Sarrette.

Ottenuta il giorno dopo l’approvazione del vicepresidente della Repubblica Melzi, Grianty il 5 settembre presenta il progetto per l’istituzione di un conservatorio.²⁹ L’impianto organizzativo di Grianty, che prevede un convitto per trentasei allievi interni (24 maschi e 12 femmine) per un periodo formativo di dieci anni, muove in linea di principio dai canoni gestionali propri degli orfanotrofi italiani di tradizione e, più concretamente, dall’organizzazione applicata all’orfanotrofio maschile di San Pietro in Gessate, l’unico di Milano, strutturato, a seguito della riforma Teresio-Giuseppina, per addestrare i giovani ospiti a differenti attività manifatturiere e artigianali. Di questo orfanotrofio, che proprio nel 1803 era stato restituito alle sue originarie funzioni,³⁰ era pubblicato l’ordinamento fin dal 1778,³¹ e non si fa fatica a relazionare il suo statuto con i princìpi espressi nel piano Grianty.

²⁷ Di Grianty e del suo peso nella cultura milanese di quegli anni parlerò in un articolo di prossima pubblicazione.

²⁸ Dalla relazione di Grianty conservata in I-Mas, *Studi*, cart. 296 (25.VIII.1803) e già nota a Corio (v. qui bibliografia), pp. 22-23 e *MR*, pp. 8-9; la lettera del 24 agosto ivi citata non sopravvive.

²⁹ *Ibidem*, ma in altro fascicolo. Pubblico l’intero progetto Grianty *on line* (v. nota introduttiva).

³⁰ L’orfanotrofio era stato sgombrato da Napoleone nel 1796 per installarvi un ospedale militare; nel 1803 fu riaperto nuovamente come ospizio infantile; v. [Francesco PESENTI] *Monografia dell’Orfanotrofio maschile di Milano* (Milano: Romolo Ghirlanda, 1906), p. 12. La coincidenza delle date fa supporre che possa essere stato proprio l’occasione della riapertura a suggerire a Grianty l’idea di proporre un conservatorio (ciò senza escludere che le notizie provenienti dalla Francia in merito all’*Institut Musical* possono aver giocato a favore).

³¹ Istituito da Maria Teresa nel 1772 dall’unione dei vari orfanotrofi milanesi, con un suo primo sommario ordinamento ([Gaetano BALBI], *Piano dell’orfanotrofio di Milano*, s.n.t. ma Milano 1772), fu successivamente ampliato e dettagliato (*Piano dell’Orfanotrofio di San Pietro in Gessate di Milano*, Milano: Stamperia P. A. Figino, 1778) come prescritto dall’articolo 17 delle prescrizioni originarie.

Per la vastità e la puntualità delle precisazioni del progetto Grianty (si prevedono costi, orari, programmi, biancheria, arredamento, stipendi, incarichi etc.) si tratta in tutto e per tutto di un piano organico di immediata attuazione. E, a cominciare dalla proposta di insediamento degli allievi in un monastero soppresso, ci si accorge come le soluzioni siano nella sostanza ricavate dal *Piano* dell'Orfanotrofio milanese, anch'esso collocato in un monastero soppresso (quello appunto dei Casinensi di San Pietro in Gessate): non a caso Grianty parla del Conservatorio chiamandolo ripetutamente “*luogo pio*”,³² il che, in merito a una scuola di musica, ancorché gratuita, è definizione fuori luogo e tradisce l'originario riferimento all'orfanotrofio.

Vale la pena osservare che per un italiano la parola “conservatorio” era sinonimo di ‘orfanotrofio’ e non di ‘scuola di musica’. È l'apprezzato insegnamento della musica che si praticava in quattro degli oltre cento conservatori di Napoli a diffondere all'estero l'interscambiabilità fra ‘conservatorio’ e ‘istituto musicale’. Grianty rinnova l'uso della parola “conservatorio” proprio perché pensa in sostanza di istituire un orfanotrofio, e solo in seconda istanza per recuperare forse il nome dell'istituto parigino che Sarrete ha impropriamente ricavato dalla tradizione napoletana. Ma confrontando i *Piani* organizzativi dell'Orfanotrofio di Milano e del Conservatorio di Grianty, non c'è dubbio che l'aderenza sia pressoché completa.

<i>Piano dell'Orfanotrofio di San Pietro in Gessate</i>	CAPITOLI	<i>[piano Grianty per il progetto di un nuovo conservatorio]</i>	ARTICOLI
<i>Personale interno</i>			
• direttore (vitto a carico dell'Istituto)	III e XV	• direttore “facendosi cucina però a sue proprie spese”	2/IX e X
• sei deputati fra cui è scelto il priore	I	• elenco degli insegnanti di strumento	2/X
• tre sacerdoti per insegnare a leggere e scrivere e accompagnare gli scolari durante il “passeggio”	IX	• due cappellani per insegnare a leggere e scrivere e accompagnare gli scolari durante il “passeggio”	2/IV e VIII
• diverse persone di servizio (per la cucina, la cura degli orfani, la portineria etc.)	XIX-XXV	• otto persone di servizio (ispettore, portiere, governante, cuoco, aiuto-cuoco e tre camerieri)	2/V
<i>Personale esterno</i>			
• personale medico	XVIII	• personale medico	2/VI
• un tesoriere, un cassiere, un economo	XIII, VIII e XVI	• ragioniere, un tesoriere, un cassiere	2/VII
• ingegnere per la manutenzione	XVI	• incaricati alla manutenzione dell'edificio	2/XIII
<i>Alunni</i>			
• orfani fra i 7 e i 10 anni	II	• ammessi in un'età compresa fra i 10 e i 14 anni	4/IV
• sani e robusti	III	• sani e robusti	4/III
• ospitati fino alla maturità e non oltre (18 anni)	IV	• ospitati per un periodo non superiore ai 10 anni	4/X

³² Così agli articoli 1/III, 1/V, 2/VII e 2/XII.

• assegnata un'uniforme	IV	• assegnata un'uniforme	2/II e 4/VIII
• uno o più sacerdoti devono sorvegliare nottetempo le camerate	VI	• devono dormire in una camerata con un cappellano	4/II
• definizione del regolamento disciplinari e punizioni	V	• definizione del regolamento disciplinari ed eventuali punizioni	4/VI e XVI
• incentivata l'attività artigianale con l'istituzione di esami semestrali e premi annuali	X	• previsti esami, accademie, saggi e premi ad incentivo dello studio	1/VI, 3/VIII, 4/XI e XII
• attività esterna per i più grandi (guadagno per l'orfanotrofio)	XI	• attività esterna per gli addestrati (un terzo di guadagno proprio e il resto al Conservatorio)	1/III e 4/XV
<i>Amministrazione</i>			
• prescritta la qualità del vitto	V	• calcolo della spesa per il vitto e menù settimanale	2/III e XII
• orari delle lezioni	VII	• orari delle lezioni (diversi fra periodo estivo e invernale)	4/I e 3/III
• un archivio per le carte amministrative e i disegni dei ragazzi	XII	• conservazione di musica e testi scolastici nella biblioteca	4/XIV

Ci sono evidentemente delle differenze. Grianty si sofferma a lungo su incarichi, stipendi e doveri dei professori (3/I-IX e XI-XII) totalmente assenti nel *Piano dell'Orfanotrofio*; e tutta la nota 1 è dedicata alle modalità di contenimento della spesa, con soluzioni tipiche delle scuole italiane (i ripetitori, ovvero gli alunni più bravi in sostituzione di alcune funzioni del maestro, e l'attività professionale esterna degli studenti già durante il periodo scolastico) o derivate dalle competenze di direttore teatrale di Grianty (tasse sui teatri minori o sui banchi di ridotto). Inoltre si trovano osservazioni che riguardano i rapporti con i parenti (4/VIII e IX), aspetti specifici agli insegnamenti musicali (3/X 4/VII e XIII), e soprattutto, data la presenza di entrambi i sessi, le necessarie accortezze per tenerli separati (1/V, 2/I, 4/II e V).

Quest'ultimo aspetto è l'unico vero punto di contatto con il Regolamento del *Conservatoire*.³³ Non so dire se Grianty abbia semplicemente valutato necessario educare cantanti di entrambi i sessi giacché anche le donne salgono in scena (le ragazze rimangono escluse dai corsi di strumento):³⁴ ma è anche possibile che l'imperturbabilità con cui si prevede la presenza delle ragazze trovi giustificazione proprio nel precedente francese.³⁵ Quello che invece non ha certo legame con Parigi è il riferimento alla biblioteca, sostanzialmente una trasformazione dell'archivio amministrativo dell'Orfanotrofio. La biblioteca che prevede Sarret-

³³ “Six cents élèves des deux sexes reçoivent gratuitement l’instruction dans le Conservatoire” recita il III punto della legge del 3 agosto 1795 (PC, n. 221) che istituisce il Conservatorio parigino.

³⁴ Il cembalo faceva eccezione, anzi era obbligatorio per gli studenti di canto, ma veniva evidentemente inteso quale corso complementare necessario per accompagnarsi. Sia Grianty che il regolamento definitivo si rivelano espliciti su questo punto. Parigi invece non prevedeva per i cantanti alcuna pratica strumentale.

³⁵ D'altra parte anche per la Francia, evidentemente, l'insegnamento misto è un'eccezionalità dovuta alla specificità della musica: “A la différence des autres grandes écoles qui s’ouvrent à Paris à la fin du XVIII^e siècle, le Conservatoire est donc le seul établissement admettant les femmes au nombre de ses enseignants et de ses élèves” (Jean MONGREDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris: Flammarion, 1986)

te³⁶ è invece un'idea completamente nuova, aderente alle più moderne concezioni di conservazione musicale, seppur in chiave nazionalistica;³⁷ mentre la biblioteca del Conservatorio di Milano, oggi fra le più importanti in Italia per iniziative catalografiche e dimensioni, diventerà solo in seguito una biblioteca in senso moderno.³⁸

Un'occasione favorevole

Non sopravvive la lettera di accompagnamento al progetto, tuttavia il suo contenuto rimbalza nelle numerose relazioni che si succederanno nei quattro anni successivi, necessari alla promulgazione del decreto costitutivo del Conservatorio. Poiché da un lato è opportuno capire cosa avesse in testa Grianty quando concepì il Conservatorio e dall'altro è proprio nelle modifiche al progetto originale che s'inseriscono le interferenze del regolamento parigino, varrà la pena, seppur già raccontato, precisare la successione dei fatti.³⁹

Nell'estate del 1803 Grianty, quale Direttore dei Teatri, propone al vicepresidente Melzi un piano in cinque "note" per l'istituzione di un conservatorio a Milano che non ottiene, a quanto è dato sapere, alcuna risposta dal governo. Nel giugno dell'anno successivo Grianty si dimette da tutti i suoi incarichi (ignote le motivazioni). Nell'estate del 1804 (Napoleone s'è da poco proclamato Imperatore) il nuovo ministro dell'Interno Felici ripropone così com'è il piano Grianty che questa volta, il 13 settembre, viene approvato. Di nuovo il progetto subisce rallentamenti. Felici si procura il Regolamento del Conservatorio di Napoli e, attraverso il ministro degli Esteri Marescalchi, anche quello di Parigi. Marescalchi fornisce un ulteriore progetto (perduto) redatto da Luigi Lambertenghi che sembra non avere però l'immediata realizzabilità che offriva quello di Grianty. Il 26 maggio si proclama il Regno d'Italia e il paese passa dalla semplice influenza francese, ad essere dominio dell'Impero. Il progetto per un conservatorio viene dimenticato.

Il direttore dell'Istruzione ripropone per la terza volta (6 novembre 1806) il piano Grianty ritrasformato in un'ipotesi di decreto in 23 punti, omettendo la paternità del progetto e presentandolo come proprio. Solo dopo una ulteriore richiesta, la quarta (25 luglio 1807), finalmente la proposta viene accolta e il 18 settembre 1807 è pubblicato il decreto vicereale per la fondazione di un nuovo Conservatorio. Il 27 ottobre il ministro dell'Interno Luigi di Breme firma il *Regolamento* per l'istituto che verrà inaugurato l'11 febbraio 1808.

Val la pena osservare che dopo aver presentato il progetto (inizialmente abbandonato per motivi non precisati), Grianty non riprende più in mano la questione, né è più interpellato, anche quando, già proclamato il Regno, ha riacquisito i suoi incarichi precedenti. In effetti è chiaro come già dall'agosto del 1804, dietro richiesta

³⁶ Paragrafi X e XI della legge 3 agosto 1795; in *PC*, *sub data*.

³⁷ V. Mongrédien (cit. a nota 35), p. 20 e Catherine MASSIP, 'La bibliothèque du Conservatoire (1795-1819): une utopie réalisée', in: Anne Bongrain e Yves Gérard (ed.) *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique* (Paris: Buchet/Chastel, 1996), 117-131.

³⁸ V. Grigolato (cit. a nota 24) e Agostina ZECCA LATERZA, 'Nascita di una biblioteca musicale pubblica', in: *Il Conservatorio di Musica per la cultura milanese*, cit. a nota 22.

³⁹ *MR*, p. 10 e segg.; la documentazione è in I-Mas, *Studi*, cart. 296.

di Melzi, il progetto sia stato definitivamente indirizzato alle competenze della Pubblica Istruzione, esautorando Grianty.

Quanto Grianty fosse convinto della sua proposta lo possiamo dedurre dal punto IX della sua “*nota*” n. 2 (1803), che dà un primo inquadramento culturale all’istituzione di un Conservatorio, e forse dalla prima parte della lettera con cui Felici sottopone a Melzi il progetto Grianty copiata molto probabilmente dal perduto testo esplicativo delle “*note*”. Grianty da un lato lusinga Melzi, che potrà vantarsi dell’iniziativa, e dall’altro sottolinea l’eccezionalità del momento: “*non vi fu, non v’è, e difficilmente vi sarà momento più favorevole di questo per una fondazione di Conservatorio musicale in questa città*”.⁴⁰ Milano è diventata capitale, gode di un’attenzione privilegiata da parte della Francia e pertanto deve dare l’esempio all’Italia tutta: da questa città dovrà partire la rinascita dell’opera, città dove peraltro risiedono, a detta di Grianty, i migliori musicisti del paese citati con nome e cognome (ed evidentemente un teatro prestigioso come la Scala).⁴¹

Grianty, che come si vede non risparmia i mezzi per convincere l’interlocutore, avrebbe potuto ricordare quanto simile soluzione stava avendo successo a Parigi; era una carta di sicuro effetto perché traeva credibilità dall’autorevolezza del modello, invece niente. O Grianty non crede nel modello francese per risollevare le teatro d’opera, o ben conosce la distanza anche ideologica delle due istituzioni.

L’ombra del Conservatorio di Parigi

La prima volta che s’insinua un riferimento a Parigi è nella richiesta del regolamento di Sarrette avanzata dall’appena eletto ministro dell’Interno Felici (creatura di Napoleone e poco apprezzato da Melzi). Non saprei dire in che termini Felici volesse prendere in considerazione il piano parigino perché la successiva proclamazione del Regno ed altre questioni fecero nuovamente decadere il proposito d’istituire un Conservatorio a Milano. Tuttavia l’invio, sollecitamente assecondato dal ministro degli Esteri Marescalchi, se qualcosa provocò, provocò soprattutto ulteriori ritardi. La presenza di un progetto Lambertenghi, collaboratore a Parigi del ministro, derivò probabilmente dall’attivazione di questa trama internazionale, e non è improbabile che proprio la contrapposizione di due piani diversi abbia dilazionato le risoluzioni. Sia come sia del perduto piano Lambertenghi non se ne fece nulla, ma quando, ottenuta l’approvazione governativa, Felici presenterà il suo *Progetto di decreto* al viceré Eugène de Beauharnais, avrà agio di fare il doveroso riferimento a Parigi:

non mi resta che a desiderare vivamente a questo progetto il superiore aggradamento di V.A.I., che sicuramente non saprebbe disapprovare idee e divisamenti che, colla debita proporzione, imitano e adattano que’ più grandiosi ed estesi che sono praticati con tanto successo nel celebre Conservatorio di Parigi.

Ma tal progetto, compilato dal direttore della Pubblica Istruzione Pietro Moscati, medico personale di Napoleone e stimatissimo dall’imperatore, prende veramente in considerazione le regole del Conservatorio parigino?

⁴⁰ Esordio del punto IX della nota 2 (v. nota 29).

⁴¹ Punto IX della nota 1.

No. In nessun caso. Neanche nel distinguere il decreto statutario dal regolamento interno (come aveva fatto Parigi e come deciderà di fare anche Milano solo in seguito). L'unica novità rispetto al piano originario di Grianty è il numero degli allievi, diminuito da 36 a 24 (12 maschi più 12 femmine). Per il resto – ammissione, corsi, orari, personale, saggi, premi *etc.* – l'aderenza al piano precedente è totale, persino nelle modalità di raccolta fondi (art. 23) per mezzo della tassa sui teatri minori e sui banchi di ridotto.

Invece le prime differenze in parte mediate dal regolamento parigino si rintracciano fra questo decreto *in fieri* e il decreto vero e proprio del 18 settembre 1807.⁴² Non sono molte le varianti rispetto alla proposta Moscati ma quelle poche sono significative.

Innanzitutto il decreto definitivo prevede solo 13 articoli, escludendo quelle puntualizzazioni che meglio possono appartenere a un regolamento interno.⁴³ Quindi, a parte marginali ritocchi alla prassi, si richiede un accertamento pur generico in merito alle eventuali attitudini dell'allievo, aspetto trascurato da Grianty (che forse lo supposeva implicito) ma probabilmente suggerito dalle doviziose direttive che il regolamento parigino prevedeva per l'ammissione degli allievi.⁴⁴ E soprattutto si aggiungono due insegnamenti, la declamazione e il ballo.

Declamazione e ballo per la formazione del cantante

Non si fa fatica a immaginare che nell'idea del legislatore ci fosse l'intenzione, anche inconsapevole, di proseguire sulla stessa strada di Grianty, preparando nuove leve per il teatro: la declamazione e il ballo sono insegnamenti chiave per l'opera, ma a questo punto sorgono due problemi: perché Grianty non li aveva previsti e, soprattutto, in che termini si pone la relazione con Parigi che nel regolamento del 1800 prevedeva la declamazione, ma non il ballo?

Val la pena distinguere i problemi: a riguardo della declamazione – termine con cui si indicavano tutti gli addestramenti propri della recitazione, non solo quindi la pronuncia e il modo di porgere la voce, ma anche il gesto, i movimenti sulla scena, la scelta delle posizioni più 'espressive' *etc.* – possiamo supporre che Grianty, preoccupato di limitare i costi, la intendesse implicita nel corso di canto. Del resto tradizionalmente era l'insegnante di canto a impartire i rudimenti attoriali. Che fosse in ogni caso un'esigenza sentita – soprattutto a Milano dove la presenza di un teatro come la Scala imponeva, più che in provincia, la formazione di virtuosi, non solo coristi⁴⁵ – lo si coglie dal botta e risposta a distanza fra Istruzione e Interno di cui rimane traccia nei due documenti del 1812.⁴⁶ Per Scopoli (e

⁴² Pubblicato in *MR*, pp. 16-18.

⁴³ L'art. 13 stabilisce esplicitamente che "Saranno fatti Regolamenti particolari per l'ordine degli studi e la disciplina interna del Conservatorio".

⁴⁴ I cinque articoli del *Titre II* sono dedicati all'"Admission des Élèves" (*PC*, p. 231). Il regolamento qui preso in considerazione (quello certamente fatto pervenire a Milano) è il secondo, sempre firmato da Sarrette, dell'8 marzo 1800.

⁴⁵ Si veda in questo senso l'opportuna osservazione di Sergio DURANTE, 'Il cantante', in: L. Bianconi e G. Pestelli (ed.) *Storia dell'opera italiana. I sistemi* (Torino: EDT, 1987-1988), IV, 397-415, pp. 395-396, sulla specificità di Milano rispetto agli altri centri.

⁴⁶ V. nota 21.

Vaccari di conseguenza) è un aspetto addirittura legato alla formazione musicale in genere, non necessariamente al teatro (intendendo in questo senso che “*declamazione*” e “*mimica*” devono appartenere al cantante anche quando partecipa a un’*accademia*, a un *oratorio* *etc.*). Il ministro dell’Interno non ha quindi difficoltà a porre rimedio al ritardo sull’attivazione dell’insegnamento nel Conservatorio.

Parigi aveva introdotto la declamazione solo nel nuovo regolamento del 1800,⁴⁷ incrementando poi il corso sei anni dopo in relazione all’istituzione di piazze interne (1806).⁴⁸ L’aggiungere in tal occasione tre classi di declamazione a quelle già esistenti (art. IV) muove dalle finalità stesse del convitto: ovvero la preparazione di cantanti per il teatro d’opera. Che la competitività del virtuoso professionista richiedesse un addestramento più intensivo era convinzione già diffusa in Italia, per questo motivo il Conservatorio di Milano rivolgerà poca attenzione agli esterni.⁴⁹ Il cambio di rotta di Parigi (sintomatico di un rapido decadimento degli ideali rivoluzionari) non è modello per l’Italia, ma confronto con la prassi solita. È in fondo un avvicinamento ai propositi di Grianty che concepiva il Conservatorio come un elemento del sistema teatrale cittadino. Ma è innegabile che la concezione di un corso di declamazione separato da quello di canto (in questo senso anomalo alla tradizione italiana), derivi probabilmente proprio dalle scelte praticate a Parigi.

La questione del ballo è più complessa. Grianty, pur non prevedendo un insegnamento specifico non l’aveva escluso del tutto, ma sembra quasi in imbarazzo ad ammetterlo nella scuola:

Sarebbe altresì necessario di aggiungere a’ soprannotati maestri anche uno di ballo che venisse a dare due lezioni per settimana alle figlie che, dovendosi un giorno presentare al pubblico, si trovino in istato di poterlo fare decentemente.⁵⁰

È necessario comprendere il clima culturale del momento. È vero che il ballo teatrale aveva da tempo – e continuerà a godere – il favore incondizionato del pubblico, tanto da essere spesso la principale attrattiva dello spettacolo operistico,⁵¹ ma è anche vero che la cultura più progressista lo guardava con diffidenza. Se da un lato il ballo poteva essere elemento ‘popolare’ dall’altro era ancora espressione del ceto aristocratico (tanto da essere stato il fulcro della formazione artistica dei collegi nobiliari settecenteschi).⁵² Sarrette non a caso lo esclude del tutto dal suo Conservatorio (bisognerà aspettare il decreto del 22 agosto 1807 per ammetterlo nell’istituto).⁵³

⁴⁷ Cfr. le *Dispositions principales* del regolamento dell’8 marzo 1800 (PC, p. 230).

⁴⁸ PC, n. 283 (decreto del 3 marzo 1806).

⁴⁹ Cfr. la relazione sullo stato del Conservatorio redatta l’8 giugno 1819 dal direttore Annoni, cit. in MR, p. 36.

⁵⁰ Dalla nota 3, punto x.

⁵¹ Kathleen KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, in: L. Bianconi e G. Pestelli (ed.) *Storia dell’opera italiana. I sistemi* (Torino: EDT, 1987-1988), v, 178-306, § 7.

⁵² Un caso emblematico è proprio quello di Milano (v. il mio contributo segnalato a nota 5).

⁵³ Marie-Françoise CHRISTOUT, ‘La danse au Conservatoire de Paris’, in: Anne Bongrain e Yves Gérard (ed.) *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique* (Paris: Buchet/Chastel, 1996), 289-303, p. 291.

È da dire che con la fine del Settecento il ballo professionale aveva raggiunto livelli di virtuosismo molto alto, il dilagante coreodramma aveva poco a che fare con i passi di danza che il vecchio maestro di ballo impartiva ai rampolli delle famiglie benestanti. D'altra parte se certa grazia ed eleganza propria del ballo aristocratico poteva ancora essere apprezzata per l'educazione delle fanciulle non altrettanto si poteva dire nel caso di un ragazzo che non avesse voluto intraprendere la strada del palcoscenico.⁵⁴ Probabilmente Grianty giudicava la formazione del ballerino, un'attività più da ginnasta che da cultore della musica, e quindi, seppur parte integrante del teatro, la riteneva sostanzialmente estranea agli indirizzi di un conservatorio; e in effetti pensa di consigliarlo alle ragazze più come educazione al portamento che non attività professionale. D'altra parte anche nel regolamento parigino del 1808 il ballo è sì presente ma è destinato ai soli cantanti convittori e ha ancora la funzione di educare il movimento dell'attore più che formare il ballerino.⁵⁵

È pure da dire che certa cultura, pur illuminata, vedeva nel ballo uno dei motivi di decadimento del teatro d'opera. La *Dissertazione* di Perotti, s'è detto, ne auspica un radicale ridimensionamento. Scopoli, che riprende il proposito, sembra sostanzialmente d'accordo, ma sa che difficilmente si potrà vincere una battaglia contro il favore popolare.

Un compromesso di facciata con Parigi

Il decreto del 18 settembre 1807 prevedeva all'art. XIII “*dei Regolamenti particolari per l'ordine degli studi e la disciplina interna del Conservatorio*”. Questi vengono pubblicati in una prima stesura il 27 ottobre 1807 e, con qualche ulteriore puntualizzazione il 7 marzo 1808.⁵⁶ La lettera di presentazione al Regolamento, firmata dal ministro Breme esplicita la presa d'atto delle applicazioni francesi:

Per la più retta compilazione dei medesimi [articoli] ho consultate le persona intelligenti, nonché i diversi regolamenti già adottati ne' più celebri Conservatori. Quello di Parigi particolarmente mi ha somministrati parecchi articoli relativi all'ordine dell'insegnamento, alla divisione delle classi etc., di cui ho fatto uso con quelle modificazioni che convenivano al caso.

E in effetti la tripartizione delle “*classi*”, oggi diremmo corsi o livelli, è inequivocabilmente mutuata dalla quadripartizione parigina. Immediato il confronto:

DAL REGOLAMENTO

DEL CONSERVATORIO DI PARIGI

L'enseignement est divisé en quatre degrés.

Premier degré.

L'étude des principes élémentaires de la musique, du solfège et de la préparation au chant.

DAL REGOLAMENTO

DEL CONSERVATORIO DI MILANO

L'insegnamento è diviso in tre gradi.

Primo grado.

Lo studio dei principi elementari della musica, del solfeggio e della preparazione al canto e al suono.

⁵⁴ Giovenale Sacchi, erudito musicografo e sostenitore dell'insegnamento della danza, già nel 1770 testimoniava del discredito che poteva suscitare in alcuni l'insegnamento ai ragazzi di tale attività, ritenuta “*cosa rea e viziosa in se stessa e negli effetti nociva*” (Giovenale SACCHI, *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia*, Milano: Mazzucchelli, 1770; rist. anast. Bologna: Forni, 1969, p. 29).

⁵⁵ Cfr. il *Sommaire des dispositions réglementaires du pensionnat* (PC, p. 245).

⁵⁶ La versione definitiva dell'intero regolamento è in MR, pp. 89-99.

Second [sic] degré.

L'étude du chant, de la déclamation et des instruments.

Troisième degré.

L'étude de la scène chantée avec accompagnement d'orchestre, l'étude vocale et instrumentale de morceaux d'ensemble dans des exercices particuliers et publics, l'étude de l'harmonie et de la composition.

Quatrième degré.

Le complément de l'étude par une suite de cours traitant des rapports des sciences physiques, mathématiques, philosophiques et poétiques avec la musique. Ces cours sont publics.

Secondo grado.

Lo studio del canto, del ballo, della declamazione e degli strumenti.

Terzo grado.

Lo studio della scena cantata con accompagnamento d'orchestra, lo studio vocale ed instrumentale dei pezzi concertati negli esercizi privati e pubblici, lo studio della composizione.

A parte il *Quatrième degré*, e l'aggiunta del ballo (*Secondo grado*) di cui s'è detto, per il resto il Regolamento di Milano in questa parte introduttiva copia letteralmente quello parigino. Vale tuttavia la pena osservare che tale organizzazione in *gradi* suona affatto teorica. Purtroppo le informazioni che abbiamo sul metodo di studio di questi anni si fermano qui, e non è possibile dire in che termini si attuasse tale suddivisione (e soprattutto *se* si attuasse). Troppe le domande: come si succedevano tali livelli nei dieci anni di corso? avevano durate fisse? si poteva passare (per esempio per i compositori) dal primo al terzo grado? la musica d'insieme apparteneva solo agli ultimi anni del corso? e di seguito. La sensazione è che all'estensore del regolamento piacesse o facesse comodo recuperare forme 'francesi' la cui reale applicabilità, in un sistema ancora tutto incentrato sul rapporto privato maestro-allievo, era ininfluenza.

L'altra osservazione è sul disinteresse di Milano per le materie complementari correlate alla musica previste dall'ultimo *degré*. Ignoro come si svolgessero nel concreto questi corsi a Parigi, certo là appare evidente la volontà di alimentare un apparato teorico che contribuisse a dare un'identità alla musica francese, non tanto studiando le sue manifestazioni, piuttosto esternando un'attività a riguardo riconoscibile (non per niente detti corsi si pretendevano pubblici). Ma se l'insieme di questo quarto livello sembra voler auspicare la definizione di una rinnovata musica francese a partire dai suoi presupposti teorici, in realtà anche a Parigi il *quatrième degré* non fu mai attuato.⁵⁷ Milano in ogni caso è ovviamente disinteressata a questi aspetti. Ha, se si vuole, una visione più a breve termine; non è motivata a creare un *gusto* (nazionale o meno) che comunque ha già, né potrebbe pretendere, con i suoi 24 convittori, di decidere cosa dovrà appartenere alla storia della musica e cosa no.

Il Regolamento firmato da Breme propone altre poche varianti: diventano due i maestri di canto “*non potendo uno solo servire contemporaneamente all'istruzione de' maschi e delle femmine*”, si vieta ai cantanti di fare i copisti “*un tale eser-*

⁵⁷ In tal direzione si dispone certamente anche l'apertura della stessa Biblioteca pubblica che pretende, fin dal decreto del 1795 (art. X), di essere costituita da “*une collection complète des partitions et ouvrages traitant de cet art [musique]*”.

cizio pregiudicando al petto e quindi alla forza e nitidezza della voce”, e viene aggiunto il corso di arpa. Questa ultima soluzione, estranea al Conservatorio parigino, scaturisce apparentemente da una necessità interna:

non applicandovi le zitelle allo studio degli strumenti, gli esercizi più frequenti del canto e quelli dell’arpa potranno supplire al difetto delle loro applicazioni.

In questi termini sembra che le ragazze, potendo dedicarsi solo al canto (o al ballo), con l’arpa avranno modo di distrarsi dalla monotonia del loro studio. In realtà non può essere questa l’interpretazione corretta, che trasformerebbe il corso d’arpa sia in un insegnamento anomalo che in un privilegio al femminile. Sarebbe più ragionevole interpretare l’introduzione dell’arpa quale possibile opzione strumentale concessa alle ragazze che non avessero voluto o potuto studiare canto. Ma probabilmente le cose non stanno nemmeno così. Una nota a margine, aggiunta successivamente alla lettera sottoscritta dal ministro (quando già erano stati assegnati gli insegnamenti),⁵⁸ oltre a chiarire che l’arpa è preclusa ai maschi suggerisce una possibile risposta. Si legge infatti:

Quanto all’arpa però, lo studio della medesima non potrà aver luogo ne’ primi anni atteso la giovinezza delle fanciulle per cui il signor Andreoli non riceverà che lo stipendio di professore di contrabbasso, finché non abbia luogo l’insegnamento dell’arpa pel quale è pure proposto

Se il corso non è attivato nei primi anni, significa che al medesimo non possono accedere i ragazzi. Che un unico professore poi impartisca contemporaneamente i corsi di arpa e contrabbasso (abbinamento evidentemente insolito anche nell’Ottocento napoleonico) fa supporre che si sia semplicemente voluto sfruttare le doti di un insegnante per inserire un corso non considerato essenziale.⁵⁹

Per il resto Breme adotta senza modifiche significative tutte le proposte di Grianty facendole proprie. Un po’ irrita questo farsi promotore di idee di altri senza rendere giustizia al suo ideatore e ancor più fastidioso è il riferire alcune soluzioni già suggerite da Grianty come derivate dal sistema francese, così per esempio la trattenuta sulla paga in caso di assenza e la concessione di quindici giorni di vacanza l’anno.⁶⁰

Il divario fra le due istituzioni

Il Conservatorio di Milano apre nel 1808 con 18 allievi (12 maschi e 6 femmine), tutti convittori a spese del governo, seguiti da 16 insegnanti che ricoprono 14 corsi (solfeggio, composizione, canto, cembalo, violino e viola, violoncello, corno, clarinetto, fagotto, arpa, oboe e flauto, contrabbasso, declamazione, ballo).⁶¹ Il rapporto uno-a-uno fra maestro e allievo, tipico dell’insegnamento “a bottega” della tradizione didattica italiana è, per cominciare, uno dei motivi più appariscenti di distanza con Parigi.

⁵⁸ Apparentemente dopo il 23 aprile 1808, data in cui viene emesso il decreto con il nome degli insegnanti prescelti; v. *MR*, p. 27-28.

⁵⁹ In effetti la classe di arpa vera e propria verrà aperta solo nel 1850 con il maestro Angelo Bovio (che la terrà ininterrottamente fino al 1901); *cf.* *MR*, p. 103.

⁶⁰ Già prevista da Grianty alla nota 3 punti v e vii.

⁶¹ *MR*, pp. 23-24; non è detto però se tutti gli insegnamenti siano stati attivati da subito.

L'anno successivo, all'inizio dell'attività, Napoleone offre all'istituto dodici metodi *in folio* in lingua francese, sontuosamente rilegati in pelle e rifiniti in oro che tanto bene s'inseriscono nella politica imperiale di estensione delle frontiere. Metodi che tuttavia in quasi duecento anni sembra non siano mai stati aperti (tuttora fanno bella mostra di sé nell'ufficio dell'attuale direttore della Biblioteca).⁶² Solo tre di questi in effetti, una volta tornati gli austriaci, saranno tradotti in italiano: quelli di canto, clarinetto e fagotto. Contrariamente al metodo per fagotto la cui traduzione si limitò a due sole ristampe,⁶³ l'edizione italiana di quello per clarinetto fu ripubblicato per tutto l'Ottocento e vanta anche un'edizione degli ultimi anni.⁶⁴ Del trattato di canto, espressamente derivato da metodi di scuola italiana, si tradussero invece solo le pagine introduttive.⁶⁵

Alla scarsa fortuna del *corpus* didattico francese si affianca il massiccio impegno redazionale che fin dall'inizio occupò Bonifacio Asioli, primo professore e direttore del Conservatorio, nonché maestro della Cappella Reale e figura di spicco nel panorama musicale della Milano napoleonica.⁶⁶ Asioli nel corso di un ventennio redasse una quindicina fra trattati e manuali da usarsi negli insegnamenti della scuola, in pratica uno per ogni disciplina. I suoi testi furono il vero riferimento didattico del primo Ottocento, anche se questa produzione non deve essere sopravvalutata. La prassi italiana, anche nei conservatori, rimaneva ancora legata all'insegnamento diretto. L'uso della manualistica è, nella didattica musicale, sostanzialmente un ripiego: il vero insegnamento è soprattutto *ad personam*. Molti dei trattati di Asioli sono scritti al termine della sua carriera, quasi testimonianza conclusiva della sua attività, e probabilmente non vennero mai adottati.

È tuttavia sintomatica la distanza di questi trattati dai metodi francesi. Asioli ha uno stile diretto, basato su consigli pratici e di buon senso, spesso avulso da una teoria didattica consapevole. I metodi francesi si dilungano invece in informazioni storiche e questioni teoriche; spesso si compiacciono di giustificare la prassi come risultato di principi più o meno generali, propri della musica. Anche da questo punto di vista appare evidente la distanza fra Parigi e Milano. La manualistica è

⁶² MR, pp. 57; nonché Grigolato (p. 222) e Manca (pp. 15-16) cit. rispettivamente a nota 24 e 22.

⁶³ Etienne OZI, *Nouvelle Méthode de Basson adopté par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement* (Paris: Impr. du Conservatoire de Musique, an XI [1803]); tr. it. ID., *Metodo per Fagotto composto espressamente per il Conservatorio di Parigi* (Milano: Lucca, ca. 1832; ²Milano: Ricordi, 1841; ³Milano: Ricordi-Lucca, 1895).

⁶⁴ Delle numerose ristampe italiane del metodo di Jean Xavier Lefèvre (1803) pubblicate in italiano dal 1833 dà il dettaglio Marina VACCARINI nel volume a cura di Salvetti cit. in bibliografia.

⁶⁵ Tradotto nel 1825, per i tipi di Antonio Carulli come *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I.R. Conservatorio di Milano*. Peraltro le oltre 200 pagine di esempi musicali della *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (Paris: Impr. du Conservatoire, [1802]) erano tratte per la quasi totalità di autori italiani e anche per gli autori stranieri, le musiche erano selezionate fra quelle con testo italiano; il metodo inoltre era dichiaratamente ricavato da trattati di scuola italiana. Su Carulli "editore nell'I.R. Conservatorio" v. Gilda GRIGOLATO, 'Editori musicali nel Conservatorio di Milano', *Annuario del Conservatorio di Musica 'G. Verdi' di Milano* (1965-66).

⁶⁶ Su Asioli v. la bibliografia pubblicata in Agostina ZECCA LATERZA, 'Bonifacio Asioli maestro e direttore della Real Musica', *Chigiana*, XXVI-XXVII, n.s. 6-7 (1971), 61-76, p. 76. In Antonio COLI, *Vita di Bonifacio Asioli da Correggio* (Milano: Ricordi, 1834); anche in Bonifacio ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia seguito del trattato di armonia. Opera postuma* (Milano-Firenze: Ricordi, s.a. [post 1832]), I-XXXIX, è la prima biografia di Asioli, dove ci si sofferma a lungo sui problemi della redazione dei metodi per il Conservatorio (p. 62 e segg.) e in nessun caso ricorda i trattati francesi.

per la Francia di quegli anni, anche nella veste grafica appariscente, il modo di affermare una competenza musicale (oggi parleremmo di professionalità) prima ancora di essere uno strumento didattico. In Italia invece non solo non pretende di affermare alcunché, ma probabilmente è poco usata anche nella prassi comune e si diffonde negli anni post-napoleonici, ovvero quegli austriaci, soprattutto quale emulazione, se non addirittura rivalsa, del sistema didattico francese, lasciando tuttavia la formazione dell'allievo al rapporto diretto con l'insegnante.

La disponibilità di Milano a imitare Parigi sarà infatti molto più significativa nel perdurare dell'Ottocento. Se da un lato il *Conservatoire* abbandonerà certe rigidità da istituto militare e si avvicinerà gradualmente al modello italiano, la Milano ottocentesca, dopo il 1814 tornata sotto gli austriaci – ormai non più il governo illuminato del Settecento – si disporrà sempre più agli scambi culturali con la Francia e ad accoglierne i presupposti culturali. Sintomatica la pubblicazione negli anni Quaranta delle traduzioni di Alberto Mazzucato dei trattati di Fétis e Berlioz, rispettivamente d'armonia e orchestrazione.⁶⁷

Ma ai suoi esordi il Conservatorio di Milano non fu altro che una piccola scuola, insolitamente a gestione statale, solo un po' più grande e organizzata delle innumerevoli scuole di musica a gestione privata e familiare che erano il vero fondamento educativo della musica in Italia. Nato per contribuire al miglioramento del melodramma, fece senz'altro la sua parte – non è un caso che il risorgere della fortuna operistica italiana seguirà di lì a pochi anni. Ma sarebbe un errore pensare che primo motore di questo rinnovamento sia stato proprio il Conservatorio. L'opera in Italia uscirà dalla crisi con Rossini perché una volontà collettiva spingerà in questa direzione. Il Conservatorio milanese è semmai *figlio* di questa volontà e lo straordinario prestigio che raggiunse negli anni successivi è legato soprattutto alle risorte fortune del teatro musicale. I migliori musicisti del paese confluirono a Milano perché lì c'era uno dei teatri d'opera più attenti alla produzione d'Oltralpe (anche per motivi geografici). Che poi vi fosse anche un istituto musicale a gestione statale era un elemento in più che caratterizzava Milano per la sua professionale attenzione alla musica. Da parte sua il Conservatorio godrà della continua osmosi con la Scala a cui offre musicisti e cantanti e ne trae insegnanti ma il cui contributo alla qualità artistica, almeno nei primi anni, è certamente inferiore dal prestigio che ricava di riflesso dal più famoso teatro d'opera italiano. Elemento chiave per il risorgere dell'opera rimangono invece i numerosi insegnanti di canto e musica di cui la città era ricchissima. Il sistema musicale italiano, segnatamente teatrale, continuerà a reggersi per tutto il secolo su questo proliferare della didattica familiare. Ma per il momento manca, purtroppo, una storia circoscritta delle scuole musicali a gestione privata.

⁶⁷ Francois Joseph FÉTIS, *Traité du contre-point et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles* (Paris: Janet et Cotelle [1824]); tr. it. Id., *Trattato completo della teoria e della pratica dell'armonia* (Milano: Ricordi, [1844]). Hector BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, op.10* (Paris: Schonenberger, 1843); tr. it. Id., *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne ... tradotto da Alberto Mazzucato* (Milano: Ricordi: [1844]).

Bibliografia

- 1873 Lodovico MELZI, *Cenni storici sul Regio Conservatorio di Musica in Milano* (Milano: Ricordi, 1873).
- 1899 Eugenio de GUARINONI, 'I conservatori di musica ed il Conservatorio di Milano', in: Giuseppe A. Lombardo (ed.) *Annuario dell'arte lirica coreografica* (Milano 1899).
- 1908 Lodovico CORIO, *Ricerche storiche sul Regio Conservatorio di Milano* (Milano: Allegretti, 1908).
- 1941 Federico MOMPOLLIO, *Il Regio Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi' di Milano* (Firenze: Le Monnier, 1941).
- 2003 Guido SALVETTI (ed.), *Milano e il suo conservatorio* (Milano: Skira, 2002).