

LA CRITICA E LA DIVULGAZIONE MUSICALE IN ITALIA

Atti della giornata di studi
Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018

a cura di Antonio Caroccia



Biblioteca di civiltà musicale

Biblioteca
di **civiltà musicale**

7

LA CRITICA E LA DIVULGAZIONE MUSICALE IN ITALIA

**LA CRITICA E
LA DIVULGAZIONE MUSICALE
IN ITALIA**

Atti della giornata di studi

Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018

a cura di Antonio Caroccia



LoGisma editore



ISTITUTO
ITALIANO
PER LA STORIA
DELLA MUSICA



DGBIC

DIREZIONE GENERALE
BIBLIOTECHE E ISTITUTI CULTURALI

La critica e la divulgazione musicale in Italia

Atti della giornata di studi – Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018
a cura di Antonio Caroccia

(Biblioteca di Civiltà musicale; 7)

Copyright © 2020 – Associazione Nazionale Critici Musicali
– Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica
– Società Italiana di Musicologia

Copyright © 2020 – LoGisma editore - www.logisma.it

ISBN 978-88-94926-28-6

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro, senza autorizzazione degli aventi diritto.

Stampato in Italia nel febbraio 2020

INDICE

<i>Premessa</i>	7
<i>Saluti istituzionali</i>	
Alexander Pereira	11
Angelo Foletto	11
Francesco Passadore	13
Agostino Ziino	14
<i>Trent'anni dopo: l'eredità storico-critica di Massimo Mila</i>	
Angelo Foletto	17
Franco Pulcini	18
Gian Paolo Minardi	20

* * *

PRIMA SESSIONE

C'è un futuro per la critica musicale?

Angelo Foletto Presentazione dell' <i>Annuario della critica musicale italiana 2018</i>	23
--	----

Tavola rotonda:

La critica e l'informazione musicale nella pancia dei giornali

Angelo Foletto (moderatore) partecipanti: Carla Moreni, Aldo Lastella, Alberto Mattioli, Venanzio Postiglione	27
---	----

Tavola rotonda:

Rapporti convergenti e divergenti tra musicologia e critica musicale in Italia

Antonio Carocchia (moderatore) partecipanti: Marco Capra, Quirino Principe, Sandro Cappelletto, Paolo Petazzi, Agostino Ziino	41
---	----

Tavola rotonda:
Musica e critica nella stagione dei nuovi media

Andrea Estero (moderatore)
partecipanti: Franco Fabbri, Lucio Spaziante,
Mattia Lucio Palma, Luca Ciammarughi 63

* * *

SECONDA SESSIONE
Musica e circolazione delle idee

Tavola rotonda:
Spiegare la musica al colto che non la sa

Guido Salvetti (moderatore)
partecipanti: Luca Formenton, Sergio Bestente,
Giovanni Bietti, Antonio Rostagno 81

Tavola rotonda:
Divulgazione e comunicazione musicale tra vecchi e nuovi media

Oreste Bossini (moderatore)
partecipanti: Michele Dall'Ongaro, Piero Maranghi,
Alessandro Solbiati, Biagio Scuderi 108

Tavola rotonda:
Parola alla musica: strategie di divulgazione musicale dal vivo

Patrizia Luppi (moderatore)
partecipanti: Emanuele Ferrari, Laura Moro,
Francesco Micheli, Susanna Pasticci 117

Appendice 135

Indice dei nomi 137

PREMESSA

La crisi della carta stampata e l'ascesa dei giganti del web. La fluidità delle nuove economie *open access* della comunicazione che non distribuiscono le risorse. Il crepuscolo del giornalismo tradizionale e il dilettantismo della comunicazione "fai da te". In questo scenario, il discorso critico-musicale sopravvive? O deve rinascere in altre forme? E come può contribuire a raccontare il mondo dello spettacolo, e dunque la società, che cambia? La giornata di studi organizzata al Teatro alla Scala dall'Associazione nazionale critici musicali, dalla Società italiana di musicologia e dalla Fondazione Istituto italiano per la Storia della musica e articolata in due sessioni, intitolate rispettivamente *C'è un futuro per la critica musicale?* e *Musica e circolazione delle idee*, e in sei tavole rotonde, lo chiede a critici, musicologi, organizzatori e protagonisti del panorama informativo a trent'anni dalla scomparsa di Massimo Mila, al quale il convegno è dedicato, punto di riferimento della vita musicale italiana del secondo Novecento come critico, storico e divulgatore. Oggi più che mai – nella stagione della accessibilità completa del sapere e della crisi delle sue gerarchie consolidate – si sente il bisogno di un rinnovato impegno sul fronte della capacità formativa e divulgativa dell'informazione: radio, tv, editoria tradizionale e nuovi media, con il continuo intersecarsi delle loro "piattaforme", sono chiamati a colmare la storica, colpevole e perdurante latitanza della scuola italiana in tema di cultura musicale, teatrale e operistica, patrimonio mondiale e colonna portante della nostra identità.

Nella prima tavola rotonda, *La critica e l'informazione musicale nella pancia dei giornali*, si affronta una questione di fondo: quali sono lo spazio, la funzione, le "ragioni" della musica nella stampa periodica e quotidiana? La pubblicazione del primo *Annuario della critica musicale italiana* dell'Associazione nazionale critici musicali (Lucca, Libreria musicale italiana, 2018) presentata in questa giornata di studi, offre l'occasione per uno sguardo inedito e "critico" sulla critica. Dunque, senza indulgenze. Per la prima volta si entra dentro il meccanismo che nei quotidiani nazionali governa la critica musicale. Da una parte gli autori, le "firme", che reclamano maggiore attenzione e spazi meno risicati a un'attività – quella della riflessione sul grande patrimonio artistico-musicale europeo – compromessa, se non travolta, dal mutamento delle gerarchie informative e del sapere.

Dall'altra direttori e caporedattori che si confrontano con le trasformazioni del lettore e dei suoi interessi, antepoendo le ragioni del progetto-giornale alle sue antiche missioni culturali.

Nella seconda tavola rotonda dal titolo *Rapporti convergenti e divergenti tra musicologia e critica musicale in Italia* si fa un passo indietro: negli anni di Massimo Mila la relazione e sovrapposizione tra critica militante e riflessione storico-musicale è stata fortissima, in continuità con una tradizione di contiguità tutta italiana; poi i due ambiti si sono allontanati, fino al punto di ignorarsi. Oggi si assiste a un riavvicinamento nel segno dell'autonomia e nel rispetto dei diversi sistemi di appartenenza. Ma, come integrare ricerca storica e attitudine informativa? Giudizio storico e giudizio estetico? E ancora, come formare oggi critici-giornalisti di cultura storico-musicale e nel contempo consapevoli anche delle prerogative specificamente informative del loro mestiere? Basta oggi a un professionista che opera tra carta stampata, web e social media una formazione solo di tipo musicologico?

Nella terza, *Musica e critica nella stagione dei nuovi media*, vengono affrontate questioni di scottante attualità: la rete è "aperta" per definizione. E cambia modi, stili e prassi comunicative e critiche. Ma, come conciliare questa vocazione con la garanzia di qualità e professionalità? Le economie digitali padrone della rete favoriscono la partecipazione di tutti al discorso pubblico – "uno vale uno" è uno slogan efficace – ma non distribuiscono le enormi risorse generate dall'intervento collettivo, se non in misura molto limitata: la critica (musicale) sembra così destinata a diventare un lussuoso hobby, o un innocuo strumento di promozione. Sarà così? O la rete può autoriformarsi e tornare a essere occasione di condivisione di contenuti pregiati?

La quarta tavola rotonda dal titolo *Spiegare la musica al colto che non la sa* è dedicata, come le successive, alla divulgazione culturale e musicale. Per anni trascurata dagli storici e dagli studiosi come attività irrilevante (a differenza di altre tradizioni culturali), l'attitudine divulgativa torna a essere necessaria: in una dinamica della comunicazione *bottom up*, stabilita dalla rete, si sente la necessità dell'antica prassi del trasferimento del sapere da parte di chi lo possiede davvero. L'esigenza si scontra con le difficoltà che l'editoria tradizionale affronta e il suo endemico disinteresse nei confronti della musica. Non senza eccezioni. Ma la parola scritta, la pagina stampata, è ancora il mezzo privilegiato su cui investire? O si possono immaginare forme ibride? E la saggistica musicale potrà emanciparsi dallo specialismo che a volte la penalizza, senza indulgere alla dilagante banalizzazione? Inoltre, la fruizione musicale può trarre giovamento dai contenuti di quella "musicologia diffusa" che prospera fuori dall'Accademia?

Quella successiva, *Divulgazione e comunicazione musicale tra vecchi e nuovi media*, è dedicata alla grande musica e ai mezzi di comunicazione di

massa: una lunga storia di diffidenze, avvicinamenti, compromessi e rifiuti. Radio e televisione trasformano, “rimediano” gli oggetti delle loro narrazioni, rimodulandoli secondo le loro logiche. Una partita di calcio in tv diventa un’altra cosa: la moviola, ad esempio, la rende irriducibile alla semplice gara fruita dal vivo. Nella divulgazione culturale e musicale c’è stata – e continua a esserci – una forte diffidenza per queste “manipolazioni”. Radio e tv sono semplici distributori di contenuti musicali? Oppure hanno il diritto – e il dovere – di creare nuovi format? E la musica alla radio e in tv è intrattenimento o educazione? Il loro potenziale formativo è adeguatamente sfruttato? Quali sinergie si possono immaginare con la rete, tra vecchi e nuovi media?

L’ultima tavola rotonda dal titolo *Parola alla musica: strategie di divulgazione musicale dal vivo* è dedicata invece alla comunicazione. Parlare di musica in pubblico è una professione. Occorrono modalità espositive, strategie specifiche e una speciale “leggerezza” nel combinare parole e suoni, discorso e ascolto. Lo dimostrano le esperienze, sempre più numerose e incisive, che nei teatri d’opera e nelle sale da concerto trasformano la divulgazione musicale in una sorta di spettacolo live. Le istituzioni musicali fanno molto per colmare il divario educativo tra musica e altre discipline storico-artistico-culturali che purtroppo esiste nella scuola italiana. Formare e coinvolgere è decisivo in un’ottica nuova, dove i pubblici non sono più predestinati per abitudine, tradizione familiare o censo. Ma, quanto questa attitudine può coinvolgere l’aspetto creativo e produttivo? L’opera “partecipata” è un’eccezione o dovrebbe diventare la regola?

Si ringraziano Mara Coluccino e Denise Giampà del Conservatorio di Musica “Domenico Cimarosa” di Avellino per la collaborazione.

Roma, 20 dicembre 2019

*Antonio Carocchia
Andrea Estero
Angelo Foletto
Francesco Passadore
Agostino Ziino*

SALUTI ISTITUZIONALI

Buongiorno, sono molto felice che questo convegno si tenga alla Scala, ho saputo che non abbiamo dato il patrocinio a questo importantissimo evento, forse ho avuto un momento di lapsus! Non so perché! Vivo la critica musicale almeno da quando ero all'Olivetti, dopo sono andato a Vienna, a Zurigo a Salisburgo ed ora sono qui Milano. A parte l'importanza e l'ansia di conoscere quello che i critici hanno scritto, ho anche il dispiacere per quello che la critica può aver scritto perché naturalmente ci sono dei momenti in cui uno spettacolo non funziona, o possono succedere infortuni, anche una malattia di un cantante, che fanno scendere la qualità dello spettacolo. Io credo che la cosa più importante sia di essere molto attenti a quello che dice la critica. Abbiamo due tipi di critica, oggi; non solo i giornali ma anche tutto ciò che si trova sul web. L'importante per me è di non reagire subito; noi abbiamo questa attenzione e la teniamo nel nostro diaframma. Io raccolgo tutte queste informazioni, positive o negative, e aspetto cosa il diaframma mi dice dopo un certo periodo. Il pericolo è di reagire subito e reagire male. Spero che questo convegno porti a grandi e nuove idee e spero che trascorrerete una giornata molto interessante. Grazie mille!

Alexander Pereira
Sovrintendente del Teatro alla Scala

Da parte mia benvenuti a tutti. Inizio portando i saluti del maestro Riccardo Chailly, che per altri impegni non ha potuto essere presente; la sua disponibilità è comunque un'altra lusinghiera spia dell'interesse che il tema della giornata ha suscitato. Grazie al Sovrintendente Pereira per le sue parole, oltre che per l'ospitalità. A proposito delle parole non sappiamo se dobbiamo essere lusingati della fiducia o preoccupati per non sapere se-quando-e-come reagirà alle critiche. Per altri versi prendiamo la sua provocazione per cominciare a ragionare, con alcune domande d'avvio. Da parte delle istituzioni ha senso reagire o non ha senso? Cosa e perché fa scattare l'eventuale reazione? La recensione critica ha ancora il 'potere' di suscitare repliche? Volevo anche ricordare che la questione critica musicale è solo un

aspetto della giornata che vuole porre sotto osservazione la critica ma senza tenere in ombra la divulgazione, come del resto dimostra la varietà accademica e professionale del gruppo di lavoro che ha progettato i lavori di oggi. Nell'idea, forse un auspicio, che siano entrambe considerate componenti fondamentali della stessa corretta informazione musicale.

Il mondo 'critico' oggi è molto ampio; contempla un rapporto molto forte con un'altra componente della divulgazione, quella scientifica rappresentata dalla musicologia. Mi piace ricordare che questa giornata ha un precedente per così dire storico: l'incontro tra musicologi e critici musicali nel 1991 al Campus internazionale di Latina. Una giornata istruttiva e burrascosa, iniziata in modo abbastanza buffo. Ricordo quanto eravamo imbarazzati; non si sapeva bene come ci si doveva reciprocamente confrontare e c'erano forti e reciproche diffidenze. Il mondo accademico ci considerava parvenu è un po' 'usurpatori', o semplificatori, delle opinioni storico-critiche che i musicologi avevano accademicamente corroborato ma che avevano meno spazi per rappresentare. Se oggi siamo accomunati nella stessa intestazione significa che queste diffidenze sono state ben celate oppure sono state superate, come mi auguro. Del resto in questi decenni il panorama dell'informazione e della divulgazione musicale è molto mutato. E ancor più lo sono gli strumenti attraverso cui tali espressioni vengono esercitate.

Quindi vale la pena di riflettere su quanto le competenze – più giornalistiche e cronistiche da un lato, più scientifiche e di ricerca dall'altro – possano essere utili in/a un mondo dell'informazione che non sappiamo dove andrà a finire. In movimento continuo. Nel momento in cui parlo sicuramente sono già cambiate altre cose le cui logiche è molto difficile afferrare e interpretare. Come presidente dell'Associazione nazionale critici musicali sono particolarmente orgoglioso di questo incontro con istituzioni ben più prestigiose della nostra dal punto di vista della ricerca musicologica. E voglio ringraziare in anticipo i partecipanti a questa giornata, che è lunga ma ci auguriamo che sia anche abbastanza agile: vorremmo fosse uno scambio di opinioni tra "addetti", più che un convegno tradizionale, un ragionamento a più voci su cosa si può e si deve fare per rispondere alle esigenze che sono cambiate. Mi auguro, o mi illudo, che la grande partecipazione da parte dei colleghi e degli appassionati che vedo con noi oggi o che sono collegati attraverso lo *streaming* che la Scala ci ha voluto offrire a completamento della prestigiosa ospitalità, siano come noi interessate all'argomento: ai contenuti e non alle chiacchiere. Speriamo che sia una giornata in cui le lamentele siano poche e le proposte molte. Proposte discusse e condivise.

Angelo Foletto
Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali

La giornata di studi che sta per avere inizio è un'occasione per consentire il confronto fra le diverse 'forze operative' impegnate a far sì che la musica sia studiata, conosciuta, diffusa, apprezzata, criticata, divulgata. Musicologi, critici, giornalisti, operatori musicali impegnati ad interrogarsi e, si auspica, a dare qualche risposta sul futuro della critica e della divulgazione musicale, alla luce delle nuove tecnologie e dei canali comunicativi del nostro tempo.

I problemi sul tappeto sono molti e certamente di non facile soluzione, come testimonia il programma odierno. Anzi, le formulazioni dei titoli delle sei tavole rotonde enunciano ruoli, funzioni, interconnessioni disciplinari, competenze e strategie ben diversi e molto più sofisticati di quelli ben più artigianali espressi ai tempi di Massimo Mila, tanto che ciascuna delle sei tavole rotonde sarebbe meritevole di una giornata di studio. Fortunatamente i relatori rappresentano i massimi livelli della competenza e della professionalità in campo nazionale, e non solo. Per questo motivo sono certo che gli esiti di questa giornata saranno di pari peso e valore. Si tratta di una prima occasione di incontro e di scambio di idee, che dovrà sicuramente proseguire in future analoghe giornate di studio. Il mio mandato presidenziale è agli sgoccioli, ma sono certo che chi mi succederà non sprecherà un'occasione come quella odierna e si impegnerà nel far sì che questa ricerca di soluzioni prosegua e dia i dovuti risultati.

Per la Società Italiana di Musicologia non si tratta però di una 'prima volta'. Gli spinosi problemi oggetto del nostro incontro, o comunque molti di quelli che saranno affrontati nelle tavole rotonde odierne, sono già stati oggetto di attenzione, se non di preoccupazione, da parte della Società, che nel primo fascicolo dell'annata 1991 della «Rivista Italiana di Musicologia» aveva ospitato un interessante intervento di Giuseppina La Face intitolato *La critica musicale italiana: un autoritratto* (pp. 117-135). La musicologa, che si qualificava come semplice redattrice, nel 1990 aveva realizzato, su sollecitazione della stessa «Rivista», un «sondaggio sullo stato della critica musicale italiana, nei suoi rapporti con la musicologia», interpellando tredici critici militanti e ottenendo riscontri da ben undici di loro. Ne uscì un quadro molto preoccupante, anche perché le risposte dei critici andarono, fortunatamente in questo caso, fuori tema, ampliando di molto lo sguardo, offrendo testimonianze e denunciando problematiche che andavano ben al di là delle provocazioni dell'intervistatrice. Erano da poco scomparsi Massimo Mila e Fedele d'Amico. È trascorso un trentennio, ma quell'articolo, o meglio quella raccolta di testimonianze, sembra scritto ieri. Forse la Società avrebbe dovuto insistere e stimolare fin da allora colloqui e interventi su questioni che sono all'incirca le stesse che saranno dibattute oggi.

Si denuncia la latitanza della scuola italiana in tema di cultura musicale. La sento da oltre mezzo secolo questa denuncia e, non credo di essere pessimista, non mi aspetto cambiamenti significativi dalla politica e dal MIUR. Per questo motivo il compito dei critici musicali è ancora più difficile: si troveranno – come già si trovano – ad operare da soli, a svolgere compiti che non sarebbero quelli precipui, a lavorare nel deserto dell'ignoranza o degli stereotipi musicali: una sorte di missione senza speranza. Tuttavia dovranno proseguire nel loro lavoro, insistere e farsi carico anche di ruoli non specificamente propri.

Va detto inoltre che, se nell'ambito della comunicazione musicale giornalistica e divulgativa accade che l'etichetta "musicologo" venga impiegata a volte impropriamente, con maggior disinvoltura vi è chi si qualifica "critico musicale": in entrambi i casi fondando il proprio sapere più sull'orecchio che sulla conoscenza della materia stessa, per tacere, a volte, della conoscenza della lingua scritta. Situazioni queste che, a mio avviso, si verificano rarissimamente nell'ambito della critica dell'arte o in quella letteraria, ad esempio. Insomma il giornalismo musicale, e ancor più quello della musica di più facile consumo, deve far fronte anche all'abusivismo di chi si qualifica musicologo o critico musicale senza conoscere l'architettura, la struttura, il linguaggio dell'arte sulla quale discetta. E i risultati sono nefasti, specie su coloro che sarebbero bisognosi di interventi formulati da professionisti.

Auguro dunque buon lavoro agli studiosi presenti e ai moderatori e concludo ringraziando il Teatro alla Scala per la squisita ospitalità, l'Associazione Musicale Critici Musicali, la Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica per aver offerto la disponibilità a collaborare nella realizzazione di questo incontro di studio, e il prof. Antonio Carocchia per aver ideato e coordinato il tutto.

Francesco Passadore
Presidente della Società Italiana di Musicologia

L'Istituto Italiano per la Storia della Musica (IISM) tra due mesi compirà 80 anni essendo stato fondato "presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia" dall'allora ministro Bottai con Regio Decreto Legge del 24 novembre 1938. Presidente era Ildebrando Pizzetti, Segretario Generale Raffaello de Rensis, dietro le quinte il vero 'artefice' di questa straordinaria iniziativa, Segretario era un giovanissimo Fedele d'Amico e nel Comitato scientifico figuravano Gian Francesco Malipiero, Andrea Della Corte, Fausto Torrefranca e Raffaele Casimiri. I compiti che avrebbe dovuto svolgere l'Istituto sono molteplici; tra questi, quello di promuovere la conoscenza, lo studio e la diffusione

della musica italiana del passato, specialmente attraverso la ricerca d'archivio, l'organizzazione di convegni, l'istituzione di concorsi, premi e borse di studio ma soprattutto attraverso la pubblicazione di monografie e di musiche inedite di interesse storico ed estetico. Tra queste la più eclatante è senza dubbio l'edizione delle opere complete di Palestrina iniziata da Raffaele Casimiri ed è a buon punto quella di Giacomo Carissimi. Nel 1943, a causa degli eventi bellici Pizzetti e tutto il Direttivo si dimisero e l'Istituto fu affidato a Gastone Rossi Doria in veste di Commissario. Negli anni Cinquanta il Ministero nominerà presidente Luigi Ronga al quale faranno seguito Raffaello Monterosso, nel 1983, e Bruno Cagli, nel 1997. Nel 1999, però, in base al Decreto-Legge n. 419 del 29 ottobre l'IISM veniva inserito in un elenco di enti 'inutili' per cui o si trasformava in ente di diritto privato, o sarebbe stato soppresso. Questo dimostra ancora una volta la scarsa considerazione che lo Stato Italiano ha avuto, ed ha tuttora, nei confronti della cultura storico-musicale e della ricerca musicologica. L'allora presidente Bruno Cagli, pur di non far morire l'istituzione, riuscì a trasformarla in una 'fondazione' di diritto privato, con un nuovo statuto ed un nuovo organigramma. E dire che già nel 1948 Fedele d'Amico, in una memorabile relazione sullo stato della musica in Italia letta a Firenze il 4 aprile 1948 nel corso di un convegno organizzato dall'Alleanza per la difesa della cultura, aveva affermato, tra l'altro: «che lo stato abbia lo stretto dovere di finanziare largamente questo istituto [l'IISM] è troppo chiaro per doversi dimostrare. [...] Ma l'attività dell'Istituto non dovrà limitarsi all'edizione. L'Istituto dovrà farsi iniziatore di concorsi, dovrà promuovere (in collegamento colle istituzioni teatrali, concertistiche e radiofoniche) l'esecuzione delle musiche pubblicate per sua iniziativa, dovrà stimolare l'attività delle biblioteche, facilitare le ricerche agli studiosi, pubblicare una rivista o almeno un bollettino, e via dicendo. Dovrà insomma costituire un primo punto di riferimento per tutta l'attività di ricerca storica e critica degli studiosi italiani. [...]». Purtroppo i vari Governi che si sono succeduti negli anni, contrariamente alle aspettative di Fedele d'Amico, non hanno mai dimostrato la giusta attenzione a questa benemerita istituzione, basti pensare che per quest'anno – il 2018 – il MiBACT ci ha concesso in base al famoso articolo 8 un contributo di soli 5.800,00 euro a fronte dei 19.500,00, per citare la soglia più alta destinata agli istituti di Cultura. Ma qui non si tratta solo di elemosinare qualche euro in più, il problema è molto più ampio, di fondo. Si tratta di prendere coscienza del fatto che lo Stato italiano non riconosce diritto di cittadinanza alla Storia della musica e ai Beni musicali, come invece avviene per tutte le altre discipline storiche, letterarie, storico-artistiche, e demotnoantropologiche. Si dovrebbe creare una struttura simile a quella – tanto per fare un esempio – dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo con locali adeguati, una biblioteca sempre aggiornata ed uno staff consistente di persone e di

studiosi che ci lavorano o fanno ricerche. Forse nella mente di Fedele d'Amico c'era proprio un modello di questo tipo. Ma, tant'è.

Nel ringraziare gli illustri studiosi che hanno accettato di intervenire a questo convegno vorrei esprimere l'auspicio che la critica musicale fra i suoi tanti compiti riesca anche a far capire a tutti come funzionano – o meglio 'non' funzionano – in Italia la musica, la ricerca musicologica e la tutela dei Beni musicali, sia sul piano istituzionale, legislativo e normativo – quest'ultimo basato su strani algoritmi – sia su quello dell'offerta, del tutto inadeguata, almeno rispetto alle necessità, alle aspettative ed agli standard europei. Illustri musicisti hanno più volte messo in evidenza il fatto che in Italia esistono 80 e passa conservatori di musica che sfornano ottimi musicisti ma che non trovano lavoro in quanto mancano complessi orchestrali stabili, specialmente a livello regionale (le ICO), anzi quei pochi che esistono sono costretti man mano a chiudere senza che nessuno denunci all'opinione pubblica, alle alte cariche dello Stato, ai ministeri competenti e a tutta la classe politica la gravità della situazione. Forse è arrivato il momento di alzare la voce e che ognuno faccia la sua parte. Grazie

Agostino Ziino

Presidente della Fondazione Istituto Italiano per la Storia della Musica

TRENT'ANNI DOPO:
L'EREDITÀ STORICO-CRITICA DI MASSIMO MILA

Angelo Foletto

Grazie al professore Ziino, grazie del contributo e grazie soprattutto perché ha immediatamente messo l'accento su uno degli argomenti chiave della giornata, ovvero le funzioni della critica (anche) al di là di ciò che avviene sul palcoscenico di un teatro o di una sala da concerto. Il professor Ziino ha anche ricordato Fedele d'Amico, e a me piace integrare la citazione rammentando che nel 1989, esattamente in questa sala, partecipava ad un incontro simile per argomenti organizzato dalla rivista «Musica viva». Tanto per dire quanti anni sono passati, e come certe tematiche siano già state affrontate. Alcune delle persone di allora, Franca Cella e Carla Moreni ad esempio, sono qui oggi e lo ricordano bene. L'altra circostanza "storica" sulla quale vale la pena soffermarsi è che già alla fine degli anni Ottanta una rivista di divulgazione musicale come «Musica viva» (con la giornata scaligera appena citata) e la Società Italiana di Musicologia (attraverso la «Rivista Italiana di Musicologia» che era il suo organo ufficiale e aveva realizzato una serie di interviste-sondaggio in tema a critici e musicologi di diverse generazioni) si erano posti gli stessi problemi di oggi. O eravamo preveggenti oppure non è cambiato moltissimo; se non gli strumenti con cui gli stessi problemi si devono confrontare e credo che quello degli "strumenti" sarà uno degli argomenti caldi di oggi. Allo stesso tempo non c'è dubbio che noi abbiamo dei doveri, dei debiti con la storia dell'informazione musicale italiana. Il fatto di avere ricordato nell'intestazione della giornata i trenta anni della scomparsa di Massimo Mila, non è casuale. L'abbiamo voluto per riconoscenza per ciò che ha rappresentato ma anche perché, di quella generazione, Mila come critico musicale è riuscito a cavalcare tutte le anime e accezioni dell'informatore musicale – non vogliamo chiamarlo divulgatore musicale che da noi suona definizione un po' troppo scolastica e pedagogica – in una maniera brillante, attiva, presente nella società civile nella società culturale. Interpretando al meglio ciò che la critica musicale è stata e forse dovrebbe ancora essere per tenere fede al suo ruolo culturale e giornalistico mentre oggi attraversa una profonda crisi d'identità culturale e professionale.

A tale proposito invito Franco Pulcini, uno dei più noti 'nipoti' di Mila a ricordarcene la figura.

Franco Pulcini

Massimo Mila mi presentò a Luigi Nono come l'ultimo pulcino della sua nidiata e spero che intendesse nel senso del più giovane e non il più asino. Ho preparato un piccolo intervento scritto in maniera da stare anch'io nei tempi.

Devo molto a Massimo Mila, che ho frequentato anche dopo il suo pensionamento. Senza le sue imbeccate e i suoi consigli paterni – buttati lì con *nonchalance* non solo quando ero suo allievo – forse avrei avuto maggiore difficoltà nell'arrivare a guadagnarmi da vivere facendo il suo mestiere. Non sono pertanto la persona più adatta a parlare con equilibrio della sua attività di critico. Spero che un pizzico d'ingratitudine mi aiuti a essere obiettivo.

Come molti di noi, ho frequentato molto Mila come lettore, oltre che come studente. L'ho letto regolarmente nel suo ventennio a «La Stampa» (1967-88), integrando con le cinque annate di articoli apparsi su «L'Espresso» e raccolti in un volume ormai consunto. Ho seguito i suoi due corsi su Guillaume Dufay, musica profana e messe, e quello sul *Flauto Magico*, sostenendo con lui l'esame. Andavo poco alle sue lezioni all'Università, ma seguivo con passione le sue critiche musicali. Aveva un modo di scrivere singolare. Bisogna che qualche italianista un giorno lo analizzi in modo sistematico. Lasciava scivolare sulla pagina belle frasi rotonde di prosa classica italiana, che incantavano per la loro delicata eufonia, ma le infarciva di “mica”, “del resto”, e tante altre espressioni parlate. Era un linguaggio manzoniano, alto, poetico, ma ribassato ad arte da anacoluti, espressioni dialettali, gergali e a volte giovanili. Un modo come un altro per infrangere il velo aurato di cui si può ammantare la critica per infliggere al lettore “dall'alto” quel che gli pare. Era accattivante e inimitabile nel lanciare slogan, inventare definizioni. Molte “parole sceniche” della sua critica stanno oggi sulle enciclopedie, acquisite dalla cultura.

Il fatto che si potessero amare opere e autori che gli erano indifferenti – e viceversa – non toglieva nulla al piacere di leggerlo. Molti, come me, amano Puccini, Mahler, Bruckner, R. Strauss, Čajkovskij, Glinka – tutti autori che Mila tendeva a declassare, pur comprendendone l'ascendente espressivo. Abbandonarsi al sentimento, al mondo fantastico, allo spiritualismo, doveva significare per lui una specie di peccato mortale contro la ragione. La sua natura di educatore lo spingeva a non caldeggiare quegli autori che gli sembravano puntare sulle debolezze irrazionali dell'ascoltatore, incline a soccombere al calore della passione e al fumo dalla retorica. Lui era per i saggi e per i musicisti di grande rigore morale: Verdi, Beethoven, Bartók, Stravinsky, autori “paterni” per eccellenza. Mozart e Rossini erano, per così dire, “concessioni all'edonismo”, che però scontava con un'adesione incondizionata all'avanguardia di Maderna, Nono, Berio. Mila era figlio della poetica musi-

cale di Stravinsky: ironia, ansia del nuovo, un po' di cinismo e sentimento. Il sentimento solo a certe condizioni. Una posizione critica opinabile, ma che resta un punto di riferimento prezioso. Mila era un critico umanista, ovvero soprattutto un grande uomo.

Mila era amato anche perché aveva un modo tutto suo di raccontare i concerti e le rappresentazioni operistiche. Sembrava che scrivesse più per il buon senso di chi non c'era stato, che per l'appassionata adesione all'arte degli altri. La vivezza sarcastica delle sue descrizioni del variopinto mondo dei melomani era degna di Gogol'. Infatti Mila era letto spesso anche da quelli che ai concerti non ci andavano mai, e altrettanto spesso trovavano tra le sue righe qualche conferma alla loro pigrizia pantofolaia. Ma Mila era seguito anche perché da lui c'era sempre qualcosa da imparare. Non tormentava il lettore con lungaggini su questo o quell'interprete, esaltandone o denigrandone l'esecuzione, ma dedicava molto spazio alle composizioni eseguite, alle loro caratteristiche, al loro significato, alle loro debolezze. E, se descriveva un'interpretazione, era spesso per poter parlare innanzitutto delle opere. Entro la critica inseguiva l'ideale dell'alta divulgazione culturale: le sue pillole di sapere musicologico hanno guarito molti dalle minacce dell'ignoranza e del pregiudizio.

Come critico, Mila scriveva da storico, mentre come storico – sui saggi, sui libri – scriveva da critico: non narrava i capolavori della storia musicale partendo solo dagli spartiti o dal contenuto dei libri altrui, ma dall'emozione della lingua musicale che vive nelle sale da concerto e nei teatri.

Mila sugli interpreti glissava, pur sapendo che il lettore medio non ama imparare, ma preferisce immedesimarsi nel trionfo di un divo, o compiacersi nel veder lapidato qualche poveretto incautamente salito su un palcoscenico.

In una polemica sulle cosiddette “stroncature”, Mila le definì un inaccettabile atto di supponenza: meglio il silenzio. Paragonava i lettori che si compiacciono delle stroncature feroci, a quei giovani scritterati che, di fronte a una rissa, anziché tentare di mettere pace, aizzano al massacro: «Dagli! Ammazza!».

Ciò non significa che fosse un critico inoffensivo: anzi, sollecitava spesso nel lettore, suo alleato di sempre, il sottile piacere della malignità. Ma era una bassezza a fin di bene. Credo di non aver mai letto un suo articolo che non contenesse almeno qualcosa di negativo, qualche timido germe di malevolenza, magari una sola sfumatura, o un tono vagamente canzonatorio. Chi lo ha conosciuto di persona, sa che Massimo Mila, essendo spesso più colto e arguto dei suoi interlocutori, eccelleva nella singolare capacità di far sentire chiunque un cretino. (‘Cretino’, per altro, era un termine che ricorreva persino troppo spesso nel suo linguaggio, scritto e orale). Con noi studenti – specie con quelli come me, animati da un'entusiastica presunzione – gli riusciva abbastanza bene. Ma anche il suo rapporto con l'oggetto della critica –

solisti, cantanti, direttori, compositori – mostrava una salutare capacità di normalizzazione nei confronti di un mondo per sua natura portato all'autoelogio e all'automitizzazione. Parlava dell'arte con sommo rispetto e prendendosi giusto quelle confidenze che potremmo permetterci con un fratello. Parlava degli interpreti con altrettanto rispetto, ma con il distacco di chi sospetta in loro una proterva vanità a cui è bene insegnare l'educazione. Questa almeno era la mia impressione.

Quanto è stato profetico! Con lui non era molto facile svilire la critica a rango di "ufficio stampa", come sono spesso tentati di fare, con mezzucci, gli artisti, le associazioni e gli enti lirici. («Quelli lì vogliono che gli battiamo la grancassa!», diceva). C'è stato un tempo in cui ci erano praticamente riusciti. La critica è stata a lungo agonizzante. I giornali non si occupavano più di musica, ma solo di star-system. Si esaltavano "eventi", si celebrano "divi", "concerti di tenori" e quelle "prime alla Scala", che un biblico Mila-Mosè paragonò all'adorazione del vitello d'oro. Sempre meno i giornali permettono a un "uomo di giudizio" di parlare anche delle manifestazioni minori, di cui il Nostro era ghiotto frequentatore. O lasciano spazio a una pacata riflessione sulla natura espressiva e magari sui limiti di alcuni di questi divi. La tristezza che ci prende nel ricordare il mondo di Mila, è che lui era un uomo d'altri tempi di cui è andata estinguendosi la razza, ma anche che i tempi attuali permettono a stento la sopravvivenza a quei pochi che tentano di emularne il rigore nella deontologia professionale.

Mila ha creato una scuola musicologica di una certa importanza a titolo semigratuito: insegnando al Conservatorio, l'integrazione per tenere i suoi corsi all'Università, se ben ricordo, era di 67 mila lire al mese: quattrocento-quindecim euro all'anno. Rinunciava anche alla percentuale dell'editore delle dispense universitarie perché gli sembrava che sarebbero poi costate troppo. Lamentò pubblicamente di non essere mai riuscito ad avere la proprietà della casa in cui viveva, naturalmente a Torino, tanto in via Peyron, quanto in corso Mediterraneo.

Per i suoi meriti di partigiano, Mila avrebbe potuto diventare senatore: non l'ha fatto. Avrebbe potuto avere tutti gli incarichi che voleva, presso enti lirici o associazioni di concerti: non ne ha mai accettato uno. Imprigionato per la libertà, Mila professava la critica musicale come esercizio di libertà. Aveva un'ossessione morbosa per l'indipendenza. Sarà un caso, ma, scrivendo sul giornale della Fiat, l'ho sempre visto viaggiare in Renault.

Gian Paolo Minardi

Il Mila che mi piaceva era capace di fiammate improvvisate; come quelle che ricordo divamparono in occasione della presentazione "a quattro mani"

con Lele d'Amico di *Abitare la battaglia* di Baldini, nella sede dell'Istituto di Studi Verdiani a Parma: uno sprizzare di scintille tra i due ineffabili "bastian contrari"; in prima fila impassibile, con quei pomelli arrossati che tradivano il dispetto per la lesa maestà Gabriella Carrara Verdi, allora inflessibile vestale di Sant'Agata.

Era lo stesso spirito con cui Mila affrontò il primo Verdi, lui che del musicista aveva, giovanissimo, colto un'autenticità e un'originalità che nessun equivoco storicistico e nessuna polemica in senso wagneriano potevano offuscare; quel modo di affrontare di petto il problema della produzione giovanile dedicando un corso universitario, nel 1963-64, alle sei "opere brutte": *Giovanna D'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *I Masnadieri*, *Il Corsaro* e *La Battaglia di Legnano*, di cui con antenne sensibili individuava una "miniera di anticipazioni" ma, pure zone opache, convenzionali. Un Mila quasi controcorrente nella corsa che in quegli anni si stava conducendo nella rivalutazione del primo Verdi, non senza il fastidio che gli procuravano le esaltazioni eccessive, specie da parte di chi è arrivato da poco ad appropriarsi di un mondo fino a ieri guardato con sufficienza. Quanta ironia su quell'"orma dei passi spietati"! Un entusiasmo pionieristico che Mila volle condensare sarcasticamente con una formula istigante, O.R.O.V.A. (Operazione Recupero Opere Verdiane Avariate). Era una delle impennate che il suo temperamento schietto, incapace di subire le pressioni della moda, ogni tanto lasciava emergere, dietro quel passo tranquillo quanto sempre accattivante di una prosa chiara, positiva, efficace, tramata da quello stile "in cui è impossibile mentire". E infatti proprio questa positività, questa sua capacità di rimanere sempre legato all'opera, senza mai venir tentato dalle escursioni – lui che le escursioni le faceva davvero cimentandosi ardentemente con le vette delle Ande o del Nepal – della parola, quella sua capacità anche di correggersi, persino contraddirsi, lo porterà a temperare tale sua insofferenza nei confronti della produzione giovanile.

PRIMA SESSIONE

C'È UN FUTURO PER LA CRITICA MUSICALE?

Angelo Foletto

Presentazione dell'*Annuario della critica musicale italiana 2018*, Ancm, Lucca, LIM, 2018.

Grazie, passiamo alla seconda parte della mattinata. Ma prima di invitare gli ospiti alla prima tavola rotonda, mi spetta l'onore di presentare la prima edizione dell'*Annuario della critica musicale italiana*. Per farlo vorrei riassumere il lavoro e le idee che ci hanno indotto a progettare e realizzare. L'*Annuario* è una raccolta di recensioni che riguardano l'annata 2017, collazionate adottando come criterio lo stesso che l'Associazione ha fatto proprio nello scegliere i segnalati e i vincitori del Premio della critica musicale «Franco Abbiati». Per chi non lo sapesse, perché a me sembra una cosa della quale forse non ci si rende conto, l'Associazione dei critici musicali è nata in seguito alle prime edizioni del Premio Abbiati, nato nel 1981 per raccogliere attorno a un tavolo tutti i colleghi che avevano voglia di ragionare insieme sulla qualità delle proposte e dell'opera e del lavoro dei teatri. Non viceversa. I primi «Abbiati» erano assegnati in una gigantesca assemblea collettiva; quella stessa che poi pensò bene di organizzarsi in libera associazione. Oggi, siamo alla 39esima edizione, le cose sono radicalmente diverse: il Premio Abbiati viene discusso da un'assemblea ristretta di 17 colleghi, eletti in rappresentanza degli iscritti dagli stessi soci, che forniscono anche alcune segnalazioni di merito su cui innestare il dibattito della giuria. Che cosa è cambiato? Ad esempio, il fatto che tra queste 17 persone è difficile che tutti abbiano visto lo stesso spettacolo o assistito allo stesso concerto – nei primi anni eravamo in ottanta a discutere con cognizione di causa sullo stesso oggetto artistico – perché gli spazi critici si sono ridotti, le trasferte quasi azzerate e gli interessi dei singoli quotidiani si sono differenziate, spesso molto localizzate o distratte da fatti contenutisticamente meno interessanti. Di ciò parleremo anche nella successiva tavola rotonda.

L'*Annuario* vorrebbe rimediare in parte a tale manchevolezza, fornendo una panoramica di ciò che di musicalmente avviene in Italia e che i giornali oramai documentano solo molto parzialmente, sottraendo al lettore informazioni, testimonianze e recensioni perché hanno fatto altre scelte redazionali,

e/o usano scale di valori in cui spesso faticiamo a riconoscerci. Il risultato è una carenza allarmante non solo di giudizi critici ma di cronaca musicale quotidiana. Se qualcuno oggi, a me è capitato qualche anno fa, si volesse documentare su una prima operistica avvenuta all'inizio del '900, non avrà problemi: che tutti i quotidiani importanti d'Italia se ne sono occupati. Lo stesso è avvenuto nel Dopoguerra, quando anche le repliche con cambio di cast all'opera o i saggi di conservatorio erano, magari in dimensioni microscopiche – 4500 caratteri era il taglio degli articoli-mini recensioni sulle pagine milanesi di «Repubblica» quando nacquero – ritenuti degni di pubblicazione. Oggi, se la proposta non è legata a quei due o tre teatri con visibilità e ritualità da «vitello d'oro», come avrebbe detto Massimo Mila, o al titolo inaugurale – ma nemmeno più di tutte le Fondazioni o dei Festival di grido – non è più possibile. Le scelte variano da testata a testata, sono parcellizzate se non programmate per non scontentare nessuno, decise in base a criteri non qualitativi. Cosa accade dunque? Pensate a cosa succederebbe se le edizioni del lunedì invece di parlare di tutte le squadre di calcio, per ogni giornale fossero fatte scelte simili: ogni giornale sceglierebbe di parlare di una-due squadre, a rotazione: a fine d'anno a malapena sapremo chi ha vinto il campionato e avremo soltanto letto la cronaca di alcune partite, ogni tanto.

Questo è oggi un po' lo stato dell'informazione relativa alla musica e alle attività musicali: un lettore tipo non ha una panoramica nazionale, se non abbonandosi a più testate. L'*Annuario* vorrebbe riempire questa mancanza. E pur essendo al primo esperimento, e avendolo fatto di corsa – e realizzato solo grazie alla dedizione assoluta degli amici del direttivo, in particolare di Andrea Estero che ha curato la selezione e di Carlo Fiore, eccellente curatore della parte redazionale, e in più anche ottimo grafico – sono documentate le attività di 40 città. Credo che le manifestazioni musicali di 40 città nemmeno un quotidiano nazionale le segnali mai. Non tutte, naturalmente, ma la collazione fornisce molte informazioni. L'*Annuario* nasce come occasione far conoscere e allo stesso tempo riconoscere criticamente, il lavoro che viene fatto in tutto il territorio. Il lavoro fatto bene, molto spesso al di fuori dalle capitali della musica, che per varie ragioni sono più “notiziabili”, seguiti e già documentati. C'è piaciuto segnalare quelli che altrettanta importanza se non rilevanza perché gravano e danno ricchezza alle periferie, ai territori più piccoli e poveri.

Anche per la musica l'Italia è una lunga penisola, diversa non solo geograficamente ma proprio per le situazioni sociali e culturali. Una regione senza Conservatorio, senza teatri attivi o senza un'orchestra stabile è più povera dal punto di vista dell'attività musicale ma se proprio in questa regione avvengono delle manifestazioni che invece danno continuità alla presenza musicale, è giusto che venga detto e segnalato con ammirazione.

L'*Annuario*, ecco il parallelismo immediato con il Premio Abbiati, è anche questo: un modo per individuare chi lavora in condizione di minore visibilità, e allo stesso tempo un'occasione per ricordare che nonostante e nei limiti delle proprie possibilità giornalistiche, editoriali, redazionali c'è una categoria professione che si impegna ancora a informare e soprattutto a documentare. Noi critici musicali militanti crediamo che, contrariamente a quanto si è detto negli anni '90 reiterando una famigerata affermazione di Paolo Mieli, la recensione sia sempre e anche una notizia. È importante. A maggior ragione oggi: in un mondo virtuale, di presenze virtuali, recensire significa documentare che alcune centinaia di persone, migliaia se siamo all'Arena di Verona o alla Sferisterio di Macerata, si sono trovate insieme per godere di uno spettacolo; sono volontariamente uscite di casa, hanno spento per alcune ore cellulare e computer per scoprire qualcosa di bello, di divertente, di formativo. Secondo noi questa è già una notizia. Se poi, oltre a uscire di casa, hanno partecipato ad una manifestazione ad una serata in cui l'inventiva degli organizzatori, la qualità degli interpreti, la partecipazione della città era appassionata e non scontata, autenticamente "partecipata", la notizia contenuta nelle recensioni diventa doppia, tripla. Parleremo proprio nell'ultima delle tavole rotonde, in maniera specifica, di cosa significa partecipare.

Poco fa Franco Pulcini, parlando di Mila, ha accennato all'importanza del lettore. Bene, se oggi non c'è più il lettore di una volta è perché non c'è più il giornale di carta come una volta, però non mancano gli utenti, le persone che 'navigano' più o meno consapevolmente, che come il "lettore di una volta" sono interessate; e devono essere attratte, invogliate, fatte avvicinare alla musica in un altro modo. Con l'*Annuario della critica musicale italiana* – pubblicato in collaborazione con la Libreria Musicale Italiana (LIM) di Lucca e che può essere acquistato attraverso il sito della stessa casa editrice – vogliamo lasciare un piccolo segno di discontinuità e di speranza. Oltre a dimostrare il valore di questo esercizio di scrittura, ma insieme di lettura, che sono la critica musicale, la cronaca musicale, l'intervista ad un personaggio musicale ben fatta: attività giornalmisticamente e critica non obsolete, esercizi professionali che riescono meglio quando sono stampati, e che quindi è giusto vengano raccolti su carta come abbiamo voluto fare e non semplicemente, sarebbe stato di certo più facile e rapido, postati senza alcuna cura redazionale o a discrezione degli autori-colleghi su una pagina web. Ecco l'idea dell'*Annuario*. Speriamo che piaccia e naturalmente ci auguriamo e ci impegneremo per rispettarne l'uscita-cadenza regolare.¹ L'indice ci ragguglia sugli apporti: testate online, quotidiani cartacei nazionali e locali. La va-

¹ L'*Annuario della critica musicale italiana* 2019 è stato presentato a Brescia il 30 maggio 2019, in concomitanza con la consegna degli attestati del XXXVIII Premio Abbiati.

rietà anche nel taglio dei contributi dà l'idea di come l'informazione musicale sia ancora viva, professionale e combattiva. Ma se non ci fosse uno strumento come l'*Annuario*, sarebbe probabilmente difficile trovarne la conferma. Ci abbiamo provato. Grazie ancora a chi ha lavorato direttamente e a tutti i colleghi che ci hanno ceduto i loro pezzi, perché il tutto è legato ad una scelta fatta da loro stessi. È anche divertente da leggere perché si capiscono i modi diversi di raccontare lo stesso avvenimento, non soltanto i modi diversi di valutarlo. Come ricordava il professor Ziino, ormai anche i finanziamenti, più che legati alla qualità dipendono dagli algoritmi ministeriali, quindi, figuriamoci se "ascoltano" un aggettivo o un avverbio, ma non si sa mai. Lo stesso vale, per rifarci alle parole del sovrintende, per i ragionamenti e le autocritiche che i responsabili delle istituzioni possono essere indotti a fare sulla base delle recensioni, in modo che i giudizi critici vengano prima o poi ragionati. Di certo il fatto di vederli raccolti e stampati è una bella occasione per riassumere un anno di attività musicale italiana, un racconto veritiero di ciò che è accaduto, di ciò che potrebbe migliorare o che non dovrebbe succedere. Utile come ripasso a chi c'era, ancor più interessante per chi non essendoci avrà la possibilità di sapere lo stesso. Ad esempio, a me piace leggere pur non seguendo per niente, che ne so, anche un pezzo di Gianni Clerici, la cronaca di un avvenimento che so che non andrò mai a vedere o che non ho mai visto, che mi sono perso proprio, proprio perché voglio capire perché c'è stato e che ragione c'era, perché avesse un senso.

Scusate il lungo preambolo, adesso iniziamo con la prima tavola rotonda, invitando e ringraziando gli amici che hanno aderito: Carla Moreni del «Sole24Ore», Alberto Mattioli de «La Stampa», Aldo Lastella di «Repubblica» e Venanzio Postiglione del «Corriere della Sera». Nell'organizzazione delle tavole abbiamo cercato di toglierci subito un pensiero, ovvero parlare all'inizio della critica musicale intesa nel senso più tradizionale. Ognuno di noi ha un pensiero diverso di cosa sia, di cosa debba fare, di che cosa non ha fatto e dove sbaglia, un critico musicale. Ci piaceva poterne parlare con colleghi che quel mondo lo conoscono bene e da punti d'osservazione giornalisticamente specifici. Per capire perché siamo arrivati a questo punto di "crisi" – di identità culturale e professionale, ho detto prima – se è un punto di non ritorno quindi molto pericoloso; quanto dobbiamo preoccuparci, quanto possiamo reagire, quali sono le prospettive future. Lo abbiamo intitolato *La pancia dei giornali* perché sono stati loro, i giornali appunto, i nostri primi interlocutori ma oggi sono talvolta poco solidali quando non ostili più o meno esplicitamente. E crediamo che ascoltare la "pancia" possa aiutarci a capire cos'è avvenuto nella "testa" dei giornali stessi nei riguardi della critica musicale. Presenza che, lo vediamo ogni giorno, s'è modificata al punto da renderla a volta iriconoscibile per funzione e contenuti. Probabilmente anche un po' a ragione.

TAVOLA ROTONDA

LA CRITICA E L'INFORMAZIONE MUSICALE
NELLA PANCIA DEI GIORNALI

Angelo Foletto (moderatore)

Iniziamo con Carla Moreni, oggi critico musicale del «Sole24ore», della *Radiotelevisione Svizzera (RSI)*, con un percorso professionale che le ha permesso di praticare in molteplici espressioni giornalistiche e specialistiche l'informazione musicale; in mensili e quotidiani, da «Musica viva», a «Il Giorno» e «Avvenire». Come s'è modificata la presenza della critica da quando lavoravi in redazione ad oggi?

Carla Moreni

Allora, c'è bisogno di andare indietro e vi ricorderò solo una parola, perché secondo me alcune parole fanno il centro dell'esercizio della critica. Era il 1989, ed eravamo proprio qui, e c'era Fedele d'Amico che interveniva al convegno di allora sulla critica musicale; e disse una parola che mi folgorò, ovvero: «il critico deve essere un *chroniqueur*», bellissimo termine letterario francese, che ha una grande storia letteraria alle spalle, ma che sottolineava anche la pratica necessaria del consumarsi le suole delle scarpe. Era insieme un esempio di immediatezza, perché il *chroniqueur* scrive subito la cronaca, al momento, la sera quando torna a casa. Come siamo cambiati? Trent'anni fa non c'era internet, non c'erano i cellulari, ovviamente, dico delle banalità. Si faceva critica, qui in Scala, facendo a gara a chi per primo fosse arrivato al telefono, l'unico, al secondo piano dei palchi, a destra: un telefono a muro, di bachelite, dove vinceva chi arrivava prima e quindi aveva la possibilità di dettare per primo. Io che avevo ancora di più gambe veloci battevo i miei colleghi più anziani, che mi odiavano... anche perché vi assicuro, era orribile stare da fuori e sentire quello che davanti a te dettava. Lorenzo Arruga, usciva dal Teatro, e andava a dettare dalla cabina di fronte e ogni tanto quando rientrava si lamentava che non gli erano bastati i gettoni! L'aspetto meraviglioso del dettare era che scrivevi a caldo, cercando di organizzare le idee, la scrittura buttata giù in due appunti, azzeccando i tempi,

la lunghezza, lo scarto delle ripetizioni, ma avevi già il tuo primo lettore, che era il dimafonista dall'altra parte, in redazione, che registrava, quindi non solo ti diceva fammi lo spelling di un nome (quando tu eri tutto concentrato sulla tenuta della frase) ma poi alla fine del pezzo – non sempre, ma ogni tanto capitava, e vi assicuro che era la più bella soddisfazione, davvero impagabile – ecco il dimafonista ti commentava: Brava! Ed era un piccolo brivido, come dire: ok, è andata bene. Forse era così la critica, così eravamo, con un pensiero un po' nostalgico, ma di grande attualità, perché io credo che oggi, da recuperare e tener sempre presente, non è solo il meraviglioso termine di *chroniqueur*, ma anche un po' il correre, quel fare le scale, e lo scrivere subito, scrivere proprio come esercizio di stile.

Foletto

Aldo Lastella, ex-caporedattore della pagina Spettacoli nazionale di «Repubblica», dove ho svolto incarichi simili nella redazione milanese, è un collega di redazione che va ai concerti e conosce dal di dentro il mondo dello spettacolo e il pubblico. È un amico da molto tempo, e da sempre uno dei miei interlocutori redazionali forti e critici. Aldo ha sempre avuto idee molto precise, sapendo e leggendo di musica, su quelle che ho prima chiamato “colpe” della critica musicale; le ragioni per cui ad un certo punto dovevamo cambiare rotta o il nostro tipo di esercitare questo mestiere era sbagliato, non era più al passo con quello che volevano i giornali. Vuoi provare a spiegare questo passaggio?

Subito dopo vorrei intervenisse Alberto Mattioli, che è un collega di alto lignaggio giornalistico militante come inviato e corrispondente per «La Stampa», ma anche autore di libri dedicati all'opera e a grandi protagonisti, e che negli ultimi ha sempre più ampliato il numero e la sostanza dei suoi interventi critico-cronistici dedicati al mondo della musica e del teatro musicale.

Aldo Lastella

La prima cosa che posso dire è che in questi trent'anni più che cambiare la critica musicale, sono cambiati i giornali. È cambiata l'Italia, è cambiato il pubblico al quale i giornalisti si rivolgono e di conseguenza è cambiato tutto. È cambiato il modo in cui si fanno i giornali. La critica musicale è solo un aspetto del modo di fare i giornali. Ricordo che trent'anni fa noi di «Repubblica» facevamo sei, sette, otto, nove pagine, paginate intere sul festival di Savonlinna, cosa oggi inconcepibile. I festival musicali che c'erano in Italia, li seguivamo tutti: il festival della Valdorcia ecc., coprivamo tutto, avevamo cinque, sei critici musicali. Da quell'epoca è cambiato tutto, dagli anni '90,

quando, un po' per crisi strutturali dei giornali, l'aumento del prezzo della carta e un po' per la crescita delle televisioni, sia pubbliche che commerciali, che hanno cominciato a erodere pubblicità e pubblico ai giornali, la svolta è stata che i direttori hanno pensato che rivolgendosi a un pubblico più largo, facendo del populismo, del populismo giornalistico, esattamente l'élite dei giornali in qualche modo ha allevato il populismo di oggi e questa è stata la svolta dei giornali. Allora per ragioni strutturali e culturali e diciamo "sociali" è cambiato il modo di fare informazione, per cui gradualmente la critica si è asciugata come presenza sui giornali, si è votata all'eventismo, e questa è stata l'evoluzione dei giornali. Io come caporedattore mi sono trovato in mezzo tra queste due esigenze, da un lato andare incontro a questo fantomatico pubblico più largo che forse non era così disponibile a leggere una pagina sul Festival di Savonlinna, dall'altro riconoscere giustamente i pregi e la presenza, necessaria secondo me, dei critici musicali, ma non solo musicali, anche cinematografici e teatrali eccetera, proprio perché i giornali sono portatori di varie parti della società e la parte culturale è una molto importante. Io ho sempre sostenuto questo, certamente spesso ho dovuto alzare dei muri, limitare, entrare persino nello specifico del linguaggio del critico musicale e ricordo anni fa un critico, un collega molto bravo, che cominciava allora a collaborare col giornale, nel primo pezzo mi butta dentro "ductus agogico"! Ductus agogico su un quotidiano non si può scrivere! I giornali sono cambiati, partiti dall'essere come dire portavoce di un'élite del nostro paese, sono arrivati ad avere più di sei milioni di lettori, oggi sono tornati ad avere due milioni di lettori, sono tornati ad essere un'élite. Quello che penso è che oggi i giornali potrebbero avere il coraggio di rivolgersi alle élite. Gli altri lettori li hanno persi, stanno da un'altra parte, per cui tanto vale occuparsi di musica classica, di cultura e magari spostare il ghetto degli inserti culturali nella pancia del giornale.

Alberto Mattioli

Io sono a metà strada perché sul mio giornale scrivo anche di musica, però sono un interno, articolo 1, caposervizio, quindi ho fatto anch'io la "cucina" del quotidiano. Oggi la critica musicale sostanzialmente non esiste più. O è francobollata, miniaturizzata nelle 30 righe e nelle 20 righe, oppure proprio non compare più. Questa sparizione della critica musicale dai giornali, tipo dinosauri, ha tre responsabili: il primo sono i giornali, il secondo è la stessa critica e il terzo le istituzioni musicali italiane. I giornali sono in crisi e stanno affrontando dei problemi che ai giornalisti sono chiarissimi: uno di questi è che i giornali non servono più a dare le notizie, poiché la gente le apprende già da altre fonti, certo più approssimative, più immediate, più epi-

dermiche ma insomma le notizie del giorno le conosce, le arrivano da Internet, dalla televisione, dalla radio, dai social e così via. Il compito dei giornali è quindi quello di andare oltre, di analizzare, di spiegare. Non raccontare cosa è successo ma perché è successo. In questa chiave, secondo me, il rapporto fra le varie parti del giornale deve cambiare. Nei giornali italiani il primo sfoglio è sempre stato predominante rispetto al secondo, le *hard news* sono state sempre più importanti delle *soft news*. Il rapporto fra politica, esteri, cronaca ed economia da una parte e cultura, spettacoli, opinioni e sport dall'altra è sempre stato squilibrato, sia come spazi che come attenzione da parte delle direzioni. Ma oggi i lettori non hanno più bisogno, ammesso che l'abbiano mai avuto, di dieci pagine per sapere cosa Di Maio risponde a Salvini, che ha risposto a D'Alema che ha risposto a Martina. Magari. vogliono sapere che cos'è successo la sera prima alla Scala. Perché, come diceva giustamente Lastella, oggi il giornale non è più un prodotto popolare ma è diventato d'élite. Se da cinque milioni di copie venduti ogni giorno siamo passati a due, e se da un euro siamo passati a un euro e 50 euro di prezzo di copertina, vuol dire che il pubblico cui si rivolgono i giornali non è più un pubblico "generalista". Non solo. Quando i giornali vendevano cinque milioni di copie, prima della grande crisi provocata da Internet, ed era un dato comunque bassissimo perché, ve lo ricordo, è lo stesso numero di copie che si vendevano in Italia nel 1940, quando i giornali erano perfino più noiosi di quelli attuali, e comunque nel frattempo la popolazione italiana è raddoppiata, ma non divaghiamo, anche quando i giornali – dicevo – vendevano cinque milioni di copie, ho sempre provato a spiegare ai miei vari direttori che quelle bellissime ricerche sui consumi culturali degli italiani, che citiamo sempre ma non leggiamo mai, dimostrano che in Italia ci sono circa cinque milioni di persone che vanno al cinema, a teatro, alle mostre, comprano i libri e in generale svolgono attività culturali. Sono il 12% della popolazione. A mio modo di vedere, non era così eccentrico pensare che questi cinque milioni italiani che hanno interessi culturali siano più o meno gli stessi cinque milioni che comprano un quotidiano tutti i giorni e che, a trovarsi sulle sue pagine di spettacoli 'L'isola dei famosi' invece della Scala si arrabbiano pure. Si arrabbiano perché sono un'élite, sono convinti di essere un'élite e sulle pagine dei quotidiani vogliono che si parli della Scala o delle mostre o dei libri, non del "Grande fratello".

Foletto

Mattioli ha prospettato l'idea di un giornale diverso. Giriamo la domanda che consegue a Venanzio Postiglione, oggi vicedirettore del «Corriere della Sera» dov'è entrato nel 1990. Quanto è d'accordo con ciò che s'è fino-

ra detto? C'è qualcos'altro per cui ad un certo punto la critica musicale – o quel tipo d'informazione specialistica sulla musica – è diventata superflua o addirittura un peso? È forse il giornale che non è più contenitore nemmeno di notizie per un'élite, ma è un progetto-giornale generalista che ha cannibalizzato il giornale contenitore anche di notizie culturali, come un tempo?

Venanzio Postiglione

Grazie Angelo per l'invito, per l'idea, e grazie anche alla Scala che ci accoglie in un posto meraviglioso. Non sono d'accordo su alcune delle cose che stiamo dicendo. Sono un po' più fiducioso, per tre motivi di fondo: il primo è per tenere vivo il dibattito; il secondo è per una questione di nobiltà e di materia, se possiamo parlare di materia a proposito di musica; il terzo per un motivo tecnico-giornalistico, che poi penso sia lo spunto che possa essere più interessante. Rileggevo ultimamente questo romanzo magnifico che vi suggerisco, che si chiama *Le guide del tramonto*, di fantascienza, di Arthur C. Clarke. Ha delle pagine straordinarie, perché ad un certo punto sbarcano sul pianeta terra i superni. I superni sono questi alieni che hanno un'intelligenza superiore, che, calcola lo scrittore, è cento volte più grande delle capacità cerebrali degli umani. Loro sbarcano, e qual è la fortuna per l'umanità? (L'obiettivo era distruggerla). Sbarcano durante un concerto di classica. A quel punto rimangono annichiliti, sorpresi, entusiasti e decidono, visto il miracolo della musica a cui assistono, di non distruggere più la Terra e si chiedono, per tutto il romanzo, ma perché siamo rimasti stupefatti? Qual è la formula della musica? Allo stesso tempo, ne sono entusiasti e non riescono a trovarla. È come la formula del fiore: nessuno sa dire qual è l'essenza del fiore ma la sua bellezza è manifesta e quindi la formula della musica è come la formula del fiore!

Oliver Sacks, in *Musicofilia*, uno dei suoi saggi più riusciti, racconta come i suoi pazienti, per la maggior parte affetti da gravi forme di demenza, siano capaci di conservare le facoltà legate alla musica, avendo perso quasi tutte le altre. Eugenio Montale, ha scritto e detto, a più riprese, che è diventato poeta grazie e in virtù della musica. Questo, per dire che, a differenza di altri campi, qui abbiamo una materia straordinaria, infinita, che fa parte della nostra vita, della nostra storia e, senza retorica, della nostra anima.

C'è crisi del giornalismo e dell'editoria? Anche della critica musicale? Per le ragioni che hanno detto i colleghi? Assolutamente sì. Per un motivo in più, aggiungo, e che riguarda in modo specifico la critica e qualsiasi critica, perché tutti noi siamo vittime, non solo nel giornalismo, ma della società, di quella che io chiamerei la sindrome "TripAdvisor": non mi fido di chi ne sa, di chi è competente, ma del mio vicino di casa, perché è uno di noi. È uno

come noi e quindi questo aspetto, che però non è solo nel giornalismo, ma nella nostra società, influisce poi su tutte le nostre scelte. Ci sono meno lettori? Qui siamo, invece, meno d'accordo. Ma questa è apparenza, signori. Ci sono meno lettori? Il «Corriere», nella sua storia, ha avuto un picco di lettori, un milione di lettori della carta stampata, quando era direttore Di Bella. Attualmente, il sistema «Corriere della Sera» ha tre milioni di persone che ogni giorno, in qualche modo, soprattutto sul sito <corriere.it> ma anche sulla carta in misura diversa, presenta i suoi contenuti sotto un marchio che si chiama «Corriere».

La verità è che oggi ci sono più persone che in qualche modo transitano sotto l'ombrello «Corriere», in forme assolutamente diverse e nuove secondo il nostro tempo. Il problema è cercarli, i lettori, convincerli, conquistarli, allontanandoci da due falsi miti. Il primo è quello che io chiamo il paradosso delle opinioni; noi siamo gli stessi che raccontano che le *hard news* si trovano già dappertutto, sui social, in qualsiasi sito e blog eccetera. Quindi c'è bisogno, per il giornalismo professionale, di opinioni: e poi siamo quelli che non credono che possa entrare nello straordinario mondo delle opinioni la critica musicale. E perché? Perché valgono tutte le opinioni di politica estera, politica interna, e invece, ora che è il tempo del giornalismo professionale, non crediamo nella forza della critica musicale? Secondo paradosso: noi siamo convinti, perché è un nostro alibi culturale, che chi transita dal web giornalistico sia interessato soltanto alla leggerezza e, poiché ci sono soprattutto giovani, i giovani non siano interessati ai nostri contenuti anche un po' più seri, importanti e approfonditi. Sono falsi miti! È più facile raccontarcelo, perché possiamo così mettere le foto di Belen tutto il giorno e tutte le sere in *homepage*, ma non è vero. Sapete qual è stato uno degli articoli più letti di <corriere.it> quest'anno? Quello di Dario Di Vico che ha raccontato com'è una follia considerare la divisione fra regioni, perché c'è una sola regione che conta in Italia ed è quella dell'A4 che va da Torino a Trieste, perché lì c'è lo specchio della manifattura italiana nel mondo ed è uno dei posti più ricchi e produttivi del pianeta. Noi stiamo parlando di una cosa assolutamente hard, perché sul sito ha avuto un grande successo. Ma secondo voi qual è stato l'articolo più letto sul <corriere.it>? È stato quello di Fiorenza Sarzanini, straordinaria collega di cronaca, che sul web, sulla carta trasferita sul web, ci ha detto che cosa c'era realmente nel decreto sicurezza. Quindi, a maggior ragione adesso che i grandi giornali del mondo, tutti i giornali americani, quasi tutti i giornali francesi, ma pochissimi giornali italiani, hanno deciso di mettere anche il web a pagamento, con il sistema del *PayPal*. Significa che dopo un certo numero di articoli al mese devi pagare per continuare a leggere le notizie sul web. Quindi, non stiamo parlando più di passanti, stiamo parlando di lettori di élite perché hanno scelto di abbonarsi al nostro sito.

Fra <corriere.it> e *digital edition*, il «Corriere» ha più di 100.000 abbonati, persone che acquisiscono le informazioni sul digitale. È una prateria gigantesca e credere che i giovani non siano interessati, che non ci sia un linguaggio per provare a raggiungerli, per combattere, è una resa preventiva. E inaccettabile.

Foletto

D'accordo il web potrebbe essere una «prateria gigantesca». Ma, vi chiedo, perché sono così difficili i rapporti tra carta e il web quando di tratta di dare spazio e visibilità alla critica musicale e all'informazione culturale?

Lastella

Forse ha ragione Postiglione, c'è un pregiudizio per cui il web è una prateria, ma per tutte altre notizie. Se uno vuole cercare una recensione di musica classica sui siti dei giornali italiani, ma anche sui siti stranieri, ad esempio nella BBC, deve fare tre o quattro click, in una sezione che si chiama *stage*, e sono quattro passaggi. Chi cerca una recensione di musica classica, deve perderci parecchi minuti. Non la trova sulla *homepage*, e questo già allontana la gente perché un utente deve essere fortemente motivato a quella notizia e a quella recensione. I giornali, come i siti web, sono fatti dalle persone, non c'è un progetto complessivo monolitico per cui chi costruisce i giornali, chi costruisce i siti web, i modi di fare informazione marciano tutti nella stessa direzione. Tutti i mezzi di informazione sono fatti da persone in carne ed ossa con i loro errori, le loro idiosincrasie, le loro passioni. Questo si riflette naturalmente sui giornali! Faccio solo un piccolo esempio, anni fa, all'inizio degli anni '90, quando morì Jerome Robbins, su «Repubblica» uscirono venti righe, perché in quel momento c'erano delle persone che non sapevano chi fosse Jerome Robbins e si accontentarono dell'Ansa. Oggi magari la cosa sarebbe diversa. Allora, anche i siti sono fatti da persone che conoscono delle cose ma non ne conoscono delle altre. Hanno una certa visione dell'utenza o ne hanno un'altra; la generazione venuta dopo di noi spesso non ha contatti con questo tipo di mondo, almeno per quello che è la mia esperienza, quindi fa più fatica ad entrare nel web. È arrivata a fare informazione, addirittura a dirigere i mezzi di informazione, attraverso altri percorsi culturali, che non sono quelli che comprendono la musica classica o un altro tipo di cultura più classica in qualche modo. Questo, secondo me, è uno dei motivi: i mezzi d'informazione sono fatti da persone!

Foletto

Ma l'informazione non può essere ostaggio della incompetenza delle persone. La critica musicale era la competenza che bilanciava la genericità della (necessaria) informazione cronistica che poteva permettersi di avere delle falle specifiche o generazionali. Forse il vero problema sta nel fatto che oggi certe magre figure o carenze se riguardano la cultura e la musica sono – giornalmisticamente – ritenute peccati veniali. Mentre non si perdona il lessico specialistico o la recensione come giudizio critico, anche tecnico.

Lastella

Le persone non si formano dopo, si formano prima! Allora – adesso apro una piccola parentesi personale – sono cresciuto in una casa senza libri e senza dischi, avevo le rassegne di musica del nostro tempo che ho seguito a mani basse e mi sono formato su questo tipo di offerta culturale. Oggi è difficile, te la devi andare a cercare. All'epoca, nella Milano degli anni '70, c'erano molte più occasioni.

Foletto

La nostra generazione le ha potute sfruttare. Oggi c'è un altro paradosso: viviamo in un mondo di cui ci preoccupa l'eccesso d'informazione. Cioè le informazioni ci arrivano da ogni parte, quasi involontariamente a volte, però ci manca chi le “filtra” prima e per noi. Volevo chiedere, quindi, secondo voi l'esperienza/competenza critica non potrebbe avere senso anche per la critica musicale e d'arte sul web come ad esempio viene esercitata ancora in parte sui settimanali culturali dei quotidiani? Quando avviene, le reazioni/post che vengono registrate sulle *homepage* quali sono? Carta e web sono un'alternativa, un complemento o proprio due mondi/pubblico diverso?

Moreni

Allora diciamo che il *Domenicale* ama presentarsi con l'aspetto di un club per iniziati, e tale rimane, negli anni, dal momento che nessuno è riuscito ancora a copiarlo o ad affondarlo. Per quanto riguarda il discorso web: io tendenzialmente resto dalla parte della carta. Mi spiace, non sono per il web. Vi sembrerò preistorica, ma mi piace la carta: non ho un blog, non ho Facebook, se devo scrivere scrivo sulla carta. E mi piace la carta per un esatto motivo: la carta ha un limite. La pagina di carta finisce a un certo punto, e io devo contenere la mia logorrea, contenere i miei pensieri, devo dare loro un

ordine e farlo apparire entro questo limite, quindi pratico un esercizio di scrittura e di comunicazione. Nei giornali, da sempre, la consegna di un pezzo alla redazione parte sempre da un numero, che è quello delle battute assegnato. Il web è sfrenato. Quando mi capita di scrivere per il web del «Sole24Ore», e chiedo indicazioni sulle lunghezze, la risposta immancabilmente suona: “quello che vuoi”. Il che è bellissimo, da una parte, ma dall’altra non mi piace. Perché i pezzi scritti sul web non impongono limiti, sia di autorevolezza che di formazione, di preparazione, elementi che invece la carta severamente impone. Creando così la tradizione che il lettore non legge la critica ma il critico. Perché quello che interessa ai nostri lettori è leggere ad esempio cosa scrive Alberto Mattioli, oppure cosa scrive Angelo Foletto, quindi non la critica in generale ma come scrivi tu. Quindi plasmando un rapporto diretto e personale con una determinata personalità. Che tuttavia va arginata entro una forma. Contenuti racchiusi in una forma, in questo sono assolutamente crociana.

Foletto

Con la riduzione degli spazi delle recensioni sui giornali, credo che un po’ tutti abbiamo imparato a scrivere, non dico meglio, ma forse in maniera più essenziale e utile/comprendibile per chi legge.

Lastella

Il web ha un grosso limite, dopo 30 righe non ti legge più nessuno!

Foletto

Mattioli, quando scrive un articolo ragiona diversamente sapendo la destinazione, carta o web? In che misura e come?

Alberto Mattioli

A differenza di Carla, io ho fatto la scelta opposta, cioè io non lo scrivo più la recensione sulla carta, ma sul web. Perché? Mi ero stufato di dover battermi per pubblicare 30 righe, che poi uscivano quando era finita l’ultima recita dello spettacolo, quindi non erano nemmeno più utili al lettore. Oppure forse, più banalmente, perché non essendo più al desk non mi potevo più attribuire le 60 righe, cioè non avevo più il potere di auto-commissionarmi delle recensioni lunghe. Io sono passato al web e mi ci

trovo molto bene: la tempistica è molto più puntuale e puoi scrivere dei pezzi di senso compiuto, anche se è chiaro che se sbrodoli per otto pagine o diventi troppo tecnico non ti legge più nessuno. Aggiungo una cosa interessante che riguarda quelli che sono gli altri nostri interlocutori, non solo i lettori ma gli uffici stampa. Gli uffici stampa intelligenti, questo l'hanno capito. Una volta si lamentavano, quando andavi alla "prima" del teatro x e dicevi loro che avresti scritto sul web. La consideravano una specie di diminuzione. Oggi hanno capito che invece è molto meglio il web. È molto meglio, non solo perché generalmente è più letto, nel senso che, come giustamente faceva notare Venanzio, il bacino di lettori del web è molto maggiore di quello della carta, ma perché a differenza della carta il pezzo sul web vive di vita propria, cioè una volta che tu lo metti lì, non muore lì e il giorno dopo, a differenza della carta, non serve a incartarci il pesce, ma comincia a diffondersi su Twitter, su Facebook, sui blog eccetera. C'è però un problema, e questo il web lo sottolinea. Proprio perché parla alla rete, cioè a un'utenza potenzialmente più vasta, secondo me la critica, che si confronta quasi sempre con un repertorio del passato, ha il compito di cercarsi dei temi, degli spunti e degli argomenti che possano interessare al di fuori dello stretto recinto delle persone che vanno ai concerti e all'opera. Insomma, il bravo critico è quello che si fa leggere anche da chi non è appassionato alla materia di cui scrive. Questo significa che la critica italiana dovrebbe cominciare a sforzarsi di segnalare al lettore degli spunti per capire la nostra contemporaneità e il mondo che ci circonda. Fuori dai teatri esiste un mondo vero, non virtuale, reale, dove ci sono temi, questioni e problemi che appassionano la gente e che in qualche modo, sia pure in maniera molto sottile e indiretta, emergono anche in quello che si fa dentro questi sedicenti templi della musica. E qui vengo al terzo responsabile della sparizione della critica, che è la programmazione musicale italiana. Premetto che io parlo d'opera perché mi occupo d'opera. Ebbene, l'opera in Italia è la più noiosa che si fa al mondo! Del resto, fare confronti oggi è semplicissimo. Tutto quel che viene fatto nei teatri d'opera del mondo è a portata di click, anche perché ormai quasi tutti i teatri fanno lo *streaming* dei loro spettacoli. E allora chiunque può rendersi conto che nulla è noioso come la programmazione dei teatri italiani dove non si fa l'opera contemporanea, dove ancora Händel o il barocco sono considerate "rarità", dove su un quotidiano nazionale viene fatto un pezzo per denunciare le malefatte del regista Damiano Michieletto intervistando Alfonso Signorini. Io non credevo ai miei occhi! Allora, voi capite, di fronte a un panorama del genere, mandare qualcuno a recensire la tremilionesima *Traviata* esattamente uguale alle due milioni 900 mila 999 recite che l'hanno preceduta, è come se un giornale, ogni quindici giorni, mandasse uno a raccontarci cosa c'è dentro gli Uffizi. Ma lo sappiamo benissimo! Tu mandi uno gli Uffizi se

improvvisamente gli Uffizi cambiano allestimento, o se fanno una grande mostra su Caravaggio. *La Traviata* della Cavani l'abbiamo vista cento volte, è sempre quella; senza contare poi i recensori che cominciano il pezzo spiegando perché *La Bohème* è un capolavoro o raccontandoti la trama di *Rigoletto*. Il mondo musicale italiano, sia in chi lo gestisce sia in chi lo racconta, soffre di un clamoroso deficit di contemporaneità, di interpretazione del mondo che ci circonda. Se noi fossimo capaci di farlo, allora vi garantisco che gli spazi, più facilmente sul web, più difficilmente sulla carta, si troverebbero, proprio perché i temi culturali, oggi, sono quelli che meglio permettono di capire la contemporaneità; che ti sottraggono al flusso continuo, insopportabile, invadente, intimidente delle news e ti permettono per un attimo di distrarti e di ragionarci sopra.

Foletto

Credo che oggi – a maggior ragione, visto che la figura del critico musicale è molto meno riconosciuta culturalmente, professionalmente garantita e giornalmisticamente istituzionalizzata – chi vuole esercitare questo mestiere con completezza e credibilità debba occuparsi, non soltanto del teatro e dei concerti, cioè dell'esito finale, ma anche di ciò che sta dietro e quello che si vorrebbe fare. Non possiamo limitarci a ciò che avviene tra l'apertura e la chiusura del sipario. Esiste tutto un mondo attorno. Direttore Postiglione è d'accordo con Mattioli, oppure è un'utopia? Come si dovrebbe leggere un pezzo su un concerto, quale dovrebbe essere per funzionare oggi?

Postiglione

Vorrei leggere, come se fosse ieri, il «Corriere d'informazione», pagina 3, 1958. È una recensione. «Non è senza emozione che di anno in anno si rivede il vecchio Stravinsky salire sul palco direttoriale per presentare ai cittadini di Venezia l'ultimo prodotto della sua officina. Il settantacinquenne maestro impersona infatti oltre cinquant'anni di esperienze musicali e a quest'età ogni sua riapparizione dà un calore di sentimento che sopraffà ogni considerazione prettamente critica. Nessuno avrebbe voluto ieri sera vederlo sostituito da un direttore di lui più esperto, delle interpretazioni delle musiche, anche se nella cosiddetta prova generale offerta ai giornalisti le frequenti interruzioni provavano che il buon lavoro di concertazione, preparato dal giovane Craft, era mandato all'aria dall'ancor più giovane Stravinsky, sempre incerto e sempre alla ricerca di sé stesso, incapace di dire si fa così e basta, come qualunque altro interprete avrebbe la forza di fare!». Eugenio Montale stronca Stravinsky direttore d'orchestra, con chiarezza, leggerezza,

in un modo che può capire chiunque, lui si prende la briga nel '58 di stroncare Stravinsky direttore d'orchestra. Tra l'altro, dovette fare gavetta perché i giornali dell'epoca non capivano i talenti. Montale fece gavetta sul «Corriere d'informazione», per poi passare, all'inizio degli anni '60, sulla terza pagina del «Corriere della Sera».

Io non vedo oggi, nel 2018, una contrapposizione tra carta e digitale, io vedo due cose al centro, i contenuti e il linguaggio. Una volta che noi siamo capaci di offrire i contenuti interessanti, approfonditi, attraenti, con il linguaggio che può essere anche altissimo ma allo stesso tempo figlio del suo tempo, io vedo che pezzi che funzionano sulla carta funzionano anche sul web; abbiamo addirittura fatto il contrario, come ormai hanno cominciato a fare i grandi giornali americani. Pezzi che il pomeriggio e la sera appaiono sul web e la mattina sono sulla carta. Quindi, non contrapposizione ma integrazione, con una cosa specifica che la comparsa sul digitale può dare, anche in termini di soddisfazione. È vero che sulle *homepage*, molto spesso, la critica non appare, viene messa da parte, ma sapete quanti sono i lettori che direttamente cliccano <corriere.it> e quanti invece arrivano attraverso Google e i vari social? Metà e metà! Allora di cosa stiamo parlando? Il problema è il tuo contenuto! Se il contenuto di Mattioli funziona e addirittura lo mettono su Facebook, vuol dire che, piano piano, non è un sasso, ma è un sasso gettato in uno stagno e quindi Mattioli sarà letto anche se nessuno va ad aprire la <stampa.it>, ma perché funziona e quel 50% di lettori che arriva a lui, arriverà. Arriverà perché ha messo le chiavi di lettura giuste, il che significa tornare al giornalismo e alla sua nascita. Interessare i lettori, acchiapparli. Significa che ha fatto centro perché ha una platea attraverso Twitter ma soprattutto attraverso Facebook, o perché è indicizzato bene da Google, insomma, ha trovato le chiavi giuste e arrivano da lui! Non solo, per chi ci crede e fa questo mestiere avendo una consapevolezza di sé, mentre per il pezzo sulla carta di Montale mi è costato una gran fatica convincere l'archivista a tirarlo fuori. Il pezzo di Mattioli, con il mondo in tasca che ho, lo trovo in tre secondi. Come tanti di quelli che fanno questo mestiere, anch'io ho cominciato con la carta, vivo di carta, è la mia passione, ma ora ho imparato, sto studiando, non sono ancora all'altezza del mondo digitale ma ci provo tutti i giorni. Da cronista, per sapere cosa pensasse il lettore dei miei articoli, dovevo aspettare delle lettere che magari sarebbero arrivate dopo mesi. Adesso io, in ogni momento, ho il polso dei miei lettori, a volte isterico, a volte viscerale, a volte surreale, ma ce l'ho. Ho la possibilità di rispondere, la possibilità di interloquire: è un mondo magnifico perché anche la mia critica musicale, giusta o sbagliata, criticata a sua volta, è viva. Più viva che mai.

Foletto

Concludiamo riflettendo insieme sull'ultima frase: «avere il polso dei lettori in tasca», è un vantaggio o uno svantaggio? Quant'è importante tenere conto di quel «polso» nell'esercizio/servizio critico e di informazione culturale nei mezzi di informazione oggi?

Moreni

Il critico lavora nella continuità. Mi spiego: a me interessa il parere del mio lettore, su un dato momento di una esecuzione, però nel contempo so già che devo pensare a quello che scriverò la settimana prossima, pianificando insieme date e contenuti del mese successivo. Cioè il ruolo del critico è di guardare sempre avanti. Dunque da un lato è doveroso avere il polso del lettore: noi lavoriamo per voi che ci guardate e leggete. Ma dall'altro non possiamo perdere di mira gli artisti, i musicisti, e la musica che chiede di essere raccontata. E non so se alla musica posso rispondere con un click o con un "mi piace". Credo che nei nostri obiettivi rientri anche un dovere di continuità, di grande arcata, nella lettura del nostro tempo musicale. Quindi al lettore chiedo di non fissarsi – se possibile – sul singolo articolo, ma sul racconto ampio. Non prestando solo attenzione a quello che è stata una certa interpretazione, una regia, la resa di un cantante, ma scoprendo passo dopo passo quello che c'è dietro, ovvero il grande mondo della musica, quello che realmente dà vita ai musicisti e ai critici musicali. E quindi a cascata anche ai lettori e alla musica che, nonostante gli infausti pronostici di qualcuno, gode di piana salute e va avanti! Quindi, va bene, mettiamoci pure un click, ma purché viva la musica.

Mattioli

Io sono su una posizione mediana, trovo che sia molto bella la risposta immediata, anche se spesso è viscerale, di pancia, arriva fino agli insulti. Vi garantisco che leggo cose incredibili quando metto una recensione su Facebook o su Twitter, là dove si scatena l'uomo primitivo che è in noi. Credo che questo sia molto bello, ma che debba essere governato. È chiaro che in rete si trova qualsiasi cosa. Ma è parte della responsabilità di chi ha un background giornalistico, cioè di chi fa questo lavoro in maniera professionale, di moderare, separare, selezionare questo scatenamento della pubblica opinione che è poi la differenza vera fra gli articoli che pubblicano delle testate in qualche modo riconosciute e i vari blog "fai-da-te", anche rispettabili, ma dove talvolta si invoca il sangue. È una responsabilità di chi deve ga-

rantire un'informazione decente, altrimenti si scende in un'arena virtuale dove ogni colpo è legittimo e tutto è lecito.

Lastella

Il web è difficile che con questo tipo di argomenti riesca ad allargare la platea, la carta ha forse un po' più di possibilità!

Foletto

Grazie, mi sembra la conclusione che ci voleva. Non soltanto per la conclusione di questo nostro piccolo confronto, di cui ringrazio vivamente Carla Moreni, Venanzio Postiglione, Alberto Mattioli e Aldo Lastella, ma soprattutto perché “lancia” la giornata. Mi auguro che ci sia sempre più una convergenza tra carta e web. Allo stesso modo – la convergenza tra modi diversi di fare informazione è il tema centrale e cruciale della giornata – superati quella sorta di sospetto reciproco e di clima competitivo-concorrenziale, proseguano collaborazione e integrazione tra informazione di carattere e formazione musicologica e informazione di indole e pratica giornalistica.

RAPPORTI CONVERGENTI E DIVERGENTI
TRA MUSICOLOGIA E CRITICA MUSICALE IN ITALIA

Antonio Caroccia (moderatore)

Rapporti convergenti e divergenti tra musicologia e critica musicale in Italia: un tema senza dubbio attuale, che forse potremmo denominare anche tra “formazione e informazione”. Sono stati già ricordati i contributi, come quello di Giuseppina La Face, e potremmo qui anche ricordarne tanti altri. Musicologia, ovvero scienza. Critica, ossia giornalismo e informazione. Due facce della stessa medaglia. Non v’è dubbio che esistono dei rapporti convergenti, ma anche delle divergenze. Basti pensare all’evoluzione della critica musicale negli ultimi anni.

Da Schumann – fondatore della moderna critica – in poi, il pensiero critico è mutato. Basta scorrere le vecchie cronache della «Gazzetta musicale di Milano» o «di Napoli», più attente a fatti storici e meno a “momenti di gossip” per avere un’idea. Oggi, ahimè, il critico musicale, spesso improvvisato, è quello dell’ultimo secondo, quello della “porta accanto” che spesso trasmette informazioni del tutto distorte. Penso – ad esempio – all’articolo di Eugenio Scalfari di qualche anno fa, che sull’*Espresso*, ricordava due figure come Leopardi e Chopin; ricordando l’artista polacco come compositore di un ‘solo’ concerto per pianoforte o addirittura compositore di quartetti e altre informazioni del tutto distorte, che nulla hanno a che vedere chiaramente con le fonti che ben conosciamo. Formazione: questo è un altro tema molto interessante.

Esistono oggi dei corsi accademici che formano i moderni critici? Forse sì! Nei piani di studio dei corsi musicologici universitari o dell’Alta Formazione Artistica Musicale dovrebbe essere presente una disciplina come la ‘critica musicale’. Ciò permetterebbe un percorso correttamente e scientificamente formato. Dunque, musicologia e critica musicale è una materia alquanto complessa soprattutto per i rapporti tra ‘formazione e informazione’ o se vogliamo tra ‘contenuti e linguaggi’.

Marco Capra

Per delineare il contesto nel quale nascono e si sviluppano in Italia le figure e le funzioni del critico musicale e del musicologo, ritengo sia utile partire dal confronto tra due critici di diversa estrazione, Italo Carlo Falbo e Luigi Torchi, impegnati nella disamina della *Tosca* di Puccini dopo il debutto romano nel gennaio del 1900. Sulla rivista fiorentina «La nuova musica», Falbo – giornalista, musicista e uomo politico – scrive:

Giacomo Puccini è quello fra i giovani maestri che possiede, in più alto grado, il senso della *teatralità*. Alle sue opere – dalla prima all’ultima – tutte le accuse si possono muovere, fuori che quella di essere, *come tante altre*, antiteatrali. E per un compositore di melodrammi questa è dote preziosa, indispensabile.²

E poi ancora, pur imputando al compositore varie manchevolezze: «Resta però sempre indovinata l’*opera teatrale*, e il pubblico – che non si perde nell’analisi dei caratteri e delle anime – si diverte, si entusiasma ed applaude, frequentemente, calorosamente».³

Le osservazioni di Falbo segnano la differenza tra un approccio critico in senso “giornalistico” (più vicino alle esigenze della cronaca e attento alla valutazione dell’opera *eseguita*) e un approccio in senso “musicologico” (più incline all’approfondimento analitico ed erudito, con la tendenza a identificare l’opera con il testo, prescindendo dalla considerazione dell’“effetto teatrale” di cui parla Falbo). Si tratta di un problema di metodo di non facile soluzione, del quale si è ben consci anche all’epoca. Lo rileva Torchi – redattore della «Rivista musicale italiana», la prima testata compiutamente musicologica pubblicata in Italia – attivo non solo nella riscoperta della musica vocale e strumentale del passato, ma anche nel valutare quella del suo tempo: da Wagner a Verdi a Puccini. Nel corso della lunga disamina di *Tosca*, avanza il dubbio che ogni approccio, soprattutto per le opere di matrice verista, possa essere fuorviante, poiché, da una parte, rinunciare all’analisi testuale porterebbe a giudizi basati solo su impressioni superficiali; ma, dall’altra, un eccesso di acribia analitica rischierebbe di non cogliere l’effetto generale, quale invece risulta dall’ascolto e dalla visione in teatro.⁴ Torchi ammette l’esistenza del problema, ma poi sceglie la strada a lui più congeniale: l’approccio analitico a senso unico, che con-

² ITALO CARLO FALBO, «*Tosca*» di Giacomo Puccini, «La nuova musica», V/49, gennaio 1900, p. 99.

³ *Ibidem*.

⁴ LUIGI TORCHI, «*Tosca*». *Melodramma in tre atti di Giacomo Puccini*, «Rivista musicale italiana», VII/1, 1900, pp. 78-114: 105.

sidera l'effetto teatrale un aspetto non essenziale, quando non ingannevole, per la formazione di un giudizio critico realmente fondato. Scrive:

[...] dopo la sfida lanciata da Cavaradossi a Scarpia, l'effetto è più dovuto all'esecuzione de' personaggi che alla musica. È una delle scene che, di tanto in tanto, ci regala l'arte verista, e dove, sulla base di una vieta progressione musicale – manate di colore e null'altro – gli attori Tosca, Cavaradossi e Scarpia ne dicono e ne fanno di cotte di crude. Tuttavia essi hanno ragione: il pubblico dimentica, o ricorda troppo, di assistere all'opera, resta ammirato di ciò che non è musica e domanda il *bis*.⁵

La questione investe direttamente il concetto stesso di opera musicale, il ruolo del testo da una parte e quello della sua messa in atto dall'altra, e quanto l'uno e l'altro concorrano alla formazione di un giudizio sull'opera e sul suo autore. Il problema, ovviamente, è sempre esistito per le musiche che prevedono una formalizzazione testuale; ma diviene lampante con la nascita di un approccio specificamente musicologico da una costola dell'esercizio critico pre-esistente.

Solo pochi anni prima degli interventi di Falbo e di Torchi a proposito di *Tosca*, la «Gazzetta musicale di Milano» – la più autorevole e longeva rivista musicale italiana dell'Ottocento, pubblicata dall'editore Ricordi – propone uno scambio di opinioni tra due collaboratori della rivista, Luigi Locati e Carlo Arner, sul ruolo della critica musicale e sul livello di competenza necessario a svolgere quella funzione. Il carteggio inizia con una lettera del 30 dicembre 1894 sotto il titolo *La critica musicale nei giornali politici*, in cui Locati si domanda se sia «chieder troppo che il critico musicale sia realmente e provatamente versato in tutto ciò che riguarda la musica, cantanti, orchestra, tecnica e storia musicale».⁶

Le difficoltà della critica musicale in un giornale politico, obbligato a servire i lettori con una rapidità straordinaria, non soltanto di notizie, ma persino di articoli critici in materia d'arte, articoli che il critico musicale ha talvolta poco più di due ore di tempo per scrivere, per lo più di notte, in un movimento di eccitazione nervosa, dopo una lunga giornata di lavoro e una serata di intensa audizione sono molteplici e gravi. Senza dubbio l'esigenza dei lettori ha costretto e costringe il critico ad aguzzare l'ingegno e a tendere

⁵ *Ivi*, p. 101.

⁶ LUIGI LOCATI, *La critica musicale nei giornali politici*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX/52, 30 dicembre 1894, pp. 823-824: 823.

eccessivamente tutte le sue facoltà di audizione, di osservazione e di esame concretandole con uno sforzo della volontà non sempre facile. Egli deve duplicarsi, triplicarsi, quadruplicarsi in altrettante personalità quanti sono i coefficienti dello spettacolo lirico. Egli deve giudicare l'opportunità dell'argomento, la struttura del libretto, il valore della musica, le relazioni fra questa e il libretto, lo stile dell'autore, la sua personalità e le sue tendenze, l'esecuzione dell'orchestra e dei cantanti, la coscienza, la capacità e il gusto del maestro concertatore, la *mise en scène*, la fedeltà storica dei costumi, i scenari e il meccanismo scenico, il pubblico, le chiamate, i *bis...* e scusatemi se è poco.⁷

E più oltre:

Non basta l'essere od essere creduto intelligente di musica per fare il critico, non basta il gustare la musica classica o moderna (che in certi casi è scambiato per superiorità intellettuale), non basta aver eccellente orecchio, non basta saper scrivere letterariamente presto e bene il proprio giudizio, non bastano né l'esperienza degli anni, né la pratica di avvenimenti teatrali, né la sincerità dei propri gusti, né l'indipendenza assoluta d'ogni camarilla coll'impresario, coll'autore, col municipio o coll'editore. Per fare il critico ci vuole: ingegno e coltura musicale, vale a dire, pratica e conoscenza delle regole dell'armonia, dell'orchestrazione (tecnica e impasto degli strumenti), della storia e di un numero prodigioso di lavori musicali teatrali e sinfonici del passato. Ad un critico che riunisse in sé tutte queste doti, di cui se alcune sono superflue per lo stesso compositore, sono indispensabili per il critico, nessun giornale lesinerebbe la paga; tutto il mondo s'accorgerebbe del valore ch'esso possiede e ne guadagnerebbero la sua importanza e la sua serietà. [...] Qualcuno obietterà che in un giornale politico non si può trovar tanto spazio per lunghi articoli di erudizione musicale. Per ciò che riguarda l'erudizione musicale è evidente che essa ha da servire al critico non per far pompa di sé, ma per dare in poche parole, precise e alla portata di tutti, ciò che il suo criterio, soccorso dalla sua erudizione, gli ispira e per avvalorare dinanzi alla sua coscienza il suo giudizio. La generalità dei lettori né può capire il linguaggio della tecnica musicale, né si interessa ad uno sfoggio, sia pure magistrale ed indiscutibile, di erudizione musicale. Per ciò che riguarda lo spazio, si sa quanto esso è prezioso in un giornale importante e quanto sia utile il saper dire molte cose in poche linee. Ma è anche indiscutibile che il recente risveglio musicale (risveglio len-

⁷ *Ibidem.*

to e diffidente, ma tuttavia benefico) di una parte di quella società di cui il giornalismo è perenne fotografia, non solo ha gradito, ma ha desiderato che anche di musica si parli con quella competenza e serietà con cui si parla di politica, di scienze sociali e di questioni finanziarie.⁸

Il 20 gennaio giunge la risposta di Arner:

[...] giova stabilir bene questo punto; che, cioè, il pubblico dei giornali politici quotidiani non esige dai critici musicali un soverchio sfoggio di erudizione, né una esuberanza inutile e oziosa di tecnicismo, né, infine, un esame, uno studio profondo tanto da finire col perdervi il filo delle idee. Certo, il pubblico di oggi, più colto e più esigente, vuole le cose fatte con coscienza e con intelligenza, ma più che una vera e profonda critica, domanda la traccia, le linee principali di una critica la quale poi possa più o meno adattare le proprie impressioni. [...] Il critico musicale eruditissimo si perderà, se vogliamo – come dice il Locati – ad anatomizzare battuta per battuta lo spartito. Ma in tal caso egli potrà far conto di scrivere i suoi giudizi per sé stesso, per l'operaio che li compone, per il correttore che ne corregge le bozze, e non per altri – sia che li pubblichi in un giornale quotidiano, in un periodico artistico o in una rivista dotta, grave e seria. [...] Altra cosa è l'ideale, altra cosa è la pratica; ed anche in materia di critica musicale non bisogna dimenticare che si scrive per il pubblico, il quale è tutt'altro composto che di eruditissimi.⁹

Quel confronto di posizioni giunge al culmine di un processo di sviluppo che in pochi decenni, dalla nascita del Regno d'Italia, ha visto la progressiva affermazione, sia pure in un contesto di diffuso analfabetismo, di modelli giornalistici aperti a un pubblico più vasto e indifferenziato rispetto al passato. Proliferano i giornali quotidiani di agile struttura e le riviste "popolari" (secondo un'accezione del termine che non significa "per tutti", ma "per un pubblico più ampio") che, attraverso le nuove tecniche di riproduzione delle illustrazioni, sfruttano codici di comunicazione meno complessi e di più facile richiamo. L'*élite* sopravvive in quegli spazi riservati che sono le riviste specialistiche, musicologiche nel nostro caso, di fine secolo. In quel contesto, la controversia che oppone Locati e Arner nasce dalla constatazio-

⁸ *Ibidem.*

⁹ CARLO ARNER, *A proposito della critica musicale nei giornali politici*, «Gazzetta musicale di Milano», L/3, 20 gennaio 1895, pp. 42-44.

ne che la stampa periodica in generale, e quindi la *critica* che su di essa si esercita, ha mutato caratteristiche e funzioni rispetto a quelle di alcuni decenni prima. Alla metà del secolo sono già nate da qualche anno o stanno per nascere le principali riviste strettamente musicali, che si affiancano ad altre testate che, dalla fine degli anni Venti, trattano di musica e soprattutto di teatro musicale, ma non in modo esclusivo. In tutte quelle riviste, musicali e non, l'esercizio della cronaca si intreccia e sovrappone a quello della critica; ma senza che ciò ostacoli la pubblicazione di contributi analitici e approfonditi la cui attualità non dipenda in modo stretto dalle emergenze della cronaca.¹⁰ Esempio il caso della pubblicazione sulla «Gazzetta musicale di Milano», nel 1859, di un lungo articolo di Filippo Filippi dedicato a *Un ballo in maschera* di Verdi.¹¹ È un'ampia disamina in più puntate basata sull'analisi del testo, non sul rapporto fra testo ed esecuzione, come invece lo stesso Filippi fa abitualmente in altri casi e per altre opere. L'ampiezza e l'impostazione dell'articolo di fatto lo svincolano da un legame troppo stretto con la cronaca (l'opera di Verdi è stata da poco rappresentata): infatti, la pubblicazione, sospesa bruscamente per l'interruzione momentanea dell'uscita della rivista, sarà riavviata dall'inizio e completata solo tre anni dopo, alla ripresa delle pubblicazioni. Un testo, quindi, pensato per durare nel tempo, come, in quegli stessi anni, il notissimo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, che Abramo Basevi pubblica a puntate sull'«Armonia» di Firenze, rivista dell'editore Giovan Gualberto Guidi, prima di essere raccolto in volume.¹²

Ma all'epoca, di approccio musicologico ancora non si tratta. Scopo primario del critico è fungere da tramite fra l'autore e il pubblico, oppure, secondariamente, fra l'autore e l'esecutore, cercando di entrare nei mecca-

¹⁰ Per una disamina più ampia e approfondita di questi temi, rimando a: MARCO CAPRA, *Criticism - Italy: 1890-1945*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 6, pp. 685-686; ID., *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a cura di Alessandro Rigolli, Torino, EDT, 2005, pp. 63-85; *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia, Marsilio Editori, 2011; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *La "forma-cronaca" e le sue varianti nella critica musicale italiana dell'Otto e Novecento*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol – Ignazio Macchiarella – Fiamma Nicolodi, Ariccia (RM), Aracne Editrice, 2017, pp. 189-207.

¹¹ L'articolo viene pubblicato in modo anonimo e incompleto nel 1859 e poi ripubblicato con la firma dell'autore e completo nel 1862. FILIPPO FILIPPI, «*Un ballo in maschera*», *melodramma in tre atti, musica di Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», XX/2 (supplemento), 12 gennaio 1862, pp. I-VI.

¹² Lo *Studio* è pubblicato in venti puntate dal 15 maggio 1857 al 15 settembre 1858. L'anno successivo esce in volume dalla Tipografia Tofani di Firenze, arricchito dei capitoli su *Simon Boccanegra* e *Aroldo*.

nismi e più ancora nei presupposti della produzione artistica.¹³ Le prime generazioni di critici sono formate essenzialmente da letterati. Molti di loro non sono musicisti nel senso proprio del termine; ma con la musica hanno una frequentazione assidua: a teatro, nelle sale da concerto, nelle abitazioni private. Tra quelli, si trovano anche scrittori illustri, come Giuseppe Rovani e Carlo Lorenzini, più noto come Collodi, l'autore di *Pinocchio*. Alcuni sono sia letterati sia musicisti: ad esempio Filippi e Basevi, citati in precedenza. Altri ancora, infine, sono musicisti di professione che si avvalgono di un retroterra letterario che consente loro di esporre in modo corretto e convincente argomentazioni basate sulla conoscenza approfondita, sia teorica sia pratica, della materia. Tra questi ultimi, la figura più nota è quella di Alberto Mazzucato, che è prima di tutto compositore, maestro concertatore alla Scala, direttore del Conservatorio di Milano; ma anche redattore principale della «Gazzetta musicale di Milano».

A parte sta il caso, davvero insolito nella realtà italiana dell'Ottocento, di Arrigo Boito, nella cui dimensione professionale le competenze di letterato e di musicista si equivalgono. In quella situazione, il dato più rilevante è che la categoria dei musicisti di professione che si occupano anche di critica è la meno numerosa, a differenza di quanto accade negli stessi anni in altri Paesi, da quelli di area tedesca alla Francia. Perché questo si verifichi regolarmente anche in Italia, è necessario attendere il secolo successivo, quando una nuova generazione di musicisti nati alla fine dell'Ottocento sentirà il bisogno, quale necessario complemento all'attività musicale, di occuparsi anche di critica, avendo la preparazione letteraria e culturale per farlo.

Nel frattempo, la figura più diffusa nel panorama ottocentesco è quella del critico cui si richiede in primo luogo un solido retroterra letterario e solo in subordine una più o meno approfondita cultura musicale. L'elemento nuovo che rapidamente giunge a separare le sorti all'interno della categoria è il fenomeno postunitario di proliferazione di testate di ogni genere, spesso di portata nazionale e destinate a un numero crescente di lettori, del quale si è accennato in precedenza. La nuova situazione porta a distinguere la *critica* intesa come considerazione degli eventi di cronaca, dalla *critica* che ne può prescindere (a tutto vantaggio di una disamina non solo più ampia e meditata, ma applicabile anche ad argomenti del tutto slegati dalla vita musicale coeva). Da questo discende anche la questione del linguaggio e dell'approccio critico su cui dibattono Locati e Arner, e la conseguente nascita di strumenti di comunicazione diversi. Sono quelli gli anni in cui appaiono le prime riviste musicologiche, che rispetto alle vecchie riviste mu-

¹³ Cfr. MARCO CAPRA, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in *La critica musicale in Italia* cit., pp. 13-30.

sicali hanno un formato editoriale differente, vale a dire scopi differenti per un differente tipo di lettore. Le riviste musicali, il cui modello è nato nel quarto decennio del secolo, sono derivate dal formato giornalistico tipico delle gazzette: testo su più colonne organizzato in articoli di vario genere e caratura, 4 pagine o suoi multipli (8 o 16), settimanali, quindicinali o molto più raramente mensili. Le riviste musicologiche, invece, si presentano fin dall'inizio assai simili a quelle di oggi: formato libresco in 16°, testo organizzato in saggi e in genere impaginato su una sola colonna, centinaia di pagine, trimestrali o quadrimestrali all'inizio, e poi semestrali o annuali. Sul primo numero della «Rivista musicale italiana», che è considerata a tutti gli effetti la prima rivista musicologica italiana, l'editore-direttore Giuseppe Bocca scrive chiaramente che quella rivista non è indirizzata alla divulgazione: «Volemmo esclusi i lavori così detti di volgarizzazione che mal si acconcerebbero all'indole della Rivista [...]».¹⁴ Il lettore al quale si rivolge è un addetto ai lavori, nel senso che condivide con chi scrive il senso della specializzazione professionale e il rigore del metodo. L'oggetto non è più solo la musica di attualità, vale a dire quella contemporanea o che trova comunque un riscontro nella vita musicale di tutti i giorni; ma anche quella del passato prossimo e remoto, la cui presa in esame non deriva necessariamente dalla sua riproposizione di fronte a un pubblico. E anche nei casi in cui – come nell'esempio del saggio di Torchi su *Tosca* – l'oggetto sia contemporaneo, di fatto non cambiano l'approccio e gli strumenti utilizzati.

Come anticipato all'inizio, l'obiettivo di questo intervento non è circoscrivere le fisionomie e gli ambiti professionali del critico musicale e del musicologo; bensì delineare il contesto nel quale, tra Otto e Novecento, si precisano i caratteri delle due figure, e più chiare e fondate sono le differenze. Da allora, tuttavia, nell'uso comune la distinzione si è fatta più sfumata, complice il progressivo rimescolamento delle funzioni e il venir meno delle iniziali motivazioni teoretiche, e quindi più confusi i criteri di attribuzione delle qualifiche. Lo attesta anche il caso di Massimo Mila, che si trova classificato in vari dizionari enciclopedici, a stampa e *online*, di volta in volta come “critico musicale”, “musicologo”, “critico musicale e musicologo”, “musicologo, critico musicale”, “music critic and writer”, “Musikkritiker und Musikhistoriker”.¹⁵ Sebbene quest'ultima definizione, tratta

¹⁴ LA DIREZIONE, *Ai Lettori*, «Rivista musicale italiana», I/1, 1894, pp. 1-7: 3.

¹⁵ A solo titolo di esempio, cfr. *sub voce*: GIORGIO GRAZIOSI, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Unedi, 1975; ALBERTO CESARE AMBESI, in *Dizionario Bompiani degli Autori [...]*, Milano, Bompiani, 1987; [RED.], in *Dizionario della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, Torino, Utet, 1988; [RED.], in *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, Utet, 1989; [RED.], in *Enciclopedia Europea*, Milano, Garzanti, 1983; CARLA CUOMO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2010; *Wikipedia*,

dalla voce stilata da Giorgio Pestelli per la nuova edizione dell'*MGG*, sia a mio modo di vedere l'unica davvero rispondente al profilo reale, lo stesso Mila – decenni prima, all'inizio degli anni Sessanta, quando più chiara era ancora la distinzione tra le varie qualifiche – sembrò optare invece per quella di “critico musicale”.¹⁶ Le sue ragioni risiedevano sia nell'alterità di fondo rispetto all'ispirazione positivista della musicologia, sia nello spirito di adesione all'estetica crociana. Da allora, tuttavia, il termine “critica” si è fatto assai meno preciso (usato per definire pratiche tra loro affatto diverse: dalla cronaca alla recensione, dall'analisi alla biografia, dal pezzo di costume alla trattazione storica); e la musicologia accademica, da parte sua, si è aperta alla divulgazione (la cosiddetta “terza missione”, che ora si affianca a quelle della ricerca e della didattica). Dunque, nella situazione attuale, quando più labili sono i confini tra la ricerca e la sua divulgazione poiché meno netta è anche la differenza tra i rispettivi ambiti professionali, credo sia necessario ripensare la classificazione che la tradizione ci ha trasmesso e, di conseguenza, non sia più né realistico né opportuno utilizzarne le categorie per distinguere le figure e le funzioni.

Quirino Principe

Tento di definire. Il musicologo è un essere pensante, trascinato, come da una calamita, da una forza di attrazione verso la musica. Se è un *vero* musicologo, esige (“esige”, non “si sforza”) di *non* ignorare alcunché abbia rapporto con la musica. Per ragioni logico-matematiche, è impossibile conoscere il Tutto, poiché sarebbe un compito infinito, mentre gli esseri pensanti sono pur sempre finiti, e colui che sa più di tutti gli altri sa quasi nulla rispetto tutto ciò che sarebbe possibile sapere se si visse per un tempo infinito. Si tratta, dunque, di individuare la giusta direzione del sapere, e di avvicinarsi il più possibile all'asintoto dell'iperbole, diminuendo il più possibile la propria ignoranza. Il musicologo degno di questo nome (io ne sono vergognosamente indegno) considera la musica il linguaggio per eccellenza e quindi la chiave di decifrazione del cosmo, dell'esistente e anche di ciò che può essere al di là dello spazio-tempo, per assumere l'energia propellente che lo spinga verso questo *al di là*, il quale, per favore, non ha nulla di teologico, di mistico, di trascendente, soprattutto nulla di “spirituale” (ignobile, triviale aggettivo!). Cercando di conoscere il più possibile di ciò che ha rapporto con la

https://it.m.wikipedia.org/wiki/Massimo_Mila (consultato il 30/11/19); CAROLYN GIANTURCO, in *The New Grove Dictionary of Opera*, London, MacMillan, 1992; GIORGIO PESTELLI, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Kassel, Bärenreiter, 2004².

¹⁶ Lo si desume anche dalla voce autobiografica redatta per la prima edizione della *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel, Bärenreiter, 1961.

musica, e sia pure un rapporto marginale, trova i gradini che portano verso il “piano superiore” che si vuole raggiungere. Lo so benissimo: ciò che conta è il piano superiore, e ciò che è custodito al piano superiore.

Il musicologo degno di questa qualifica *non* può ignorare gli strumenti linguistici che danno accesso alla memoria storica. Come è possibile addentrarsi nella paleografia musicale, nell’epigrafia, nella papirologia, senza conoscere perfettamente il latino sia classico che medievale, bene il greco antico, discretamente l’ebraico e un po’ l’arabo, benissimo l’inglese, il *tedesco* (è possibile, ignorandolo, occuparsi di Isaak, di Schütz, della famiglia Bach, di Händel, di Telemann, di Beethoven, di Schumann, di Mendelssohn, di Brahms, di Wagner...?), il francese, il castigliano, qualche lingua slava, il *russo* e la scrittura *cirillica* nonché con esattezza la questione dei due calendari giuliano e gregoriano, lo sviluppo parallelo della filosofia della musica e del pensiero *matematico* (!!!), la fisica acustica. Conoscere a sufficienza tutto questo non è una “immensità” di nozioni da imparare né una “immensa” fatica. È appena il nostro dovere culturale di europei, un primo passo, un nucleo circoscritto e molto *nostro* (i cretini diranno: “eurocentrico”, o “razzista”).

In realtà, anche nell’esercizio della musicologia, non è un male se l’eurocentrismo e l’animo occidentale sono un po’ in eccesso. Mi sembra strano che si possa essere musicologi senza conoscere quello strumento linguistico che è stato il tramite fondamentale della memoria storica per noi, e noi siamo l’occidente, anche se, è chiaro che da qualche decennio, serpeggia un fastidio per la parola occidentale. L’Occidente subisce oggi atti di ostilità sia esogeni, sia endogeni. Di questi ultimi è esempio la realtà più estranea alla civiltà occidentale e più mossa da odio verso l’Occidente e vogliosa di danneggiarlo, ossia questo rigurgito tardivo e fastidioso di cristianesimo. È fin troppo noto e appariscente l’odio che la Chiesa cattolica nutre per la musica *forte*. Si pensi al biancovestito, “vicario” non si sa bene di chi o di che cosa, il quale, pochi mesi dopo la propria elezione, manifesta pubblicamente disprezzo per la *Nona Sinfonia* di Beethoven con tutto ciò che essa rappresenta.

La Chiesa cattolica è la cinica responsabile dell’abbandono del latino e della memoria storica che da esso dipende. Ciò avvenne nel 1963, prima nella liturgia cattolica (e ciò, di per sé, non avrebbe alcuna importanza!), ma nello stesso anno la funesta iniziativa fu assunta servilmente da quello che era allora il Governo in Italia. Questo ha trascinato con sé la decadenza, la rovina progressiva della conoscenza, della memoria, della coscienza di essere europei: poiché le radici dell’anima europea, oggi agonizzante, sono *soltanto* l’Egitto faraonico, l’Ellade, Roma, con tutto il rispetto per le virtù delle culture germaniche, baltiche, slave, mitteleuropee. Le religioni orientali sono un corpo estraneo incuneato nel vivo dell’Europa, per nostra

sventura. Lo strafalcione sesquipedale detto dalla suprema e biancovestita cosiddetta autorità morale intervistata *more solito* su un aereo, come diceva Aristotele, *Ego sum animal politicus* dà la misura di quanto sia analfabeta un certo “magistero” adolescente.

Non è male che il musicologo suoni uno o più strumenti, senza farne necessariamente la sua professione. Io, per esempio, ne suono uno malissimo, eppure ho trascorso giornate intere al pianoforte, a *leggere* musica in quantità esorbitante. Questa abitudine mi ha aiutato a considerare sempre più la musica come scienza, come pensiero, come supremo piacere, come unica vera estasi tale rendere inutile il Paradiso della superstizione religiosa.

Non sono un critico musicale. Non sento interesse per l'estensione vocale di una cantante russa, né per l'abilità e le qualità poetiche di un adolescente pianista slovacco, peruviano o cinese. Sul supplemento culturale [al «Sole24Ore», *NdR*] per cui scrivo da 27 anni, recensisco libri: biografie di musicisti, opere di storiografia musicale e di filosofia della musica, saggi musicologici. Solo eccezionalmente parlo di concerti o spettacoli. Posso dire che non è indispensabile, per un critico musicale, essersi occupato di *tutto* ciò di cui si *deve* occupare un musicologo. Sue doti sono (a) che il suo sapere sia adeguato all'oggetto di cui si occupa, (b) che egli sappia trasmettere, a chi lo legge o ascolta, il proprio sapere e i propri giudizi. Perdonate se, in qualche snodo logico, vi pare che io sia uscito dal tema.

Caroccia

Sandro Cappelletto, è possibile spiegare la musica senza avere una formazione adeguatamente scientifica? O meglio, è possibile spiegare la musica, non essendo un musicologo?

Sandro Cappelletto

Volevo, anzitutto tranquillizzare Quirino Principe: non sei tu che esci dal tema ma è il tema nella sua limitatezza che esce dalla tua immensità! Grazie per questo invito, volevo iniziare nel ricordo di un amico e collega, recentemente scomparso, Luca Pellegrini, che tanti di noi hanno conosciuto e frequentato.

Caro Antonio, io ti rispondo: Sì! E ti rispondo, raccontando le mie esperienze professionali, però prima cercando di focalizzare il contesto nel quale noi operiamo. Un contesto che al momento sembra non arrestabile e che vede una costante diminuzione del pubblico del cinema, del pubblico del teatro di prosa, del pubblico della danza. Vede una sostanziale e faticosa tenuta del pubblico della musica, di tutta la musica, mentre aumentano,

in misura anche considerevole, le rappresentazioni e le produzioni. Aumento della produzione, ma non aumento del pubblico: accade se l'offerta supera la domanda e quando accade, per un'elementare regola economica, il prodotto si deprezza. Forse, decade anche la qualità media, ma è indiscutibile che il prodotto si deprezza. Ci sono dei responsabili di questo, uno dei principali responsabili è il Decreto MiBACT del 2015, che ha invitato tutti a aumentare le produzioni, senza aumentare il budget a disposizione. Retorica e demagogia vanno così a braccetto, come è accaduto anche con la recente decisione del Ministro della cultura di imporre alcune migliaia di ingressi a 2 euro per gli spettacoli delle fondazioni liriche. Una decisione che non avrà alcun seguito, che presto verrà dimenticata, ma è perfino insultante perché non tiene conto dell'impegno di numerose fondazioni liriche, verso gli studenti e i giovani, né considera le tante produzioni pensate ormai da anni per loro come principali fruitori; a cominciare dall'ormai storica *Opera Domani* di Aslisco, fino alla prima riservata ai giovani dal Teatro alla Scala a costi sempre molto contenuti (5-10 euro). Stabilire per decreto l'ingresso a 2 euro è insultante e soprattutto, non porterà un solo spettatore in più!

Una seconda riflessione riguardo il contesto nel quale operiamo: il ceto medio intellettuale è oggi più distante dalla musica che amiamo, di quanto non lo fosse fino a due generazioni fa. Lo constatiamo ogni giorno nelle nostre relazioni e nelle nostre redazioni, in ambito sia privato che professionale. È un dato di fatto che deriva dalla diffusa latitanza della musica durante gli anni della formazione scolastica, e dal tipo di informazione praticato dai principali organi di stampa generalista. Non ci piace, ma è un dato di fatto. Lo supporto con due recenti notizie: a Roma, l'Associazione Amici di Santa Cecilia, fondata verso la fine degli anni '80 anche grazie all'impulso di Giuseppe Sinopoli e con Paolo Baratta primo presidente, si è sciolta pochi mesi fa. Radio3, che tutti noi conosciamo, chiede ai propri collaboratori e redattori responsabili dei programmi musicali, di non trasmettere al mattino o al pomeriggio brani del repertorio contemporaneo. Sono segnali negativi abbastanza convergenti.

Veniamo agli aspetti positivi: mai come oggi, c'è stato nel nostro Paese un numero così rilevante di cori e orchestre giovanili, amatoriali, semiprofessionali, nelle scuole, nelle università e nel complesso della società; mai come oggi nel nostro Paese è stato così elevato il numero di giovani che praticano la musica. Molto vivace, come numero di titoli, è anche l'editoria musicale sia di divulgazione, sia scientifica. Assistiamo dunque, contemporaneamente, alla presenza di elementi fortemente negativi e di prospettive, al contrario, del tutto positive. La mia esperienza professionale – ne parlo perché sollecitato – ha toccato cinque diversi ambiti d'informazione: il giornale quotidiano, i periodici musicali, la radio, una rivista specializzata, un volume

enciclopedico. Nei quotidiani il momento è difficile, e personalmente non provo alcun interesse ad assecondare l'invito ad usare una scrittura, un lessico *glamour*, pop, a trovare la battuta, la frase che *'acchiappa'* il pubblico che scappa, forse proprio perché i pochi lettori rimasti non chiedono il pettegolezzo, il gioco inerte di parole, la battutina, ma l'informazione e la considerazione che si aspettano da un critico, da un commentatore di fiducia d'elemosinare gli spazi.

Per quanto riguarda l'atteggiamento verso l'opera lirica, in questi ultimi anni abbiamo dato tutti troppo spazio al teatro di regia, quasi volessimo esorcizzare la profezia di Luca Ronconi: «A che cosa serve la regia nell'opera lirica? A prolungare la sua agonia per altri 50 anni!». Ci siamo troppo occupati degli spettacoli dal vivo, trascurando tutti gli altri fermenti e realtà di argomento musicale diffusi nella nostra società: il mondo della produzione e della legislazione specifica, il tema della ricezione e della formazione del gusto, delle connessioni possibili con altri generi della creatività contemporanea. Per questi aspetti, siamo in parte corresponsabili della situazione marginale nella quale ci troviamo. C'è molto più gusto a scrivere sui periodici rispetto ai quotidiani. Anzitutto perché conosci o puoi immaginare con buona approvazione il lettore. Questa giornata è dedicata alla memoria di Massimo Mila: ovunque lui scrivesse, in un giornale quotidiano, in una rivista, per un libro, immaginava di potersi rivolgere a un pubblico di lettori ampio, esteso: al pubblico medio. Immaginava di poterlo raggiungere e noi non dobbiamo mai perdere di vista questa pulsione a credere di poterlo raggiungere.

Nelle riviste specializzate parli *intramoenia*, la platea è più ridotta, il lavoro è praticamente gratuito, se non a proprio onere, le pubblicazioni corrono ciclicamente il rischio di chiudersi, ma insomma siamo tra noi, pochi magari, ma tra noi. Se lo sforzo necessario, quando si scrive, è quello di farsi comprendere da un pubblico (altrimenti: perché scrivere di musica?), allora non è utile differenziare troppo il linguaggio tra quotidiano, periodico, rivista specializzata. La comunicazione radiofonica chiede che si passi da un linguaggio scritto ad un linguaggio orale, impiegano una diversa retorica, un altro giro della frase, altri accenti, altra drammaturgia del racconto, altri silenzi. È indispensabile non essere pedanti. Posso certamente far sentire alla radio la differenza tra una terza maggiore e una terza minore, ma non ha senso dire: "lo sentite questo accordo di settima in terzo rivolto?". Perché, alla radio, non c'è una lavagna, l'ascoltatore non ha la partitura sotto gli occhi, non può sentirsi continuare a ripetere: "avete capito, avete sentito?". Perché così davvero si crea la non fertile situazione di qualcuno che spiega e di qualcun altro seduto al banco ad ascoltare. Non va bene proprio perché la radio è uno strumento leggero, è lo strumento di massima diffusione che noi abbiamo oggi a disposizione e la sua platea –

sto evidentemente parlando di Radio3 – è una platea più ampia e più generica rispetto alla platea di quotidiani e delle riviste specializzate. La Radio proprio quest'anno celebra i suoi 100 anni: nel 1918 nasceva *L'araldo telefonico*, un'emittente che trasmetteva lungo 300 chilometri di linee telefoniche italiane e nel 1924 viene creato il Ministero della comunicazione: la radio naturalmente è anche potere e come tutti i poteri va controllato dal potere centrale. È un mezzo leggero, meno aggressivo della televisione, semplicemente perché occupa soltanto un nostro senso, l'ascolto, e non due, l'ascolto e la visione, ed è per questo che sopravvive benissimo anche nell'era del web, ma richiede la sua retorica. Per parlare alla radio, bisogna non ignorare i principi fondamentali del discorso retorico, dall'*exordium* alla *dispositio*, alla *narratio*, alla *confutatio*, alla *conclusio*.

Studi verdiani, fondata da Pierluigi Petrobelli, è una rivista specialistica, ha collaboratori anche internazionali molto significativi, una veste grafica inalterata da sempre e giungerà il prossimo gennaio al numero 28. In questa sede si possono proporre gli esempi musicali che non si possono – anzi, non si devono – proporre nei quotidiani, nelle riviste mensili, alla radio. Qui si può scendere nel dettaglio grafico, analitico, storico-critico. Durante il quadriennio della mia direzione di studi verdiani, in accordo con la presidenza e la direzione scientifica dell'Istituto nazionale di studi verdiani, abbiamo deciso di aprire la rivista anche al dialogo tra Verdi e le *performing arts*, chiamando a riflettere su argomenti ed esperienze verdiane i compositori, i registi, gli scenografi contemporanei.

È sembrato opportuno anche informare gli appassionati di quanto accade, in ambito internazionale, nel mondo della pubblicistica verdiana e di documentare la diffusione in DVD dei più recenti allestimenti delle sue opere. Quest'apertura sulle *performing arts* ha consentito, ad esempio, ad Andrea Estero di andare a vedere la partitura dell'*Otello* annotata da Claudio Abbado e di riportare tutte le libertà, spesso geniali, prese rispetto al dettato della partitura.

La più recente esperienza è stata la direzione scientifica del volume *Musica* uscito nella collana *Il contributo italiano alla storia del pensiero* pubblicata dall'Istituto dell'Enciclopedia italiana. Si è trattato del primo volume enciclopedico dedicato alla musica in 93 anni di vita della Treccani: 64 saggi, 800 pagine, un percorso che va dall'eredità greco-romana alla catastrofe dell'ascolto da Youtube, da Guido D'Arezzo a Salvatore Sciarrino. Chiamando a collaborare accademici, strumentisti, compositori, didatti, critici militanti, studiosi non accademici. L'ambizione era quella di raccontare la nostra storia e la nostra molteplice identità culturale di italiani attraverso la musica. Sta accadendo qualcosa di inatteso: siamo alla terza ristampa, sono state superate le quattromila copie vendute. Questa è alta divulgazione, è musicologia, è racconto, è cultura? Giudicheranno i lettori

che cosa sia questo volume. L'impegno principale di tutti, all'interno delle proprie diverse competenze, è stato quello di smentire John Ruskin quando nel saggio *Sesamo e gigli* sostiene che gli uomini fanno quello che fanno, compresi i musicologi, almeno per il 50%, per soddisfare la propria vanità.

Caroccia

Passerei ora, alla testimonianza di un docente, ossia Paolo Petazzi professore di storia della musica al Conservatorio di Milano e critico musicale dell'*Unità*. Il mestiere di critico musicale, lo si apprende tra i banchi oppure per strada?

Paolo Petazzi

Per strada, non c'è il minimo dubbio! Io credo che la critica musicale, come pratica quotidiana, non si insegni, mentre ovviamente si può studiare la storia della critica musicale. E si deve presupporre nel critico musicale la formazione dello storico della musica. Marco Capra ha già parlato benissimo della scarsa opportunità di distinguere in modo rigido i vari ambiti, anche se è ovvio che ci sono molte differenze. Il lavoro del quotidiano è estremamente dispersivo e condizionato; tuttavia non credo che i suoi limiti vengano accettati per vanità, come è stato detto. Credo che una molla fondamentale sia la curiosità. Può essere molto spiacevole, lo sappiamo bene, interrompere un lavoro di un certo respiro per seguire uno spettacolo, magari di assai limitato interesse. Ma si possono, e credo si debbano, valorizzare le potenzialità delle occasioni di conoscenza che l'esercizio della critica offre: gli aspetti occasionali del lavoro di cronista musicale non sono soltanto dei limiti, perché offrono una molteplicità preziosa di stimoli di studio e conoscenza.

Per questo, in modo colloquiale, ho detto che la curiosità è una molla decisiva. Sarebbe inutile esemplificare; ma in questo momento mi viene in mente che non avrei mai scoperto l'esistenza di una scrittrice come la canadese Elizabeth Smart e il suo *By Grand Central Station I sat down and wept*, se non avessi avuto occasione di studiare e ascoltare *Superflumina* di Salvatore Sciarrino. Non per caso mi è venuto subito in mente questo esempio, perché recentemente si è finalmente potuta ascoltare quest'opera anche in Italia, a Palermo, per due sole sere. Sia detto per inciso, la curiosità per la musica nuova è in Italia frustrata in misura crescente da qualche decennio (direi dagli anni '80). In tutti i generi, e a maggior ragione quando si tratta di teatro musicale.

Ciò che diceva il professor Principe sulla necessità, di conoscere il più possibile “tutto il resto”, è verissimo per il musicologo, ma non è meno vero per chi tenta di fare il critico musicale. Ma queste e altre riflessioni portano alla inevitabile constatazione che è molto cresciuto il divario tra ciò che vorremmo dal critico musicale e ciò è concretamente possibile oggi nei giornali. È diventato quasi impossibile fare ciò che invece facevano in modo ammirevole Fedele d’Amico, con una concisione superlativa, e Massimo Mila, che di ogni articolo potevano fare una specie di micro-saggio ricco di informazioni. Cito Mila e d’Amico; ma la impostazione storica informativa caratterizzava la maggior parte degli articoli. Per quel che vale ricordo che, quando cominciavo a scrivere per «l’Unità», il mio primo problema era tentare di spiegare al lettore di che si trattava. Una quarantina d’anni fa si potevano scrivere pezzi anche abbastanza estesi. Oggi siamo spesso ridotti a stilare delle pagelline, a fare cioè esattamente quello che non si dovrebbe fare, perché il problema è, ovviamente, quello di argomentare decentemente un giudizio.

Quando Giuseppina La Face fece la sua inchiesta sulla critica musicale e sui rapporti con la musicologia, quasi tutti risposero che non si trattava di attività radicalmente diverse. Al di là dei problemi della dispersione, della occasionalità, del linguaggio divulgativo, al di là del fatto che sui giornali si scrive in maniera condizionata da una serie di circostanze, mi pare ovvio che se non si ha una formazione di storico della musica, non si può fare decentemente il critico musicale. Non vedo, d’altra parte, perché si debba considerare una colpa scrivere sui giornali, come accadde, per citare uno scandalo clamoroso, a Massimo Mila.

Agostino Ziino

Conosco Paolo Petazzi da quando era studente alla Scuola di Paleografia Musicale di Cremona e ricordo che era bravissimo, ma non so quanto la preparazione accademica lì acquisita abbia contribuito a farlo diventare un ottimo critico musicale. Certamente però nel corso degli studi cremonesi, oltre alle tante nozioni specifiche legate ad ogni singolo corso e ad ogni singola disciplina, avrà acquisito un metodo – uno dei tanti a seconda degli obiettivi che ci poniamo – per avvicinarsi seriamente allo studio della musica e delle sue problematiche sia a livello storico che teorico, presupposto indispensabile per diventare anche un buon critico musicale. Quindi, possedendo un adeguato *curriculum studiorum* dispone di tutti gli strumenti necessari per diventare, qualora ne abbia voglia, anche un ricercatore, uno studioso, accademico e non.

D'altra parte è pur vero che molti studiosi accademici hanno svolto nella loro vita anche l'attività di critico musicale. Insomma, tra le due 'professionalità' è possibile che si crei una virtuosa ed utile circolarità. Anch'io in gioventù sono stato vice-critico musicale sulla 'terza pagina', come si chiamava allora, de «La Voce Repubblicana», lavoro che ricordo con grande piacere e dal quale ho imparato molto, specialmente per quanto riguarda la scrittura (ma in un articolo sulla *Battaglia di Legnano* di Verdi trovai il modo di citare più volte Abramo Basevi, quando ancora nessuno ne parlava). Ma, se le basi nella maggior parte dei casi sono comuni, le strade, i percorsi e le finalità a livello professionale sono diverse e comportano conoscenze differenziate. Innanzitutto, il lavoro del ricercatore e dello studioso – nello specifico chiamato musicologo – è fondamentalmente analitico mentre quello del critico musicale è per forza di cose sintetico. Il musicologo deve dimostrare ai suoi lettori i risultati del suo lavoro attraverso procedimenti di tipo per lo più analitico, il critico, invece, deve catturarli con poche parole, sufficienti però a comunicare chiaramente il suo pensiero anche se in modo sintetico.

Il critico musicale, a parte la necessaria conoscenza della musica, delle sue forme e stili e della sua storia, deve però acquisire (se già non le ha) alcune competenze indispensabili per svolgere il suo lavoro di mediatore tra l'evento musicale e i suoi lettori: deve conoscere, ad esempio, le problematiche riguardanti l'interpretazione musicale, la regia, la storia del teatro parlato, la storia letteraria europea ed extraeuropea, e principalmente – almeno a mio parere – quelle relative alla vocalità, insomma, come si dice, deve 'intendersi' di voci, competenze, queste ultime, che o si posseggono naturalmente o si possono acquisire 'sul campo', cioè attraverso l'esperienza.

Ho detto prima che il lavoro del musicologo si fonda principalmente su metodi scientifici di tipo analitico basati sulle fonti e sui documenti, ciò non toglie, però, si possa arrivare ad intuire certe cose anche senza averne le prove documentarie. Nino Pirrotta mi diceva sempre che Oliver Strunk, suo grande amico, era uno straordinario storico della musica anche perché aveva intuito quali, a suo parere, sarebbero state le caratteristiche stilistico-musicali delle cosiddette 'messe mantovane' di Palestrina già molti anni prima che fossero 'scoperte' da Knud Jeppesen.

Vorrei infine osservare che mentre il critico musicale, specialmente quello che scrive sui quotidiani, si rivolge, come ha detto anche da Carla Moreni, soprattutto ai 'suoi' lettori ed è legato quasi sempre ad un determinato evento, il musicologo invece si rivolge a tutto il mondo scientifico. Ritengo però che rivolgersi solo agli 'addetti ai lavori', come fanno spesso gli studiosi, sia un grande limite; penso che tutti abbiano diritto di conoscere i risultati di una ricerca oppure come si è arrivati ad una nuova interpre-

tazione, il che comporta che siano presentati in un linguaggio accessibile a tutti. Ora, se gli studiosi di tutto il mondo si sono dimostrati già da quasi un secolo molto sensibili anche al problema della divulgazione – tema sul quale oggi molto si è parlato –, quelli italiani purtroppo, specialmente quelli che operano in ambito accademico, sono alquanto restii a scrivere libri o articoli di tipo divulgativo principalmente per il fatto che non sono presi in considerazione nei concorsi universitari: questo è un grande limite della cultura italiana. Spero che la divulgazione musicale, nonostante i suoi inevitabili risvolti tecnici, possa ottenere presto diritto di cittadinanza anche in Italia. Per quanto riguarda l'uso dei *social* – che è stato uno degli argomenti più discussi in questa giornata di studi – mi permetto di segnalare, molto spudoratamente, un libro recente di un mio nipote che contiene un'ampia riflessione sui rischi e i limiti cui andiamo incontro nel momento del loro utilizzo e dei quali è importante aver consapevolezza.¹⁷

Infine, a proposito dei rapporti tra musicologia, Etnomusicologia e Antropologia della musica, vorrei ricordare – ma certamente la maggior parte dei presenti neanche lo sa – che quando dal Miur furono istituiti i Dottorati di Ricerca il primo è stato quello in Storia della Musica e Musicologia fondato da un consorzio di università che facevano capo all'Ateneo bolognese; dopo qualche anno ne fu attivato un secondo dall'università di Roma La Sapienza consorziata con Napoli, Perugia e Palermo in Storia e analisi delle culture musicali, fondato da Diego Carpitella, Pierluigi Petrobelli e dal sottoscritto. Questo taglio, assolutamente nuovo, fu suggerito da Carpitella, una persona straordinaria, di grande intelligenza e di una umanità eccezionale, mio grande amico e che conoscevo da quando ero molto giovane – eravamo ancora in tempo di guerra – dato che studiava armonia e contrappunto con mio padre. La grande novità di questo dottorato, quale risulta anche dall'intitolazione, non riguardava solo le discipline etnomusicologiche al loro primo apparire nell'università italiana, ma si riferiva anche alla storia musicale della grande tradizione eurocolta vista però principalmente nei suoi aspetti socio-antropologici. Morto, purtroppo prematuramente, Carpitella che ne fu il primo direttore, il dottorato fu guidato per alcuni anni dal sottoscritto e successivamente da Petrobelli.

Caroccia

Quirino Principe, esistono ancora i della Corte, i Pannain, i Mila? Oppure, oggi assistiamo all'imbarbarimento musicale?

¹⁷ OTTAVIO ZIINO, *Ragione[ria] della quarta rivoluzione industriale. Asimmetrie e spossessamento nella rete*, Ascoli Piceno, Capponi Editore, 2019.

Principe

Che siamo all'imbarbarimento generalizzato di tutto non c'è dubbio! È uscito, recentemente, un libro, a modo suo delizioso contro forse le intenzioni del curatore. Il libro è costituito da 139 interviste ad altrettanti italiani "che contano". Io speravo che il curatore mettesse tra virgolette questo complemento; si tratta di 139 personaggi che possono essere altissimi magistrati, avvocati, medici, nomi dell'alta finanza, grandi editori, docenti universitari, psicoanalisti, comunque non musicisti. Le domande sono due:

(a) «Elenca, in ordine di preferenza, le 10 composizioni musicali che ti fanno palpitare, che ti entusiasmano, che tu trovi straordinarie, che ti hanno cambiato la vita»;

(b) «A lato della tua lista, esponi in poche righe la tua filosofia della musica che ti ha guidato nella scelta», e questo pronunciamento estetico è la parte tragicomica della faccenda. Umore involontario a tonnellate. Ideatore e curatore del libro è il professor Severino Salvemini, docente all'Università Bocconi.¹⁸ Andate a vedere qual è l'orizzonte musicale del primo cittadino di Milano che ha la responsabilità del Teatro alla Scala, di tutte le istituzioni che hanno a che fare con l'amministrazione civica di Milano e con la musica. Sono un uomo corretto, e non esprimo giudizi. Il dottor Giuseppe Sala pone al vertice dei propri ideali in musica *Riders on the Storm* dei "The Doors", e in fondo all'elenco *Un senso* di Vasco Rossi. In mezzo, per dire, ci sono Edoardo Bennato, gli U2, ma sono tutte cose di questa stregua. Per curiosità, leggete le risposte di Livia Pomodoro, Giuseppe Laterza, Neri Marcorè, Daria Bignardi... in nome di Lucifero, di quasi tutti !!!

Ha detto molto bene Agostino Ziino: chi sia in grado di leggere da paleografo un antico codice gregoriano, può benissimo esercitare la critica musicale, ma non vale l'inverso per un critico musicale come quello ipotizzato da un collaboratore de «Il Messaggero», Marco Molendini, che tenendo un corso di formazione per laureati in cerca di lavoro e *insegnando* critica musicale partì da un dogma assoluto: il critico musicale non deve conoscere la musica dal punto di vista armonico, non deve saper leggere lo spartito, perché altrimenti è corrotto, adulterato da questa presunzione di sapere! Appunto, il critico musicale di questa natura non sarebbe in grado di leggere né di scrivere né di far di conto!

Vorrei aggiungere: è vero, Sandro [Cappelletto], che esiste un pullulare di iniziative, soprattutto giovani e locali, che ci fa respirare meglio? Non passa giorno che noi non riceviamo dieci cattive notizie, e una o due buone non bastano. Dico sempre a me stesso: non so se faremo in tempo, poiché

¹⁸ SEVERINO SALVEMINI, *Le liste degli altri*, Roma, Castelvecchi, 2018.

se noi seminiamo, ci vuole tempo perché la pianta cresca, ma ci passa l'elefante, se passa il carro armato, che distrugge quello che abbiamo seminato...? Sta cambiando velocemente il panorama antropologico dell'Occidente. In particolare, il nostro paese che non è capace di porre qualche rimedio, qualche cautela di carattere numerico. Mi riferisco alla crescente islamizzazione dell'Occidente. Ho ricevuto delle minacce, recentemente, perché, facendo una "lectura Dantis", mi sono permesso di leggere un canto meraviglioso, ed era previsto che lo leggessi nella sequenza normale, numerica. Era il canto XXVIII dell'*Inferno*, in cui si parla di Maometto. È la colonizzazione che strisciando comincia ad amplificarsi e a pullulare. Temo che non si faccia in tempo!

Quando mi trovo alla Scala, o in qualsiasi luogo dove si fa musica, e guardo verso la zona in cui c'è l'orchestra, vedo delle chiome bionde, delle donne bellissime e giovani, delle pelli lisce, gli occhi meravigliosi e luminosi, e lo stesso vale per gli uomini. Poi mi volto verso la platea dove devo raggiungere il mio posto e vedo il panorama che sapete: visi rugosi, vecchi, le mogli dei magnati che ormai sono cadenti, cascanti, ritinte. Non sto violando la sacralità della vecchiaia, e tra due mesi io stesso compio 83 anni. Ma mi domando: tra dieci anni, dove sarà il pubblico al quale si rivolge il critico musicale? La critica musicale ha di fronte a sé questa raggelante prospettiva. Era già un principio d'imbarbarimento il vecchio discorso: «A me piace *tutta* la musica, con pari dignità, senza razzismi! Sono semplicemente *generi* diversi, che possono coesistere!» No, non sono *generi*. La realtà non è orizzontale: la musica, l'estetica musicale, la filosofia della musica, non sono democratiche né ugualitarie. La realtà è verticale, a piramide: non *generi*, bensì *livelli* assiologici, anzi, ontologici. Invento una metafora, e credo che non mi lapiderete.

Ammettiamo che io, alla mia venerabile età, voglia partecipare alle Olimpiadi come atleta (per favore, non ridete!). Mi iscrivo ai 200 metri piani, gara che prediligevo quando avevo 16-19 anni. Soffrono di cataratta, e mi accettano. Ecco: sono lì pronto alla linea di partenza... *start!*, e mi lancio come tutti gli altri. Dopo due minuti, inciampo, cado e mi fratturo il femore. Mi soccorrono e mi squalificano, ma non per questo, io ho arricchito l'organigramma olimpico della seguente specialità: *corsa dei 200 metri piani con inciampo, caduta, frattura del femore e squalifica*. Semplicemente, ho fatto schifo! Non dovevo correre, poiché non so più correre e sono vecchio!

Nella dichiarazione d'intenti di questo incontro, si recrimina sul fatto che in Italia la musica non sia una disciplina che si studia, e si dice chiaramente che questo è un male secolare.

Dal 1861, per colpa di Francesco De Sanctis e di una classe politica di orientamento hegeliano banalizzato, la musica è stata esclusa dall'insegna-

mento diffuso, riservata solo alle scuole specialistiche. Una disciplina custodita nella riserva indiana è condannata a un fatale declino. Mi domando come mai, in tanti mutamenti di orientamento ideologico, non ci sia stato qualcuno che abbia pensato di spingere nella direzione di un ritorno della musica nella scuola, di continuità con la tradizione di un primato musicale. L'Italia ha dato al mondo il 90% del lessico musicale, si tratti di teoria della musica, di organologia e fabbricazione degli strumenti musicali, di prassi esecutiva, di agogica, di stile, di direzione d'orchestra. Come mai nessuno lo ha fatto?

Caroccia

Cosa dobbiamo aspettarci per il futuro, Sandro Cappelletto?

Cappelletto

Se la domanda è: “il critico musicale e il musicologo possono convivere?”, mi sembra che tutti fondamentalmente abbiamo risposto di sì, ciascuno secondo le proprie competenze e tenendo sempre presente il contesto nel quale si lavora e si pubblica. Se la domanda, invece, è: andiamo verso l'imbarbarimento? La risposta allora è no. Stiamo forse vivendo tempi più barbari del settembre 1918? Quando milioni di persone morivano negli ultimi mesi della Prima Guerra Mondiale e il 28 settembre Stranviskij creava l'*Histoire du soldat*, col trionfo finale del diavolo. Stiamo vivendo tempi più barbari del settembre 1938? Quando nel tripudio del popolo italiano venivano varate le leggi razziali. Stiamo vivendo tempi più barbari del dicembre '69? Quando saltava per aria la banca dell'Agricoltura qui a Milano. No, non stiamo vivendo tempi più barbari, nemmeno nella sfera delle idee. Stanno germogliando idee fenomenali, positive, propositive, e moltissime, proprio tra le ultime generazioni. Noi dobbiamo intercettare queste idee, dobbiamo intercettare questo bisogno di bellezza, di valori forti che molti strati della società chiedono, tanto più disperatamente quanto più ne sono esclusi.

C'è molto lavoro da fare e questa occasione oggi, qui, per l'importanza della sede e delle istituzioni che hanno promosso questo incontro va sfruttata in positivo. Ci sono delle realtà che noi abbiamo sottovalutato, alle quali non abbiamo dato il supporto della nostra piccola voce. Vanno sostenute perché sono realtà che meritano di crescere, create e sostenute da persone con le quali è bello stare, è bello lavorare.

Caroccia

Speriamo che i due mondi, quello musicologico e quello della critica, dialoghino sempre di più e che questa giornata sia l'inizio di una nuova "Gerusalemme".

MUSICA E CRITICA NELLA STAGIONE DEI NUOVI MEDIA

Andrea Estero (moderatore)

Iniziamo ora il nostro discorso che riguarda la critica nel web, questo nuovo mondo che si è posto al centro del dibattito giornalistico e che richiede grande attenzione, soprattutto in un convegno come questo. Dalle relazioni precedenti è emersa una tesi di fondo: che musicologia e critica musicale in qualche modo possano talvolta coincidere o quasi sovrapporsi (lo diceva il professor Ziino) o di un *continuum* che si evolve, come per esempio ha notato Sandro Cappelletto nella sua attività professionale, dalla collaborazione con i quotidiani, periodici, radio ecc. a quella con gli uffici editoriali di teatri e orchestre, fino a quella con riviste accademiche e pubblicazioni musicologiche. In realtà la sfida del critico che si trova di fronte ad una pagina bianca, e che dopo lo spettacolo deve scrivere subito, dettando al dimafonista, come raccontava Carla Moreni, oppure oggi trasmettendo il testo via mail per un sito web, i problemi per questa figura professionale, dicevo, sono secondo me diversi da quelli che attengono a lavoro di ricerca, all'impegno musicologico, al riconoscimento e interpretazioni delle fonti storiche ecc. Possiamo dire che c'è un sapere comune, condiviso, all'interno del quale però troviamo funzioni differenziate: diverse sono quelle di chi si occupa di critica e di informazione, che è la parola che nella tavola precedente è un po' mancata... Quando si parla di critica (musicale) si parla d'informazione. E questo richiamo ci consente di compiere un ulteriore passo nel mondo dei nuovi media e della critica musicale in rete. Nella brochure di presentazione del convegno la critica nel web non l'abbiamo trattata molto bene: «La crisi della carta stampata e l'ascesa dei giganti del web. La fluidità delle nuove economie *open access* della comunicazione, che non distribuiscono le risorse. Il crepuscolo del giornalismo tradizionale e il dilettantismo della comunicazione fai da te». Se poi leggete le linee guida che abbiamo pubblicato nella cartella del convegno, i motivi di ottimismo sono inferiori ai motivi di pessimismo. Sarebbe facile essere ottimisti: “che bello!”, noi tutti con la rete possiamo pubblicare, tutti siamo chiamati a dire la nostra, a partecipare e a recensire (oggi è molto usata questa parola). “Ho pubblicato un post, un giudi-

zio o una foto”, oggi tutti “pubblicano” su tutto. D’altra parte non ci rendiamo conto come questa possibilità stia uccidendo una professione che fino a qualche tempo fa si esercitava esclusivamente a partire da competenze, saperi, esperienze e soprattutto conoscenze delle regole del gioco. Regole che attingono, più che alla critica soltanto, anche ai meccanismi di informazione; che si studiano e si imparano, o che si dovrebbero studiare e imparare prima di “pubblicare”. Invece il comandamento di oggi è alimentare la rete, a prescindere da ciò che si sa. Tutti siamo chiamati a farlo, andando sui social, scrivendo nei blog e in sostanza offrendo una prestazione professionale, per la quale, noi non riceviamo nessun compenso, ma per la quale altri si arricchiscono. Queste piattaforme del web, nelle quali la critica musicale oggi è benissimo rappresentata, raccolgono con le nostre opinioni milioni di dati che poi sanno sfruttare benissimo in termini economici. Noi siamo lavoratori gratis, senza compenso, per un compenso che cresce enormemente nelle mani di chi ha in mano tali nuovi mezzi di comunicazione. Ad aggravare la sprecazione si aggiunga che questo tipo di attività risulta mortale per i mezzi di comunicazione tradizionali che fondano la loro esistenza su un meccanismo che dura ormai da secoli: vado in edicola, dove a fronte di una moneta ricevo un pezzo di carta. Questo meccanismo, che ha consentito al critico musicale di essere un professionista vero e proprio, e dunque di essere retribuito, tende a scomparire, o comunque è fatalmente danneggiato da tutto quello che accade nella rete. Perché comprare un giornale per leggere una recensione se il web e i social me la danno gratis? Ricapitolando: la rete ci fa lavorare, non ci paga, si arricchisce e nello stesso tempo danneggia in maniera definitiva quella stampa o editoria che nei suoi anni migliori ha assicurato al critico musicale una dignità, un ruolo, una professione, una retribuzione. Di questo trasformarsi della critica musicale in un *hobby*, perché ormai è quella la direzione in cui fatalmente si sta andando, un passatempo a volte anche molto costoso, parlo con i miei quattro ospiti.

Come siamo arrivati a questa situazione? Ne vorrei parlare con il professor Fabbri, che ha studiato – in particolare in un testo che è stato appena riedito in maniera aggiornata – l’“ascolto tabù”. Fabbri ha studiato il rapporto fra autore e ascoltatore, cioè come i nuovi media hanno cambiato una relazione che prima era fortemente gerarchica, per cui l’autore dava qualcosa all’ascoltatore – la sua opera, nel nostro caso una canzone – che quest’ultimo doveva recepire in maniera passiva. Le nuove modalità distributive della musica hanno cambiato questo rapporto. L’ascoltatore sceglie, seleziona, salta quello che nel vecchio LP aveva una successione ben precisa. Chi ascolta, fruisce, ha conquistato un potere che prima non aveva. Mi chiedo, e chiedo anche al professor Fabbri, se si può dire che anche il giudizio dell’ascoltatore – fino a qualche tempo fa distinto da quello dell’esperto, meno rilevante –

sia stato sdoganato. Se esiste cioè un “giudizio tabù” che – come il nuovo tipo di ascolto – sia caduto. E se questo sia un bene.

Franco Fabbri

Ogni giudizio si basa su criteri e valori. Questi valori vengono sviluppati all'interno di una cultura e sono propri delle società e delle comunità che li definiscono e li accettano. Ce lo insegna l'antropologia (non la musicologia) ma è comunque una disciplina che anche i musicologi dovrebbero conoscere. Quindi i valori che si istituiscono all'interno di una comunità, di una società, sono relativi. Fanno parte di quella società, sono stati sviluppati storicamente all'interno di quella società, e in alcuni casi si sviluppano in veri e propri tabù. Questo riguarda tutte le società e tutte le comunità. È evidente che occupandosi del giudizio di valore in una società come la nostra (che è così articolata non soltanto dal punto di vista etnico o religioso, ma anche dal punto di vista delle competenze professionali, tecniche, della cultura individuale di ciascuno) credo che sia impossibile *imporre* dei criteri o supporre che questi criteri siano insiti nelle opere che si devono giudicare. A questo dedico uno spazio abbastanza ampio in un saggio che è uscito su «Musica/Realtà» (sul n. 89 del 2009), è stato pubblicato anche in inglese (in *Making Music, Making Society*, 2018), e sarà incluso anche in un mio nuovo libro, che uscirà a breve. Si intitola *La musica come forma dell'interrelazione sociale*. In questo saggio, in sostanza, metto in dubbio che esista per la musica, come per qualunque forma di comunicazione, qualunque forma d'arte, un qualche tipo di misura paragonabile ad una grandezza fisica; che so? La temperatura? Se esistesse, potremmo avere una misura oggettiva del valore insito nell'oggetto col quale ci stiamo confrontando. Purtroppo, non è così: magari qualcuno vorrebbe che fosse così, ma non lo è! E dunque abbiamo a che fare con valori che si sviluppano storicamente. Non dimentichiamo che prima della fine del '700 l'idea di “musica classica” non esisteva: è un'invenzione successiva. Così come anche l'idea di “musica folk” o “musica popolare” è un'invenzione della metà del '700 perfezionata poi in epoca romantica e nell'arco dell'800. Oggi viviamo in un sistema delle culture e delle musiche che si è formato storicamente fra '700 e '800, e che ha creato nella nostra società i criteri di valore intorno ai diversi grandi insiemi di musica che chiamiamo “musica classica”, “musica folk”, “musica popular”, “musica jazz” e così via. Tutto questo ai tempi di Bach non esisteva: intendo ai tempi di colui che viene considerato il paradigma della grande musica occidentale. La nozione di musica classica non esisteva, non esisteva la nozione di autore, non esisteva la nozione di compositore. Di cosa stiamo parlando? Stiamo

parlando di una costruzione culturale ma che è confinata in un certo periodo storico e in una certa cultura.

Avevo intitolato questo intervento: *La stagione dei nuovi media*. Ho sempre qualche difficoltà con l'aggettivo "nuovo". Giusto dieci anni fa fui invitato a tenere la relazione di apertura (*keynote*) a un convegno sul "nuovo in musica", in un'università italiana. Iniziai con una riflessione panoramica su uno dei concetti più relativi che si possano immaginare ("nuovo" rispetto a cosa? a chi? dove?), in un ambiente in cui sapevo già che ogni accenno al relativismo – di qualunque tipo – avrebbe scatenato reazioni negative. E infatti l'amabile musicologa italiana che aveva organizzato il convegno passò tutto il tempo del mio intervento, seduta di fianco a me (e quindi visibile a tutti, tranne che al sottoscritto) facendo smorfie di disgusto, come a prendere distanza dalla sua decisione sciagurata di far aprire a me il convegno, davanti a tante autorità della musicologia internazionale. In quella relazione, poi pubblicata su una rivista di studi musicali, ma non negli Atti del convegno, citavo anche un caso esemplare, quello di un'altra amabile musicologa italiana (categoria con la quale ho rapporti più o meno problematici) che mi aveva detto: «È bene che tu ti occupi di queste cose nuove, come la radio». Le avevo risposto che la radio esisteva dagli anni Venti del Novecento, e che molti musicologi (non italiani, per lo più) se n'erano già occupati, e il suo commento fu: «Ma sai, io sono una medievalista: per me tutto è nuovo».

“Quanto sono nuovi i nuovi media?”, vorrei domandare oggi. E sono ben consapevole che l'aggettivo acquista il suo senso nel contesto di un'espressione consolidata dall'uso, come lo era l'aggettivo "giovane" nella locuzione "giovane compositore", un po' di anni fa. I nuovi media sono nuovi per definizione, anche se alcuni sono già morti. Chi si ricorda di Myspace, che non molti anni fa era considerato essenziale per una presenza nel mondo della musica? È un po' la versione social del Basic, che nei primi anni Ottanta era ritenuto indispensabile per chiunque volesse evitare un futuro di vagabondo senza tetto. O del Pascal, che il Ministero della Pubblica Istruzione adottò come linguaggio di programmazione da insegnare a tutti gli studenti italiani. Il problema di occuparsi di cose nuove è, in generale, che quando si cominciano a organizzare incontri di riflessione, o quando le istituzioni decidono di prendere delle misure, è già troppo tardi. Certo, i nuovi media sono molto attuali, hanno successo. Per usi che non sono granché nuovi: dai pezzetti di vaso o di conchiglia usati nei processi di ostracismo nell'Atene dell'antichità ai pizzini della mafia. Ci si fa politica, coi nuovi media. L'inghippo è proprio nell'uso di quell'aggettivo, "nuovo". I nuovi media sono nuovi dal punto di vista tecnico: sono mezzi perlopiù audiovisivi che possono essere diffusi in rete, a livello di massa. Quello che è in discussione qui, penso, è se sia nuovo l'uso che se ne fa, o – il che è quasi lo stesso – se l'uso che se ne fa sfrutti in qualche misura le risorse tecniche messe a

disposizione. Prendiamo le riviste online e i blog: quanto sono diversi gli articoli che vi si pubblicano rispetto a quelli dei giornali e delle riviste cartacee? È sufficiente inserire qualche riferimento ipertestuale? A parte il risparmio nelle spese di gestione e distribuzione e, ahinoi, nei compensi agli autori, a parte la maggiore libertà di organizzazione del palinsesto, a parte la relativa mancanza di limiti di spazio – tutte questioni economiche – c'è qualche segno di novità anche nel modo di comunicare? C'è un valore aggiunto nella lettura di un blog o di una rivista online che compensi gli effetti negativi di un'impaginazione dilettesca, di una leggibilità faticosa, dell'uso obbligatorio di apparati ingombranti come i laptop o comunque delicati come i tablet, gli e-reader, gli smartphone? Che cadono, si rompono, si bagnano, si scaricano, eccetera? E che comunque non sono stati pensati (tranne gli e-reader) per la lettura? In sostanza, il gioco della rimediazione vale la candela?

Quantitativamente spesso sì. Potenzialmente, o anche realmente, si raggiunge più pubblico. E qui fa capolino quell'altra parola all'ordine del giorno, "divulgazione". È un concetto difficilmente traducibile in altre lingue, fortemente connotato dall'idea di una conoscenza "vera", necessariamente riservata a pochi, e di una conoscenza parziale e semplificata, destinata alle masse. In inglese si dice, con una connotazione negativa, *vulgarization*, o con una connotazione più positiva *popularization*. Ma il giudizio di valore in base al quale chi si occupa di divulgazione non è un vero studioso è tutto nostro. L'etnomusicologo e antropologo britannico John Blacking si domandava (in un libro che è stato anche pubblicato in italiano): *Must the majority be made 'unmusical' so that a few may become 'musical'?*¹⁹ È necessario creare una maggioranza di 'a-musicali' per fare in modo che pochi possano diventare 'musicali'? Ci si domanda mai se la scelta di una delle diverse competenze musicali esistenti nelle società contemporanee come la competenza musicale vera non sia in effetti *all'origine* dei problemi che rendono necessaria la divulgazione, e non la vittima della massificazione?

Varrebbe la pena, forse, di rovesciare il nostro punto di vista: invece che praticare un processo di rimediazione che parte dalla visione tardo ottocentesca della musica "d'arte" per cercare un approccio, attraverso i nuovi media, al pubblico più vasto, perché non riflettere sui bisogni di conoscenza di quel

¹⁹ JOHN BLACKING, *How musical is man?*, Seattle and London, University of Washington Press, 1973, p. 4; *Come è musicale l'uomo*, trad. it. a cura di Francesco Giannattasio, presentazione di Giorgio Adamo, Milano, Ricordi-Unicopli, 1986. È davvero sintomatica la resistenza degli ambienti musicologici italiani più conservatori a confrontarsi con l'antropologia, come se fosse una disciplina estranea, superflua rispetto agli obiettivi "veri" dello studio delle musiche. Il fenomeno è tanto più curioso se si pensa che l'etnomusicologia è una disciplina istituzionalmente riconosciuta, anche in Italia, e nessun etnomusicologo considererebbe mai che un invito a interessarsi di antropologia sia da respingere come una pretesa fuori luogo.

pubblico intorno a tutto l'universo musicale, e soprattutto sul contributo che le forme diffuse, popolari, di conoscenza possano dare alla comprensione di quell'universo, per elaborare un discorso che non venga percepito come la rimasticatura in altra forma di una competenza accademica datata? E, sottolineo, non solo a proposito della musica del canone eurocolto, ma per tutte le musiche, visto che in realtà la rimediazione della critica musicale tradizionale (cartacea) ha prodotto un'accentuazione vistosa dei fenomeni di canonizzazione anche nella popular music, nel jazz, nelle musiche di tradizione (forse perché una delle cose più facili e "naturali" per il blogger è quella di compilare una classifica dei dieci o venti pezzi che hanno fatto la storia di questo o di quel genere: in questo senso il medium è davvero il messaggio).

Maurizio Pollini qualche anno fa, in una trasmissione televisiva, all'arrischiata domanda di Fabio Fazio se la vera musica contemporanea non fosse per caso quella popular, rispose recisamente di no, perché la musica d'arte nella sua lunga storia (da Bach a Boulez) ha prodotto dei capolavori e la "musica leggera" no. Ma la questione, secondo me, non è se si debbano discutere i criteri che definiscono un capolavoro, magari anche al di fuori del canone eurocolto, ma se non si debba invece eliminare il termine da qualsiasi discorso serio su tutte le musiche, a parte le considerazioni sulla ricezione di certi brani e autori in certi periodi. E questo è, di fatto, il contrario di quello che sta accadendo nei nuovi media, dove un'*auctoritas* fasulla (spesso basata su voci assai discutibili di Wikipedia) domina i tentativi di discorso critico, su qualsiasi materia.

Suggerirei anche di riflettere su combinazioni di media, nuovi e vecchi, che possono offrire al discorso sulla musica strumenti diversi. Quest'anno François Pachet, un musicista e informatico che è stato tra i pionieri del campo di studi denominato Music Information Retrieval, MIR, e che per molti anni ha diretto il laboratorio di ricerca della Sony a Parigi, ha pubblicato un libro (cartaceo) che ha come argomento una sorta di autobiografia musicale, un romanzo di formazione di un orecchio.²⁰ Il libro è costellato, nei margini di tutte le pagine, da delle miniature di codici QR: se si punta la fotocamera del proprio smartphone su una di quelle miniature, lo smartphone accede attraverso Spotify al brano citato nel testo. Leggere il libro di Pachet (che, bisogna dirlo, adesso dirige il gruppo di ricerca di Spotify) è come farsi raccontare una vicenda musicale da qualcuno che, ogni volta che si ricorda un certo brano, ce lo fa ascoltare, ce lo indica col suono.²¹

²⁰ FRANÇOIS PACHET, *Histoire d'une oreille*, Paris, Buchet-Chastel, 2018.

²¹ Il ricorso ai codici QR non è una novità assoluta, ma nel caso del libro di Pachet mette in contatto con una risorsa online sempre disponibile e legale (Spotify), a differenza di quanto succede se l'autore o l'editore di un libro mette a disposizione un sito con gli esempi audiovisivi, a rischio di cancellazione per vari motivi (incluso il mancato pagamento dei diritti).

Questo dovrebbe essere uno degli aspetti diciamo pure rivoluzionari dei nuovi media, intorno alla musica: la possibilità di indicare sonoramente ciò di cui si scrive. Aggiungiamo pure qualche innovazione imminente come Shazam Demix Edition, una applicazione che “ascoltando” un brano ne isola le componenti, per poter immaginare usi non soltanto “divulgativi” delle nuove tecnologie, davvero nuovi rispetto all’analisi musicale tradizionale. Ci sono dei problemi, però. Il primo è che proprio mentre riflettiamo sugli usi dei nuovi media, i giornali online ci avvisano (l’articolo è rimasto visibile per tutta l’estate) che “gli smartphone scompariranno molto prima di quanto ci aspettiamo”. E nessuno sa dire cosa davvero li sostituirà. Il secondo è che il vero ostacolo a usare le risorse musicali della rete, prima ancora che tecnico, e forse più ancora che concettuale, è giuridico: inserire un brano musicale in un articolo di una rivista online o di un blog può costituire una violazione del copyright, e le norme da poco approvate dal Parlamento europeo non solo rendono illegale il ricorso ai link, ma evitano di prendere in considerazione l’uso legale a fini didattici (il cosiddetto *fair use*), se non per applicazioni molto specifiche come le enciclopedie. Qualche anno fa, per ottenere di poter citare in un libro (accademico) di cui ero curatore il verso di Luigi Tenco “mi sono innamorato di te perché non avevo niente da fare”, più una ventina di altri frammenti verbali e musicali da canzoni edite, mi è stato chiesto di pagare diverse centinaia di euro. Forse il “nuovo” dovremmo andare a cercarlo, e imporlo, da qualche altra parte.

Estero

Ringrazio il professor Fabbri per quest’intervento, che ci permette di dare un fondamento teorico ai casi concreti che affronteremo a breve. Che si sia sdoganato un tipo di giudizio che un tempo era considerato “tabù” – quello epidermico, istintivo, ingenuo, a volte però informato e ferrato, dell’ascoltatore e frequentatore della rete – ce l’hanno insegnato le culture giovanili. La musica pop si è abituata prima dell’opera e della musica classica a questo tipo di fruizione e condivisione di reazioni e giudizi. Forse perché allergica per definizione al sapere istituzionale o al contrario perché povera di una coscienza culturale di lungo corso... Lucio Spaziante, che si occupa soprattutto di culture giovanili in rapporto alla musica, ci può aiutare a capire come interagiscono questi meccanismi. Prima si è parlato della sindrome di TripAdvisor, di quell’atteggiamento per cui oggi ci fidiamo di più del vicino di casa che ha scritto una recensione su questo sito, che non dell’autorità costituita, del critico appunto. Possiamo partire da qui?

Lucio Spaziante

Come affermava Jacques Attali, la musica ha un potere *predittivo*, cioè quello che succede nel campo musicale dal punto di vista dell'economia, si avvera in qualche modo nel resto della cultura. A mio parere è un po' quello che è successo con l'avvento della musica digitale. Stiamo parlando all'incirca dei primi anni '90, nei quali, per la prima volta, la musica – che aveva vissuto una tardiva tecnicizzazione con Edison e con la fonografia – improvvisamente è stata digitalizzata ovvero convertita in un *file*. Si tratta di un vero e proprio cambiamento di scenario nel quale tutto il mondo della discografia è stato completamente trasformato e rivoluzionato. La musica si può comprimere in una chiavetta usb e diffondere attraverso Internet. Ciò coinvolge numerosi aspetti: la fruizione, l'ascolto, il consumo e naturalmente anche la produzione musicale. In questi anni, abbiamo assistito ad una vera e propria rivoluzione epocale che va oltre il campo musicale: è l'intero mondo della comunicazione a non essere più quello di prima. Non ha molto senso parlare del mondo online come versione digitale del cartaceo, perché si tratta proprio di un "altro mondo", soprattutto a partire dagli anni 2000, ovvero dall'avvento di Google, YouTube e poi dei social media.

All'interno di questa trasformazione epocale, quale ruolo può assumere la critica musicale? In primo luogo, ripensiamo per un attimo a cosa effettivamente era una "critica", oppure una "recensione". Chi la scriveva era qualcuno che ne sapeva più di te, un esperto, a cui si delegava la possibilità di dirti "questo disco è bello" oppure è brutto. Era il mondo del '900, nel quale siamo cresciuti, dove le istituzioni come la scuola, l'università, la politica, il parlamento possedevano ruoli molto precisi. Nella società attuale, invece, sta avvenendo una progressiva frammentazione di tutti questi mondi, e la funzione della critica musicale vive un processo di polverizzazione, come molte altre istituzioni sociali. Da un certo punto di vista l'idea della recensione – intesa come qualcuno che mi fornisce un giudizio e mi informa su cosa vedere – è quanto mai attuale. È quella sorta di sindrome di TripAdvisor che fa sì che per ogni cosa che facciamo, verifichiamo dapprima in anticipo cosa se ne dica. Appaiono dunque due tendenze fortemente contrastanti: da un lato non si riconosce più l'autorità derivante dalla competenza accreditata, ovvero quella dell'"esperto"; dall'altro chiunque, anche il nostro vicino di posto in autobus, può scrivere una recensione su Google, e ciò lo trasforma automaticamente in un esperto.

Sono le nuove logiche dei social e in generale di Internet. I valori sono basati su visibilità, credibilità e influenza. Se sei visibile in televisione e/o nei social media, acquisisci per questo autorità, e tutto ciò che dici diventa di valore. Basta guardare le classifiche dei best seller nei libri.

Proviamo ancora a ragionare su come ha funzionato fino a pochi anni fa il mondo della critica musicale all'interno della popular music. Ovvero, in un tipo di repertorio non colto, fatto di una musica che, rispetto alla musica colta, "viene dal basso". Se è così, da dove emerge il "sapere" in questo ambito? Tradizionalmente, da altri musicisti e ascoltatori che pian piano diventano esperti, adoperando anche i canali editoriali delle riviste di musicali di settore.

Uno dei motivi fondamentali, inoltre, che, spingeva all'acquisto di una rivista, risiedeva nel fatto che la musica non si poteva ascoltare. Per ascoltare un tipo di rock più ricercato – che normalmente non aveva un accesso radiofonico – era necessario comprare direttamente i dischi e assieme informarsi tramite le riviste. Nonostante capitasse di leggere giudizi magnifici e poi magari rimanere delusi, restava comunque essenziale che qualcuno ascoltasse il disco al posto tuo.

Questo, ad esempio, è uno dei problemi che non abbiamo più. Oggi – in teoria – è possibile ascoltare tutto. La realtà però è che non si sa *cosa* ascoltare: ciò che manca sono i meccanismi di mediazione e dunque di selezione. Chi seleziona al posto nostro, se sui giornali la critica è sparita e anche i blog non sono più come quelli di dieci o venti anni fa? Oggi il lavoro di selezione lo compie direttamente una piattaforma di contenuti come Spotify, la quale costruisce una playlist profilata sulla base degli ascolti precedenti. Il meccanismo della selezione è cambiato: non lo svolge più un critico o un esperto, ma un sistema di algoritmi che smonta il brano, lo ridefinisce secondo un criterio categoriale e lo usa come base per nuove proposte. Ma le playlist di Spotify non vengono divise solo per generi, ma vengono anche definite in base alle situazioni di fruizione, come spiegano bene i relativi titoli: "sotto la doccia", "il tuo bar preferito", "cardio", "latin dance", "tirare su di morale". Ecco alcune delle top playlist su Spotify.

Quello che sta succedendo riguarda questioni di ricerca, valorizzazione e selezione. Credo che sia inutile rifiutare la realtà e affermare che si tratta solo di spazzatura. Bisogna imparare a conoscere quel mondo nel quale i ragazzi vivono e ricevono ogni informazione attraverso lo smartphone. Su questo presente dovremo confrontarci nel futuro, ovvero con la cultura emergente dei nativi digitali.

Esterio

Chiedo ora a Mattia Palma, che viene dalla rete, ma collabora anche con quotidiani e periodici specializzati, quali sono le differenze di linguaggio e di attitudine tra le due situazioni, la carta e il web?

Mattia Luigi Palma

Mi piacerebbe cominciare il mio intervento con alcuni dati, per tentare di ridurre il più possibile una tendenza tutta italiana a riproporre la modalità: “Io so, ma non ho le prove”. Questi dati mi sono stati gentilmente forniti da Luca De Zan, che nel 2017 ha fondato il primo aggregatore di recensioni d’opera al mondo, bravopera.com, che vi invito caldamente a visitare. Bravopera è un sito che raccoglie tutte le recensioni degli spettacoli andati in scena nei teatri più importanti d’Europa e attribuisce a ciascuna di esse un punteggio, per arrivare a un giudizio in centesimi su ogni singola produzione. I dati su cui mi sono soffermato per questo mio intervento non riguardano i punteggi, ma le date di uscita degli articoli. In particolare si riferiscono alle recensioni pubblicate solo online, su blog e webzine, tra gennaio e luglio del 2018.

Per brevità sono stati presi in considerazione tre teatri, che ben rappresentano il panorama della critica online europea: la Scala di Milano, la Royal Opera House di Londra e l’Opéra di Parigi.

Per quanto riguarda la Scala, di tutte le recensioni pubblicate online, quelle che escono il giorno dopo il debutto dello spettacolo sono circa il 22%; il 33% viene pubblicato entro una settimana; infine il 45% esce dopo una settimana dalla prima. Molto diversi i dati della Royal Opera House: quasi la metà delle recensioni, più precisamente il 45%, esce il giorno dopo il debutto della produzione; il 38% entro una settimana e il 15% dopo più di una settimana. Infine i dati dell’Opéra di Parigi: 31,5% il giorno dopo, 55,5% entro una settimana e 13% dopo una settimana.

Insomma, tutta la retorica sulla velocità del web non trova in effetti alcun riscontro per la maggior parte dell’attività della critica musicale online italiana. Vale a dire che, nonostante i vincoli del giornalismo su carta stampata, che con le sue rotative ha certamente molti più gradi di separazione tra chi scrive un articolo e chi lo legge, spesso le recensioni che escono su carta sono più rapide di quelle che escono in rete, almeno in Italia. Mi sembra un dato sorprendente: un dato che cercherò di spiegare facendo riferimento ad alcune caratteristiche, tendenze e difetti della nostra critica online.

Un primo ovvio commento da fare è che molti critici che scrivono in rete non fanno questo mestiere a tempo pieno, e con un altro lavoro durante la giornata si scrive un po’ quando si riesce. Questo però non riguarda solo i nostri critici musicali: anche in Francia e in Inghilterra la maggior parte dei critici musicali che pubblicano online fanno un altro mestiere: eppure i tempi di pubblicazione in quei paesi sono decisamente più rapidi.

Allora viene da pensare a un altro aspetto, che stavolta riguarda il contenuto di molte di queste recensioni. Facendo un rapido confronto con gli

articoli dei nostri colleghi all'estero, soprattutto in Inghilterra, è innegabile che molti di quelli che pubblicano in rete i loro contenuti abusino dello spazio potenzialmente illimitato che hanno a disposizione. Tanto che in molti casi il risultato è la stesura di un vero e proprio programma di sala, più che di una recensione. Forse solo in Francia si osserva una simile prolissità: in Inghilterra non esiste, come può constatare chiunque abbia in mente siti come Bachtrack, che impone un numero massimo di battute ai suoi collaboratori. In Italia questo non avviene. Ma quel che fa più riflettere è che più che scrivere sullo spettacolo, il baricentro di una recensione italiana viene molto spesso spostato sugli aspetti più storici e musicologici, sulla genesi dell'opera, mentre gli interpreti, la direzione e la regia passano spesso in secondo piano rispetto alla spiegazione dell'opera, che a volte si addentra persino nella trama.

Oltre alla prolissità, è interessante notare come il lessico sia spesso al-tisonante, fin troppo, con una ricercatezza un po' affettata che sembra non tenere in alcun modo conto del canale che si sta utilizzando, come a contraddire la tesi di Marshall McLuhan che il mezzo è il messaggio. Certo, poi bisogna fare delle distinzioni. Un articolo resta un articolo anche se viene pubblicato su un blog: non è e forse non deve essere come un post su Facebook o come un Tweet. Ma è significativo che in molti casi non si tenga in alcun modo conto della differenza di uso del mezzo: ad esempio la maggior parte delle recensioni online non si leggono sul computer, ma sullo smartphone. E non è lo stesso che tenere in mano un quotidiano: il tipo di concentrazione e di disponibilità del lettore è evidentemente diversa, tenuto conto che è molto diversa l'attenzione su un testo stampato da quella su un testo digitale.²² Oltretutto, chiunque abbia un po' di dimestichezza con i social sa che un testo lungo deve essere montato in modo da non perdere lettori dopo le prime due righe: è incredibile come molto spesso questo accorgimento non sia stato recepito da molti recensori online, come se non avessero alcuna intenzione di abbandonare la mentalità da carta stampata, indipendentemente dalla loro età.

Ma c'è un altro aspetto, ancora più spinoso, collegato a quanto è stato detto finora: la retribuzione, o meglio la non retribuzione della stragrande maggioranza di chi pubblica contenuti online. Questo comporta che il costo di un articolo è in buona parte scaricato sui teatri, che accreditano giornalisti e recensori che molto spesso hanno come unico compenso per il loro lavoro l'accesso in sala per assistere al concerto o all'opera da recensire, con tutto

²² Per un riferimento su questo tema si veda ad esempio lo studio di Anne Mangen, ricercatrice dell'università di Stavanger in Norvegia: MANGEN, ANNE - WALGERMO, BENTE - BRØNNICK, KOLBJØRN, *Reading linear texts on paper versus computer screen: Effects on reading comprehension*, «International Journal of Educational Research», Dicembre 2013, 58, pp. 61-68.

ciò che ne deriva anche in termini di indipendenza della critica. Quello che ci si potrebbe chiedere è se questo spostamento non abbia qualche effetto, magari non del tutto consapevole, sulla severità delle recensioni. Per riprendere uno slogan del critico del «Süddeutsche Zeitung», Oliver Hochkeppel: *No money, no opinion*.

Un altro spunto di riflessione su cui si sta dibattendo in questi anni è che ormai è sempre il teatro, più che il giornale, ad essere interessato all'uscita di una recensione: nel marzo del 2017 Alex Ross, critico musicale del «New Yorker», scrive che nessun caporedattore di spettacoli punta ormai a mettere online una recensione, perché sa che si tratta di una tipologia di articolo che non potrà mai fare click baiting.²³ Tanto che il patto che si cerca di stringere in molte redazioni è di rendere più semplici e accessibili i contenuti, più accattivanti, meno tecnici: insomma, detta alla Brecht, più gastronomici. Il problema è che facendosi guidare dal traffico di rete si accetta il postulato secondo cui un contenuto più popolare sia anche un contenuto di maggior valore: mentre il compito della critica sarebbe, al contrario, quello di dare il giusto valore a manifestazioni preziose ma fragili, ridimensionando eventualmente quelle forti ma scadenti.

Insomma, rispetto alla situazione italiana, l'impressione è che non sia stata ancora trovata una chiave per sfruttare davvero le potenzialità del web, né come tempi di pubblicazione, né come linguaggio, e in fondo nemmeno come contenuti, che non sembrano dotati di una loro specificità, paradossalmente proprio sul fronte della multimedialità. Ma su questo sempre di più si stanno muovendo anche i teatri, con redazioni interne che permettono loro di produrre contenuti di approfondimento, tradizionali o multimediali, da caricare direttamente sul loro sito senza affidarsi all'intervento esterno di un mediatore culturale come una testata giornalistica: è l'istituzione che sempre di più diventa mediatore culturale di se stessa. Pertanto non c'è da stupirsi che d'ora in avanti il destino della divulgazione e della critica musicale sarà affidata soprattutto agli uffici stampa, che sempre di più dovranno selezionare i nuovi critici nel mare dei melomani dotati di Wi-Fi.

Estero

Aggiungo che la maggior parte dei siti web utilizza formati standard, che non consentono di creare quelle articolazioni e gerarchizzazione tra le notizie che sono indispensabili per il lettore. La rete, gli smartphone soprattutto, propone un flusso di contenuti indistinto, dove tutte le parti hanno

²³ ALEX ROSS, *The Fate of the Critic in the Clickbait Age*, «New Yorker», 13 marzo 2017.

formalmente lo stesso peso. D'altra parte quelle prerogative tipiche dei media digitali (cioè il video, gli audio) non vengono sfruttate. Credo che questa sia parte del nostro discorso iniziale sulle risorse; cioè i potenziali attori della scena web quali risorse dovrebbero utilizzare se guadagnano tutto Facebook, Google e YouTube? Con quali energie possono sviluppare sul web l'attività editoriale, la critica dello spettacolo o musicale? L'ultimo passaggio è quello che ci racconterà adesso Luca Ciammarughi. Si è parlato di possibilità di diventare "virali", e questa è una dimensione costituita soprattutto attraverso i social network. Luca Ciammarughi, musicista, musicologo, studioso, critico musicale anche sulla carta stampata, ha trovato negli ultimi anni, una nuova identità come *influencer* dei social network. Luca, ti chiedo di raccontarci come cambia la critica quando la si esercita direttamente nei social network. La prima cosa che noto è il venir meno del divieto – anch'esso un vero "tabù" – di scrivere in terza persona: mai un giornalista avrebbe passato l'esame scrivendo: "io ho visto" o "mi piace". Invece, nei social network è indispensabile per avere quel numero di interazioni, di "like", esporsi in prima persona, darsi... "dell'io".

Luca Ciammarughi

Innanzitutto, anche se molti mi definiscono un *influencer* di musica classica, voglio subito chiarire che la parola *influencer* non mi piace affatto. Dovremmo anzi lottare affinché il nostro ambito, la musica, si distingua rispetto a settori in cui l'*influencer* ha un'importanza spropositata, come la moda o la politica. La parola *influencer* contiene l'idea che qualcuno eserciti una forte influenza sui suoi cosiddetti *follower*, ovvero su coloro che lo seguono sui *social network*. Mi infastidisce fortemente l'idea di un leader carismatico che guidi, in base ai suoi gusti, per quanto raffinati, una schiera di sudditi sottomessi. Purtroppo questo meccanismo è tipico della nostra epoca: dalle labbra dell'uomo (o della donna) forte pende un gregge piuttosto inerte. Penso che ciò che mi ha permesso di essere seguito dal pubblico della musica classica, ancora assetato di "spirito critico", è semmai il fatto che io concepisca Facebook attraverso la dimensione dialogica, interattiva. Il mio modo di procedere è il seguente: faccio recensioni immediatamente dopo il concerto o l'opera; a volte scrivo qualcosa nell'intervallo oppure sui mezzi pubblici, a caldo, subito dopo l'ascolto. A questi miei post, attraverso i quali voglio cogliere il momento artistico in diretta o quasi, segue il dibattito con coloro che intervengono sulla mia pagina, aperta a tutti. Alcuni dei lettori magari erano persino presenti alla rappresentazione o al concerto. Il fatto di poter istantaneamente avere un confronto scritto, in base a ciò che è rimasto immediatamente "attaccato addosso" dopo l'ascolto, era impossibile un de-

cennio fa. Inoltre, la possibilità di aggiungere link di ascolto o immagini arricchisce in senso multimediale il dialogo.

Più che un mezzo per “influenzare” le persone, Facebook è per me un diario in cui appuntare e verificare idee, attraverso il confronto con gli amici, tra cui sono presenti musicisti, musicologi, critici musicali, appassionati, ma anche i cosiddetti “profani”, persone che usualmente non ascoltano musica classica ma che possono esserne incuriositi. Sono proprio questi ultimi, spesso, a permetterci di capire come il nostro mondo venga visto dall’esterno. Qual è dunque la differenza con l’*influencer* tradizionale? Il fatto che io non desidero affatto pubblicizzare un prodotto o imporre un gusto, come spesso avviene nel caso degli *influencer*, ma cerco di utilizzare la natura dinamica del web per poter dar vita a qualcosa che nella recensione tradizionale non esiste: ad esempio, creare un contraddittorio immediato o delineare una sorta di recensione “a più voci”. Questo mi permette di verificare di volta in volta la bontà (o meno) delle mie intuizioni, di una mia critica o delle mie idee; ma anche di staccarmi dall’idea di autorità. Se il critico musicale si pone come un’autorità a cui nessuno può rispondere, forse questa autorità si avvale di un principio a priori, come certi sovrani per diritto divino. C’è differenza fra l’autorità, che viene imposta, e l’autorevolezza, che è una conquista. Esporsi al rischio di avere un contraddittorio significa talvolta dover ammettere di essere fallibili. Ma sottrarsi al dialogo e al contraddittorio è di per sé un atto di insicurezza, che fa perdere di autorevolezza, poiché mette in luce la paura di trovare qualcuno che abbia una conoscenza maggiore della tua o intuizioni più brillanti.

Parlare di critica musicale oggi significa innanzitutto parlare di coloro che fruiscono di tale critica. Nel Novecento, l’ermeneutica ci ha insegnato che l’opera d’arte è fatta anche da chi la riceve. Il punto focale della critica musicale odierna è proprio questo: la critica esiste se c’è qualcuno che la legge. È necessario interrogarsi non soltanto su come sia cambiata la critica musicale, ma anche e soprattutto su come sia cambiato il fruitore, ovvero colui che legge una critica musicale. Nel campo della musica cosiddetta classica o “d’arte”, il fruitore ha spesso una coscienza critica molto elevata; non gli basta più essere, oggi, un soggetto passivo che deve essere educato da una sorta di “critico pontefice”, ma vuole interagire sempre più, grazie alle possibilità offerte dal web. Nella mia pagina Facebook, qualsiasi appassionato può interagire con artisti di primo livello o con critici di riferimento, con cui dieci anni fa sarebbe stato impensabile poter discutere di problemi musicali, d’interpretazione o di nuova creatività. Questo abbattimento delle barriere rischia di far perdere un po’ di sacralità, ma dà anche grandi possibilità di arricchimento conoscitivo, a patto di non usare il mezzo superficialmente. Ovviamente c’è sempre qualche scheggia impazzita, qualcuno che vuole fare polemica fine a sé stessa: la cosa migliore è ignorarli o utilizzare

l'espedito dell'ironia, che spesso è utile anche per inserire all'interno di una discussione seria alcuni momenti di divertimento e di leggerezza, secondo il principio oraziano "*miscere utile dulci*". Il carattere vivo e talvolta anche provocatorio di certi interventi serve a tutti noi anche per fissare nella mente i contenuti del dibattito, come se Facebook fosse una sorta di Teatro della Memoria neo-rinascimentale, un enorme archivio all'interno del quale usiamo dei trucchi per orientarci.

È fondamentale considerare il fatto che talvolta un appassionato può avanzare osservazioni addirittura più importanti rispetto a quelle di un critico professionista. Recentemente ho scritto un libro sulle ultime sonate per pianoforte di Schubert, e ho avuto qualche consiglio inaspettato da un amico, Thierry Morice, che è talmente "maniacò" (in senso positivo) di Schubert da procurarsi quasi tutte le pubblicazioni che escono sul compositore viennese in tutto il mondo (cd, libri, dvd, articoli su riviste) o da frequentare assiduamente le schubertiadi che si tengono abitualmente in Germania o in Inghilterra. Nonostante io sia altrettanto "maniacò" di Schubert, non sempre ho il tempo di documentarmi in modo altrettanto capillare. Ho dovuto quindi prendere atto che, pur non essendo Morice un musicista, su certi aspetti del mondo schubertiano era più preparato di me. Fra gli appassionati si possono trovare aiuti preziosi e risorse da non sottovalutare, oltre al piacere di confrontarsi con qualcuno che, pur facendo un altro mestiere, dedica molto del proprio tempo alla musica. Inoltre, il fatto che non si tratti di professionisti rende talvolta queste figure più disinteressate nei giudizi.

Dunque, il web è utile o dannoso? Come per ogni domanda della vita, io credo che la risposta sia "dipende". Prendiamo ad esempio la questione della retribuzione, sollevata poco fa da Mattia Palma. Qualcuno, giustamente, potrebbe dire: "Ma tu, su Facebook, scrivi gratis!"; questo potrebbe sembrare un modo di "ammazzare" il mercato e quindi di giocare al ribasso, svalutando la professione del critico. Analizziamo però più attentamente il problema. In questo momento i nuovi media non devono sostituire i vecchi ma affiancarvisi. Io non scrivo solo su Facebook, ma anche su riviste specializzate e talvolta su quotidiani. Ho scritto libri di stampo musicologico e di critica musicale. Facebook mi è servito come una sorta di prolungamento di questa attività. Può apparire strano, ma tutte le riviste e i quotidiani che mi hanno chiesto di scrivere, mi abbiano contattato dopo che i loro direttori mi avevano letto su Facebook. È un meccanismo apparentemente paradossale, che però contraddice l'idea che Facebook sia il regno del gratuito. Questo social network, essendo molto letto e avendo molta visibilità, può essere un ponte verso il mondo vero e proprio della critica professionale retribuita. Con il passare del tempo, lavorare per il web sta diventando sempre più usuale: in questo momento, scrivo per un blog, quello di «ClassicaViva», che mi retribuisce con un contratto a tempo inde-

terminato, fatto che non mi è mai capitato con una rivista cartacea. Ad oggi, credo che per un giovane critico sia quasi indispensabile cercare di creare un'interazione tra vecchio mondo e nuovo mondo. Altrimenti la critica musicale è destinata a morire.

Vengo ora all'ultimo punto, che riguarda un altro social network, Instagram. Esso è forse considerato uno dei più superficiali fra i social, perché basato soltanto su fotografie, talvolta corredate da un breve testo. Instagram è il regno della moda, dell'effimero, dell'ossessione per la bellezza, della vanità. È un social in cui sono presenti molti giovani, mentre Facebook è oggi più utilizzato dagli over 40. Su Instagram, oltre a coltivare maldestramente il narcisismo a cui il mezzo stesso ti spinge, mi diverto a postare video in cui suono il pianoforte. È come buttare nel calderone della contemporaneità una serie di momenti di musica classica, per vedere se ricevono qualche attenzione nel *mare magnum* di corpi perfetti e paesaggi mozzafiato.

Qualche giorno fa ho voluto fare un esperimento, una ricerca per hashtag con tre categorie: ho scritto #rockmusic, #popmusic e #classicalmusic, per vedere quale numero di tag avesse ogni categoria. Ero convinto che la musica classica sarebbe sprofondata negli abissi. Invece mi sono dovuto ricredere. La situazione non è poi così drammatica: la rock music aveva due milioni di tag; la pop music ne aveva un milione e cinquecento; la classical music ne aveva un milione e duecento, ovvero una cifra tutt'altro che trascurabile. Il jazz stranamente ne aveva meno della classica, settecencomila. Ciò significa che la musica classica ha una popolarità più alta di quanto ci aspetteremmo. Mi sono accorto che molti studenti di conservatorio postano i loro video e creano un nuovo modo, meno ingessato, di vivere il loro approccio al momento esecutivo. Postare video significa anche creare un laboratorio virtuale in cui è possibile accorgersi di quali sono le reazioni altrui al nostro modo di suonare, oppure qual è il repertorio in cui si è più apprezzati.

Nella statistica ho anche voluto inserire i nomi dei compositori, per vedere quali fossero i più citati. Ne è uscito un podio divertente, perché primo assoluto, in tutto il mondo, è risultato Giuseppe Verdi; secondo Philip Glass; terzo Ludwig van Beethoven. Non potremmo immaginare un podio più eterogeneo. La "vittoria" di Verdi, oltre alla sua immensa popolarità, è probabilmente anche condizionata dal fatto che le persone fanno più fotografie in un teatro d'opera che in un auditorium. Anche se i sondaggi hanno un lato stupido, non vanno sottovalutati. Probabilmente, invece di chiuderci in una torre d'avorio, dovremmo sfruttare anche queste possibilità per far capire che la musica classica non è un lusso d'altri tempi o un momento di alta mondanità, ma che essa sopravvive a tutte le mode perché semplicemente ne abbiamo profondamente bisogno.

Estero

Con l'intervento di Luca, chiudiamo con due buone notizie: la nostra musica c'è nei nuovi media e si possono sperare delle forme di interazione di dialogo, tra vecchi e nuovi media, che possono portare del bene a entrambi. Grazie!

SECONDA SESSIONE

MUSICA E CIRCOLAZIONE DELLE IDEE

TAVOLA ROTONDA

SPIEGARE LA MUSICA AL COLTO CHE NON LA SA

Guido Salvetti (moderatore)

Divulgare la musica presso chi è colto ma non conosce la musica! Una premessa di tipo metodologico, se volete filosofico! So benissimo che c'è una vasta area di pensiero dominante secondo cui insegnare a qualcuno qualcosa è un atto 'fascista', perché uno si mette in cattedra e l'altro viene considerato in una situazione di *diminutio*. Ecco, io su questo dissenso, poiché esistono tante declinazioni del rapporto tra docente e discente e, anche ascoltando molte delle belle esperienze di cui questa mattina abbiamo avuto notizia, sono convinto che la voglia di trasmettere a qualcun altro ciò che si è esperito – ciò che è parte della propria esperienza – è una tendenza incontenibile per chi la ha. Per chi non ce l'ha è una sofferenza; io ho conosciuto tanti amici anche della mia generazione che all'idea di andare ad insegnare si sarebbero sparati ogni mattina. Ecco, devo dire che gli amici che conosco qui, condividono con me la voglia di comunicare la propria esperienza come una forma spontanea di comunicazione, che deve però scontrarsi immediatamente con tante questioni. A chi ci si rivolge? Come ci si può rivolgere al meglio? Come? Con quale mezzo? di quest'ultima questione si è parlato stamattina ampiamente, in modo anche molto interessante. C'è una difficoltà specifica per quanto riguarda la musica, rispetto alla letteratura, alla pittura e alle altre arti: coloro a cui ci rivolgiamo pensando di comunicare la nostra passione per la musica, o più semplicemente la nostra esperienza musicale, in genere si pongono in un atteggiamento 'difensivo', quasi a dire: "Io non ne capisco nulla! mi piace la musica però non ne capisco nulla!". Chi ha questa passione verso la comunicazione deve prima di tutto smuovere un pregiudizio che il nostro interlocutore ha nei confronti di sé stesso, e per smuoverlo bisogna distruggere alcuni diaframmi. Uno di questi riguarda il terrore inibente che ispira la terminologia. Alla radio ti dicono che è vietato

usarla, in televisione ancor di più, nei libri non specialistici è una fortuna se l'editore ti permette di usare gli esempi musicali.

Impensabile che in un articolo di giornale ci sia, ad esempio, la parola agogico. Eppure, anziché autocensurarsi o censurare, non sarebbe meglio spiegare il contenuto davvero elementare di un simile termine visto che è l'aspetto di un'esecuzione che sembra interessare di più a qualsiasi ascoltatore. Che un'esecuzione sia più veloce o meno veloce di un'altra sembra talvolta la questione centrale di ogni raffronto. Quindi se c'è qualcosa di elementare è proprio la parola agogico!

Anche un termine più complesso come "sesta napoletana" può essere spiegato con qualche mirato esempio, ma un minimo di sforzo potrebbe spalancare la comprensione di tante composizioni (da Bach a Pergolesi, da Mozart a Brahms) che si ispirano a un ideale di *patetismo* acceso. Voglio dire che, con un minimo sforzo, cioè con un minimo di senso di responsabilità culturale, molti diaframmi cadrebbero facilmente. La responsabilità del fatto che questo non accada è da attribuirsi principalmente all'insegnamento della cosiddetta "educazione musicale" che per tre anni e due ore di insegnamento alla settimana non si pone il compito di insegnare, almeno, a leggere la musica e a far acquisire dimestichezza con la terminologia musicale. Questo avviene, a mio parere, perché per anni si è inculcata nei docenti la convinzione che siano tutt'altre le competenze su cui puntare: cantare come capita (mio figlio per due anni alla media ha cantato la cucaracha); soffiare in un tubetto stonato; strimpellare una chitarra.

Il problema si sposta di un poco con questo mio preambolo. Che cosa può essere interessante da comunicare? se davvero il rapporto è un rapporto di un'esperienza che si vuole estendere, è nella propria esperienza che si capisce quali sono i contenuti che possono essere interessanti. Io non vedo un bravo divulgatore il quale parla, pensando di farsi capire, di musiche che non gli piacciono o di aspetti dell'esperienza musicale che non l'hanno mai interessato! Cioè, il coinvolgimento di chi parla è la premessa indispensabile del coinvolgimento di chi ascolta! C'è stato un periodo in cui si diffidava moltissimo del canale comunicativo di tipo verbale; quando si diceva ad un organizzatore di concerti «io farò un'introduzione prima di suonare», vedevo il terrore negli occhi dell'organizzatore. È ovvio che chi parla di musica deve dare l'impressione – almeno l'impressione! – di dare delle informazioni vere.

Ancora una volta mi viene da usare il termine "responsabilità": quella del divulgatore che non deve "troppo" improvvisare, puntando sulla facilità dell'eloquio. Troppe le chiacchiere radiofoniche che mostrano anche al non specialista che il presentatore sta leggendo – male! – le note sul booklet del CD che sta andando in onda. Troppa la disinvoltura con cui si passano gli svarioni più vari. Questo rende accettabile che un direttore di giornale parli

dei cinque concerti di Chopin, senza fare la piccolissima fatica di fare un controllo. Quando si parla di musica si può dire qualsiasi cosa.

Eppure per la divulgazione oggi ci sono possibilità impensabili qualche decennio fa. Ha iniziato Roman Vlad negli anni Settanta a tenere “lezioni” televisive alla Radio-televisione svizzera con l’aiuto di cartelli, filmati, grafici e il pianoforte su cui esemplificare alcuni passaggi significativi. Di tutto questo possono avvantaggiarsi anche, se non soprattutto, le istituzioni preposte istituzionalmente a creare la cultura musicale degli italiani: l’Università e il Conservatorio. Do per scontato, che dovrebbero essere coinvolte, secondo la propria specifica missione anche tutte le altre istituzioni formative, dai gradi più elementari a quelli più alti. La scuola elementare e la scuola media, come già accennato prima, sono, dal nostro punto di vista, in una situazione disperante. Come sappiamo non esiste istruzione storico-musicale nei licei, tranne quelli musicali. Meglio che non ci sia, piuttosto che sia in misura troppo ridotta e con poco respiro culturale.

Poi ci sono i Conservatori di Musica. Cercherò di dirvi sinteticamente, senza svilupparli, quali sono i punti sensibili che possono riguardare i nostri argomenti. C’è stato un momento di speranza, che i Conservatori potessero diventare un luogo di cultura. Negli anni in cui operava il senatore Andrea Mascagni, dall’85 al ’95, egli ha sacrificato se stesso per cercare di trasformare i Conservatori in Università. Ciò significava, sostanzialmente, che le materie di tipo culturale dovevano formare una struttura consistente accanto agli insegnamenti di tipo pratico. Naturalmente, con tutte le connessioni possibili tra l’una e l’altra faccia del capire e fare musica. Questa utopia si è scontrata con il becero, già abbastanza avanzato nell’Italia di quegli anni. Mi ricordo l’obiezione contro questo progetto di legge e la rivolta guidata soprattutto di un sindacato: “noi vogliamo fare musica, non vogliamo chiacchierare”. Quella filosofia, quell’utopia, è poi costitutiva al 50% del progetto di riforma, che è stato approvato alla fine del ’99. Anche questo massacrato dall’opinione dei docenti più o meno inquadrati in organizzazioni corporative. Sono passati diciotto anni, e soltanto adesso stanno uscendo gli ultimi decreti attuativi di quella legge. Il punto più basso dell’integrazione culturale degli insegnamenti musicali è raggiunto oggi. Devo però dire che, rispetto a prima della riforma del ’99, nei conservatori di oggi c’è qualcosa di più, forse per maggiori risorse: c’è più possibilità di fare musica insieme e di presentarsi pre-professionalmente al pubblico. Ciò che non riesce ancora a passare è l’idea che suonare bene vuol dire capire e far capire la musica che abbiamo di fronte. E poi c’è quella che a me pare un’autentica vergogna: l’introduzione del pop-rock, in modo acritico, in un contesto che è totalmente refrattario ad integrarlo in un vero processo formativo. Non c’è nulla di male, naturalmente, ad eseguire musica di quel tipo. Ma ‘insegnarla’ significa inserirla in una metodologia secondo competenze che il conservatorio non

possiede. La cosa comunque che mi preoccupa ancor più di questa, è la marginalizzazione della storia della musica, e la chiusura di molte cattedre di questo insegnamento. È un danno che si riverbererà sulle generazioni future.

Mi scuso per quest'ultima nota amara. Ma devo dire che tutto quello che ho sentito oggi fa ben sperare che esistano plurimi spazi per estendere e migliorare la conoscenza e la comprensione della musica.

Il problema a questo punto si rovescia: non c'è molto da attendersi dalle istituzioni per fondare una buona divulgazione musicale. La battaglia da vincere è semmai di riuscire a far entrare nelle istituzioni la ricchezza delle odierne possibilità. Oggi c'è infatti un'offerta di nozioni, di idee e di esperienze musicali, che per la quantità dei messaggi va oltre la soglia dell'acquisizione immediata. Su questa tematica possiamo iniziare il nostro dibattito, chiamando a interloquire i due editori presenti: Luca Formenton e Sergio Bestente. Il primo per «Il Saggiatore» il secondo per le *Edizioni di Torino* (EdT).

Il libro è davvero, come io penso, il più chiaro esempio di una divulgazione che va oltre le possibilità immediate di acquisizione da parte del lettore. Cioè, secondo me, la pubblicazione di un libro di divulgazione musicale è un investimento verso il futuro!

Luca Formenton

Grazie e buon pomeriggio a tutti. Prima di entrare nel merito della domanda che cosa fa un editore di libri di musica, vorrei spendere due parole sul concetto di divulgazione. Anche perché il primo pensiero che mi viene in mente è ... non tutta la divulgazione è raccomandabile. Molti nostri lettori, i più giovani, quelli a cui dobbiamo guardare, sono figli di una riforma universitaria abbastanza sciagurata. Che cosa ha provocato questa riforma nei potenziali futuri lettori di libri? La scomparsa dell'incontro con il testo. Io che ho fatto l'Università "di una volta" ancora ricordo la forza e il tormento del confronto con le *Rime* di Dante. Un incontro senza mediazioni, quello che per me rappresentò quel salto e quella passione che mi hanno fatto diventare un *lettore*. La liceizzazione dell'Università, con l'introduzione di decine di piccoli esami e l'adozione di testi riassuntivi con numero limitato di pagine, ha ridimensionato di molto la consuetudine dello studente col testo. Dal punto di vista di un editore, la divulgazione non è una scorciatoia, non è una semplificazione, ma è fornire i mezzi per poter meglio comprendere il testo.

Un esempio che ha a che vedere con la lettura: sono uno dei quattro presidenti di Bookcity che è, come sapete, la manifestazione che si svolge ogni anno a Milano nella terza settimana di novembre. Da anni abbiamo un pro-

gramma di collaborazione con le scuole, che invece di durare solo i cinque giorni della manifestazione, dura tutto l'anno. Lavoriamo con più di mille classi milanesi per tutto l'anno! Cerchiamo di avvicinare i ragazzi al mondo del libro e della lettura. Quando, nel 2015, Bookcity iniziò in leggero anticipo per legarsi meglio alle iniziative dell'Expo, lavorammo con alcune classi chiedendo loro di preparare una Guida di Milano per gli studenti stranieri che arrivavano a Milano per l'Expo. Per realizzare questa Guida gli abbiamo fatto seguire tutto l'iter della filiera del libro: impaginazione, testi, fotografie, traduzioni ecc. Alla fine abbiamo presentato il libro alle classi gemellate che arrivavano dall'estero. È solo un piccolo esempio per dire "divulgazione" significa anche immergere un utente, in questo caso un giovanissimo, in un paesaggio complesso e multiforme che prevede anche immedesimazione ed esperienza.

Per la musica il discorso è ovviamente un po' diverso. Provo a dirvi qualcosa della mia casa editrice, ringraziandovi ancora di avermi invitato. Purtroppo l'editoria tradizionale è affetta da un endemico disinteresse nei confronti della musica, anche se qui abbiamo due dei pochi editori con un ricco catalogo musicale. La musica scorre nelle vene del Saggiatore fin dalla sua fondazione nel 1958, quando, con mio zio Alberto Mondadori, vi era anche Fedele d'Amico. Come scegliamo i libri di musica adesso? Come sapete, il «Saggiatore» non si occupa solo di musica cosiddetta classica, ma anche di jazz e di musica popolare. Il criterio che adotto come editore è che la *lettura* del libro deve portare il lettore all'*ascolto* della musica (in un certo senso a quel testo irrinunciabile di cui parlavo poco fa a proposito della mia formazione universitaria). Anni fa ho avuto tra le mani una lunga e dettagliatissima biografia di Bob Dylan, ma in 450 pagine l'autore non accennava mai all'innovazione musicale di Dylan del folk tradizionale, e quindi non veniva voglia di ascoltarlo. Esempio contrario, sempre nell'ambito della musica rock/pop, l'autobiografia *Life* di Keith Richards dei Rolling Stone. Accanto alle notizie biografiche, l'autore spiega perfettamente il contributo dei Rolling Stone alla rinascita del blues americano. Leggendo il libro veniva voglia di intercalare la lettura con escursioni su Youtube per ascoltare i pezzi.

Un altro modo che noi usiamo per far penetrare sempre di più i libri nell'ambiente musicale è collaborare con le istituzioni musicali; oggi è molto difficile trovare spazio in libreria, soprattutto per aree di saggistica specializzata come la musica, quindi quando è possibile cerchiamo collaborazioni per portare i libri là dove la musica si fa. Faccio un esempio, fra tanti, di un progetto realizzato con la società del Quartetto: anni fa il pianista Andras Schiff realizzò per il Quartetto l'integrale delle sonate per pianoforte di Beethoven. Noi pubblicammo un libro dello stesso Schiff: *Le sonate per pianoforte di Beethoven e il loro significato*. Ci accordammo con il Quartetto per vendere direttamente il libro al posto del programma di sala: il successo andò al

di là del previsto e il libro fu ristampato più volte, trasformando il foyer del Conservatorio in una piccola libreria.

Nella call di questa sessione ci viene chiesto se la parola scritta e la pagina stampata sono ancora un mezzo privilegiato su cui investire e se si possono immaginare forme ibride. Dal mio punto di vista di editore, sicuramente la carta stampata, almeno per un bel po' di anni, rimarrà e sarà importante; credo che anche se apparterrà a un mercato di nicchia, il libro stampato possiede una forma talmente perfetta per cui ne vedo difficilmente l'estinzione. È chiaro che la collaborazione con i nuovi media è importante. Anche qui un esempio: quando alla Scala, fu rappresentato l'intero ciclo del Ring di Wagner con la direzione di Daniel Barenboim, noi pubblicammo una guida al Ring, dove i motivi wagneriani si potevano ascoltare passando il cellulare o il tablet su un quarcod, alla fine di ogni capitolo, per cui c'era un immediato rimando dalla lettura all'ascolto. Questo è solo un esempio di quale possa essere l'interazione fra parola scritta e web. Uscirà nelle prossime settimane la monumentale, nuova biografia di Toscanini di Harvey Sachs che speriamo di presentare qui, che contiene una serie di apparati interessantissimi (ad esempio l'elenco tutti i programmi concertistici toscaniniani) che ovviamente non abbiamo messo nel libro, ma che saranno fruibili e disponibili su un sito web dedicato al libro all'interno del nostro sito del «Saggiatore».

Ci viene chiesto se la saggistica musicale può emanciparsi dello specialismo che a volte penalizza senza indulgere alla dilagante banalizzazione. Inoltre, la formazione musicale può trarre giovamento da quella musicologia diffusa che prospera fuori dell'Accademia? Per quanto mi riguarda ho avuto la fortuna di collaborare con studiosi di musica che hanno perfettamente compreso la cifra della casa editrice, che non è una casa editrice accademica, ma è un editore di alta divulgazione (questa volta nel senso buono!). Tra le nostre ultime pubblicazioni Sandro Cappelletto ci ha raccontato i quartetti di Mozart con un lungo racconto biografico sulla vita del musicista. È stata un'esperienza di lettura bellissima! Paolo Gallarati recentemente ha scritto un libro sulla cosiddetta trilogia popolare di Verdi, *Il Verdi ritrovato*, che pur offrendo spunti e interessi di tipo accademico, è perfettamente fruibile da quello che noi definiamo il lettore colto, che ancora c'è. Ci sono anche autori che non sono musicologi di professione ma appassionati, e la nostra casa editrice ne ha molti. Ricordo Enzo Beacco che ha scritto *La musica nella storia*, dove con un'idea molto precisa, ricostruisce la musica dei giorni nostri dall'antichità, in modo divertente e soprattutto coinvolgente. O i saggi musicali dell'architetto Piero De Martini, vere narrazioni come *Chopin. Le estati a Nohant* o *Le case della musica*. Quindi ripeto dal punto di vista dell'editore, autori accademici o non accademici, hanno condiviso la nostra idea di un'editoria musicale che cerca di parlare a tutti! Grazie!

Sergio Bestente

Anch'io, come Luca Formenton, mi sono spesso interrogato sul significato dell'espressione "divulgazione musicale". Un'espressione che può dare fastidio, ma soprattutto un totale enigma, almeno per un editore. Quello della divulgazione è una sorta di grande genere letterario che sembra poter includere qualsiasi tipo di scrittura e di forma, specialmente se al suo interno si cominciano a fare delle distinzioni di complicatissima definizione, come quella celeberrima e reiterata fra "alta" e "bassa" divulgazione (ma credo che nessun autore abbia mai desiderato sposare questa seconda categoria di proposito). Quello che posso dire, tuttavia, è che nel ventennale lavoro in una casa editrice, ho imparato a dubitare dei libri che si rivolgono a uno specifico lettore. I migliori libri nascono da una passione personale e profonda, utilizzano il linguaggio e la forma che è congeniale alla ricerca di "complici" di questa passione; i libri migliori non sono quelli che si rivolgono a una categoria di lettori predeterminedata, ma quelli che i lettori in un certo senso li creano. Interrogandomi sul significato di divulgazione musicale, la prima cosa che mi è venuta in mente è stata la *Breve storia della musica* di Massimo Mila – questa giornata di studi è dedicata proprio a lui. Chiaramente con la prima edizione del 1946, Massimo Mila stava svolgendo un compito culturale importante in Italia: si potrebbe dire che quel libro cercava il proprio lettore così come l'Italia cercava il proprio cittadino. Il Paese usciva dalla guerra, aveva bisogno di ricostruire una cultura nazionale; Massimo Mila sentiva, credo, la necessità intima che questa cultura nazionale non escludesse la musica come sapere tecnico, ma la includesse viceversa come parte integrante e fondativa della formazione culturale. Ecco il primo e più classico significato del termine divulgazione: prender parte alla formazione complessiva di un lettore colto, di un individuo nel cui patrimonio culturale personale siano compresi, in modo naturale e organico, il sapere e la storia musicale. Ma in questa direzione, a oltre mezzo secolo da quel libro, la domanda che ogni editore si pone è ancora la stessa: è possibile insegnare la musica all'attuale lettore colto – a quel fantomatico e forse oggi leggendario "lettore colto" che in Italia sembra spesso disinteressarsene? E qui mi è venuta in mente la *Storia della musica* in 12 volumi progettata dalla Società Italiana di Musicologia di cui ha parlato il professor Salvetti. Un'opera la cui pubblicazione, iniziata nel 1976 con il volume di Alberto Basso dedicato all'*Età di Bach e Händel*, si concluse solo nel 1980. A chi si rivolgeva quella vasta operazione – un'impresa editoriale e scientifica che non aveva all'epoca alcun paragone nel panorama internazionale? Parliamo di una *Storia della musica* suddivisa in ben 12 volumi di altrettanti autori, che non guardava agli scaffali delle biblioteche come la *Oxford History of Music*, ma che cercava attivamente il suo lettore. E chi era questo lettore? Era potenzialmente la stessa persona

colta di Mila? Sì e no, nel senso che in questo caso il livello di dettaglio e di precisione scientifica era di quelli che difficilmente Massimo Mila poteva permettersi nel contesto editoriale dell'epoca. Per non parlare della rivoluzionaria inclusione di un apparato documentario. I volumi erano divisi in due, una parte storica e una parte di documenti storici pubblicati nella loro integralità o in ampi stralci con cura filologica e diplomatica. Quella fortunata *Storia della musica*, che già aveva conosciuto una nuova edizione aggiornata e riveduta alla fine degli anni Novanta voluta dall'allora presidente della SidM, professor Agostino Ziino, ha conosciuto recentemente una diversa e innovativa veste editoriale. La casa editrice che la pubblica, la EDT, ha voluto infatti provare l'avventura dell'associazione con un quotidiano, così come molto spesso si è fatto negli ultimi anni con più o meno fortunate collane editoriali. In questo caso la scelta del «Corriere della Sera» fu quasi provocatoria, perché i responsabili decisero di portare in edicola un volume alla settimana partendo dal primo, quello dedicato alla musica greca e romana antica, e proseguendo in ordine cronologico fino al Secondo Novecento – in genere gli abbinamenti di collane editoriali ai quotidiani cercano di captare la benevolenza e l'interesse del lettore partendo del volume più popolare, e lasciando i più difficili per ultimi.

La risposta colse di sorpresa tutti fin dal primo numero. Il primo volume, dedicato a un argomento ostico come la musica dell'Antichità e contenente soprattutto approfondimenti di prosodia e retorica, vendette circa 8000 copie. E la media dell'opera proseguì attestandosi sulle 6000 copie a volume. Questo autorizza a pensare che c'è ancora un grande spazio per la musica e perfino per la musicologia nella domanda di cultura del lettore italiano; uno spazio superiore a quanto gli editori, i librai e gli operatori del settore pensino. Se l'opera è costruita in maniera intelligente, se è frutto della passione di cui il professor Salvetti parlava e non della furbizia o del cinismo di un editore. E qui si potrebbe fare anche un altro ragionamento: passione non vuol dire soltanto parlare delle cose che si amano, vuol dire avere il coraggio di additare anche delle cose che non si apprezzano, provare a convincere sul fatto che possa esistere una gerarchia, e che questa gerarchia possa trascendere in qualche modo il gusto personale: insegnare insomma ad ascoltare criticamente. La musica non è tutta uguale, e dire che si divide solo in buona o cattiva non aiuta di certo. La generalizzazione, l'invito ad abbassare la guardia del gusto, la benevolenza verso il fenomeno commerciale scadente, hanno purtroppo rappresentato le strade più frequenti con cui i sedicenti divulgatori hanno cercato di sedurre il loro pubblico, ottenendo spesso un risultato contrario agli intenti.

Anche per questo ritengo che sia molto produttivo cercare di creare collaborazioni con quegli istituti e quegli enti che si occupano della ricerca musicale in Italia: La Società italiana di Musicologia (SidM), la Società italiana

di Educazione Musicale (SIEM), l'Istituto Italiano per la Storia della Musica fondato nel 1938, Siena Jazz, cioè con chi fa ricerca e non si pone come primaria finalità la divulgazione. Trovare insieme il modo di porgere i risultati di questa ricerca al pubblico in una forma non pensata per una destinazione accademica è la scommessa più appassionante. Si tratta di una sfida tutt'altro che facile, perché non sempre chi ha dedicato la propria vita alla ricerca ha voglia di cercare forme e linguaggi alternativi con cui comunicare. Ma i risultati sono spesso preziosi. Penso per esempio alla collana dei Manuali EDT/SIdM, dedicati agli strumenti musicali e alle tecniche della musica. Ma a questo punto si potrebbe tornare alla domanda di partenza: esiste alta e bassa divulgazione? La risposta non è così facile. *Temperamento*, di Stuart Isacoff, è un libro di alta divulgazione oppure, nonostante abbia vinto molti premi fra cui l'ASCAP Deems Taylor Award, il premio dedicato all'eccellenza nella divulgazione musicale, sfugge a questa categoria per fare genere a sé? Sicuramente la sua forza non sta solo, o non tanto nel contenuto altissimo, quanto nell'attenzione che l'autore ripone nei confronti della forma e del linguaggio, e nel modo in cui riesce a persuadere il lettore che il tema che sta trattando è appassionante e fondamentale: il temperamento non è una questione tecnica, ma un grande capitolo della storia culturale occidentale. Ed ecco che la questione della divulgazione si fa leggermente più chiara: non è solo il problema di trovare un linguaggio accessibile per contenuti specialistici, ma quello di immaginare il modo in cui disporre questi contenuti in maniera appassionante e coinvolgente. E qui entra in gioco un'altra questione fondamentale, a mio avviso. Quando Massimo Mila ha scritto la sua *Breve storia della musica*, la questione della divulgazione musicale appariva piuttosto chiara: l'Italia aveva bisogno di un nuovo ceto medio, una borghesia colta e capace di apprezzare le arti quanto la letteratura. Divulgare voleva anche dire rendere accessibile un sapere tecnico a questo pubblico: il compito era insegnargli ad "apprezzare" la musica – per usare una parola decontestata da Theodor W. Adorno. È ancora questo il compito di chi fa divulgazione? Insegnare la musica alla persona colta che tutt'oggi non se ne intende? Mi permetto di dissentire. Chi ha familiarità con le Università e con i Conservatori, potrà testimoniare che uno dei problemi più gravi con cui viene oggi in contatto, è che da questi luoghi di alta formazione si esce spesso con delle lacune storiche e culturali importanti. Oggi è anche a loro che si deve rivolgere la divulgazione – ma vorrei dire *soprattutto* a loro. La divulgazione dovrebbe diventare un modo contagioso e creativo di porgere contenuti culturali importanti nel quadro della cosiddetta "formazione continua", e dunque rivolgersi anche al professionista. Si tratta di una differenza non da poco. Non si tratta più di trovare una forma elegante e accessibile per un contenuto che fa parte di un curriculum ideale condiviso, così come solo qualche decennio fa. Si tratta di convincere attraverso la forma, l'invenzione, la

precisione e il linguaggio che un contenuto è importante, che vale la pena di conoscerlo anche se la società ti ha già attribuito il massimo riconoscimento curricolare. E per farlo non basta più l'eleganza dello stile e la leggerezza nel porgere i contenuti. Serve piuttosto la capacità di comunicare un'urgenza e una passione: ed è proprio su queste due parole che vorrei concludere il mio contributo a questa giornata di studi. Mi piacerebbe che chi scrive di musica le tenesse come punti di riferimento assoluto; che smettesse di pensare a un processo di "concessione" del sapere dall'alto verso il basso, per abbracciare l'idea di una condivisione e persino di un contagio. Si potrebbe quasi dire che il divulgatore, anche quello musicale, dovrebbe cercare complici, non allievi.

Giovanni Bietti

Credo che per affrontare l'argomento di questa tavola rotonda possa essere interessante raccontare come ho cominciato la mia attività di divulgatore. Mi è sempre piaciuto parlare di musica ma c'è stato un giorno preciso, poco più di vent'anni fa (nell'aprile del 1997), in cui ho capito che cercare di spiegare la musica al pubblico era per me particolarmente importante. All'epoca avevo un trio per clarinetto, violoncello e pianoforte, e siamo stati invitati a suonare per un evento che si svolgeva in un grande Liceo romano in occasione dell'apertura del parco archeologico dell'Appia Antica. Quella sera abbiamo suonato il grande *Trio in la minore op. 114*, uno dei capolavori di Brahms; e ci tenevo particolarmente perché di lì a poco, a qualche giorno di distanza, sarebbe stato il centenario della morte del compositore. Il pubblico era formato da circa quattrocento ragazzi dei licei romani. Il brano è meraviglioso, e vi assicuro che l'abbiamo anche suonato piuttosto bene. Ma il primo movimento durerà forse sette minuti, e i ragazzi hanno retto due minuti, non di più: dopo quei primi due minuti era quasi impossibile suonare, per il rumore in sala. Finito il primo movimento, io ho guardato i miei colleghi e gli ho detto: «Non si può andare avanti così, e certo non possiamo smettere di suonare; dobbiamo fare qualcosa». Mi sono fatto dare un microfono e ho cominciato a parlare con i ragazzi: «Capisco che questa musica, forse, può sembrare complessa. Ma adesso c'è il secondo movimento, vi racconto come funziona: comincia con un bellissimo tema del clarinetto – sentite quanto è delicato il suono del clarinetto: per Mozart questo era lo strumento dell'amore, inafferrabile e struggente – poi la melodia passa al violoncello». E ho fatto sentire anche il violoncello, poi ho accennato quello che suonava il pianoforte, ho spiegato l'interazione e il dialogo tra gli strumenti. Abbiamo fatto così con tutti i tre movimenti rimanenti. Vi garantisco che l'atmosfera è cambiata totalmente.

Ecco, quel giorno ho deciso che non avrei mai più suonato una nota senza dire qualche parola. Perché mi sono reso conto che altrimenti avrei rischiato ogni volta che ciò che suonavo rimanesse lettera morta, non comunicasse realmente con chi mi ascoltava. A me interessa – per riprendere il titolo di questa tavola rotonda – “spiegare la musica al colto che non la sa”, ma mi interessa ancora di più spiegare la musica al non colto che non la sa. Amo moltissimo per esempio lavorare con le scuole, con i ragazzi; è una grande sfida attraverso la quale si impara tanto, ogni volta. Bisogna trovare il tono e il ritmo; soprattutto, bisogna sfatare tante teorie sulla comunicazione oggi molto diffuse, secondo le quali dopo dieci minuti di una lezione sia deve per forza cambiare argomento, perché altrimenti cadrebbe la curva di attenzione di chi ascolta. Ma se così fosse, mi dico, tutta la nostra cultura sarebbe sbagliata. Le creazioni di Shakespeare, di Bach o di Beethoven non sarebbero in grado di mantenere desta l’attenzione dell’ascoltatore. Quindi la teoria non ha alcun fondamento. Il problema piuttosto è come l’attenzione viene organizzata, in che modo si veicolano i contenuti.

E, come organizzarla? Devo dire che anch’io non riesco a identificare un confine netto fra l’alta e la bassa divulgazione. Anzi sono convinto che quando si parla di musica – possibilmente facendola sentire – si debba cercare di comunicare su più livelli paralleli. Chi non ha mai sentito un pezzo di musica in vita sua deve tornare a casa portando con sé qualcosa di interessante, e io spero che questa persona abbia voglia di andarsi a cercare alcune cose di cui si è parlato quella sera, su Spotify o dove vuole, e magari – perché no? – che passi tutta la notte a sentire musica. Allo stesso tempo però il mio obiettivo è che anche il musicista, l’addetto ai lavori che viene a sentire una lezione o che la ascolta alla radio abbia qualcosa da portarsi a casa, scopra anche lui qualcosa che non conosceva. Per questo, lo ripeto, cerco sempre di organizzare la comunicazione su più livelli paralleli, accostando informazioni molto semplici, chiare e accessibili, ad altre più complesse, che richiedono uno sforzo da parte dell’ascoltatore. Credo che sia controproducente parlare di alta e bassa divulgazione, l’una disgiunta dall’altra: secondo me invece devono rafforzarsi a vicenda. Ricordo sempre un passo del *Doktor Faustus*, il meraviglioso romanzo di Thomas Mann, quando Wendell Kretzschmar tiene un ciclo di conferenze sulle ultime opere di Beethoven. Il narratore, parlando in prima persona, ci racconta di come il conferenziere spiegasse a volte concetti molto complessi, invitando per così dire il pubblico a coprire in un solo balzo un’immensa distanza, facendogli scavalcare una quantità di cose non conosciute. Doveva poi essere lui, l’ascoltatore – il narratore stesso –, a recuperare e colmare questa distanza. Apprendere “per grandi salti in avanti”, quindi, con la consapevolezza e l’umiltà di voler poi recuperare, passo dopo passo, lo spazio che si è saltato.

D'altra parte le persone sono abituate a pensare che la cultura sia qualcosa che si fruisce: oggi ti riempiono di cultura, te la versano dall'alto, a palate. Invece, al contrario, la cultura si coltiva; parte dal basso, dal gesto individuale. È un'azione, non una fruizione. Il mio compito, quando faccio divulgazione, è di consegnare un seme (naturalmente fertile), sperando che chi lo riceve abbia voglia di coltivarlo e di farlo crescere con pazienza. L'altro giorno ero a Foligno e parlavo a duecento ragazzi dei licei: avevo un'ora per parlare della musica barocca. Per cominciare gli ho detto: «Ragazzi io non posso spiegarvi il Barocco in un'ora, è impossibile; posso darvi degli strumenti, dei semi. Ma tocca a voi coltivarli».

Ovviamente, tutto questo implica una grande umiltà da parte nostra. Ci deve essere la voglia, vera, seria, profonda, di spiegare qualcosa; dobbiamo lasciar perdere la tentazione di riversare la nostra conoscenza dall'alto, imboccando di sapere – scusatemi la metafora – chi viene a sentirci. Credo che questo aspetto, l'idea della cultura che si semina, del sapere che si conquista giorno per giorno, sia importante e spero anche che sia uno spunto di riflessione per questa giornata di lavori. La divulgazione deve partire da qui. Dobbiamo sempre avere un grande entusiasmo per ciò che facciamo, avere la convinzione che la musica ha molte cose da dire – e soprattutto che non ci sono altre forme di espressione che possano dirle allo stesso modo. Quando io parlo di opera ai ragazzi, per esempio, una chiave perfetta è quella di spiegargli che un'aria parla delle stesse cose di cui parlano le canzoni di oggi. Esattamente le stesse: le arie parlano d'amore, di sofferenza, di gioia o di rabbia. E perché abbiamo voluto esprimere sensazioni e sentimenti attraverso la musica, gli chiedo? Semplice: perché le parole non ce la fanno da sole, non riescono a descrivere e rendere presenti le emozioni e i sentimenti con la stessa forza e la stessa immediatezza. E a questo punto è facile spiegare l'idea wagneriana di “dar voce al silenzio” attraverso la musica, o la poetica di Verdi, o l'articolazione di un'aria in cantabile e cabaletta.

Per finire, è inutile dire che secondo me la divulgazione musicale deve costantemente confrontarsi e accompagnarsi alla musica, sia quando viene proposta come introduzione a un concerto, sia quando invece è una lezione, un dialogo tra suono e parole. La mia esperienza di ventun anni fa mi ha fatto capire che oggi, da sola, la musica fa molta fatica; c'è anche bisogno delle parole. Grazie.

Salvetti

Da ultimo vorrei lasciare la parola ad Antonio Rostagno, docente all'università La Sapienza di Roma. Le sue lezioni diventano utili dispense, se non libri, anche su argomenti impegnativi. Ammirabile poi è l'impegno

con cui organizza la partecipazione dei suoi studenti agli spettacoli dell'Opera di Roma, ma non solo. Gli studenti vengono prima preparati e poi hanno la possibilità di discutere in rete l'esperienza musicale che hanno vissuto in teatro o nella sala di concerto. Gli lascio volentieri la parola.

Antonio Rostagno

I – Critica musicale, musicologia di divulgazione, musicologia di ricerca: tre o una?

Parlare di divulgazione, critica musicale, ricerca musicologica e insegnamento universitario, quindi del rapporto fra la funzione del musicologo nella società generalista, nella professione del musicista, e come docente nell'assai più circoscritto ambiente universitario, è argomento di enorme difficoltà, di grande importanza e di delicata trattazione, perché si vanno a toccare suscettibilità e forse ostilità aperte da molti anni. Per cui mi risulta particolarmente arduo (e rischioso) sintetizzare la questione in pochi minuti. Senza farmi troppi problemi, chiedendo in anticipo indulgenza se sarò costretto a semplificare, provo a mettere in comune alcune idee, senza alcuna ambizione di verità (soprattutto oggi che la post-verità sembra divenuta una presenza ubiqua e inevitabile), ma per favorire altrui riflessioni, altrui reazioni, altrui contrapposizioni, e ovviamente anche dissensi.

Dopo questa giornata di relazioni, in cui molti hanno espresso cosa secondo loro dovrebbe essere un musicologo, se dessi ascolto ad ogni campana dovrei avere una irrisolvibile crisi di identità. Sta di fatto che definire che cosa è un musicologo è un compito non dominabile. Infatti riprendendo una vecchia polemica, personalmente mi sento più a mio agio con la definizione di "storico della musica", anche per il fatto che i metodi storiografici (ossia i principi che governano o dovrebbero governare la scrittura della storia) sono i medesimi sia per l'indagine musicale, sia per l'indagine letteraria, politica, artistica e in larga parte anche per l'indagine sociale. Le altre forme di storiografia hanno molto riflettuto su quale indirizzo sia da preferire: dallo storicismo scaturito dall'opposizione fra la linea "continuista" di Wilhelm von Humboldt e quella più filologica di Gustav Droysen, dalla storiografia neoidealistica che rappresenta secondo me la più alta eredità di Benedetto Croce, allo storicismo sociale che inizia nel Novecento, per esempio Huizinga e Elias, fino alla storia culturale ispirata a Foucault e Boudrieu; o ancora la storia dei concetti, la storia delle idee, la *Nouvelle Histoire* della scuola francese ecc. Ebbene, se questo è il panorama delle teorie della storiografia (ossia come si scrive la storia, qual è l'obiettivo dello storico, cosa vuole arrivare a chiarire e a chi intende rivolgersi), semmai stupisce che nessuno si ponga

problemi teorici analoghi a proposito della storia della musica. Insomma: perché e per chi scrivere una ennesima storia della musica, o ancor più a fondo, perché e per chi scrivere un saggio di musicologia altamente specialistico, che non arriverà forse neppure ai venticinque lettori di Manzoni in grado di capirne il contenuto in profondità?

Speculari ma capovolti sono i problemi della divulgazione: per “divulgare” occorre dire le cose basilari di alcuni dei Grandi Capolavori della storia? Ma non si è detto già molto? Allora divulgare significa ripetere cose arcinote, ma nel modo giusto per arrivare ai meno attrezzati? E allora divulgare è questione non di contenuti ma di forma comunicativa? Di *come* e non di *cosa*? Possibile? La *ratio* sarebbe questa: dato che il pubblico sempre rinnovantesi non ha ancora assimilato le nozioni fondamentali, il divulgatore deve semplicemente ripeterle, ma con il tono, il registro, la qualità espositiva adeguata al non specialista. Quindi non ha il compito di rinnovare i contenuti, ma solo i modi? Bene, è quindi davvero impossibile un collegamento fra ricerca avanzata e divulgazione? Ovviamente penso di no, in linea teorica. Penso che il divulgatore dovrebbe sentire il dovere di aggiornarsi sulle letture più recenti, per portare un’immagine del passato (o della contemporaneità) che non sia solo un ritratto da Wikipedia, ma offra la vita storica dei grandi autori antichi e moderni, morti e vivi e della tradizione canonica. Voglio dire: se parlo di Mahler a un pubblico non universitario non penso che la mera descrizione di “come è fatta” una sua sinfonia, come si susseguono i temi, come il compositore usa l’armonia, in sé sia oggetto sufficiente di “divulgazione”. La musica non si descrive, primo perché essa si descrive da sé, secondo perché parlarne in termini tecnici significa parlare a chi le cose le capisce da sé e non occorre un mediatore, mentre chi non ha preparazione tecnica rimane escluso o disinteressato. Invece se la divulgazione può e vuole collegarsi alla ricerca più avanzata (e questo sarebbe il mio modo di agire, se potessi fare maggiore opera di divulgatore) dovrebbe portare al pubblico le diverse interpretazioni storiche. Nel caso di Mahler, per esempio, sarebbe secondo me molto bello e utile far vedere come ha vissuto la sua eredità spirituale attraverso il Novecento, fra Adorno e Eggebrecht, che corrisponde più o meno alle modalità esecutive fra Karajan e Bernstein. Sarebbe un modo per far entrare nella vita storica della musica il pubblico generalista, per comprendere come Mahler sia ancora nostro contemporaneo e perché ci dica ancora qualcosa. E qui il divulgatore non si limiterebbe a parlare di un oggetto ormai irrimediabilmente morto, suscitando al massimo una curiosità superficiale per qualcosa di “cronologicamente esotico”, ma arriverebbe a parlare di qualcosa di vivo e presente ancor oggi nella nostra vita. Mi capita spesso, per esempio se parlo di Verdi, e in particolare dei suoi lavori più presenti nella nostra vita (il Requiem, l’*Otello*, *La traviata*...) che chi ascolta trovi immediatamente il collegamento anche “sentimentale”, diretto, istinti-

vo, non mediato da una distanza storica, con le vicende e soprattutto con i significati, i messaggi di Verdi. Perché accade questo? Perché tali messaggi hanno attraversato la storia vivendo di vita propria, assimilando ulteriori significati grazie alle diverse ricezioni e alle generazioni che con essi si sono confrontate, sono rimasti vivi, attivi nelle società fino alla nostra, per cui possiamo “comparare la presente stagione, e viva, e il suon di lei” per usare una sgraziata storpiatura di un idillio mai tramontato nei suoi duecento anni-di vita (sempre a proposito di cosa significata contemporaneità della storia).

Riassumendo: fare oggi lo storico della musica con una consapevole scelta di prospettiva (Storia materiale? Storia delle mentalità? Storia dei concetti? Storia dei discorsi? Storia istituzionale? Storia culturale? O ancora annullamento di tutto nei recenti *Sound Studies*?) è quindi molto complesso, e altrettanto complessa è una divulgazione che sappia tener conto delle recenti ricerche specialistiche tanto da mostrare la vita storica e attuale delle opere del passato. Dato tutto questo, mi chiedo come sia possibile che a tutt’oggi esistano ancora divulgatori e musicologi improvvisati, che si stampano i libri in proprio, creano scandalismi da saltimbanco su questioni destituite di ogni logica, non dotati di una preparazione specifica, che non si sono mai sottoposti a giudizio, che non si sono mai davvero confrontati con una comunità critica, e che non si sono mai trovati a discutere davanti a esperti riconosciuti sulle grandi questioni culturali? Insomma possibile che per parlare di musica ancor oggi tutti si sentano autorizzati e legittimati? Possibile che non ci sia né una forma di giudizio professionale né una forma di valutazione da parte del pubblico generale (per esempio, se un conduttore radiofonico non è efficace, mi chiedo se la reazione del pubblico venga ascoltata, se la redazione dell’emittente ne tenga conto in qualsivoglia modo). Tutti qui credo sappiano che da qualche anno la docenza universitaria è sottoposta a una ferrea valutazione, cosa che ha provocato enormi difficoltà di realizzazione, ma che in linea di principio non è sbagliata. Se siamo sotto giudizio ministeriale noi “musicologi accademici”, come ad alcuni piace chiamarci sprezzantemente, mi chiedo perché non possano esser sottoposti a periodiche valutazioni anche gli altri operatori: divulgatori, critici musicali, conduttori radiofonici ecc. Ecco tutto; non mi sembra altro che un principio paritario. Sbaglio? Forse.

Tornando alla giornata odierna: ho sentito una grande quantità di definizioni su cos’è un musicologo. Ebbene: se per chi le pronuncia sono affermazioni astratte, per me toccano a fondo la vita quotidiana, e non solo la mia attività lavorativa. Ho preso appunti su una cosa che ho sentito dalle varie voci che si sono succedute; e ho ora necessità di fare un po’ di autodifesa. Si è parlato di “accademia” come qualcosa di spregevole (quando per accademia, sappiamo, s’intende di solito l’università). “Accademia” è parola alla quale istintivamente attribuiamo l’idea di accademismo; cioè qualcosa di antiartistico, di conservatore, qualcosa che dall’alto impone una forma di ege-

monia culturale con regole irremovibili. Ma io non mi riconosco affatto in questi luoghi comuni, davvero tanto ingenerosi quanto poco informati; e non riconosco in tali termini neppure l'ambiente in cui mi muovo, gli studenti, i dottorandi e tutti i giovani che spontaneamente dedicano le loro migliori energie senza esitazioni allo studio e alla cultura, convinti dai modelli che hanno davanti agli occhi che sia una vita degna di essere tentata, sviluppata, realizzata. Coloro che tranciano giudizi sulla "accademia" ossia la "decrepita" università italiana, non si chiedono come mai tanti giovani che potrebbero costruirsi una vita certo più semplice, scelgano invece di gettarsi a capofitto e senza esitazioni in una carriera tanto rischiosa, incerta e difficile? E coloro che continuano a denigrare senza conoscere nulla, non credo si rendano conto che non fanno male all'accademia in sé, ma proprio a quei giovani che aspirano alla vita dello studioso. E questa secondo me è una colpa gravissima. La spaccatura fra università e conservatorio è un altro aspetto di questa situazione. Nelle crescenti difficoltà a cui le giovani generazioni vanno incontro, tutto quello che dovremmo fare è abbassare gli sbarramenti, dismettere ogni vecchia tensione che anche qui serpeggia, e smetterla di offrire alla classe politica più ignorante e ostile alla cultura lo spettacolo dei capponi di Renzo, per cui ha gioco facile chi voglia denigrare come inutile e pernicioso tutto il campo della "musicologia" (in università, in conservatorio, nella divulgazione che accede a fondi ministeriali, alla televisione, alla radio, nella rete o altrove).

Avremo anche noi le massime colpe, non nego; ma l'università sta facendo sforzi enormi per aggiornarsi, offrire corsi e competenze che non solo incontrino gli interessi delle ultime leve, quanto moltiplichino le aperture del mondo del lavoro. Imparare a scrivere o a comunicare non è tutto, e invece mi sembra che la divulgazione si stia riducendo soprattutto, se non soltanto, alla *forma* comunicativa, al *come* comunicare contenuti e non al *cosa*. Ebbene, la storiografia della musica cura invece precisamente il *cosa*, pur non trascurando affatto il *come*. E proprio sul *cosa* si verifica la maggiore distanza fra musicologia di ricerca e musicologia di divulgazione: *cosa* significa fare storia della musica, qual è il suo vero oggetto. La storia non è un'entità ferma, ma va costruita e raccontata in relazione all'oggi, alle esigenze di questa attuale società. Per dirla in una sentenza: il Verdi di oggi non è il Verdi degli anni Sessanta; il Beethoven di oggi non è il Beethoven del primo Novecento; per questo se il divulgatore può guardare solo a chi si rivolge e al modo adeguato per rivolgergli, lo storico ha il dovere di approfondire le evoluzioni che un autore ha subito nelle diverse epoche storiche: come una musica è arrivata a noi, che vita ha vissuto, e cosa in conseguenza significa per l'oggi. E così la storia della ricezione può aprire campi di interpretazione assai utili anche a comprendere ciò che accade oggi. Ma per lo storico, la comprensione di se stessi passa necessariamente dalla comprensione dell'altro (in

sensu cronologico): l'attività dello storico si svolge soprattutto nella direzione della profondità, quella del divulgatore della leggerezza (intesa nel senso alto di Italo Calvino, leggerezza che oggi troppo spesso si confonde con superficialità).

Insomma, ripetendo per chiarezza: lo storico della musica guarda anzitutto al *cosa* scrivere e comunicare, il divulgatore al *come* e al *chi* leggerà (e consumerà) ciò che scrive. Il mio auspicio sarebbe che ognuno imparasse dall'altro, ovviamente, e che la distanza fra le due figure andasse sempre più a diminuire.

Posso ancora dire qualcosa sul piano pratico, in risposta all'immagine antiquata e autoreferenziale della "accademia" che ho sentito in questa giornata: la mia esperienza quotidiana alla Sapienza mi restituisce infatti un'immagine esattamente opposta. Anzitutto gli studenti non sono né dei semplici, ottusi, acritici o asineschi seguaci di cattivi maestri, non sudditi che vengono indottrinati, ma intelligenze vive, autonome e molto critiche (spesso anche troppo critiche, non sempre la vita è facile con energie tanto brillanti e indocili). Ma davvero credete che l'università sia ancora come negli anni Cinquanta: pochi baroni, tanti sudditi? Ma i primi a offendersi per un'idea tanto ingenerosa sarebbero gli studenti! E poi anche da parte della docenza il rapporto è molto cambiato negli ultimi decenni. Quando sono con gli studenti (non solo perché io voglia avvicinarmi a loro, ma anche perché sempre più spesso loro partecipano alle nostre attività convegnistiche non affatto come a un dovere subito, ma per iniziativa propria, per reale interesse), davvero mi sento un loro coetaneo; non mi sento affatto l'"accademico" e non potrei considerare loro come intelletti da formare ancora incapaci di autonomia critica; anzi la differenza di età, dato che fra noi è passata la "quarta rivoluzione",²⁴ non gioca a mio favore, e anche io ho altrettanto da imparare da generazioni che hanno familiarità con nuovi mezzi di informazione ingannevoli, certo, ma anche assai produttivi per chi sappia usarli nel modo corretto.

Il secondo termine usato quasi come un ironico insulto, accanto a "accademico", è quello di "musicologo": in questi due capi d'accusa si riassume tutto lo sdegno di alcuni verso la professione che nel bene e nel male sto svolgendo. A questi due oggetti di pubblico ludibrio viene opposto il libero pensatore, il divulgatore che si ritiene più vicino alla società nel suo complesso, o il critico musicale che si ritiene più vicino all'attualità. Ma davvero si tratta di opposizioni tanto irriducibili? Non sono invece distinzioni strumentali, che servono a proteggere alcuni piccoli campi chiusi? Un confronto equo e aperto sarebbe altamente auspicabile, ma temo che anche questo sia un'utopia.

²⁴ La rivoluzione digitale come l'ha definita LUCIANO FLORIDI, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Cortina, 2017.

Oggi ho sentito definire “il musicologo” come colui che deve conoscere le lingue vive e morte, deve essere antropologo, filologo, filosofo, tecnologo, divulgatore capace a scrivere un “libro da libreria”, ma certo anche di proporre alla comunità internazionale un contributo innovativo alla ricerca. Ci manca che sia, ancora, neuroscienziato, dialettologo, astrofisico, ovviamente deve poi saper riparare una lavatrice e restaurare la Sistina; e sarebbe preferibile se avesse anche una esperienza politica attiva di alto livello, almeno ministro; che poi sappia la musica o no, questo, da quanto ho sentito, è secondario. Ma mi chiedo, se un cervello tanto dotato potesse padroneggiare tanta conoscenza, perché mai dovrebbe ridursi a fare il musicologo e campare una vita di stenti con guadagni non certo da capogiro (a proposito: chissà perché la distanza fra i guadagni di un musicista internazionale e quelli di un musicologo internazionale hanno un rapporto ancor più squilibrato di quello fra un operaio della Fiat e il suo amministratore delegato!). Certamente quella specie di genio, che viene fuori dalle descrizioni che ho sentito, sceglierebbe di fare un lavoro più remunerativo, anziché condannarsi a una vita tanto ingrata. Il ritratto del musicologo ideale che viene fuori da quanto mi ha preceduto corrisponde a un uomo superiore, davvero raro se non impossibile; ed è sciocco rimpiangere i musicologi del passato, monumentalizzati come menti superiori oggi mancanti nella esiziale decadenza nel grigiore della mediocrità; è sciocco perché tali superuomini non ci sono mai stati, né nella musicologia né nelle altre discipline, ed è sciocco perché penso che neppure la decadenza della musicologia sia effettiva (ma non voglio dare l'impressione di ergermi ad avvocato della mia stessa categoria).

II – *Il musicologo e il critico musicale*

Mi permetto di dire, tuttavia, che la mia considerazione di cos'è e cosa fa uno storico della musica è esattamente il contrario di alcune delle cose che ho sentito: il musicologo è una persona molto modesta, direi persino che la modestia sia necessaria a chi intenda svolgere questi studi professionalmente. Per come la vedo io, il critico musicale ha invece una personalità del tutto diversa e *deve* mettere il proprio giudizio individuale *al di sopra* di ogni altra individualità: l'attività critica, nel senso etimologico, significa appunto l'esercizio del giudizio individuale, l'operazione attiva del proprio giudizio soggettivo, mentre *historia rerum gestarum* significa racconto delle *res gestae*, ossia di azioni ed eventi compiuti da altri (certo, non in modo impersonale: anche lo storico esprime “giudizi” espliciti o impliciti, ma sempre sulla base di eventi definiti e compiuti, passati, conclusi e già passati al vaglio critico, al “giudizio” di molti storici precedenti). Devo chiarire che non ho mai fatto il critico musicale, eppure garantisco che non ho alcun senso di superiorità, anzi il contrario, sarebbe un mio sogno, forse il sogno di un coraggio

d'espressione che comunemente manca allo storico; quindi parlo anche con un senso quasi di invidia per l'autonomia che, credo, il critico possa e debba avere.

Sulla base di quanto ho qui brevemente riassunto, l'ipotesi che qui intendo porre alla discussione è che il critico musicale non solo possa ma *debba* mettere la sua personalità in primo piano; penso che sia un *dovere* del critico dire “*io* penso che” e non “*il contesto* mi induce (o mi impone) a dire che” (qualunque sia questo contesto). Perciò ritengo che il critico sia più esposto, più soggetto a rischi e ad attacchi (da molte parti, non solo strettamente musicali); e per questo debba essere ‘corazzato’ da una dose di individualismo notevole, per raggiungere una sicurezza di sé nel dare giudizi a caldo, senza eccessi di autocensura; giudizi che possono anche avere un peso notevole o per le carriere dei musicisti o per la sua stessa condizione di libera espressione critica. Se questa dose di sicurezza di sé e di individualismo manca, o non è sufficiente, il critico non rende un buon servizio al pubblico, non può svolgere bene la propria funzione sociale e culturale. Quindi, il critico *deve* essere individualista; *deve* saper vedere subito i difetti degli altri, ma al tempo stesso *deve* essere indulgente verso se stesso perché non può rischiare di perdere la propria sicurezza di giudizio immediato. Per il musicologo vale il contrario: deve considerarsi al di sotto della materia che sta studiando. Se sto studiando Verdi, mi metto al di sotto di Verdi e cerco di farlo parlare più che posso. Devo cercare di far parlare lui; e soltanto alla fine di un bel libro o di un bel saggio, se sarà tale, potrò mettere le mie opinioni, o potrò esprimere la mia soggettività solo attraverso un saldo apparato di testimonianze che mi vincoleranno oggettivamente. Certo, come era chiaro già al Croce storiografo, le fonti non parlano da sole, ma dicono qualcosa a chi sappia interrogarle per i suoi scopi conoscitivi; certo lo storico non è passivo, ma c'è una radicale differenza fra il dialogo con la contemporaneità del critico e il dialogo con il passato dello storico: il primo parla di e con persone vive, reattive e in grado di replicare anche con virulenza; il secondo parla di e con persone scomparse, che non possono intervenire con la voce propria, voce che va quindi prima di tutto ricostruita e fatta parlare il più oggettivamente possibile, per poi istituire un corretto dialogo con essa.

Secondo me, quindi, si tratta due lavori completamente diversi, che richiedono due teste diverse e implicano due obiettivi opposti. Mi piacerebbe mettere alla prova questo principio; ma so che è molto difficile vedere come si possano concordare le due cose. Perciò la continua scaramuccia fra critici (uomini liberi e dialoganti con il mondo della musica viva e con la società reale) e accademici (conservatori e autoreferenziali che parlano alla cerchia di specialisti ignari della vita concreta della musica e delle esigenze del mondo attuale) è una polemica stantia, vecchia, essa sì reazionaria e oziosa, ma soprattutto basata su pregiudizi e sulla mancanza di riflessione circa i ri-

spettivi obiettivi delle due attività, che dovrebbero al contrario integrarsi e dialogare nel modo più efficace e produttivo.

La musicologia negli ultimi anni del secolo passato ha avviato una serie di sviluppi e autocritiche, spesso capovolgendo quanto era condiviso fino almeno al 1980 (un allora famoso libro di Joseph Kerman, *Musicology* appunto, oggi largamente superato, ha avviato questa autoriflessione):²⁵ la stessa definizione comune di *new musicology* (anche se preferirei il plurale *new musicologies*) rende bene l'idea di questa progressiva "apertura" determinatasi inizialmente in area anglo-sassone, oggi comune e anzi forse più vivace e proficua in Europa e in nuove piazze affacciate alla musicologia specialistica in molte parti del mondo (dall'America Latina ai paesi dell'est europeo, dalla Russia alla Cina).

Anche nella nuova musicologia prende largo sviluppo la convinzione che il musicologo sia chiamato a un tipo di riflessione prevalentemente soggettiva, un'attività intellettuale in cui la propria individualità nel "costruire" la storia debba contare di più della materia che si studia. Con la "apertura" del canone (il termine inglese *unsettling* rende bene l'idea, e il profluvio di "post-", di "neo-" e di "turns" ne è la conseguenza), con la concezione di una storia multidimensionale, dove il più distratto degli ascoltatori o il più modesto maestro di musica privato fanno "Storia" quanto Bach e Beethoven, con la moltiplicazione delle prospettive e degli oggetti con cui fare storiografia, la soggettività dello storico, la sua scelta, la sua capacità di selezionare le fonti e di costruirle in configurazioni e interpretazioni è diventata molto maggiore che nella storiografia del passato. E anche nella musicologia vige sempre più questa idea che l'individuo giudicante con i suoi presupposti e pregiudizi sia inevitabilmente più cospicuo, più importante, più attivo della musica, del musicista o della corrente che viene esaminata: è un fenomeno che ha radici nell'onda ermeneutica di metà Novecento e nel relativo principio gadameriano della "apologia del pregiudizio". Per me, limitando un poco la deriva soggettivistica, della quale pur condivido i principi originari, conta ancora la musica, l'entusiasmo per la musica, per i compositori e per i capolavori (vecchi termini, che tuttavia non trovo possibile cacciar via definitivamente). Io, storico, arrivo molto dopo la musica; prima ci sono i grandi autori. E dico questo un po' come autodifesa dell'azione anche didattica della musicologia, un po' anche per dirvi come concepisco l'insegnamento. Così come, nella ricerca specialistica su Wagner o Monteverdi, mi pongo come primo obiettivo quello di comprendere cosa volessero realizzare questi compositori, quale fosse la loro intenzione estetica e più in generale quale messaggio hanno voluto lasciare, e solo dopo averne compreso a fondo le idee passo a formulare giudizi personali, ugualmente nell'insegnamento penso si

²⁵ JOSEPH KERMAN, *Musicology*, London, Fontana, 1985.

debba procedere con lo stesso principio: non con una semplice imposizione apodittica di verità, non con un soggettivismo intollerante verso le opinioni contrarie, ma con il confronto paritario con quanto si viene incontrando. Che la chiave di tutto sia il dialogo, vale quindi tanto per l'attività di storico, quanto per quella di docente; e probabilmente è la chiave che risolverebbe molti altri problemi.

Faccio qualche esempio di cosa intendo per “dialogo” (e non apodissi, imposizione dall'alto) nel mio rapporto universitario: sempre più frequenti sono i blog su cui gli studenti scambiano idee e pubblicano i loro scritti, spesso (e ripeto *spesso*) di valore e certamente di interesse. Vedo energie anche poco ‘educate’, che sbagliano obiettivo o che non hanno ancora chiaro un parametro di giudizio, o che assumono punti di vista altrui solo perché provenienti da vere o presunte autorità. Ebbene tutto ciò è tanto sbagliato quanto inevitabile, ma non è il docente che può né deve *obbligare* la scelta né tanto meno le opinioni. Sullo stile semmai potrei intervenire; ma nel caso dei blog (che sono un eccellente esercizio di scrittura) non correggo un saggio scritto male, anche perché probabilmente inserirei quelle frasi formali che a me sembrano adeguate ma loro sanno che allontanerebbero subito il lettore coetaneo. Se loro cominciano con una frase colloquiale, persino gergale, anche se mi disturba per me va benissimo perché il blog è gestito e rivolto a una “comunità di sentire” (per citare Barbara Rosenwein) che si riconosce in quel registro linguistico, a me estraneo. Scrivete troppo *friendly*? Benissimo, responsabilità vostra, quando vorrete uscire dalla virtualità dei blog effimeri, quando avrete da parlare a un mondo fatto di migliaia di attese e intenzioni contrastanti, vedrete come comportarvi. Siete ingenui? Le vostre riflessioni sono già state sviluppate molti decenni fa e voi non lo sapete? Benissimo, vi prenderete delle critiche che vi staccheranno le orecchie, come le abbiamo ricevute noi agli inizi. Imporre o costringere alla “retta via” (e quale sarà mai?) non credo che sia giusto, anzi penso che sia antiformativo (né i più giovani che hanno iniziativa ne hanno bisogno).

Corollario del medesimo atteggiamento è l'eccesso di specialismo (nella musicologia, ma non solo), con l'inevitabile frammentazione babelica del sapere, in cui tutti e nessuno ha più reale incidenza fuori della sua cerchia. Strana cosa: larga parte della cultura contemporanea nega lacanianamente ogni storicismo, ogni universalismo, neghiamo il pensiero unico, neghiamo le autorità crocianamente assolute, ma poi di noi stessi facciamo eccezione e ci collochiamo esattamente al centro del vuoto che abbiamo prima creato con la serie di negazioni: anticrociano verso il resto dell'universo, questo tipo di musicologo non resiste a tornare crociano nel considerare se stesso un valore assoluto! Effetto: totale assenza di dialogo, di una vera comunità di pensiero, mancanza di visioni storiografiche di insieme, come se lo sguardo sui massimi sistemi e la visione storica per ampie campate fosse in sé un grave pec-

cato. A chi provi a riportare lo sguardo storico alle questioni generali, alla comprensione dei fenomeni di ampia campitura, insomma alle “grandi narrazioni” viene gettata la croce addosso. Ebbene, a me sembra che oggi il problema sia capovolto e che a forza di “piccoli sistemi” si sia perduta la qualità di comprensione storica sul lungo periodo: che certa musicologia “scientifica” sia una maldestra emanazione (e inconsapevole) deformazione di uno sbilenco postmodernismo. E il problema sta nel fatto che tale ipotetico musicologo specialistico non si pone affatto il problema del “perché” condurre ricerche di tal fatta e “per chi”, a favore di chi e per quale scopo.

A questo punto ne esce una strana fisionomia di certa musicologia, preterintenzionalmente crociana quando pensa a se stessa come valore assoluto, dopo aver negato i principi della storiografia di Croce; postmoderna quando avalla la frammentazione del sapere in minime tribù super-specializzate, ma contraria per principio al postmodernismo come mentalità per il suo eccessivo relativismo. Le due contraddizioni sono a me del tutto evidenti; e con questo credo di aver fatto sufficiente autocritica; mi piacerebbe che anche i due settori della critica musicale e della divulgazione musicale riflettessero sui loro specifici problemi e sugli eventuali errori commessi (e chi non ha commesso errori?)

Tornando alla vitalità delle generazioni di internet (la “generazione y” nata fra fine Ottanta e Novanta, che ha raggiunto la rete nell’adolescenza; la “generazione z” o “nativi internet”), certo esposte a rischi di erosione di basi culturali finora solidamente trasmesse, ma anche aperte a un potenziale di sviluppi culturali prima inconcepibili, vi propongo una rapida panoramica su cosa hanno realizzato con la loro libera iniziativa studenti ed ex-studenti dell’università in cui insegno; e ognuno, senza dare meriti a chi non li ha, deciderà se quella immagine stantia dell’“accademia” come luogo retrivo e asfittico, in cui gli studenti vengono formati secondo linee autoritarie e conservatrici, incapaci di apertura all’attualità, sostanzialmente inutile, corrisponde davvero alla realtà vigente.

III – *La musica nell’università: accademismo o anti-accademia?*

Vi elenco ora alcune delle iniziative musicali-musicologiche che alla Sapienza vedono protagonisti gli studenti. Credo che la sola descrizione sia eloquente e, spero, convinca della vitalità decisamente opposta all’immagine chiusa e statica dell’“accademia”. La prima iniziativa di cui parlerò è MuSa (acronimo di Musica Sapienza); al suo interno sono attivi sei gruppi: MuSa Jazz (una Jazz-orchestra di circa 40 elementi), MuSa Classica (orchestra classica di circa 50-60 elementi), MuSa Blues (coro di musiche del mondo di circa 30 cantori), MuSa Coro (coro polifonico di circa 20-30 cantori), Etno-MuSa (gruppo variabile di esecuzione di musiche folkloriche delle varie re-

gioni italiane), I Venerdì della MuSa (concerti per lo più cameristici di gruppi formati all'interno delle orchestre e dei cori). Si potrà dire che questi gruppi non suonano bene come le formazioni professionistiche: ma certo! Non accolgo questa come una critica, ma come una insensatezza dettata da malafede e forse invidia, dato che nei gruppi suonano musicisti amatoriali di ogni livello. Certo è facile assoldare un'orchestra di professionisti, pagare prove e concerti e chiamarli "concerti universitari"; ma nel caso di MuSa Sapienza si tratta di gruppi realmente formati all'interno dei corsi di laurea, Erasmus, dottorati, insomma studenti veri che praticano la musica dall'interno. E quando si parla di divulgazione, di diffusione della musica nella società, chiediamoci: vale di più una iniziativa del genere, pur con risultati non sempre perfetti in termini assoluti, oppure una iniziativa pagata e comprata dall'esterno? Per me la risposta viene da sola, ma lascio ad ognuno la sua opinione. Negli anni passati sono state eseguite sinfonie di Beethoven, di Schubert, partiture di Brahms, di Saint-Saëns, di Nino Rota e di molti altri. Ebbene: certo il risultato conta, e pur non essendo (forse) a livello di un'orchestra professionale, si è trattato di esperienze indimenticabili. Ascoltare una sinfonia e suonarla, indipendentemente dal livello raggiunto, significa una conoscenza della musica dall'interno, una vera esperienza di formazione che altrimenti questi studenti mai avrebbero avuto.

Fra le iniziative invece strettamente studentesche, poi, in Sapienza si è formata un'associazione gestita in totale autonomia da dottoranti, addottorati, laureati e laureandi, che si chiama "Assonanze"; dal 2011 organizza convegni con ospiti di livello internazionale e pubblica libri (è da poco uscito il loro terzo volume: il primo dedicato a Britten, il secondo a Jommelli, quest'ultimo a Mario Castelnuovo-Tedesco). Fra le attività collaterali di Assonanze, un esempio fra molti, c'è stata una serie di incontri realizzati in collaborazione con una libreria di San Lorenzo vicino alla Sapienza, intitolata "Assaggi": otto incontri annuali, tra uno storico della letteratura, un romanziere o un poeta, e un musicologo. In preparazione ci sono diverse iniziative, fra cui una giornata di studi su Eugenio Montale e la musica.

Continuando la panoramica: due laureati-addottorati hanno avviato una casa editrice, che nel giro di pochi anni ha raggiunto una posizione notevole nel panorama romano e italiano. L'editore *NeoClassica* sta infatti realizzando con un coraggio e una determinazione fuori del comune una serie di scelte editoriali a mio avviso intelligenti e (con ogni auspicio) remunerative sulla lunga durata: si dedicano infatti al ricupero di libri di storia della musica o argomenti connessi antichi o recenti fuori catalogo, ormai introvabili per lo studioso come per l'interessato. Ne curano quindi una nuova edizione corredata da un nuovo commento e annotata da un musicologo attuale. Per fare qualche esempio: *La filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini, *Franco Faccio* di Raffaello de Rensis (ancor oggi l'unico esistente sul primo diretto-

re di *Aida*, *Otello*, *Falstaff*), *Vite di Haydn*, *Mozart e Metastasio* di Stendhal; o ancora il solo periodico specialistico italiano di etnomusicologia, *Etnografie sonore/Sound Ethnographies*, diretta da comitato scientifico di alto prestigio; infine può vantare un catalogo di novità editoriali musicologiche ed etnomusicologiche, che dopo pochi anni di attività presenta già molti titoli interessanti.

NeoClassica è un editore autonomo, opera scelte editoriali autonome, è gestito dai fondatori senza dipendere in alcun modo da orientamenti dell'ateneo. È tuttavia una delle più significative conseguenze, grazie all'intraprendenza dei fondatori, degli esiti a cui l'azione di una "accademia" può portare. In ogni caso la Sapienza ha un contatto privilegiato e sostiene con convinzione l'attività di NeoClassica, condividendone l'indirizzo generale, d'altronde scaturito dall'esperienza formativa: insomma una corrispondenza di intenti, pur nella sostanziale autonomia.

Nata da iniziativa studentesca del tutto autonoma è infine l'iniziativa di «Quinte Parallele», un periodico on-line: non posso che invitarvi a dare un'occhiata, dopo la quale non occorreranno grandi commenti, poiché si presenta da sola. Soprattutto in questo caso, che coinvolge anche studenti più giovani, personalmente mi guardo bene da avanzare critiche proprio laddove gli autori degli articoli e i gestori della redazione prendono atteggiamenti, posizioni, stili che contrastano con quello che si definisce "il mestiere". Se esiste *uno* stile "accademico", se esiste *uno* stile "giornalistico", se esiste un *modus* "divulgativo" (ovvio: per me non esiste nulla di tutto ciò), sono comunque forme adeguate alla comunicazione più lenta e riflessiva propria dell'età del cartaceo. «Quinte parallele» nasce per un medium diverso, per la lettura on-line; nella "infosfera" in cui viviamo, la *onlife* non permette adattamenti da forme di comunicazione precedenti: chi si illude prima o poi ne deve prendere atto, e i ragazzi lo comprendono molto meglio delle "generazioni x" come la mia. Personalmente non sono del tutto d'accordo con questa accelerazione della comunicazione, che rischia di abbassare i contenuti, di portare tutto a una "bassa risoluzione" e di annullare la fissazione della memoria profonda (ossia quella memoria che diviene coscienza, che forma il carattere, che rimane nella soggettività più radicata); tuttavia capisco che il linguaggio, lo stile non solo linguistico ma anche di presentazione grafica, di scelta retorica e 'visiva' con cui i redattori si rivolgono ai coetanei sia per loro estremamente efficace, si riconoscono fra loro immediatamente così come riconoscono subito quando parla una generazione più vecchia. La cosa è del tutto ovvia e normale, e proprio per questo non si devono accusare né di superficialità né di velleitarismo, ma anzi il loro stile e i loro contenuti sono frutto di una deliberata scelta, del tutto logica e consapevole; e ripeto, se fanno errori, li pagano sulla propria pelle, come è giusto che sia per chi si prende consapevolmente delle responsabilità.

Ho detto che non sempre mi trovo d'accordo con le loro scelte; ma *devono* procedere in totale autonomia, ricevendo al massimo consigli e confronti di opinione dalle generazioni "pre-*onlife*", ma nulla più. Il portale online di «Quinte Parallele» ha una media di cinquecento contatti giornalieri e un articolo da loro pubblicato arriva a migliaia di lettori; non occorre dire altro. So bene che il numero in sé non è garanzia di valore, ma chiarisce come questi nuovi canali siano necessari anche per una disciplina come la musicologia che si è deliberatamente ristretta in cerchie eccessivamente limitate. Da poco hanno realizzato anche il periodico cartaceo, il cui numero Zero (numero di prova) era dedicato a "Musica nella Guerra fredda".

Se ci sono delle cadute, delle ingenuità, dei saggi o delle recensioni discutibili (ma dove non ci sono?) non è certo un docente che deve censurare o dire loro cosa non va: se a me non convince, il problema è mio; loro hanno una quantità notevole di lettori che si riconosce appieno nel loro stile, e questa è "divulgazione" tanto quanto "critica", poiché è da un atteggiamento simile che nasce il dialogo culturale, non da imposizioni intolleranti.

Per chiudere il capitolo «Quinte parallele», faccio notare che ciò a cui i fondatori e i redattori tengono maggiormente è lo stile, il linguaggio con cui parlano di musica; e questa è la conseguenza di un modo differente di sperimentare la musica, di farne esperienza. Noi (intendo le generazioni nate nel pieno Novecento, dai Cinquanta ai primi Ottanta) ci siamo formati in un conservatorio e in un'università che ci hanno trasmesso un sistema mentale per cui la musica è un'esperienza compiuta dall'inizio alla fine: ascoltare e studiare una partitura implica una totale astrazione dal mondo, affondarsi nella musica senza altro pensiero concomitante (non sono certo, ma credo che sia l'ultimo riflesso di un'onda lunga della "musica assoluta"). La "generazione y" (per non parlare della "generazione z": i "nativi digitali") hanno al contrario un rapporto più frammentario con la musica, come per ogni altra esperienza; inoltre collegano molto agevolmente (sempre in ordine alla nuova *forma mentis* sviluppata nella *onlife*) contenuti musicali a elementi già da loro acquisiti, a conoscenze da porre a confronto. Autori e redattori di Quinte parallele, che sanno di rivolgersi anzitutto a loro coetanei, focalizzano immediatamente i punti che possono essere posti a contatto, che possono sviluppare collegamenti con principi già noti. Questa forma di scrittura e di lettura funziona anche didatticamente, perché porta con semplicità e immediatezza alcuni particolari all'interno di una cornice, dove il lettore ha più facilità di collocarli grazie al fatto di essere limitati (ossia facilmente memorizzabili), semplificati e agevolmente collegabili a ciò che si è già assimilato nel proprio patrimonio di conoscenze. Molte voci più o meno autorevoli hanno affermato che il nostro modo di concepire lo stare al mondo sotto l'impatto del digitale si è trasformato nel senso della "accelerazione" del tempo di ogni esperienza: Alex Williams e Nick Srnicek, *Manifesto accelerazionista*,

2018; Vanni Codeluppi, *Il tramonto della realtà. Come i media stanno trasformando le nostre vite*, 2018; contro l'accelerazione si sono invece espressi autorevolissimi intellettuali come Miguel Benasayag, *Funzionare o esistere?*, 2019, che sostiene la necessità di “disinnescare la trappola della supposta accelerazione dei tempi” (p. 101); o musicisti come Pat Metheny il cui brano *The Way up* della durata di 68 minuti è appunto un'accusa all'accelerazione, come ha dichiarato lo stesso Metheny.²⁶ Tutto viene accelerato, dalla conoscenza alla evoluzione, dal progresso tecnico al dialogo critico. Se le generazioni di internet sono figlie di questa accelerazione, le precedenti senza loro colpe né responsabilità sono irrimediabilmente lente, lo vediamo tutti i giorni. Chi ha a che fare con un ventenne, capisce subito di essere più lento di lui, intendo nell'utilizzo dei mezzi di comunicazione-informazione on-line e nell'uso delle tecnologie digitali. Cosa significa ciò? che sta sbagliando il ventenne? Che accelerando ogni reazione perde, con la profondità, anche qualcosa di universalmente essenziale? Ma niente affatto! Non sta sbagliando proprio nulla! Se io gli picchio sull'orecchio gli dico: “guarda che devi andare più lento; per assimilare questo libro c'è bisogno di sei mesi”, lui questo libro lo chiude. La generazione di internet, che ci piaccia o no, ha bisogno di andare veloce, di prendere i concetti con fulminea rapidità (che significa senza scampo: semplificandoli); ma i più seri e intelligenti capiscono che questo è solo un primo passo, e tornano poco alla volta a un maggior approfondimento. Con questo, che di solito avviene nella scrittura della tesi magistrale e nel dottorato, la stessa *forma mentis* dell'accelerazionismo viene superata. Quindi, come credo sia chiaro a questo punto, si tratta solo di un passaggio formativo, non di un vero cambiamento culturale.

IV – Poche parole conclusive: aperture e sinergie

Tutti i casi che ho portato all'attenzione rappresentano diverse declinazioni delle idee che ho prima esposto. E non mi pare che, dato questo quadro, l'accademia si possa definire retrograda, estranea alla realtà più attuale, affetta da un chiuso conservatorismo, né tantomeno autoreferenziale. Chi non riconosce lo sforzo, a questo punto, è perché non vuole riconoscerlo: e non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire!

Per chiudere: le critiche che ho ricevuto e che ho sentito questa mattina e nel pomeriggio posso dividerle, sono tutte verissime. La musicologia nell'accademia ha dei problemi sostanziali, e probabilmente lo stesso comparto universitario non è immune da errori strategici e politici; ma

²⁶ DAVID N. ADLER, *Pat Metheny. The Advancing Guitarist*, <JazzTime.com> 1 marzo 2015.

l'università (e soprattutto, tengo a dirlo, la musicologia nell'università) non si è fermata all'età di Carducci o di Gentile, come sembrano allusivamente intendere certe voci non proprio aggiornate. Sappiamo bene che sono stati commessi errori, come sono stati commessi, d'altronde, anche nella gestione dei conservatori; e sono problemi forse inevitabili, legati al rapido trasformarsi delle situazioni, problemi strutturali e problemi di rapporti fra individui e istituzioni, che non si risolvono ripetendo critiche sterili. La fatica del rinnovamento però è forte. Se anziché scaricarsi le colpe l'un con l'altro, si cominciasse a dire: "ho sbagliato anch'io"; credo che le cose andrebbero meglio. Tutti sappiamo bene quanto sia difficile far collaborare conservatorio e università, così come sappiamo bene quanto sia difficile trovare un dialogo fra storici della musica nelle università, docenti di storia della musica conservatoriali, critici musicali, divulgatori e organizzatori. Alla base, sono convinto, occorre un atteggiamento più aperto e un maggiore rispetto reciproco, o meglio il rispetto delle diverse competenze che ogni mansione richiede. Questo farebbe bene anche all'editoria, che ora risente della spaccatura fra musicologia di ricerca e musicologia di divulgazione, come anche fra libri pensati per la ricerca musicologica specialistica e libri pensati per i conservatori (necessariamente più legati alle tecniche), come è emerso anche negli interventi precedenti.

TAVOLA ROTONDA

DIVULGAZIONE E COMUNICAZIONE MUSICALE
TRA VECCHI E NUOVI MEDIA

Oreste Bossini (moderatore)

Divulgazione, comunicazione, nuovi e vecchi media. Si tratta di temi piuttosto complessi, ciononostante dato che qui si parlerà di televisione e di radio vorrei tentare di condurre questa tavola rotonda come una specie di talk show. Purtroppo, però, Michele Dall'Ongaro non potrà essere con noi per imprevisti impegni istituzionali, pertanto la sua relazione sarà letta da Agostino Ziino.

Michele Dall'Ongaro

Buon pomeriggio a tutti, per prima cosa vi ringrazio per l'invito e mi scuso molto per non poter essere con voi. Mi scuso anche per la brevità di questo testo provvisorio ma so che gli interventi letti a volte sono noiosi, letti da altri poi addirittura irritanti e vorrei evitare questi pericoli, almeno nei limiti del possibile.

I temi discussi oggi mi sono molto cari e anzi sono in gran parte gli stessi che, nel 1996, mi avevano spinto a proporre – insieme a Matteo D'Amico – un appello in difesa della critica musicale (troppo sacrificata sulle pagine dei giornali a vantaggio dello spazio dedicato alla televisione) firmato praticamente da tutti i musicisti italiani. Allego agli atti del presente congresso, quando saranno dati alle stampe, la cronaca completa che ne fece il «Corriere della Sera» che pubblicò una sintesi dell'appello (chiosato perfino da Giorgio Napolitano) e un commento – vagamente risentito – del critico televisivo del quotidiano, Aldo Grasso, di cui val la pena citare almeno l'incipit: «Di fronte ad appelli di questo genere la nostra buona coscienza dice subito sì: meno Parietti, più Mozart. Ma se ci asciughiamo un po' la lacrima, ci accorgiamo che paradossalmente la preziosità della musica sta proprio

nell'essere emarginata dal circuito dei media». ²⁷ Senza rinverdire antiche polemiche questo punto di vista, va ricordato, è stato molto utilizzato da quanti sostenevano (e sostengono) che la “musica forte” (per condividere la principale locuzione, poiché di altra la tv è satura: dalla canzonetta alla taranta) non è televisiva e quindi va, appunto, “emarginata”. Un concerto in tv è la messa in onda di un evento che non utilizza lo specifico del linguaggio audiovisivo eccetera eccetera. Come sappiamo invece c'è chi, nel campo della divulgazione, ha sperimentato nuovi linguaggi occupandosi di musica: Luciano Berio con il suo famoso programma “C'è musica e musica”, Glenn Gould con le sue numerose e sorprendenti trasmissioni (che non mi pare siano state mai presentate in Italia, salvo errore) e ovviamente Leonard Bernstein, anche se forse in modo meno sperimentale dal punto di vista del linguaggio. E poi dovrei ricordare in Italia almeno Gino Negri, Roman Vlad, il “dardo” di Baricco, gli sceneggiatori su Puccini e Verdi e anche i vecchi e ben fatti documentari di Corrado Augias sui grandi direttori d'orchestra. Ne approfitto anche per citare uno straordinario (per me, e me ne scuso poiché vi ho collaborato) *Alexandr Nevskij* diretto da Claudio Abbado in una versione curata da “Studio azzurro” con la regia di Daniele Abbado, e realizzato con immagini del film montate insieme a riprese dell'esecuzione della cantata secondo criteri totalmente innovativi dal punto di vista del linguaggio e ispirati alle teorie del regista sovietico.

In ogni caso in Italia radio e televisione ne hanno fatte (e ne fanno) di tutti i colori per tenere la musica (classica, antica, contemporanea e tutto quel che il nostro talento tassonomico riesce a inventare) “dentro” una società – la nostra – che in fin dei conti sembra rifiutarla almeno in parte, in attesa di una riforma della scuola che non arriverà mai.

Mi pare quindi che, fino a questo momento, i vecchi media l'abbiano fatta da padrone, concedendo ai nuovi un ruolo quasi sempre sussidiario (per quanto utile: penso al libro *Il resto è rumore* di Alex Ross che sul web ha una importante appendice con esempi musicali e documenti inediti cosa peraltro ormai comunissima nei testi di tipo didattico di ogni disciplina).

Per quanto riguarda la mia esperienza (mi pare che in questa sessione si parli prevalentemente di divulgazione) credo che l'interazione tra old e new media (ma prima o poi dovremo smetterla con queste etichette poiché nei fatti già superate con le smart tv, ad esempio) sia già in uno stadio avanzato dal punto di vista concettuale. Molta della radio e una parte della televisione che si fanno oggi non potrebbero essere concepite in questo modo se non ci fosse alle spalle un pensiero interattivo, multimediale e radicalmente digitale. Credo cioè che dal punto di vista editoriale il mondo delle nuove tecnolo-

²⁷ ALDO GRASSO, “*Scrivete troppo di tv, più spazio alla musica*”. Abbado, Pollini, Ughi: in Italia si ripropongono soltanto i modelli del video, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1996, p. 38. Se ne veda il testo completo in Appendice.

gie e della rete influenzino (a volte in modo subliminale) e trasformino alla radice i processi di elaborazione, di realizzazione e fatalmente di ricezione dei contenuti. Per non citare sempre il programma di Berio ricorderò, ad esempio, la stralunata antologia di ipertesti che è “Blob”, di Rai3, che in un certo senso ha anticipato molti di questi temi se pensiamo che è un programma nato nel 1989 oppure il recente “Sei gradi” di Radio3 (è un programma con il quale non c’entro nulla e quindi mi si passi la citazione) dove l’accostamento tra i diversi ascolti è chiaramente ispirato alla navigazione ciondolante e a volte quasi inconsapevole del viandante informatico. Nulla (che io sappia) invece si è fatto, e qualcosa si potrebbe fare, sul fronte degli audiolibri che sono invece un nuovo fenomeno positivo nel complesso mondo dell’editoria italiana. Ma è la Rete, almeno in potenza, la terra promessa della divulgazione o se volete semplicemente della trasmissione dei saperi.

A me pare che di questa enorme miniera di possibilità si sia appena grattata la superficie per molte ragioni: mancanza di aggiornamento tecnologico degli individui, scarse risorse assegnate, sfiducia dei vecchi broadcaster, arretratezza dei dispositivi domestici e scarsità di connessioni veloci (in Italia) e via elencando. Anche i tradizionali concessionari radiotelevisivi si limitano ad usare la rete come archivio pubblico o semipubblico rinunciando (o rimandando a periodi più lieti) a veri investimenti dedicati, a format originali alla sperimentazione. Diverse sono le cose sul fronte dell’informazione, basti vedere quanta strada ha fatto il quotidiano *la Repubblica* in questo campo e forse da queste esperienze si potrebbero cogliere alcuni suggerimenti.

Quanto la rete sia adatta per sperimentare nuove forme di narrazione del fatto musicale lo dimostra, a mio avviso, la felice esperienza di Keepingscore, maturata nel sito web della San Francisco Symphony, <<http://www.keepingscore.org/>>. Ma alle spalle c’è, oltre ad un adeguato investimento, un musicista come Michael Tilson Thomas che viene dalla scuola di Bernstein e dal grande esempio di pedagogia musicale di cui gli anglosassoni sono maestri.

Forse poi un pezzetto di chiave della soluzione sta qui: la nostra tradizione. Mentre l’Inghilterra vittoriana ha speso energie e capitali per formare una cultura musicale generale diffusa e capillare noi abbiamo preferito cancellare ogni traccia di educazione di base dalle scuole pubbliche e private (lasciando alle bande e ai cori parrocchiali l’ingrato compito) e riservare ad una élite l’alta formazione che, tra l’altro, ha spesso guardato alla divulgazione con sospetto e diffidenza (vi cito una prova tangibile: un collega a radio3 che prima di andare al microfono, per difendersi dalle mie raccomandazioni di non dare mai nulla per scontato, mi confidava che in realtà, quando parla, “pensa che lo ascolti solo Pestelli”).

A questo punto direi che i media, vecchi o nuovi c'entrano poco. C'entrano le teste. E Albione forse, tanto perfida non è. Grazie e carissimi saluti a tutti.

Bossini

Grazie Michele, per questo importante contributo Adesso cerchiamo un po' di avviare questa nostra tavola rotonda, questo piccolo talk show, giusto per rimanere nello specifico dei nostri mezzi di comunicazione. Piero Maranghi, imprenditore non soltanto di musica, dato che in questi anni hai avuto varie altre iniziative imprenditoriali, nel '97 ti sei inventato l'idea di fare una televisione dedicata alla musica. Una cosa decisamente originale e nuova per il nostro paese, che era abituato alle gare, al solo concetto di 'musica' espresso dalla Rai, in quanto canale ufficiale. Ti chiedo, è stato un buon investimento?

Piero Maranghi

Nel '96 io non ho inventato nulla perché se no sarei stato definitivamente pazzo! Paolo Gavazzeni che saluto, Franco Pulcini, chi parla, si sono trovati insieme ad altri compagni di viaggio, a dover gestire un canale – allora si chiamava “Tele+3”, poi è diventato “Classica” – che aveva una mera esigenza direi politico-economica, cioè quella di permettere ad altri di fare altre cose. Tenevano, quindi, aperta questa specie di succursale come il concessionario della Fiat ad Orgosolo, dove stavamo noi, e si dimenticavano di noi e anzi ci spostavano, ogni tanto ci mandavano in soffitta poi ci mettevano nel sottoscala. Noi però avevamo molta passione e abbiamo deciso di fare questo mestiere nel migliore dei modi e negli anni il canale in realtà ha dimostrato una forza inaspettata, tant'è vero che oggi possiamo affermare di essere gli unici sopravvissuti. Se io mi guardo indietro e penso ai canali della prima nidiata del satellite italiano, ci siamo solo noi. Alcuni sono caduti e poi rinati. Noi abbiamo fatto altre esperienze, poi siamo tornati e ad un certo punto abbiamo, con un certo coraggio e una certa incoscienza, incominciato a fare anche il mestiere di editori.

Oggi il canale è tutto italiano, sono cambiate evidentemente tante cose, però tutto sommato quell'inciampo iniziale, quella follia iniziale – che non è stata, devo dire onestamente, nostra – per ora posso dire che è stata una follia felice perché abbiamo vissuto con molta libertà proprio perché eravamo considerati dei diversi.

Avevamo un canale che all'inizio trasmetteva poche ore al giorno ma in certi casi avevamo anche molti mezzi. Innanzitutto di colpo ci siamo trovati

a poter gestire con molta “spregiudicatezza” il mitico catalogo Unitel e quindi potevamo trasmettere le gemme della storia dei video musicali, dai primi di Henri Georges Clouzot con Karajan fino alle produzioni più recenti di Tielemann e altri. Poi nel tempo si è consolidata in noi una volontà di narrare, di raccontare sempre di più il territorio, con un elastico e un bottone perché la rete da sempre non vanta mezzi particolarmente importanti.

In fondo, però, la forza di “Classica Italia” rispetto a tutte le altre “Classica” del mondo – che sono 61, con 15 milioni di telespettatori potenziali – è stata proprio questa: cioè quella di attaccarsi a delle storie. Molti di voi hanno partecipato a cose nostre: mi ricordo un viaggio con Guido Salvetti a intervistare Goffredo Petrassi; Alessandro ha fatto delle cose con noi e molti altri; il professor Pulcini ha portato anche Jannacci in redazione, lui è capace anche di fare questo – tra l’altro voglio ringraziare Franco Pulcini per il ricordo fresco e sentimentale di Massimo Mila che ho trovato bellissimo.

Questo attaccamento al territorio in fondo ci ha reso più forti perché parlando della gente, dei musicisti, dei giovani, dei sacrifici, alla fine ci siamo fortificati rispetto alle altre 61 “Classica” che sono impersonali, sono dei jukebox, un segnale unico che viene ribattuto in tutti i paesi; altissima cucina internazionale, intendiamoci: c’è il più bel concerto dei Berliner Philharmoniker ripreso con nove telecamere, il massimo della tecnologia. Su “Classica” si vede questo, ma si sente anche Giovanni Zanon che parla della sua giornata.

Abbiamo cercato di inventare dei format, sempre con i mezzi che abbiamo. Diciamo che l’intenzione è quella di creare degli inciampi, cioè di far sì che un pubblico che a tutta prima non è interessato alla nostra materia, possa trovare un ingresso diverso. Per questo motivo quindi sia su “Classica” che su altre piattaforme o su altri scaffali, permettetemi la licenza, abbiamo messo i nostri libri. Cioè su “Classica” succede che ogni tanto uno possa vedere Toni Servillo, Natalia Aspesi o Pippo Baudo che parlano di musica classica: quindi personaggi noti che hanno qualcosa da dire generalmente e quasi sempre e che parlano della nostra materia. Poi ci sono anche trasmissioni che parlano solo di approfondimento musicale – tu sei venuto a parlare di Bartók per esempio.

In più, questo desiderio, nel tempo ci ha portato anche fuori dalla rete con delle scorribande che forse potrebbero essere anche criticabili: io ho fatto due Festival di Sanremo, però penso di aver fatto bene, nel senso che il Sanremo del 2013 si è aperto col coro dell’Arena di Verona – Paolo Gavazzeni era il direttore artistico – che ha cantato il *Nabucco*, poi è venuto Daniel Harding, Barenboim per un mal di schiena ci ha abbandonati all’ultimo momento, però quando la Armellini ha suonato Chopin, comunque, quel momento ha avuto un picco di ascolto altissimo.

Fazio mi ha chiamato e mi ha detto: «Siccome quest'anno è il bicentenario di Verdi vorrei portare avanti un concetto, che è quello che la musica non è popolare, d'élite: la musica è buona o cattiva. In realtà quando l'ho proposto, gli altri della redazione erano tipo Stavro Blofeld in *007* quando ti fa cadere nella vasca dei piranha, però poi l'abbiamo fatto, come abbiamo fatto tante altre cose. La famosa serata Pollini-Barenboim-Abbado è nata così: cioè lui mi ha telefonato una sera e mi ha detto: "devo fare una serata pazzesca"».

Una consulenza, una *expertise* e anche un'affidabilità, perché non ti dico cosa è stata la mattinata in cui Abbado e Barenboim mi telefonavano per decidere che cosa avrebbero suonato nello studio facendosi, da amici fraterni, dispetti.

Credo che torniamo sempre lì: il produttore tedesco che ha prodotto e curato la produzione negli ultimi quindici anni di tutti i video non ha un grado di consuetudine e in molti casi di amicizia, di confidenza così elevato come il nostro e noi l'abbiamo guadagnato perché facevamo delle cose, perché quando venivano a Milano alla Scala, venivano anche in studio a parlare davanti a due telecamere.

Parlerei, per concludere, che è un po' una tappa importante alla fine e che allora era impensabile, del cartone animato che abbiamo finito di produrre proprio con Barenboim e che è nato qui. Dopo un 4 dicembre siamo andati a mangiare e così nelle conversazioni è arrivato un caro amico che produce cartoni animati. Il maestro è andato via e lui mi ha detto: «Ma perché non gli chiediamo di fare un cartone?». E il cartone l'abbiamo fatto. Va in onda sulla RAI, su France Télévisions, con degli ascolti pazzeschi, pazzeschi e dopodomani io vado a Berlino per fare la conferenza stampa per il lancio sulla televisione pubblica tedesca e quindi cercare di occupare anche altri canali.

Bossini

Grazie, Piero, per queste straordinarie iniziative che hai intrapreso in questi anni. Vorrei farti ancora molte altre domande, ma vedo che il tempo scorre purtroppo molto velocemente; do quindi la parola ad Alessandro Solbiati al quale chiedo di parlarci della sua ormai famosa trasmissione intitolata *Lezioni di musica* che ha riscosso molto successo.

Alessandro Solbiati

Grazie. *Lezioni di musica* sta diventando una specie di terzo mestiere, per me; "sarei" un compositore, ma quando vado in giro spesso le persone si complimentano per questo programma e non per la mia attività di composi-

re. *Le lezioni di musica* durano 29 minuti e per chi non lo sapesse le registriamo come delle meravigliose dirette registrate. C'è un pianoforte davanti, una partitura, gli appunti per chi li vuole, soprattutto un orologio. Sono 29 minuti e si prevede che non si facciano tagli, quindi all'interno vi sono anche gli ascolti commentati. Però devo dire che proprio questo aspetto, un po' vagamente avventuroso, del dire "adesso si parte e si va fino in fondo" è secondo me il punto di forza di questa trasmissione, almeno per quanto mi riguarda, cioè quando io sono lì a registrare, mi immagino un pubblico davanti. La differenza tra parlare in pubblico e parlare per registrare una trasmissione, è che non vedi gli occhi di chi è di fronte; se quando parlo in pubblico gli occhi di uno avanti cominciano a chiudersi, capisci che stai sbagliando strada. Nel caso della registrazione non lo puoi fare perché non lo vedi quello di fronte. La prima cosa da fare è bilanciare la quantità di ascolto musicale con la quantità di parlato, questa è la primissima cosa. Premetto, io credo moltissimo nella parola divulgazione, che non significa affatto banalizzazione. Bisogna divulgare senza abbassare il tono: lì ad esempio viene richiesto (e io sono felice di questa richiesta) di non usare termini tecnici. Noi non possiamo dire settima di dominante almeno di non suonarla, ma a me va benissimo perché il linguaggio non deve essere banale ma non deve essere tecnico. Il bilanciamento suono-parlato deve essere secondo me il 50% in ogni caso. La primissima cosa di questo format è presentare solo ciò che ami davvero. In fondo siamo molto liberi nel presentare la scelta dei brani; personalmente devo dire che ne ho fatte più di 120 fino adesso. Proporre prendendosi anche dei rischi, ma va bene, perché se lo presenti credendoci, se ami quello che presenti e se mentre parli ti stupisci come se tu lo stessi ascoltando per la prima volta insieme a loro, questa "passione" non può non passare. A quel punto penso che la divulgazione conduca un certo numero di persone, che quella cosa magari non hanno mai sentita o che non ne hanno mai sentito parlare, a crederci.

Noi siamo in un contesto per cui la storia della musica non esiste, nella formazione di un giovane: a tutt'oggi si sostiene una maturità classica portando il Romanticismo e non sapendo chi è Chopin. È assurdo. Quindi ciascuno di noi ha un compito importante! Dobbiamo sapere che una domanda intelligente di musica c'è. Con *Lezioni di musica*, secondo me, hanno trovato un format molto giusto. Qualcuno dice che le lezioni dovrebbero durare di più. Quella è la durata giusta; oltre uno cambia canale o spegne. Trovo che chi sceglie coloro che tengono questa trasmissione sta bilanciando bene le varie categorie della musica, gli storici della musica, i compositori, ecc., perché si tratta di punti di vista differenti e egualmente utili. Se posso fare una critica alla formula, è quella di non permetterci di presentare un pezzo che qualcun altro ha già trattato. Questo è un errore perché sarebbe bello confrontare due modi diversi di vedere la *Prima Sinfonia* di Beethoven, ad e-

sempio. Non c'è differenza di fruizione tra le lezioni di musica dedicate al repertorio storico, e le lezioni di musica legate al repertorio contemporaneo. Smettiamola di dire che la gente non vuole ascoltare musica d'oggi, non è vero! È un luogo comune, tra l'altro si dice musiche contemporanee ma non si capisce di che si parla.

Bossini

Vorrei ritornare ancora su questa idea di format, perché in fondo è un concetto chiave nella comunicazione. Non soltanto la radio e la televisione sono sempre affamati e alla ricerca di nuovi *format*, ma anche i mensili come «Amadeus», quindi anche la carta stampata. La carta stampata cerca dei nuovi format, cioè non si accontenta più soltanto della grafica delle colonne per comunicare ma cerca di andare fuori, altrove, cerca di inventarsi qualcosa di nuovo. Anche voi lo avete fatto in particolare con questa iniziativa, con questi contesti musicali che avete progettato.

Biagio Scuderi

La carta stampata (di settore), a mio modo di vedere, è ancora ferma agli anni Novanta. Tanto il modello di business quanto il piano editoriale non sono allineati alle esigenze del presente. Parlando invece di nuovi format e di *Amadeus Factory*: quando nel 2017 ho cercato di immaginare questo talent, mi sono posto anzitutto un problema, e cioè “come faccio a intercettare i giovani?”. È stato quello il mio principale obiettivo! Il primo bacino utile e obbligato per una testata specializzata, secondo me, deve essere quello dei conservatori, i luoghi in cui migliaia di ragazzi studiano musica, vivono di musica. Per questo la prima edizione – del tutto sperimentale – è nata in accordo con la Conferenza dei direttori dei conservatori. Se volete una testimonianza di quanto fatto, in sintesi, vi posso dire che nella prima edizione (2017) io e una piccola troupe siamo andati fisicamente in tutti e dieci i conservatori coinvolti (Milano, Torino, Bergamo, Novara, Padova, Pesaro, Livorno, Campobasso, L'Aquila e Vibo Valentia). L'idea era: vado io a casa loro, non posso aspettare che siano loro a venire da me. Abbiamo registrato le esibizioni dei candidati, le abbiamo messe online sul sito di «Amadeus» ed abbiamo dato la possibilità al pubblico di votare ed esprimere una preferenza. C'è stato quindi un ripescaggio prima della Finale che ha consacrato il giovane Lorenzo Albanese (fisarmonicista di Vibo Valentia) vincitore assoluto. Posso dire con gioia che a Lorenzo è cambiata la vita: ha cominciato una tournée in Italia e all'estero che non si è ancora conclusa e – cosa non da

poco per uno studente di Conservatorio – ha inciso un cd di copertina per «Amadeus».

Nella seconda edizione (2018) abbiamo dato maggiore importanza allo *storytelling* e alla narrazione, anche grazie al supporto di Classica HD con cui abbiamo realizzato una co-produzione televisiva (25 puntate, in prima serata, tra strisce quotidiane e approfondimenti). Abbiamo avuto un ottimo riscontro da parte della stampa e degli addetti ai lavori. Penso che la strada sia quella giusta!

Tornando alla dialettica carta – web: ritengo che ontologizzare (ancora) le differenze sia un grave errore. Stiamo ancora a difenderci l'uno contro l'altro e mi preoccupa vedere persone barricate nel loro orto, che sia la carta o che sia il digitale. Non si vuol capire che la comunicazione è un unico processo declinato su più fronti tra loro complementari. La vera sfida è da una parte rispettare le peculiarità di ciascun medium e, dall'altra, offrire contributi vari e di qualità. Un altro format che ho lanciato da poco è “Un caffè con l'artista”, momenti di approfondimento (oggi giorno sempre più rari) in cui un musicologo – Emilio Sala – si confronta con artisti impegnati nelle produzioni del momento davanti a un caffè. Scopriremo più avanti se un format siffatto può essere utile tanto agli addetti ai lavori quanto al pubblico degli appassionati. L'importante è cominciare a sperimentare nuove forme di comunicazione.

PAROLA ALLA MUSICA:
STRATEGIE DI DIVULGAZIONE MUSICALE DAL VIVO

Patrizia Luppi (moderatore)

Buonasera. Terminiamo questa rassegna di dibattiti confrontandoci sulle «strategie di divulgazione musicale dal vivo». Nelle varie declinazioni dell'argomento comprenderemo anche la carta stampata.

Dopo tutto quello che oggi abbiamo ascoltato sulla divulgazione musicale nelle sue varie sfaccettature, faremo un punto sulla divulgazione realizzata attraverso lo spettacolo, con la dimostrazione del pianista, ricercatore e docente universitario Emanuele Ferrari; poi attraverso la carta stampata, nei libri, in particolare in una bellissima collana per bambini dedicata all'opera, molto completa e molto varia, delle Edizioni Curci: ne parleremo con Laura Moro, direttore editoriale della Curci per la classica e la musica stampata. In seguito interverrà Francesco Micheli, regista, organizzatore musicale e direttore artistico. Ideatore di spettacoli dal valore divulgativo, che portano l'opera a pubblici che non avevano mai pensato prima di assistere a una rappresentazione di teatro musicale, Micheli con uno di questi spettacoli è arrivato a vincere il Premio Abbiati dell'Associazione nazionale dei critici musicali.

Oggi abbiamo parlato diverse volte del fatto che si sta finalmente colmando il profondo abisso fra la ricerca e la divulgazione, che fino a poco tempo fa venivano considerate incompatibili dagli studiosi italiani e dal mondo accademico; nel nuovo corso rientra la presenza, in chiusura del nostro dibattito, di Susanna Pasticci, professore associato di Musicologia all'Università di Cassino, che ha curato il libro *Parlare di musica*,²⁸ una raccolta di saggi molto interessanti proprio sul fenomeno della divulgazione musicale nei suoi vari aspetti. Io comincerei con Emanuele Ferrari che ci farà anche ascoltare al pianoforte qualcosa delle sue lezioni.

²⁸ *Parlare di musica*, a cura di Susanna Pasticci, Roma, Meltemi, 2008.

Emanuele Ferrari

Da anni pratico un approccio alla musica in pubblico che combina tre cose: *esecuzione* pianistica dal vivo, *interpretazione* (intesa come commento, racconto e spiegazione) e *spettacolo* teatrale. Si tratta di spettacoli monografici in cui ogni serata è dedicata un singolo pezzo del repertorio pianistico. All'inizio eseguo integralmente il pezzo a memoria, dopodiché comincia una serrata navigazione nel brano che impiega con verve teatrale parole, gesti, immagini e tutto quanto è nelle mie facoltà espressive, alternando serratamente la posizione seduta al piano, quella in piedi rivolta al pubblico, la recitazione e la lettura di testi e soprattutto il suonare e risuonare ogni passaggio. Il ritmo non è quello di una conferenza o di una lezione, ma di uno spettacolo teatrale. Alla fine risuono lo stesso pezzo da cima a fondo, con un significativo riscontro da parte del pubblico sulla differenza tra le due volte. Questo nucleo si è nel tempo modulato in forme diverse, a seconda del tempo a disposizione e del livello di interazione col pubblico. Da un lato c'è la forma dello spettacolo teatrale: un'ora e un quarto con me sul palco e il pubblico in sala, nel modo che ho appena descritto. Qui il tempo è limitato e compatto, non ci sono intervalli e l'interazione col pubblico non è particolarmente pronunciata. Fondamentalmente il pubblico guarda, ascolta e segue me.

All'estremo opposto c'è l'insegnamento universitario. Ogni anno tengo all'Università Bicocca di Milano, a Scienze della formazione, un corso monografico di *Musica e didattica della musica*: 56 ore con cento o centocinquanta studentesse (in partenza digiune di musica, non così alla fine) su un singolo pezzo del mio repertorio. Quest'anno (2018) siamo stati 56 ore sulla *Prima Ballata* di Chopin. Con queste studentesse, che all'inizio non sanno assolutamente nulla del pezzo e poco di musica, il mio approccio è radicalmente interattivo. Ciò significa che io non introduco un solo contenuto, un solo concetto, una sola osservazione che non abbia la forma di un rilancio, di una chiarificazione, di una messa in forma di qualcosa che è *venuto prima da loro*. Perché questo sia possibile ho elaborato un complesso dispositivo: eccome un cenno che trascura in realtà moltissimi dettagli. Si comincia con le studentesse sedute in terra intorno al pianoforte per la prima esecuzione del pezzo, con la richiesta di annotare qualsiasi cosa passi loro per la testa mentre suonano. Si continua formando decine di gruppi da cinque persone sparse per l'aula, con un *brainstorming* di dieci minuti. Ogni gruppo elegge una *speaker* (per aggirare il problema della timidezza che molte studentesse sentono all'idea di parlare a tutta l'aula) che prende nota delle osservazioni delle altre quattro. Alla fine del *brainstorming* un gruppo comincia a parlare tramite la *speaker*, dicendo cosa ha sentito, parlato, notato.

Io replico, ribatto, rilancio, chiedo, obietto, esemplifico al pianoforte, introduco termini utili all'espressione dei concetti, contestualizzo, faccio col-

legamenti interdisciplinari e offro nuove categorie *sempre e solo a partire da quello che esce dalle studentesse*. Il punto di partenza, si intende, è fantasticamente eterogeneo, pittoresco, confuso e lontano dalla realtà obiettiva del pezzo. Ma già alla fine di questo primo giro di osservazioni iniziali, che può durare tre lezioni da due ore ognuna, si sono accumulate così tante ipotesi e osservazioni da verificare, così tanti dubbi da sciogliere e così tante sensazioni in cerca di chiarimento che l'ascolto successivo comincia su una piattaforma che lo trasforma radicalmente, creando una fortissima intenzionalità nelle studentesse, che adesso riascolteranno il pezzo *cercando qualcosa*.

È difficile immaginare a quale livello di ricchezza e sofisticazione si giunge ogni anno alla fine del corso, quando questo processo a spirale si è svolto dieci, quindici o venti volte, partendo ogni volta da un ascolto molto più ricco e consapevole del precedente. Che il lettore lo creda o no, sono arrivato, alla fine del corso, a chiedere aiuto all'aula su un problema specifico di analisi della media forma di cui non venivo a capo (come è noto la *Prima Ballata* di Chopin è un labirinto): due ore di serrato *brainstorming* hanno prodotto le argomentazioni che mi hanno consentito di scioglierlo, in modo non meno soddisfacente che se mi fossi rivolto a un convegno di colleghi. Tutto, naturalmente, fatto dalle studentesse a orecchio e senza saper leggere le note.

Tra lo spettacolo di un'ora e mezza e il corso universitario di 56, pratico a volte anche forme intermedie come laboratori, seminari, Master.

Anche il tipo di diffusione di tutto questo è variegato: in parte avviene dal vivo, quindi nei teatri, nei festival ecc. Una parte va in onda su "Sky Classica HD", che ha filmato 22 di questi spettacoli, ognuno dedicato a un prezzo diverso. Una parte, infine, è anche sul web. Il Teatro La Fenice di Venezia, che aveva una radio web, ha messo a disposizione per anni gli audio di queste 22 puntate, che erano consultabili in qualunque momento. Infine, le cose che dico vengono rielaborate e argomentate in forma più serrata nei libri e negli articoli scientifici che pubblico, legati alla mia attività di docente universitario. Questo è un punto interessante. Non so se chiamare divulgazione quello che faccio, ma certamente *non faccio alfabetizzazione musicale*, bensì diffusione al pubblico, con comunicazione accessibile, delle mie personali ricerche specialistiche. Per quanto possa sembrare strano, i contenuti sono sostanzialmente gli stessi; naturalmente questo è possibile anche perché non mi occupo di analisi schenkeriana, ma della dimensione espressiva, che è un aspetto della musica che consente più facilmente di stabilire ponti con l'ascoltatore.

C'è un esempio interessante che era proprio sul sito della Fenice (ed ora sulla pagina Facebook "Emanuele Ferrari Pianista"). Uno dei miei spettacoli è sulla Parafraresi sul *Rigoletto* di Liszt. È stato fatto al Teatro Litta di Milano e filmato da "Sky Classica Hd". Si può confrontarlo col video on line in in-

glese sullo stesso pezzo girato ad un prestigioso convegno di musicologi internazionali alla Brown University di Providence (RI, USA), uno dei posti più pericolosi, per così dire, dove io potessi fare una cosa del genere: andare a suonare e spiegare, in inglese, a musicologi che studiano Liszt e Verdi, cosa fa secondo me Liszt di Verdi in quel pezzo. Pensavo mi avrebbero sepolto vivo, ma non è stato così. Quello che ci interessa è il confronto fra questi due video, quello destinato al pubblico e quello per gli specialisti. Infine, c'è un articolo che è uscito anni fa in un libro che si chiama *Fenomenologia del melodramma* sullo stesso argomento.²⁹ Abbiamo dunque uno spettacolo, un intervento a un convegno e un articolo specialistico, tutti sullo stesso pezzo. Quello che è sorprendente non è quanto cambi il contenuto in queste tre forme di comunicazione, *ma quanto poco*. Sostanzialmente c'è un nesso strettissimo fra la mia personale ricerca di ogni giorno e quello che io dico. Il lavoro sulla semplificazione, l'accessibilità, il coinvolgimento riguarda il linguaggio e le modalità della comunicazione, *non il sapere del pezzo*. La casa è assolutamente la stessa; è la porta che, nel caso del pubblico, si sforza di diventare quanto più ampia possibile e accogliente.

Qual è il risultato? Io lo chiamerei *un'interpretazione estesa* di un pezzo: è come se l'intera serata, l'intero corso fossero in un certo senso un'interpretazione globale del pezzo fatta di esecuzione pianistica ma anche di parole, gesti, azioni. Il punto chiave è *come rivolgersi al pubblico*. Il pubblico di base non è specialista, quindi lo raggiungo interpellandone la memoria, l'immaginazione e la sensibilità, usati come *organi di conoscenza*. Questa è la ragione per cui i miei ascoltatori possono essere adulti, anche giovani, anche ragazzi, ma non bambini. Ho bisogno di contare su un serbatoio di vita, di interessi e di esperienze personali abbastanza ampio da farne una leva per la comprensione. Per esempio, anche se un ascoltatore non fa gli inchini, li ha visti fare molte volte nei film, e potrà riconoscerli quando glieli farò notare in un pezzo di Mozart. Questo è un esempio tangibile di quello che Eliot dice nel suo saggio *Tradizione e talento individuale* (in una forma un po' più elevata): noi ne sappiamo di più dei poeti morti, e ciò che sappiamo di più di loro, sono proprio essi stessi.

Il taglio è interdisciplinare, non per partito preso, ma per assecondare un naturale processo di senso. Per capire e spiegare una *Fantasia* di Bach mi servono la filosofia, la teologia e l'architettura barocca, per Mozart mi servono il teatro del mondo e lo spirito dell'Illuminismo, per Chopin, Novalis e Hugo, e così via. È il pezzo stesso che si dilata lungo una serie di direzioni di senso, a costruire uno sfondo che è anche un mondo.

²⁹ *Fenomenologia del melodramma*, a cura di Pietro D'Oriano, Macerata, Quodlibet, 2006.

Per avviarmi alla conclusione, ho sentito oggi Fabbri che si chiedeva: ma che bisogno abbiamo di parlare di capolavori? Io do una risposta pragmatica. Ogni anno, verso la fine del secondo mese di lezioni universitarie (dunque dopo la metà del corso) le studentesse sono via via più sbalordite dal fatto che quella musica “classica”, che credevano essere una noiosa archeologia musicale, possa invece *riguardarle da vicino* toccando la loro vita, i rapporti affettivi, le loro esperienze fondamentali; bene, proprio questa è una delle differenze tra una Ballata di Chopin e una canzone di Battisti, che pure apprezzo. Sulla canzone di Battisti non potrei fare un laboratorio di tre mesi, perché forse, dopo tre settimane peraltro intensissime, *avremmo l'impressione di aver cominciato a farne il giro, di averne toccato il fondo*. Alla fine del corso su una Ballata di Chopin, invece, vien da dire paradossalmente “peccato non avere altri tre mesi di corso”: cominciamo adesso a capirla, chissà cos'altro salterebbe fuori. Ecco che bisogno abbiamo dei capolavori; possiamo non usare l'espressione capolavoro, ma staremo comunque parlando di pezzi con un legame sbalorditivo tra struttura ed espressione, con una relazione prodigiosa tra locale e globale, con una ricchezza inesauribile. In questo senso pragmatico non ho ragione di disfarmi del termine.

Qual è il bilancio? C'è un doppio movimento. Il primo è un percorso *di attribuzione di senso*, per cui tanti mi chiedono, alla fine degli spettacoli: ma era veramente lo stesso il pezzo che hai risuonato? la seconda volta ci è sembrato diverso, e anche *suonato meglio*. Questo in minima parte è vero (alla fine suonano a volte leggermente meglio che all'inizio), ma in larga parte è il loro ascolto ad essere cambiato: ora ciò che ascoltano *genera senso* e quindi bellezza. Il secondo movimento che produco è una tendenza alla *de-sacralizzazione*. Quando si mettono veramente le mani dentro un pezzo, e si va a vederne la logica fine, ci si accorge che i capolavori (ecco!) sono delle *tensostrutture*, fatte di elementi che tengono su l'insieme perché sono *in tensione tra loro* e non perché sono rappacificati. Dunque il peggior servizio che possiamo rendere loro è genufletterci, chiudere gli occhi in cerca del Nirvana, o sfuocarli in un'aura di indifferenziata sacralità.

Finisco dicendo che, se nel tempo c'è stata una mia evoluzione in questo modo di proporre la musica, la ritrovo in quello che il pubblico mi dice alla fine. Nei primi anni, una parte della mia gratificazione per questi spettacoli stava nel dispiegamento di abilità che richiedevano. Non a caso, il pubblico alla fine tendeva a manifestare un senso di ammirazione (“ma come fa?”). Negli anni questa esigenza di gratificazione si è dentro di me trasformata, spostandosi piuttosto sul mio *desiderio di tirar dentro il pubblico*, di contagiarlo col mio entusiasmo e la mia riconoscenza per la musica. Puntualmente, sono cambiati anche i commenti alla fine, e l'ammirazione per la bravura ha ceduto il passo a qualcosa che oggi mi appare

molto più profondo e prezioso: la gratitudine per un'esperienza condivisa e inaspettatamente arricchente.

Luppi

C'è un termine usato da Emanuele Ferrari, "desacralizzazione", che secondo me si applica, anche se in un'accezione un po' diversa, alla pubblicazione *Magia dell'opera* delle Edizioni Curci. All'opera tradizionalmente si assiste nei luoghi sacri, i grandi teatri, con la gente che si riunisce, i bei vestiti, tutto un rito che, peraltro, si sta pian piano sgretolando. Ma un bambino può, pur non conoscendo l'opera e non essendo mai entrato in un teatro, prendere un libro di questa collana, leggere la storia della *Traviata*, ascoltare i brani scelti, provare a cantarli insieme con gli amici o con gli insegnanti, fare dei giochi sull'opera, creare dei costumi in modo proporzionato alle sue abilità: c'è tutto un impossessarsi del fenomeno dell'opera che non comporta più la sacralità del rito nel grande teatro, ma una quotidianità e una familiarità a mio parere molto benefiche, divertenti e istruttive. È un'azione divulgativa che diventa anche formativa. Laura Moro, non so se tu sia d'accordo.

Laura Moro

Sono d'accordo. Permettimi tuttavia di (ri)partire dal significato del verbo divulgare, "diffondere tra il volgo", ossia *rendere noto a tutti*.

Fare l'editore musicale in Italia e, in particolare, occuparsi di musica colta, ovvero di uno dei generi artistici considerati più elitari e inaccessibili, è molto difficile. E la principale difficoltà nasce proprio dal dover ricordare ogni giorno a me stessa e ai miei autori che un conto è produrre un libro didattico che si rivolge a studenti che sono predisposti ad apprendere, a studiare, a concentrarsi, altra cosa è approntare un volume per *rendere nota a tutti*, divulgare appunto, la bellezza della musica, il suo repertorio, la sua straordinaria umanità: perché la musica nasce come esperienza espressiva, linguaggio tipicamente umano.

Nella premessa di questo convegno è scritto che «oggi più che mai si sente il bisogno di un rinnovato impegno sul fronte della capacità formativa e divulgativa dell'informazione, in cui tutti i referenti coinvolti (radio, tv, editoria tradizionale e nuovi media) sono chiamati a colmare la storica, colpevole e perdurante latitanza della scuola italiana in tema di cultura musicale, teatrale, operistica etc.».

Tuttavia, lo ricordava qualcuno stamattina, la pratica musicale e le possibilità di incontro con la musica non sono mai state tanto diffuse e accessibili quanto oggi, seppur a diversi livelli (scolastica, amatoriale, attraverso co-

ri, orchestre giovanili, laboratori di introduzione alla musica, agli strumenti, all'opera lirica...).

Va inoltre riconosciuto che anche all'interno della scuola dell'obbligo e, in parte, anche alle superiori, qualche passo avanti è stato compiuto, per cui i ragazzi oggi hanno più occasioni di un tempo di avvicinarsi all'attività musicale e alla pratica strumentale all'interno degli istituti scolastici:

- 1400 scuole medie a indirizzo (SMIM)
- 140 licei musicali
- 80 conservatori e istituti pareggiati
- 1500 scuole di musica (tra quelle censibili, ossia dotate di partita iva o codice fiscale) e grazie a un corpo docente specializzato che si aggira circa sulle 30.000 unità.

Infine, la finora dimenticata scuola primaria è finalmente diventata oggetto di attenzione del legislatore in materia di formazione musicale: nel Decreto Legislativo n. 60, del 13 aprile 2017 (Norme sulla promozione della cultura umanistica, sulla valorizzazione del patrimonio e delle produzioni culturali e sul sostegno della creatività, a norma dell'articolo 1, commi 180 e 181, lettera g) l'introduzione della pratica musicale nella scuola primaria viene esplicitamente indicata.

C'è ancora molto da fare, è vero, in particolare nella formazione musicale di base – proprio nella scuola primaria, ad esempio, non si affronta il problema della formazione dei docenti o si stanziavano le risorse necessarie per l'intervento dello specialista. Tuttavia, la musica a scuola oggi si studia e si suona più di un tempo.

E se tredici anni fa, quando noi siamo partiti, proporre ai bambini libri di introduzione alla musica sembrava una follia, oggi non c'è un catalogo di editore per ragazzi che al suo interno non abbia un titolo dedicato.

Ciò che accade oggi, piuttosto, è che le famiglie “incontrano” la musica – potremmo dire per la prima volta – *grazie* ai propri figli: frequentando la scuola, i ragazzi tornano a casa con un'esperienza, un vissuto musicale nuovi, in quanto estranei all'ambiente familiare da cui provengono. Queste famiglie “scoprono” la musica, sia come esperienza di ascolto sia come pratica attiva, attraverso i propri figli.

Il divario da colmare oggi, a mio avviso, riguarda più le generazioni dei padri e dei nonni di questi ragazzi (le stesse a cui appartiene la nostra classe politica). Ed è questo il punto su cui è necessario lavorare: colmare quel vuoto formativo stratificato su più generazioni affinché la cultura musicale diventi davvero un bene diffuso e condiviso.

Questo è ciò che proviamo a fare con il nostro lavoro: parlare a bambini e ragazzi affinché la musica entri nelle loro case e arrivi anche agli adulti.

Sono state proprio le famiglie a spingerci a rispondere a un bisogno sempre più forte: la ricerca di una via di accesso facile, rassicurante, alla musica colta. Ed è così che è nato il nostro catalogo divulgativo.

Le Edizioni Curci sono nate nel 1860, un anno prima dell'Unità d'Italia. Nella loro lunga storia sono diventate un punto di riferimento per generazioni di musicisti, studenti e professori dei Conservatori e delle scuole di musica italiani che utilizzano i nostri celebri metodi e un repertorio sterminato per ogni strumento musicale. Nel 2000 abbiamo affiancato il marchio "Curci Young" che propone le metodologie più moderne e avanzate per le nuove generazioni di studenti di musica. E dal 2005 abbiamo dato vita alla produzione libraria, destinata a un pubblico di non specialisti, appassionati e autodidatti che vogliono avvicinarsi alla musica attraverso la lettura e l'ascolto.

Da quasi vent'anni pubblichiamo in Italia i volumi sulla *Music Learning Theory* di Edwin Elias Gordon, musicista e ricercatore americano divenuto punto di riferimento nella didattica musicale della prima infanzia.

Secondo la teoria di Gordon la musica si apprende secondo gli stessi meccanismi della lingua materna, quindi anzitutto attraverso l'ascolto. Proporre ai piccoli, fin dalla primissima infanzia, ascolti musicali di qualità, di breve durata e, soprattutto, di grande varietà (per genere, stile, ritmo e modalità) permette loro di sviluppare quel vocabolario sonoro che è alla base di ciò che Gordon chiama *audiation*, ossia la capacità di pensare musica mentalmente, anche in assenza di essa: in sostanza, un pensiero musicale che si forma e sviluppa proprio come il pensiero e il linguaggio verbale. Perché ciò avvenga occorre *creare un ambiente favorevole*, musicalmente vario e stimolante.

Parallelamente alla diffusione in Italia della MLT di Gordon, e più o meno nello stesso periodo, il *Centro per la salute del bambino* e l'*Associazione Pediatri Italiani* hanno dato vita al progetto *Nati per la musica*, fratello minore del più celebre *Nati per leggere*, il cui obiettivo è, ancora una volta, la diffusione della musica come linguaggio espressivo ed emotivo privilegiato nonché utile sia allo sviluppo del bambino sia alla costruzione della relazione con l'adulto in ambito familiare.

Le ricerche della neuropsichiatria infantile hanno infatti evidenziato che la musica contribuisce allo sviluppo delle varie funzioni cerebrali nei bambini da 0 a 3 anni, in termini di capacità di ascolto e osservazione, di accrescimento della propria immaginazione e creatività, aumento della capacità di concentrazione e attenzione, e a esercitare la memoria. Inoltre, a livello relazionale, ascoltare e fare musica in famiglia, giocando con la voce, gli oggetti quotidiani che producono suoni, cantare e creare filastrocche e ascoltare musica, contribuisce a rafforzare il legame affettivo tra adulto e bambino ed è fonte di benessere. L'attività di *Nati per la musica* ha contribuito a diffondere questa sensibilità nelle famiglie italiane, grazie agli operatori che si occupano di prima in-

fanzia, come ostetriche, pediatri, educatori, musicisti, bibliotecari. Lo stesso dicasi per i corsi fondati sui criteri della MLT di Gordon e destinati ai bambini da 0 a 3 anni, ormai diffusi in tutto il territorio nazionale.

Tutto ciò per ribadire che negli ultimi anni l'attenzione delle famiglie italiane rispetto alla musica è aumentata. Si è cominciato a capire l'importanza di approcciare e, se possibile, sviluppare questo linguaggio fin dai primi anni di vita. Interesse in crescita, dunque, ma anche disorientamento e impreparazione. La musica è importante, bene? Ma su quale genere orientarsi? Cosa proporre all'ascolto? Secondo quali modalità, mezzo, strumento?

Per rispondere a queste domande abbiamo sviluppato le nostre collane. E, come dice Gordon, non c'è alcun limite di genere o difficoltà nella musica da proporre all'ascolto di bambini e ragazzi, purché se ne rispettino le capacità di apprendimento ed attenzione.

Forti di questa convinzione abbiamo approntato un catalogo che oggi vanta un centinaio di titoli, suddivisi in libri "sulla musica" (alla scoperta della musica); libri "con la musica" (che utilizzano la musica mezzo di trasmissione di altri contenuti) e libri "per fare musica". Soffermandoci al primo gruppo, abbiamo toccato un'ampia varietà di generi e repertori: dalla sinfonica alla lirica, dal jazz al rock, da Beethoven a George Gershwin, da Robert Johnson a Django Reinhardt, fino Jimi Hendrix. Si può spiegare Jimi Hendrix ai bambini? Certamente. Raccontando la sua giovinezza e la testarda determinazione nel perseguimento dei suoi obiettivi: imparare a suonare la chitarra ad ogni costo e riuscire a imporre il suo stile, la sua tecnica strumentale rivoluzionaria, la sua musica così diversa da tutte le altre.

Il prodotto editoriale per ragazzi, tanto più se a scopo divulgativo sulla musica, è frutto di un lungo e complesso lavoro di studio grafico, ricerca del migliore registro di linguaggio e della giusta combinazione degli elementi che lo compongono: parola, suono, immagini, durata (degli ascolti musicali, dei testi da leggere, delle attività da realizzare). L'accessibilità alla materia richiede una sapiente combinazione di questi ingredienti, modulata in funzione dell'età dei destinatari e dello scopo che si vuole ottenere. L'approccio deve essere semplice ma non semplicistico (il confine è sottile!), e i tre linguaggi devono essere omogenei e coerenti tra loro affinché il risultato sia efficace e di qualità.

La già citata collana *Magia dell'Opera – Alla scoperta del Melodramma*, realizzata in collaborazione con l'Associazione Musicale Tito Gobbi, presieduta da Cecilia Gobbi che è anche autrice dei libri, ne è un tipico esempio. Si compone di un libro base – *Il teatro e le sue storie* – che introduce al teatro e al genere musicale, e di una serie di monografie, dedicate ciascuna a un'opera. Di esse si presentano compositore e librettista, luogo e periodo storico in cui sono ambientate, la genesi e la trama, il carattere e il ruolo dei personaggi. Vengono inoltre forniti suggerimenti per l'allestimento di

uno spettacolo scolastico, con appunti di regia, spunti per la realizzazione di scene e costumi, assegnazione delle parti. Infine, i libretti, presentati in forma ridotta, per le evidenti esigenze dei destinatari a cui sono rivolti, e le parti più accessibili da cantare insieme al supporto audio fornito nei cd allegati ai libri. Qui la voce narrante racconta la trama, alternandosi agli ascolti delle arie più celebri o significative di ciascuna opera. E quando il libretto lo richiede, anche i ragazzi cantano. Il progetto *Magia dell'Opera* prevede corsi di formazione per docenti che a loro volta lavorano in classe con i propri studenti in vista di una rappresentazione a teatro che li vedrà attivamente coinvolti, insieme a cantanti e musicisti professionisti. Ed è qui che si compie la magia: per assistere allo spettacolo dei propri figli, le famiglie, spesso per la prima volta, si recano a teatro.

Rimanendo sul melodramma, come non citare la collana *Su il sipario*, di Cristina Bersanelli, e gli spettacoli ad essa collegati. In questo caso sono gli stessi protagonisti a raccontare le loro storie, in prima persona e dal loro punto di vista: un approccio originale e moderno che li rende immediatamente vicini ai giovani lettori. Da questi libri è nato il progetto "Opera... azione Libertà": l'autrice ha coinvolto i giovani detenuti dell'Istituto Penale Minorile Cesare Beccaria di Milano nella realizzazione di uno spettacolo per i bambini della scuola primaria che, credo per la prima volta, hanno varcato le soglie di questo luogo inaccessibile per assistere alla rappresentazione. Un progetto che ha ricevuto il premio Filippo Siebancek 2017. Potenza della musica!

Molti sono i progetti e le collane di cui potrei ancora parlarvi. Uno è il principio fondante che le ispira: *un bambino che ama la musica sarà un adulto più felice*. La musica è un linguaggio tipicamente umano a cui tutti dovrebbero potere accedere; una compagna di viaggio per la vita e una modalità espressiva che dovrebbe accompagnare ogni individuo nel proprio percorso esistenziale, arricchendolo. Ci vorranno ancora molto tempo e lavoro per colmare il vuoto formativo più volte descritto in questa giornata, ma oggi è meglio di ieri. Anche a scuola.

Infine, e per concludere. Recentemente al World Economic Forum, Jack Ma, fondatore del gruppo ALI Baba, il sito di e-commerce cinese con un fatturato nel 2017 di 31 miliardi di dollari, è intervenuto sul tema della formazione delle nuove generazioni in vista del futuro mercato del lavoro e dei nuovi scenari economici mondiali. Il manager cinese sottolineava come l'aumento dell'automazione comporti una drastica riduzione di posti di lavoro nelle attività manuali e, parallelamente, una domanda crescente di risorse umane preparate alla ricerca e all'innovazione. Per formare nuove generazioni di lavoratori con queste caratteristiche indicava proprio lo studio della musica, della letteratura e delle arti in genere come gli strumenti più utili ed efficaci al raggiungimento di questi obiettivi.

Jack Ma lo diceva pensando alla Cina, il primo Paese al mondo per produzione manifatturiera. Figuriamoci da queste parti! Grazie.

Luppi

Francesco Micheli, la divulgazione può essere spettacolo? Nel tuo caso la risposta, immagino, non può essere che sì. Ma alcuni ritengono che l'azione divulgativa non abbia senso se la persona a cui si rivolge non possieda almeno una conoscenza di base della musica. Che cosa ne pensi? Io la trovo una pretesa eccessiva e mi pare proprio che nel tuo caso il procedere sia completamente diverso.

Francesco Micheli

Cerco di integrare le due domande poste in un'unica risposta. Fu per me impellente lo stimolo che avevo all'età di quelli a cui ora mi rivolgo, gli adolescenti, nel convincere tutti ad andare a teatro a vedere l'opera. Il mio primo amore fu *Così fan tutte*: citazioni esagitate quali "Come scoglio immoto resta, contra i venti e la tempesta" attiravano i giudizi negativi dei miei compagni e mi allontanavano da qualsiasi umano consorzio adolescenziale. Io desideravo far capire ai miei coetanei che il *Così fan tutte* era un'opera che parlava a loro di loro. Infatti, quasi sempre, i protagonisti delle opere liriche sono ragazzi e ragazze che, non avendo ancora la malizia e le strutture logiche proprie degli adulti, vanno dritti per la loro strada assecondando solamente i propri desideri e le proprie idee, assumendo così un comportamento plateale, subito teatrale.

Tuttavia, per far capire ai miei coetanei quanto questa caratteristica dell'opera fosse bella, dovevo io stesso far riverberare quella bellezza; dovevo smettere di danzare come una menade per raccontare loro cosa mi avesse emozionato tanto. L'evocazione di melodie, il racconto, le situazioni che si venivano a creare erano capaci di suscitare quella curiosità che ancora oggi mi accompagna.

Non ho mai avuto la pretesa e neanche il bisogno che le molteplici attività come regista, promotore o semplice musicofilo avessero la statura degli oggetti che cercavo di raccontare. D'altra parte, è anche vero che il progressivo isolamento che stiamo soffrendo è legato anche ad una sottolineatura elitaria e di esclusività che il dopoguerra ha portato nella visione dell'Opera e della musica classica in generale. Ci si veste bene per andare all'Opera, è un evento importante, esclusivo, elitario.

Di conseguenza, attualmente, molti giovani conoscono Giuseppe Verdi non per ciò che ha realizzato ma perché a lui sono dedicate vie, piazze, monumenti.

Grazie alla musica e al teatro, la cultura umanistica italiana ha conquistato e colonizzato il mondo. Tuttavia le nuove generazioni di italiani sono spesso estranee a tutto ciò. Trovo che sia molto grave ed è per questo che da sempre cerco di rendere i giovani consapevoli dell'importanza del teatro e delle sale da concerto come templi laici in cui l'intera società è rappresentata, senza esclusione di ceti, censo e sesso.

Un'altra conseguenza dell'esclusività del mondo del teatro e della musica classica è che anche il rapporto tra artista e utente si è moltiplicato e frammentato in milioni di possibilità.

Le avanguardie, a cui dobbiamo moltissimo, hanno sentito urgente il bisogno di creare una separazione tra artista e committente/utente: hanno conquistato il diritto per l'artista di esprimere in maniera autonoma e significativa il proprio punto di vista spesso opposto al pensiero dominante, consumistico, borghese del pubblico. La borghesia, fino all'avvento delle avanguardie, era il committente e l'utente principale della musica e del teatro. Questa autonomia, questa libertà, necessaria per rendere l'arte un sostantivo con la A maiuscola, ci ha anche allontanato da una prassi – il cosiddetto *mestiere* – rendendo meno diretto e reciproco il rapporto col pubblico. Attualmente in Italia le forme di cosiddetta musica colta faticano a circondarsi di platee vaste e assidue. Io sogno di tornare all'età dell'oro, del teatro e della musica, quando il pubblico era disposto a investire anche ingenti somme per un biglietto, per vedere una nuova opera o assistere a un concerto.

Dal mio punto di vista, credo sia fondamentale recuperare la fluidità comunicativa di un tempo, quella teatralità non così comune come dovrebbe. Viviamo nell'età della comunicazione ed è imperativa la necessità per il teatro lirico, contemporaneo o di repertorio, di aggiornarsi attingendo ad altre forme mediatiche: la tv, il web, la musica di consumo: parliamo di milioni di utenti potenziali, tra reale e virtuale. Il confine tra le due tipologie è osmotico. Il mio desiderio di inclusione si traduce da sempre in forme di impegno militante.

Tra le mie attività di divulgazione si trovano forme molto diverse: la scrittura (*L'opera è polvere da sparo*; ed. Rizzoli), trasmissioni televisive, insegnamento, canali web, conferenze - spettacolo, laboratori di scrittura e di regia. L'attività divulgativa nei confronti dei giovani è diventata, rapidamente, la mia attività principale proprio perché avverto fortissimo, con terrore, il rischio di perderli. Sono convinto che la musica sinfonica e il teatro musicale siano, non solo bacini di cultura in cui i diversi linguaggi vengono usati parallelamente, ma anche gli strumenti per una fondamentale educazione alla complessità.

Fruire un'opera lirica insegna a leggere alfabeti differenti e spesso contrastanti tra loro; fornisce degli strumenti che permettono al giovane, e non solo, di relazionarsi con il mondo esterno, con la società globalizzata, ricca di contraddizioni e malizie.

Questa attività di divulgazione e di ricerca mi ha insegnato una verità spiazzante: i giovani di oggi non hanno difficoltà, appena introdotti con semplicità ed entusiasmo, a capire autori anche non ardenti e appassionati, esteticamente lontani come Mozart o Gluck; al contrario la generazione di mia madre, la generazione del pieno Novecento, l'era del pieno positivismo, della televisione, della fotografia e del cinema, ha difficoltà a comprendere il fascino epico del linguaggio musicale operistico in cui la realtà può essere evocata più che rappresentata minuziosamente. La mia generazione e la generazione dei miei genitori è cresciuta con la riproduzione minuziosa della realtà. I giovani di oggi, i nativi digitali, sono cresciuti immersi in forme di comunicazione epiche. L'icona, presente su qualunque schermo di computer, altro non è che una finestra che si apre su mondi non reali, non tangibili; e questi ragazzi lo capiscono benissimo. È questa la loro lingua madre.

Sono convinto che i giovani posseggano una maggior facilità d'accesso alla complessità epica e non mimetica della grande musica sinfonica e operistica di quanto ci si possa aspettare. Forme di comunicazione evocative e interattive esattamente come i linguaggi cibernetici che utilizzano tutti i giorni.

Il Rinascimento ha traghettato le barbarie del Trecento grazie al recupero dei contenuti della mitologia greca e romana che avevano perso il loro senso. Così oggi stiamo vivendo una nuova Resistenza, stiamo piombando, o forse siamo già piombati in una nuova barbarie. La figura di Massimo Mila può essere paragonata a quella di un partigiano, che non si arrende e aiuta gli altri a insistere.

In questa nuova realtà, personaggi come Lucia di Lammermoor o Figaro sono i nuovi miti totemici paragonabili a Afrodite e Zeus, figure di un passato remoto, reali o immaginarie, ma vividi contenitori di sentimenti che ancora proviamo, di valori o disvalori in cui ancora crediamo. L'etica che vorrei tramandare alle prossime generazioni per sopravvivere al novello Medioevo alla ricerca di un nuovo Rinascimento. Grazie.

Luppi

Susanna Pasticci, sei un'accademica che ha superato il guado tra ricerca e divulgazione, occupandotene in particolare nel libro che prima ho citato e di cui forse ci vorrai accennare. Ti chiedo se, secondo te, ci siano delle linee guida che si possano ritrovare e ricercare in qualsiasi tentativo di divulgazio-

ne musicale o se, invece, l'esperienza di divulgazione sia modulabile in maniera infinita e senza vincoli, a seconda soprattutto di chi ci si trova davanti.

Susanna Pasticci

Quando si programma un'attività di divulgazione, penso che sia importante cercare di capire innanzitutto chi sono i nostri interlocutori. Non esiste un unico, infallibile modo di parlare di musica, ma solo strategie di discorso più o meno efficaci, che ogni volta devono essere calibrate tenendo conto della specificità delle situazioni, dei destinatari e dei vari contesti mediatici. La capacità di interagire con i contesti in modo flessibile, ma anche con certa dose di creatività, è forse il principale requisito di un buon divulgatore; soprattutto nel caso in cui la divulgazione venga concepita come un'azione performativa, e cioè come una sorta di "spettacolo" dal vivo. Alcuni colleghi che mi hanno preceduto lavorano già in questa direzione, e ci hanno raccontato la loro esperienza con grande entusiasmo e partecipazione emotiva. A corredo delle loro testimonianze, vorrei provare a sintetizzare alcune linee guida suggerite da tre diversi ambiti di ricerca: gli studi di psicologia cognitiva, la teoria della musica e la sperimentazione musicale.

Uno dei principali obiettivi della divulgazione, come si legge nel *concept* di questa sessione, è quello di coinvolgere nuovi pubblici, «non più predestinati per abitudine, tradizione familiare o censo». Se la nostra esigenza è quella di rinnovare il pubblico, penso che sia necessario avviare una riflessione anche sulle motivazioni che possono indurre le persone a uscire di casa per andare a un concerto. Ovviamente le molle motivazionali possono essere molto diverse, ma con un relativo margine di semplificazione possiamo individuare due moventi principali: la passione per la musica e il desiderio di sentirsi parte di una comunità. La passione per la musica non è un'attitudine che investe solo la sfera concettuale, ma anche e soprattutto la sfera emotiva. Secondo gli studiosi di psicologia cognitiva, infatti, l'interesse per la musica nasce da una serie di stimoli di natura positiva che la musica è in grado di suscitare negli ascoltatori. In altre parole, noi ascoltiamo musica perché è qualcosa che ci fa "stare bene" e tende a procurarci uno stato di benessere. Può sembrare un'ovvietà, ma spesso gli operatori musicali tendono a dimenticare questo aspetto, che mi sembra invece molto importante.

Luppi

Scusa se ti interrompo, ma mi viene in mente il bizzarro progetto esposto recentemente dalla Deutsche Bahn, la società delle ferrovie tedesche: diffondere musica atonale all'interno delle stazioni della metropolitana di Ber-

lino per infastidire e scacciare i malviventi. L'ascolto della musica in questo caso, secondo loro, sarebbe tutt'altro che piacevole; come lo fai rientrare nel tuo discorso?

Pasticci

Certo, l'idea che la musica possa condizionare il comportamento umano, o più esattamente che l'ascolto di un particolare tipo di musica possa inibire o potenziare certi atteggiamenti, ha radici molto antiche: è la teoria dell'*ethos* musicale di cui parla anche Platone nella *Repubblica*, che ha poi trovato ampi riscontri anche negli studi di neuroscienze e di psicologia cognitiva. Nel nostro caso, tuttavia, la posta in gioco è un'altra: stiamo cercando di capire perché le persone – di loro spontanea volontà – decidono di uscire di casa, di pagare un biglietto e di andare ad ascoltare un concerto. Come dicevo prima, la molla che provoca l'interesse per la musica o, come direbbe lo psicologo Marc Leman, il desiderio degli ascoltatori di «being involved with music» – va ricercata soprattutto nella ricerca di uno stato di benessere. Il dato interessante, è che questo benessere non riguarda tanto (o non solo) la sfera dell'intelletto, ma è soprattutto un benessere di natura fisiologica, legato alla sfera delle emozioni e del corpo. Anche se non ce ne rendiamo conto, infatti, l'esperienza di ascolto della musica determina sempre delle profonde modificazioni nel nostro organismo. Quando diciamo che un pezzo è “rilassante” o “stimolante”, ci riferiamo a dei cambiamenti di umore che trovano un preciso riscontro in determinate risposte fisiologiche come il cambio del ritmo respiratorio, l'aumento della traspirazione cutanea, l'accelerazione del battito cardiaco e così via. Partendo dal rifiuto della tradizionale dicotomia mente-corpo, le ricerche sulla “filosofia del corpo” (*embodied cognition*) hanno dimostrato che anche le cognizioni superiori – e cioè quelle che comportano un maggior grado di astrazione, come la musica – sono basate sull'elaborazione di esperienze corporee. Valorizzando l'importanza della dimensione corporea, le applicazioni della teoria cognitiva hanno contribuito a restituire un ruolo centrale non solo alla performance, ma anche alla dimensione dell'ascolto; e penso che questo tipo di valutazioni dovrebbero orientare anche le nostre strategie di divulgazione musicale.

Non possiamo dimenticare, infatti, che gran parte dei concetti radicati nei nostri discorsi sulla musica – come ad esempio l'altezza dei suoni, il movimento musicale, la tensione musicale, i salti melodici e così via – sono degli elementi di significazione che di solito vengono attribuiti “alla musica”, ma che in realtà sono anche il frutto di una partecipazione “incarnata” degli ascoltatori. Se tutto questo è vero, allora è evidente che per attivare un'azione divulgativa che possa davvero risultare incisiva non basta fornire al pubblico

spiegazioni di grammatica della musica in termini concettuali, ma bisogna soprattutto coinvolgere gli ascoltatori in un'esperienza "partecipata".

Insisto su questo termine – esperienza – perché forse gran parte dei limiti della divulgazione tradizionale discendono proprio dalla tendenza a concepire la musica come un museo immaginario di opere, di partiture e di testi musicali, dimenticando che l'esperienza della performance rappresenta la forma primaria di esistenza della musica. Al di là del contenuto espressivo che si trova "dentro i suoni", infatti, il significato della musica è una potenzialità di carattere performativo che ogni volta si esplicita, si attualizza e si rimodella in funzione del contesto particolare in cui si esercita. Ed è proprio su questo potenziale di significazione aperto, e continuamente rinnovabile, che a mio avviso l'attività divulgativa dovrebbe concentrare i suoi sforzi.

D'altra parte, questa impostazione permette di lavorare anche sulla seconda molla motivazionale che, come dicevo all'inizio, può indurre le persone a frequentare le sale da concerto, e cioè il desiderio di sentirsi parte di una comunità. La musica è un forte veicolo di costruzione identitaria: nel momento in cui scegliamo di ascoltare un certo tipo di musica, infatti, veniamo a condividere in modo più o meno consapevole anche il suo universo di significati e di valori. Valori che vanno ben al di là della sfera sonora perché investono modelli di pensiero, comportamenti, etica sociale, spiritualità, concezione politica e visioni del mondo. Nell'ambito della divulgazione, la possibilità di attivare un rapporto costruttivo di scambio, condivisione e partecipazione con una comunità di ascoltatori non investe solo la dimensione acustica (e cioè forme, tecniche e linguaggi musicali), ma chiama in causa una complessa dialettica di identità personali, culturali e sociali. In altri termini, lavorare sul concetto di comunità, di *sound group*, vuol dire anche rafforzare la centralità del valore sociale. Questo significa che la proposta divulgativa non dovrebbe essere modulata solo sull'oggetto della divulgazione, ma anche sulla possibilità di costruire una vera e propria comunità di ascoltatori.

Per tutte queste ragioni, come accennavo all'inizio, non esiste una pratica divulgativa "universale", adatta a qualunque tipo di pubblico. La prima cosa da fare, quando si progetta un'attività divulgativa, è un'analisi dettagliata del target del pubblico di riferimento che tenga conto dell'età – quello che va bene per i bambini non va bene per gli adolescenti o per gli adulti – ma anche del contesto e dell'ambiente sociale. In secondo luogo, se si vuol davvero costruire una comunità di ascoltatori, più che fornire delle spiegazioni l'attività divulgativa dovrebbe stimolare delle curiosità e toccare delle particolari corde emotive, per far capire agli spettatori che si sta parlando *a loro*, ma anche *di loro*. Parlare di musica significa infatti collocare l'attività di ascolto in un orizzonte di senso, mettendola in relazione con l'insieme dei concetti e dei vissuti che popolano la nostra esperienza del mondo; di conseguenza, qualunque di-

scorso divulgativo può diventare parte integrante del vissuto dei nostri interlocutori solo nella misura in cui entra in relazione con altri ambiti del loro orizzonte di esperienze personali.

Nel trasmettere ai nostri ascoltatori l'idea che si sta parlando anche *di loro*, non bisognerebbe mai dare l'impressione che si sta parlando delle loro incompetenze, o che la nostra azione divulgativa sia volta a colmare le loro lacune, il loro bisogno di sapere. Nessuna spiegazione logica, per quanto articolata e convincente, potrà infatti mai convincere un ascoltatore ad avvicinarsi a una musica che non lo stimoli, non lo incuriosisca o non lo coinvolga innanzitutto sul piano sensoriale ed emotivo.

D'altra parte, un divulgatore deve essere ben consapevole non solo delle potenzialità del suo operato, ma anche dei suoi limiti. Le ricerche condotte da uno dei più grandi teorici del ventesimo secolo, Leonard Meyer, dimostrano che le spiegazioni fornite da un insegnante o da un divulgatore possono avere un impatto molto limitato sull'esperienza d'ascolto. L'unico elemento in grado di orientare la percezione dell'ascoltatore è infatti il suo "corredo preparatorio", e cioè un insieme di "credenze", disposizioni fisiche e atteggiamenti mentali che si sono stratificati nel corso delle sue precedenti esperienze d'ascolto. Mentre la continua esposizione a un determinato genere di musica può accrescere la chiarezza e l'acutezza della percezione, le spiegazioni fornite da un divulgatore non possono in alcun modo condizionare la percezione dell'ascoltatore o influenzarne il giudizio, ma semplicemente accrescere o indebolire la sua fiducia, favorendo un atteggiamento di disponibilità. Questo non significa che dobbiamo rinunciare a spiegare la musica al nostro pubblico, ma semplicemente che dobbiamo essere ben consapevoli del fatto che tutti i nostri sforzi possono risultare vani se non cominciamo a mettere al centro del nostro interesse di divulgatori anche le dinamiche dei processi di ascolto.

A questo proposito, alcuni compositori del ventesimo secolo ci hanno lasciato in eredità alcuni spunti di riflessione particolarmente preziosi. L'esempio più estremo, e forse più famoso, è un pezzo composto da John Cage nel 1952 dal titolo da 4'33'' (*Silent Prayer*). Il compositore ci ha suggerito diverse chiavi di lettura per interpretare il significato di questo pezzo: tutto quello che facciamo è musica; il silenzio è parte integrante della musica; un'azione sperimentale è un'azione di cui non siamo in grado di prevedere il risultato, e via dicendo. C'è però un'altra chiave di lettura che è forse ancor più importante, ai fini della nostra riflessione: e cioè l'idea che il "contenuto" della musica vada ricercato anche nell'attività cognitiva degli ascoltatori. È evidente che questa prospettiva mette in discussione tutto il nostro modo di pensare la musica, di ascoltarla, ma anche di divulgarla.

Un altro compositore, Luciano Berio, ha espresso questo concetto in termini ancor più espliciti, affermando che «musica è tutto quello che ascol-

tiamo con l'intenzione di ascoltare musica». La posta in gioco non è solo che ogni ascoltatore ha gusti, abitudini di ascolto e corredi preparatori diversi; e neppure che il concetto di musica cambia in relazione a situazioni, contesti e ambiti geografici. Il suggerimento che possiamo trarre da questa affermazione è che il confine tra ciò che è musica e ciò che non è musica – o, nel caso della divulgazione, tra ciò che i nostri interlocutori decidono di considerare musica da ascoltare o da rifiutare – non dipende solo dalla qualità del dato sonoro, ma anche dalle loro intenzioni (e cioè, per riprendere la definizione di Meyer, dalle loro “credenze”).

In definitiva, è l'ascoltatore che crea la musica – non in senso materiale ovviamente, perché non è lui che produce i suoni; ma in ogni caso è l'ascoltatore che decide intenzionalmente se i suoni che lo invitiamo ad ascoltare possono essere considerati musica o rumore di sottofondo. Questo non significa che il divulgatore non abbia alcuna possibilità di incidere su questo scenario. Difficilmente le sue parole potranno aiutare un ascoltatore a “capire” la musica, visto che la comprensione della musica è un atto intuitivo, e non concettuale. Tuttavia, quelle stesse parole potranno aiutare l'ascoltatore ad acquisire piena consapevolezza delle sue potenzialità, a portare a galla ciò ha già compreso a livello intuitivo e, in altre parole, a “comprendere la comprensione musicale”. Soprattutto se il divulgatore saprà far leva su un altro importante fattore di cui hanno già parlato i miei colleghi, e cioè le competenze diffuse. Nonostante i limiti del sistema di educazione musicale nel nostro paese, infatti, gli ascoltatori sono dotati di un corredo preparatorio molto più solido di quello che normalmente si tende a immaginare: un corredo acquisito in modo inconsapevole, attraverso l'esposizione (anche involontaria) ai flussi di musica a cui oggi tutti noi ci troviamo continuamente esposti. Mettere in moto questa intelligenza collettiva, queste competenze diffuse, è il modo migliore per abbattere il muro dell'indifferenza e avviare una prassi della divulgazione che possa risultare davvero efficace e incisiva, all'insegna della creatività.

APPENDICE³⁰

Una lettera aperta di 150 musicisti contro le scelte culturali dei “media” apre un dibattito: “Scrivete troppo di tv, più spazio alla musica” Abbado, Pollini, Ughi: in Italia si ripropongono soltanto i modelli del video. “I 7 milioni che vanno a teatro meritano più rispetto”. Maccanico preoccupato per lo scadimento della cultura: basta con le polemiche sulla televisione ospitate dai giornali, più spazio alla musica, altrimenti si rischia di mandare al macero la cultura in Italia. Un vibrante appello, sottoscritto da alcuni grandi musicisti e compositori italiani, lancia strali contro l’enorme spazio da troppo tempo riservato al dibattito televisivo sui giornali. “Che fine sta facendo la musica in Italia? si chiedono in una lettera aperta ai mezzi di informazione 150 firmatari tra cui Abbado, Accardo, Pollini, Ughi, Campanella, Petrassi, Berio, Morricone, Cagli, Vlad... È lecito domandarselo osservando da quante direzioni provengono gli attacchi: tagli al finanziamento pubblico, riduzione drastica degli spazi radiotelevisivi, totale disinteresse verso l’educazione e la formazione musicale, attentati di diverso genere al diritto d’autore, chiusura di cori e orchestre”. Sotto accusa “la storica ignoranza della nostra classe dirigente, specchio di un Paese cresciuto culturalmente sulla Formula Uno, sul calcio e sulla musica leggera. È preoccupante notare che, giorno dopo giorno, si sta logorando il filo che ha sempre collegato la musica alla società civile e che anche i giornali sono in prima fila, protagonisti di questo strappo”. “L’attenzione dedicata al racconto, alla riflessione critica, alla semplice cronaca di un avvenimento musicale è ridotta e inadeguata sostengono i musicisti. I nostri quotidiani, i nostri settimanali hanno scelto di rinunciare a svolgere una funzione critica per seguire una linea editoriale che ripropone i modelli tv. Spazi ridotti, rubriche cancellate, recensioni tagliate, novità considerate importanti nel resto del mondo, ma ignorate, o quasi, in casa nostra. Un’immagine della modernità che si è deciso di tramandare attraverso la puntuale e vistosa segnalazione dei battibecchi tra conduttori tv, dei gluei in primo piano, delle peripezie di un prestigiatore”. La lettera prende spunto dalla recente ricerca dell’Agis sulle pagine dello spettacolo dei maggiori quotidiani in cui si afferma che alla musica è riservato appena il 5% dello spazio disponibile contro il 55% monopolizzato dalla televisione. “I sette mi-

³⁰ ALDO GRASSO, “Scrivete troppo di tv, piu' spazio alla musica”. Abbado, Pollini, Ughi: in Italia si ripropongono soltanto i modelli del video, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1996, p. 38.

lioni di spettatori che ogni anno, con crescente tenacia, acquistano in Italia un biglietto per assistere a una rappresentazione d'opera, a un concerto sinfonico o da camera, meritano più riguardo e un servizio meno distratto", sostengono i firmatari. Ma la polemica non si ferma all'appello dei musicofili: anche il presidente del Consiglio incaricato, Antonio Maccanico, è d'accordo sullo scadimento generale della cultura in Italia. «Negli ultimi tempi – ha spiegato in un'intervista concessa al periodico «Infostampa» – il nostro Paese ha subito una caduta verticale di attenzione alle attività musicali; ne sono prova la chiusura delle orchestre sinfoniche della Rai, i continui minacciati tagli al Fondo Unico dello Spettacolo». E anche per Giorgio Napolitano è molto preoccupante lo spazio dedicato alla tv dai giornali: «Per lo spettacolo – sostiene l'ex presidente della Camera – è perfino paradossale che si ritenga di dover in così larga misura riferire su ciò che la televisione ha trasmesso, sulle vicende del divismo televisivo, con le sue appendici di cronaca rosa». «Eppure quelle note restano preziose proprio perché snobbate dal piccolo schermo». Di fronte ad appelli di questo genere la nostra buona coscienza dice subito sì: meno Parietti, più Mozart. Ma se ci asciughiamo un po' la lacrima, ci accorgiamo che paradossalmente la preziosità della musica sta proprio nell'essere emarginata dal circuito dei media. Se infatti entrasse diventerebbe come la televisione. La musica classica, come la letteratura, è frutto di una conquista, non di una elargizione. La televisione è sui giornali perché è qualcosa di diverso, connaturato a questa diffusione selvaggia. Anch'io non sono sempre d'accordo sulle scelte di tutti i giorni: tenere d'occhio il sospiro della divetta di Sanremo forse non sarebbe così necessario, però il giornale è questo. Curioso comunque che si colpiscano i giornali quando i problemi che riguardano la musica stanno altrove, nella scuola, per esempio, che non riserva spazi all'educazione musicale. È assurdo chiedere ai giornali di supplire le sue manchevolezze. Del resto sui media mi pare che i grandi eventi musicali siano sempre presenti: la recente *Bohème* trasmessa su Raidue dal Teatro Regio di Torino ne è conferma.

INDICE DEI NOMI

- Abbado Claudio, 54, 109, 109n, 113, 135, 135n
Abbado Daniele, 109
Abbiati Franco, 23, 25, 25n, 117
Accardo Salvatore, 135
Adamo Giorgio, 67n
Adorno Theodor Wiesengrund, 89, 94
Albanese Lorenzo, 115
Alighieri Dante, 84
Ambesi Alberto Cesare, 48n
Armellini Leonora, 112
Arner Carlo, 43, 45, 45n, 47
Arruga Lorenzo, 27
Aspesi Natalia, 112
Attali Jacques, 70
Augias Corrado, 109
- Bach Johann Sebastian, 50, 65, 68, 73, 82, 87, 91, 100, 120
Baratta Paolo, 52
Barenboim Daniele, 86, 112, 113,
Baricco Alessandro, 109
Bartók Béla, 18, 112
Basevi Abramo, 46, 47, 57
Basso Alberto, 87
Battisti Lucio, 121
Baudò Pippo, 112
Beacco Enzo, 86
Beccaria Cesare, 126
Beethoven Ludwig van, 18, 50, 78, 85, 91, 96, 100, 103, 114, 125
Benasayag Migeul, 106
Bennato Edoardo, 59
- Berio Luciano, 18, 109, 110, 133, 135
Bernstein Leonard, 94, 109, 110
Bersanelli Cristina, 126
Bestente Sergio, 6, 84, 87
Bignardi Daria, 59
Blacking John, 68n
Bocca Giuseppe, 48
Boito Arrigo, 47
Bottai Giuseppe, 14
Boudrieu Pierre, 93
Boulez Pierre, 68
Brecht Bertolt, 74, 94
Britten Benjamin, 103
Bruckner Anton, 18
- Cage John, 133
Cagli Bruno, 15, 135
Čajkovskij Pëtr Il'ič, 18
Calvino Italo, 97
Campanella Michele, 135
Cappelletto Sandro, 5, 51, 59, 61, 63, 86
Capra Marco, 5, 42, 46n, 47n, 55
Caravaggio pseud. di Michelangelo Merisi, 37
Carissimi Giacomo, 15
Caroccia Antonio, 5, 9, 14, 41, 51, 55, 58, 61, 62
Carpitella Diego, 58
Casimiri Raffaele, 14, 15
Castelnuovo-Tedesco Mario, 103
Cavani Liliana, 37
Cella Franca, 17

Chailly Riccardo, 11
 Ciammarughi Luca, 6, 75
 Clarke Arthur Charles, 31
 Clerici Gianni, 26
 Clouzot Henri Georges, 112
 Collodi Carlo pseud. di Lorenzini Carlo, 47
 Craft Robert, 37
 Croce Benedetto, 93, 99, 102
 Cuomo Carla, 48n

 D'Alema Massimo, 30
 D'Amico Fedele, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 27, 56, 85
 D'Oriano Pietro, 120n
 Dall'Ongaro Michele, 6, 108
 De Rensis Raffaello, 14, 103
 De Sanctis Francesco, 60
 De Zan Luca, 72
 Della Corte Andrea, 14, 58
 Di Bella Franco, 32
 Di Maio Luigi, 30
 Di Vico Dario, 32
 Droysen Gustav, 93
 Dufay Guillaume, 18
 Dylan Bob, 85

 Edison Thomas, 70
 Eggebrecht Hans Heinrich, 94
 Elias Norbert, 93
 Estero Andrea, 6, 9, 24, 54, 63, 69, 71, 74, 79

 Fabbri Franco, 6, 64, 65, 69, 121
 Falbo Italo Carlo, 42, 42n, 43
 Fazio Fabio, 68, 113
 Ferrari Emanuele, 6, 117, 118, 119, 122
 Filippi Filippo, 46, 46n, 47
 Fiore Carlo, 24
 Floridi Luciano, 97n
 Foletto Angelo, 5, 9, 12, 17, 23, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 37, 39, 40
 Formenton Luca, 6, 84, 87
 Foucault Michel, 93

 Gallarati Paolo, 86
 Gavazzeni Paolo, 111, 112
 Gershwin George, 125
 Giannattasio Francesco, 67n
 Gianturco Carolyn, 49n
 Glass Philip, 78
 Glinka Michail Ivanovič, 18
 Gluck Christoph Willibald, 129
 Gobbi Cecilia, 125
 Gobbi Tito, 125
 Gogol' Nikolaj Vasil'evič, 19
 Gordon Edwin Elias, 124, 125
 Gould Glenn, 109
 Grasso Aldo, 108, 109n, 135n
 Graziosi Giorgio, 48n
 Guarnieri Corazzol Adriana, 46n
 Guidi Giovan Gualberto, 46
 Guido d'Arezzo, 54

 Händel Georg Friedrich, 36, 50, 87
 Harding Daniel, 112
 Hendrix Jimi, 125
 Hochkeppel Oliver, 74
 Hugo Victor, 120
 Huizinga Johan, 93
 Humboldt von Wilhelm, 93

 Isacoff Stuart, 89

 Jannacci Enzo, 112
 Jeppesen Knud, 57
 Johnson Robert, 125
 Jommelli Niccolò, 103

 Karajan Herbert von, 94, 112
 Kerman Joseph, 100, 100n
 Kretschmar Wendell, 91

 La Face Giuseppina, 13, 41, 56
 Lastella Aldo, 5, 26, 28, 30, 33, 34, 35, 40
 Laterza Giuseppe, 59
 Lemar Marc, 131
 Liszt Franz, 119, 120
 Locati Luigi, 43, 43n, 45, 47

- Luppi Patrizia, 6, 117, 122, 127, 129, 130
- Ma Jack, 126, 127
- Maccanico Antonio, 135, 136
- Macchiarella Ignazio, 46n
- Maderna Bruno, 18
- Mahler Gustav, 18, 94
- Malipiero Gian Francesco, 14
- Mangen Anne, 73n
- Mann Thomas, 91
- Manzoni Alessandro, 94
- Maometto, 60
- Maranghi Pietro, 6, 111
- Marcorè Neri, 59
- Martina Maurizio, 30
- Mascagni Andrea, 83
- Mattioli Alberto, 29, 30, 35, 37, 38, 39, 40
- Mazzini Giuseppe, 103
- Mazzucato Alberto, 47
- McLuhan Marshall, 73
- Mendelssohn Bartholdy Felix, 50
- Meyer Leonard, 133, 134
- Michieletto Damiano, 36
- Micheli Francesco, 6, 117, 127
- Mieli Paolo, 25
- Mila Massimo, 5, 7, 8, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 48, 49, 49n, 53, 56, 58, 87, 88, 89, 112, 129
- Minardi Gian Paolo, 5, 20
- Molendini Marco, 59
- Mondadori Alberto, 85
- Montale Eugenio, 31, 37, 38, 103
- Monterosso Raffaello, 15
- Monteverdi Claudio, 100
- Moreni Carla, 5, 17, 26, 27, 34, 39, 40, 57, 63
- Morice Thierry, 77
- Moro Laura, 6, 117, 122
- Morricono Ennio, 135
- Mozart Wolfgang Amadeus, 18, 82, 86, 90, 104, 108, 120, 129, 136
- Napolitano Giorgio, 108, 136
- Negri Gino, 109
- Nicolodi Fiamma, 46n
- Nono Luigi, 18
- Novalis pseud. di Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 120
- Pachet François 68, 68n
- Palestrina Giovanni Pierluigi da, 15, 57
- Palma Mattia Luigi, 6, 71, 72, 77
- Pannain Guido, 58
- Parietti Alba, 108, 136
- Passadore Francesco, 5, 9, 14
- Pasticci Susanna, 6, 117, 117n, 129, 130, 131
- Pat Metheny, 106, 106n
- Pellegrini Luca, 51
- Pereira Alexander, 5, 11
- Pergolesi Giovanni Battista, 82
- Pestelli Giorgio, 49, 49n, 110
- Petrassi Goffredo, 112, 135
- Petrobelli Pierluigi, 54, 58
- Pirrotta Nino, 57
- Pizzetti Ildebrando, 14, 15
- Platone, 131
- Pollini Maurizio, 68, 109n, 113, 135, 135n
- Pomodoro Livia, 59
- Postiglione Venanzio, 5, 26, 30, 31, 33, 37, 40
- Principe Quirino, 5, 49, 51, 55, 58, 59
- Puccini Giacomo, 18, 42, 42n, 109
- Pulcini Franco, 5, 17, 18, 25, 111, 112
- Reinhardt Django, 125
- Richards Keith, 85
- Rigolli Alessandro, 46n
- Robbins Jerome, 33
- Rodríguez Belén, 32
- Ronconi Luca, 53
- Ronga Luigi, 15
- Rosenwein Barbara, 101
- Ross Alex, 74, 109
- Rossi Doria Gastone, 15

Rossi Vasco, 59
 Rossini Gioachino, 18
 Rota Nino, 103
 Rovani Giuseppe, 47
 Ruskin John, 55

Sacks Oliver, 31
 Saint-Saëns Camille, 103
 Sala Emilio, 116
 Sala Giuseppe, 59
 Salvemini Severino, 59
 Salvetti Guido, 6, 81, 87, 88, 92, 112
 Salvini Matteo, 30
 Sarzanini Fiorenza, 32
 Scalfari Eugenio, 41
 Schubert Franz, 77, 103
 Schumann Robert, 41, 50
 Schütz Heinrich, 50
 Sciarrino Salvatore, 54, 55
 Scuderi Biagio, 6, 115
 Servillo Toni, 112
 Shakespeare William, 91
 Siebancek Filippo, 126
 Signorini Alfonso, 36
 Sinopoli Giuseppe, 52
 Smart Elizabeth, 55
 Solbiati Alessandro, 6, 113
 Spaziante Lucio, 6, 69, 70
 Srnicek Nick, 105
 Stavro Blofeld, 113
 Stendhal pseud. di Marie-Henri
 Beyle, 104
 Strauss Richard, 18
 Stravinsky Igor' Fëdorovič, 18, 19,
 37, 38
 Strunk Oliver, 57

Telemann Georg Philipp, 50
 Tenco Luigi, 69
 Tielemann Georg Philipp, 112
 Tilson Thomas Michael, 110
 Torchi Luigi, 42, 42n, 43, 48
 Torre Franca Fausto, 14
 Toscanini Arturo, 86

Ughi Uto, 109n, 135, 135n

Vanni Codeluppi, 106
 Verdi Giuseppe, 18, 21, 42, 46, 46n,
 54, 57, 78, 86, 92, 94, 95, 96, 99,
 109, 113, 120, 128
 Vlad Roman, 83, 109, 135

Wagner Richard, 42, 50, 86, 100
 Williams Alex, 105

Zanon Giovanni, 112
 Ziino Agostino, 5, 9, 16, 17, 26, 56,
 59, 63, 88, 108
 Ziino Ottavio, 58n

Biblioteca
di **civiltà musicale**

- BMC; 1. **La Musicoterapia attraverso le esperienze. Dalla realtà operativa alla ricerca**
a cura di Cinzia Blanc e Ferdinando Suvini
190 p.; ill. – Isbn 88-97621-26-8 Euro 15,49
- BMC; 2. **Etnomusicologia. Scritti**
a cura di Daniele Sestili
90 p., ill. – Isbn 88-87621-15-2 Esaurito
- BMC; 3. Costanza Pintimalli,
Il ragno che cura. Tarantismo e musicoterapica tra passato e presente
96 p., ill. – Isbn 88-87621-66-7 Esaurito
- BMC; 4. **Espressione pittorica e musica. Arte, didattica e società**
a cura di Marcello de Angelis e Michele Sarti
112 p.; ill. – Isbn 978-88-97530-64-0 Euro 12,00
- BMC; 5. Carlo Gagliardi
Coerenza e risonanze. Considerazioni ed esperienze per una musicoterapica interdisciplinare
136 p.; ill. – Isbn 978-88-94926-07-1 Euro 14,00
- BMC; 6. **La ricerca musicologica in Italia. Stato e prospettive**
a cura di Antonio Carocchia
104 p.; ill. – Isbn 978-88-94926-17-0 Euro 13,00
- BMC; 7. **La critica e la divulgazione musicale in Italia**
a cura di Antonio Carocchia
140 p.; ill. – Isbn 978-88-94926-28-6 Euro 14,00

LoGisma editore

www.logisma.it - mail@logisma.it

MORENO BUCCI

I DISEGNI DEL TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

INVENTARIO V. (1973-1983)

Ha termine con questo quinto volume la pubblicazione dell'Inventario dei disegni dell'Archivio Storico del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, appartenenti alla categoria dei bozzetti, dei modellini, dell'attrezzatura di scena, dei figurini per i costumi, per gli anni dal 1973 al 1983. Il carattere della pubblicazione si ispira fortemente a quello di altri inventari di disegni, pur nella specificità del caso. Aggiornato ai più recenti repertori documentari, questo inventario mette a disposizione di coloro che studiano il disegno teatrale della seconda parte del Novecento una vera e propria 'carta d'identità' dei pezzi in



collezione, completa di ogni dato oggettivo. Tra i circa milleottocento elaborati di questo quinto Inventario, figurano disegni di importanti protagonisti della pittura e della scultura del secondo '900 come Franco Angeli, Sylvano Bussotti, Corrado Cagli, Piero Cascella, Piero Dorazio, Derek Jarman, Giacomo Manzù, Fausto Melotti, Hidetoshi Nagasawa, Mario Schifano e di scenografici costumisti come Anna Anni, Ezio Friferio, Karl Lagerfeld, Emanuele Luzzati, Elena Mannini, Beni Montresor, Pierluigi Samaritani e Pier Luigi Pizzi per le oramai 'storiche' regie di Luca Ronconi.

This is the fifth volume of the inventory of the drawings belonging to the Archivio Storico del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, which like the four previous tomes, surveys, with individual informative entries, the designs for sets, costumes and props as well as the stage models. The series is the first ever for theatrical archives in Italy and represents a complete reordering of a collection that consists of more than 16,000 drawings and other material for opera, dance and drama.

Storico dell'Arte, didatta, conservatore dell'Archivio Storico del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Moreno Bucci si è occupato, con pubblicazioni e mostre in Italia e all'estero, dei rapporti tra pittura e scena nel '900 italiano e in particolare di Sylvano Bussotti, Felice Casorati, Galileo Chini, Giorgio De Chirico, Gino Carlo Sensani, Mario Sironi, Luchino Visconti. Ha scritto inoltre sulla pittura dell'Ottocento storico toscano con una monografia su Egisto Sarri e di pittura contemporanea con il volume su Lorenzo Bonechi del 2005. Ha inoltre pubblicato *Le carte di un Teatro* nel 2008. Dal 2009 si è dedicato principalmente al suo progetto per la pubblicazione completa dei disegni del Teatro del Maggio Musicale dal 1933 al 1983 (2010, 2012, 2014, 2017, 2019), nella formula di una nuova inventariazione e digitalizzazione di questo patrimonio artistico.

Fondazione Carlo Marchi. Studi, vol. 35

2019, cm 22,5 × 30, 2 tomi di xxiv-756 pp. con 1692 figg. n.t. a colori e 2 in b.n. Rilegato
[ISBN 978 88 222 6648 4]€ 180,00

<http://www.olschki.it/libro/9788822266484>

CASA EDITRICE

Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • pressoffice@olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

Fax (+39) 055.65.30.214