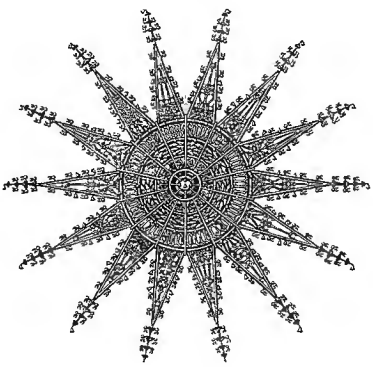
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 1997



Nel 1997 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla

Fondazione
del Monte
DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Pier Carlo Brunelli (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
Francesco Degrada, F. Alberto Gallo,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Giorgio Forni (presidente),
Fabrizio Della Seta, Paolo Gozza

L'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stata costituita nell'autunno 1993 da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo, Roberto Leydi e Antonio Serravezza come «libera istituzione culturale senza fine di lucro»: essa «si propone come scopo la promozione di iniziative culturali ed editoriali nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Ezio Raimondi e Fabio Roversi Monaco. Dal 1994 l'Associazione pubblica il semestrale «Il Saggiatore musicale».

Possono essere soci ordinari o sostenitori le persone fisiche e giuridiche che ne facciano richiesta e che vengano accettate col voto unanime del Consiglio direttivo in carica. Il Consiglio direttivo, eletto dall'assemblea generale dei soci per un quinquennio, è composto da cinque membri.

Nelle proprie attività l'Associazione «Il Saggiatore musicale», come l'omonima rivista, coltiva la tendenza della "musicologia critica" e si prefigge di alimentare la discussione intellettuale sulla musica intesa, in senso lato, come parte integrante della cultura.

Sede: c/o Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
via Barberia 4, 40123 Bologna
tel.: 051229102
fax: 051233117
e-mail: *saggmus@muspe1.cirfid.unibo.it*

LE GIORNATE DI STUDIO

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale "La Soffitta"
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna

Bologna, Accademia delle Scienze, 28 aprile 1997

LA MUSICA COME SCIENZA: MODELLI MECCANICI, ASTRAZIONI MATEMATICHE, TEORIE ARMONICHE, ESPERIENZA E STORICITÀ DELL'UOMO MUSICALE

Dal volume di Antonio Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo* (Bologna, il Mulino, 1995), il primo libro italiano che nel titolo associa musica e scienza, ha preso lo spunto l'incontro che ha ospitato le relazioni di Mario Baroni, Gianmario Borio, Paolo Gozza (responsabile scientifico), Angelo Orcalli, Giuliano Pancaldi, Stefano Poggi, Antonio Serravezza e Gianni Zanarini, e gli interventi di Alessandra Fiori, F. Alberto Gallo, Riccardo Martinelli, Pietro Redondi, Antonio Santucci, Raffaella Simili e Tito Tonietti. Lo studio di Serravezza è stato assunto come *terminus a quo* e *ad quem* delle otto relazioni. Nella premessa, Gozza ha cercato di circoscrivere l'oggetto della discussione, ricordando che fino alla metà del Settecento l'origine della musica si incarna nella leggenda della scoperta pitagorica delle consonanze, consegnata all'immaginario degli uomini di cultura dalla straordinaria incisione della *Theorica musice* di Franchino Gaffurio (1492), che esibisce la quantificazione delle consonanze musicali attraverso esperimenti di misurazione condotti su campane, corde, bicchieri, canne. Che nell'immagine scientifica del mondo ereditata dall'antichità la natura sia scritta in linguaggio matematico, che i suoi caratteri siano numeri, figure geometriche e così via, significa anche che il libro della natura è scritto in caratteri musicali: da questo ha preso forma quella storia dei caratteri musicali del mondo che è la storia ideale o idealizzata della musica, scritta dai filosofi, sopra la quale corrono le storie particolari della musica nelle nazioni, scritte dai musicisti. Gozza ha poi ricordato la finalità dell'incontro: rendere visibile un'area di ricerche musicologiche che guarda fuori della musica per trovare risposte a problemi nati dentro la musica, e che in questa ermeneutica cerca di dialogare coi rappresentanti delle discipline scientifiche cui la musica si è da sempre rapportata.

GIANMARIO BORIO – Uno dei momenti salienti che hanno caratterizzato la recezione della dodecafonia nel secondo dopoguerra è il riemergere della dimensione matematica nella teoria musicale e nella tecnica compositiva. Boulez e Babbitt sono esemplari per questa tendenza, che nel contempo ha significato un allontanamento dall'orizzonte teorico di Schönberg. Gli albori della *set theory*, così come si

manifestano nel trattato di Babbitt, *The Function of Set Structure in the Twelve-tone System* (1948), appaiono come formalizzazione di procedimenti compositivi (p. es. quello che sfrutta le invarianti della serie) che Schönberg aveva utilizzato, senza però darne una formulazione teorica. Nella tecnica seriale multidimensionale dei compositori europei l'emergere della matematica si dimostra essere un fenomeno concomitante al distanziamento dell'elaborazione motivico-tematica (a cui è legata la concezione dell'opera come organismo) e al profilarsi di una logica "costellativa" basata su omologie strutturali. Sono state commentate tabelle numeriche di Babbitt, Stockhausen e Nono.

Gianni Zanarini, *La problematica eredità di Helmholtz* – Considerato definitivo dai fisici e ignorato o contestato dai musicologi, il contributo di Helmholtz allo studio della consonanza musicale richiede di venire oggi profondamente ripensato, in chiave sia epistemologica sia psicologica. La trattazione di Helmholtz si regge infatti su una duplice semplificazione: dei modelli del mondo da una parte, delle caratteristiche della percezione dall'altra. In ambedue i casi, la semplificazione nasce dal procedimento di riduzione controllata della complessità che caratterizza la scienza moderna. Ma appunto si tratta di un procedimento inadeguato a cogliere le caratteristiche peculiari dell'ascolto musicale, nel quale le consonanze creano il contesto armonico che, a sua volta, crea le consonanze.

Antonio Serravezza – In che modo, entro quali categorie la musica è stata presente alla riflessione scientifica nell'età del Positivismo? A quale musica fisiologi, biologi, psicologi del secondo Ottocento e dei primi del Novecento hanno pensato nel tentativo di decifrarne la natura? Con l'eccezione dell'esperienza wagneriana, scarse tracce lascia in questo campo l'attualità musicale. La scienza del Positivismo non si rapporta alla musica come 'Werk' ma alla costituzione elementare del mondo sonoro, ai fondamenti del musicale che precedono l'acquisizione dello statuto di 'opera'. La produzione musicale è tematizzata nella sua generalità, senza riferimento né al compositore inteso come entità personale, né a particolari repertorii, né tantomeno al pantheon dei capolavori. Nella morfologia culturale dell'epoca l'immagine della musica elaborata dalla scienza appare dunque remota da quella propria della tradizione estetica, che pure negli stessi anni conosce una fase di straordinaria vitalità, e che nell'abituale prospettiva storiografica ha finito per eclissare altre linee di ricerca sulle radici del musicale.

Angelo Orcalli, *Musica come arte-scienza. Sull'estetica musicale di Camille Durutte* – Nelle teorie musicali dell'Ottocento è prevalente lo sforzo di sistemazione concettuale dell'armonia così come essa si presenta nella pratica musicale della tradizione più consolidata. In questo contesto l'*Esthétique musicale: technie ou lois générales du système harmonique* di Camille Durutte (1855) si distingue per l'elaborazione di una teoria organica in cui – come scrisse Charles Gounod («Le Temps», 21 gennaio 1876) – «a semplici regole pratiche e puramente empiriche, vale a dire suggerite dalla mera esperienza, l'autore sostituisce delle autentiche leggi fondamentali, assolute, *a priori*, in una parola razionali. Essa apre orizzonti nuovi e illimitati, e fornisce la spiegazione di mille fatti che si è dovuto finora, in assenza di principii, qualificare come *licenze*: offre mezzi di controllo e di sanzione che permettono di distinguere le allucinazioni dell'errore dalle illuminazioni, sovente inconsce, di questa alta ragione che si chiama il genio».

La *characteristica* di Leibniz e la *legge di creazione* di Hoëné Wronski sono l'armatura concettuale dell'estetica di Durutte. Il termine stesso, *technie*, è tratto dai lavori del matematico polacco per esprimere l'azione della volontà che opera per uno sviluppo del sapere oltre i limiti della teoria conosciuta. Su basi rigorosamente algebriche, senza ricorrere ad osservazioni fisico-acustiche o a congetture psicologiche, Durutte sviluppa in maniera fortemente unitaria un sistema di formazione degli enti armonici nel quale non solo rientrano molte soluzioni dell'armonia classico-romantica, ma si trovano anche varietà di possibili aggregazioni accordali forse mai impiegate.

Se è vero che i trattati di Durutte non hanno avuto la fortuna annunciata da Gounod, tuttavia compositori di non poco peso hanno còlto nella sua concezione della musica come arte-scienza elementi utili all'elaborazione del loro pensiero musicale: Vincent d'Indy ha visto nella *Technie harmonique* un esempio rilevante di continuità dell'armonistica francese con la tradizione pitagorico-kepleriana; Edgar Varèse vi ha scorto le premesse teoriche per oltrepassare le costellazioni del sistema temperato; Milton Babbitt ne ha parlato per accreditare l'approdo logico-matematico del suo ricercare. Interpretazioni diverse, se non antitetiche, del pitagorismo di Durutte: per un verso esplicitato da una tecnica algoritmica in sintonia con istanze teoretiche che preludono ad una concezione strutturale del sapere; dall'altro orientato da un'idea non analitica dell'infinito di matrice wronskiana.

La conoscenza del trattato di Durutte, allargando il campo delle nostre conoscenze sulla scienza armonica dell'epoca, permette forse di ridimensionare l'originalità di certe elaborazioni teoriche del nostro tempo, fortemente caratterizzate dallo strutturalismo matematico: la *Technie harmonique* testimonia infatti un'analoga tendenza anche dentro i confini della tonalità. E ciò rafforza l'idea della continuità storica della musica come arte-scienza, il cui ruolo "progressivo", preminente nella musica del secondo Novecento, è già nettamente presente nell'opera teorica di Durutte.

Paolo Gozza – L'intervento non ha trattato un singolo caso d'intersezione tra musica e scienza, ma la tradizione che esse hanno in comune: una tradizione di testi che dai teorici musicali greci giunge all'oggi. Questa tradizione millenaria assume forme e paradigmi diversi nelle varie epoche, incontra momenti di opposizione e di rottura, e tuttavia il lessico, i generi, la struttura concettuale, gli oggetti della tradizione hanno tratti comuni, tanto più visibili quanto più ci si occupi dei documenti della tradizione fino al secolo XVIII. La natura fortemente interdisciplinare degli oggetti della tradizione musicale speculativa impone allo storico una revisione delle attuali storie della filosofia ed estetiche della musica, in cui prevalgono criteri estetici e categorie concettuali estranee alla cultura che ha informato la tradizione. Gozza ha concluso il proprio intervento con una concreta proposta di lavoro, vòlta a rendere visibile la 'musica come scienza' attraverso le sue testimonianze storiche: una collana di scritti sulla musica, passati e presenti, italiani e stranieri, che colmi una lacuna della musicologia non solo italiana.

Mario Baroni – Il discorso scientifico sulla musica ha le sue radici in due diverse fonti: quella antichissima della matematica e delle scienze naturali, e quella più recente delle scienze umane. Il suono può essere studiato come fenomeno fisico, ma la musica non è solo suono: è interpretazione dell'evento sonoro e dunque

è fenomeno culturale e psicologico. E poiché oggi esistono scienze della cultura e della mente, è legittimo affermare che in tempi recenti il discorso scientifico sulla musica si sia allargato a questi nuovi settori del sapere. Allargato al punto da affacciarsi ai confini di un campo come quello dell'ermeneutica, che tradizionalmente era considerato agli antipodi del discorso scientifico. Casi di questa recente "scienza dell'ermeneutica" si trovano nell'analisi dell'esecuzione musicale, dove esistono ad esempio modelli informatici per lo studio dell'espressione delle emozioni.

La discussione ha toccato in particolare due aspetti: da un lato i rapporti tra 'arte' musicale e 'scienza' musicale, tra estetica e scienza; dall'altro la prospettiva ermeneutica e la sua irriducibilità al lato elementare o scientifico della musica. La difficoltà di por mano, stante l'attuale realtà editoriale in campo musicologico, alla collana di scritti sulla musica proposta da Gozza ne ha infine suggerito il ridimensionamento in un unico volume antologico.

Nelle conclusioni il responsabile scientifico ha tenuto a sottolineare che la presa di contatto con una tradizione di testi musicali scritti da intellettuali scientifici e musicologi passati e presenti non è una minaccia per l'esistenza di altre consolidate tradizioni intellettuali, artistiche ed estetiche, che di fatto convivono nella storia della cultura musicale, né annulla la prospettiva ermeneutica, perché si tratta di approcci diversi a oggetti profondamente diversi: immagini scientifiche della musica da un lato, eventi sonori dall'altro, interrogati secondo metodologie separate. Circa la proposta di edizione degli scritti sulla musica, la variante del volume antologico è parsa a Gozza una limitazione troppo forte, che rischia di riproporre una visione lineare e separata della cultura musicologica. Meglio allora più volumi antologici, uno per secolo, capaci di illuminare quelle intersezioni tra musica e sapere filosofico e scientifico che sono state al centro della giornata di studio.

Bologna, Aula absidale di S. Lucia, 3 maggio 1997

EDITORIA E MUSICOLOGIA

FRANCESCO DEGRADA, *Alcuni argomenti di discussione sulla situazione dell'editoria musicale in Italia* – La situazione dell'editoria musicale nel nostro paese presenta un quadro molto contraddittorio. Le considerazioni che seguono, redatte in forma volutamente schematica in modo da offrire singoli punti di discussione, si riferiscono in particolare alle pubblicazioni pertinenti alla musicologia storica e sistematica; prescindono volutamente dal considerare le edizioni musicali e l'ambito della musica riprodotta su disco e videocassetta (che presentano comunque una problematica affine).

Il numero di libri pertinenti alla musica pubblicati negli ultimi vent'anni nel nostro paese deve essere considerato sostanzialmente soddisfacente (anche se nel passato più recente si sono manifestati segni di generale contrazione nella produzione, nonché di crisi di alcuni editori particolarmente attivi in questo settore).

La qualità e la tipologia dei libri pubblicati è anche – in generale – di livello notevole e potrebbe indurre un osservatore superficiale a conclusioni del tutto fuorvianti sul livello medio della cultura musicale degli italiani. Sta di fatto che,

se nell'ambito delle monografie di argomento musicale l'Italia non si presenta certo come un paese di punta, in pochi altri paesi europei (e negli stessi Stati Uniti) si può disporre di un numero così alto di titoli di saggistica sulla musica (e di una saggistica niente affatto di facile approccio): Adorno, Dahlhaus, Eggebrecht, Knepler, Imberty, Maróthy, Nattiez, Rosen sono stati tradotti in Italia con largo anticipo rispetto ad altri paesi stranieri (o addirittura sono stati tradotti solo in Italia).

La stessa considerazione potrebbe essere fatta per argomenti concernenti la musica contemporanea, che occupa peraltro una nicchia molto modesta nel repertorio delle istituzioni teatrali e concertistiche nazionali; il lettore italiano ha a disposizione raccolte di scritti di musicisti del Novecento (Ives, Busoni, Schönberg, Berg, Webern, Varèse, Stravinskij, Bartók, Falla, Malipiero, Dallapiccola, Boulez, Xenakis, Nono, Donatoni, Bussotti, Manzoni, ecc.), e un discreto numero di monografie (penso, per fare un esempio, alla collana EDT legata alla manifestazione torinese di Settembre Musica) e di saggi su esponenti e movimenti della scena musicale contemporanea.

Sono inoltre presenti in Italia alcuni editori (Olschki, LIM, EDT, ecc.) che realizzano opere di alta specializzazione nel campo della bibliografia musicale e della musicologia, e che agiscono spesso sulla base di sovvenzioni pubbliche (CNR, MURST, Enti locali, ecc.) quando non anche di contributi degli stessi autori: la loro produzione si indirizza in gran parte a biblioteche di ricerca italiane e straniere, o a un pubblico estremamente selezionato di addetti ai lavori.

A fronte di una produzione specialistica relativamente cospicua sotto il profilo della quantità (ancora comparativamente con paesi stranieri, europei e non) appare viceversa scarsa la diffusione di un'editoria di argomento musicale (anche di carattere seriamente divulgativo) presso grandi editori non specializzati, fondata sui consueti meccanismi di mercato (legge della domanda e dell'offerta) piuttosto che su sovvenzioni (dirette o indirette).

Un elemento determinante è la scarsa vendibilità dei libri sulla musica: la media delle vendite per anno di un saggio musicologico non supera le poche centinaia di unità, attestandosi di norma ben sotto le cinquecento copie. La causa principale può essere indicata nella mancanza in Italia (a differenza di altri paesi europei, come la Germania o l'Inghilterra) di un pubblico sufficientemente ampio, interessato a pubblicazioni di argomento musicale o musicologico. Se in Germania e in Inghilterra le tirature in quest'ambito possono raggiungere e superare le diecimila copie, nel nostro paese si attestano su valori assai più bassi, paragonabili a quelle delle pubblicazioni scientifiche edite dalle case editrici universitarie degli Stati Uniti.

La ragione ultima di questa situazione è da identificare in una non abbastanza diffusa presenza della musica nella cultura del nostro paese, nella sua sostanziale assenza dalla scuola, nel suo confinamento nei Conservatorii (scuole di indirizzo strettamente professionale, che favoriscono un sapere di carattere eminentemente tecnico-pratico), nello scarso o nullo interesse ad essa prestato dai mezzi di comunicazione di massa. (Una concausa è la concezione dell'attività teatrale e concertistica come evento eminentemente sociale e mondano piuttosto che come fatto propriamente culturale).

Avviene così che il pubblico dei frequentatori di opere e di concerti o degli ascoltatori di registrazioni discografiche solo in minima parte sente il bisogno di approfondire tramite la lettura le esperienze di ascolto. Se è disposto ad acquista-

re opere di carattere generale (p. es. una *Guida all'opera* o una *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, ovvero una storia generale della musica), avrà molte remore a leggere una monografia su Vivaldi o Mozart o Beethoven o Verdi, e rarissimamente affronterà un saggio di argomento più specifico (il concerto nel periodo barocco, Mozart e il Singspiel, il tardo stile di Beethoven, Verdi e il *grand opéra* francese).

Altri elementi negativi nella diffusione delle pubblicazioni di argomento musicale sono di ordine generale (in quanto interessano l'intero panorama librario italiano), mentre alcuni appaiono specifici del settore: (1) basse tirature, che incidono sul prezzo finale del libro; (2) situazione problematica della distribuzione, che grava sino al 60-65% sul prezzo di copertina, senza tuttavia garantire la capillare presenza della produzione nei punti vendita; (3) assenza di strutture di vendita per corrispondenza (canali diretti editore-fruitore, o agenzie specializzate nel reperimento e nella spedizione a domicilio dei libri): spesso avviene che volumi anche validi, pubblicati in particolare da case editrici minori, passino del tutto inosservati o risultino di fatto impossibili da acquistare; (4) sostanziale mancanza di recensioni e di discussioni nelle pubblicazioni non specializzate, ragione per la quale un libro di argomento musicale, anche di ampio respiro culturale, non esce da una ristretta cerchia di addetti ai lavori; (5) nulla o del tutto trascurabile possibilità di guadagno per gli autori, che spesso, al contrario, devono sostenere spese per la pubblicazione dei propri volumi e comunque accollarsi una parte consistente del lavoro redazionale, che un tempo competeva agli editori; (6) difficoltà nella realizzazione di cataloghi basati sul contributo di autori italiani, con conseguente forte ricorso alle traduzioni di libri stranieri (con incremento dei costi di produzione): sotto questo aspetto la situazione va tuttavia progressivamente e nettamente migliorando grazie a una nuova seria e preparata generazione di giovani musicologi che hanno beneficiato della diffusione degli insegnamenti storico-musicali nelle università italiane: al punto che va sempre più generalizzandosi il fenomeno (prima del tutto sconosciuto) della traduzione in lingue straniere di saggi musicologici di autori italiani; (7) mancanza nel nostro paese di una tradizione di seria divulgazione critica della cultura musicale: tra la produzione scientifica e specialistica da un lato e una pubblicistica di livello popolare, spesso meramente funzionale a interessi commerciali dall'altro, manca uno stadio intermedio di seria informazione e riflessione sulla musica: anche se in epoca recente sono comparse collane seriamente divulgative (come quella dell'editore Mursia) interamente affidate ad autori nazionali. Il problema permane comunque nell'ambito delle riviste.

Occorre aggiungere anche che da parte di alcuni grandi editori che hanno varato negli anni scorsi collane di carattere musicologico sono stati fatti alcuni gravi errori di valutazione nelle scelte dei titoli, che hanno avuto come conseguenza il successivo sostanziale abbandono delle pubblicazioni in questo settore. Citerò qui a titolo di esempio le collane degli editori Rusconi e Mondadori, ovvero l'infelice iniziativa dell'editore Feltrinelli (cui si devono peraltro alcune ottime realizzazioni in campo musicale, come le traduzioni dei libri di Charles Rosen e di Leon Plantinga) di pubblicare in edizione italiana la *New Oxford History of Music.*

Sui grandi temi strutturali che interessano l'editoria musicale (e in particolare la diffusione della cultura musicale in Italia) non si potrebbe qui che ripetere quanto da anni si viene suggerendo vanamente a una classe politica del tutto sor-

da: introduzione della musica in tutti i gradi del curriculum scolastico, riforma radicale dei Conservatorii (una riforma vera, e non quella di tipo corporativistico, francamente dissennata, che si sta ventilando) e delle scuole musicali non professionali, potenziamento della produzione musicale e sua diffusione capillare in tutto il paese. Non resta che sperare che i tanti appelli trovino finalmente ascolto, anche se i segnali sono – per usare un eufemismo – tutt'altro che confortanti.

Esponiamo infine (ancorché senza eccessive illusioni sulla loro realizzabilità) alcune modeste proposte. (1) Sarebbe auspicabile una maggiore selettività nella produzione di opere il cui valore scientifico appare modesto rispetto ai costi (nella maggior parte dei casi a carico di istituzioni pubbliche). Un minor numero di Atti di convegni, di raccolte di studi in onore di questo o quello studioso, di collezioni di saggi eterogenei e di valore spesso infimo, di repertorii riguardanti oggetti di interesse scientifico opinabile e di altrettali pubblicazioni, comporterebbe un opportuno risparmio di pubblico denaro. Potremmo dilungarci a descrivere le bizzarrie e i guasti che provoca un'editoria accademica o para-accademica basata, ahimè, su sovvenzioni pubbliche; basti sottolineare che il fenomeno è squisitamente italiano. (2) Per certi settori il libro appare ormai uno strumento tecnologicamente inadeguato e superato. Questo riguarda in particolare i cataloghi a stampa (moltiplicatisi nel nostro paese in maniera davvero dissennata) di raccolte pubbliche e private di musiche, libretti, libri e altri oggetti pertinenti alla musica (strumenti musicali, dischi, iconografie, ecc.). La congerie di questi repertorii, costosissimi e spesso realizzati con criteri difformi gli uni dagli altri, costituisce per lo studioso una specie di torre di Babele inconsultabile e ingestibile. È chiaro che un sistema di catalogazione elettronica unificata e accessibile in rete su scala nazionale (peraltro già esistente in Italia) appare uno strumento assai più adeguato, destinato a soppiantare del tutto le pubblicazioni a stampa. (3) Le nuove tecnologie di stampa elettronica, che permettono di realizzare tirature anche minime e di abbattere i costi di magazzino e di distribuzione, hanno già offerto un valido aiuto all'editoria scientifica. Il passo ulteriore potrebbe consistere – per tipi particolari di pubblicazioni destinate a una circolazione necessariamente limitata a ristrette cerchie di specialisti – in un superamento del libro a stampa, in favore di una sua versione elettronica, disponibile su disco o in rete. (4) Questo potrebbe valere anche per le edizioni musicali destinate a una circolazione limitata, per particolari edizioni critiche, i cui costi di produzione hanno raggiunto cifre molto elevate a fronte di vendite sempre più limitate, per repertorii iconografici, per riproduzioni di manoscritti conservati nelle biblioteche pubbliche e – in futuro – per le registrazioni sonore e visive. (5) È chiaro che le nuove tecnologie impongono un ripensamento globale di una serie molto ampia di aspetti connessi con l'editoria: dal diritto d'autore (che andrebbe interamente rivisto), ai legittimi interessi di autori e di editori, alla necessaria salvaguardia della libertà di accesso alle informazioni. (6) Non si capisce perché non sia sorto o non possa sorgere in Italia un sistema come quello diffuso nei paesi anglosassoni (per esempio dalla UMI Research Press) di riproduzione su microfilm e stampa da microfilm (ovvero su supporto elettronico) delle migliori tesi di laurea e di dottorato, che consente di avere celermente ed economicamente a disposizione contributi altrimenti irraggiungibili. Questa considerazione potrebbe aprire il doloroso capitolo del coordinamento della ricerca in Italia attraverso la diffusione di informazioni capillari tra gli istituti e l'elaborazione di alcune

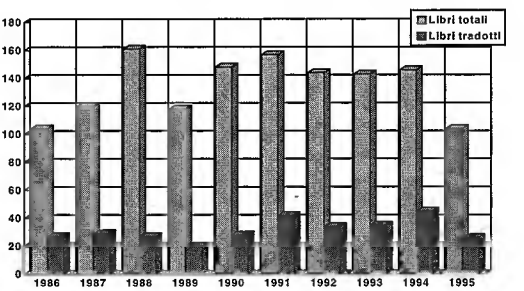
linee-guida: se ne gioverebbe non solo la ricerca, ma anche l'editoria in genere. (7) Appare auspicabile un coordinamento nazionale dei fondi per la ricerca alle istituzioni scientifiche, che superi l'attuale frazionamento e dispersione delle iniziative individuali e favorisca alcuni progetti-cardine di comprovato interesse e utilità generali. Questo dovrebbe avvenire d'intesa tra il MURST e il Ministero per i Beni culturali e ambientali, in un quadro di coinvolgimento e responsabilizzazione degli Enti locali. (8) Sarebbe altresì utile un coordinamento tra le Università per individuare e realizzare strumenti didattici, storici, critici assenti nell'attuale panorama editoriale. (9) Necessaria apparirebbe la responsabilizzazione delle grandi strutture di produzione (Enti lirici e grandi società concertistiche) sui problemi della cultura musicale e dell'editoria, in modo che non si limitino solo a sfruttare in modo inerte e parassitario i risultati della ricerca, ma si facciano attive promotrici di studi, indagini, edizioni, incontri di studio, dibattiti, d'intesa con le istituzioni di ricerca e in particolare con le Università. (10) Positivo potrebbe essere lo sviluppo di progetti editoriali sovranazionali (auspicabilmente anche sotto l'egida dell'Unione Europea), al fine di ridurre i costi di produzione e garantire una diffusione dell'editoria in un mercato più vasto. Tali progetti potrebbero riguardare, in particolare, la realizzazione di collane dedicate ai monumenti musicali, al recupero e alla valorizzazione del patrimonio bibliografico e organologico, a studi musicologici, a strumenti didattici, alla generale diffusione della musica e della cultura musicale (anche tramite riviste di contenuto seriamente informativo e divulgativo).

STEFANO PIANA, *Elaborazioni statistiche* – I dati qui compendiati sono stati ricavati dalla sezione "Musica" della rivista «L'informazione bibliografica», che riporta l'elenco dei libri pubblicati in Italia (annate 1986-1996). Si noti che i titoli ivi riportati sono soggetti ad una preselezione che esclude opere "attinenti a particolari specializzazioni"; i criteri di selezione non sono tuttavia sempre univoci: ad esempio, vengono regolarmente registrate le edizioni critiche delle opere di Verdi, non quelle delle opere di Rossini; sono riportati alcuni programmi di sala di teatri lirici, ma senza un preciso criterio. Càpita che uno stesso titolo venga riportato più volte. Per quanto riguarda il 1995, i dati potrebbero risultare incompleti. Così come nel fascicolo 1996/1 sono riportati alcuni libri del 1994, probabilmente nel fascicolo 1997/1 compariranno ancora libri del 1995.

I testi sono stati classificati in tre categorie: (1) musica colta (testi di storia della musica e di musicologia sistematica: analisi musicale, sociologia della musica, psicologia della musica, ecc.); (2) musica popolare (testi di etnomusicologia, jazz, pop e rock); (3) didattica della musica (testi di didattica musicale, metodi o manuali). Per tre anni-campione (1986, 1991, 1995) le suddette classificazioni sono state ulteriormente precisate, secondo questo schema: Musica colta: antichità (civiltà greca e romana), medioevo e rinascimento, Sei e Settecento, Ottocento, Novecento (non solo storia della musica, ma anche interpreti: p. es. Maria Callas, Luca Ronconi, ecc.), storia generale (testi storico-musicali i cui confini cronologici travalicano le classificazioni sopra elencate), sistematica – Musica popolare: etnomusicologia, pop e rock, jazz – Didattica.

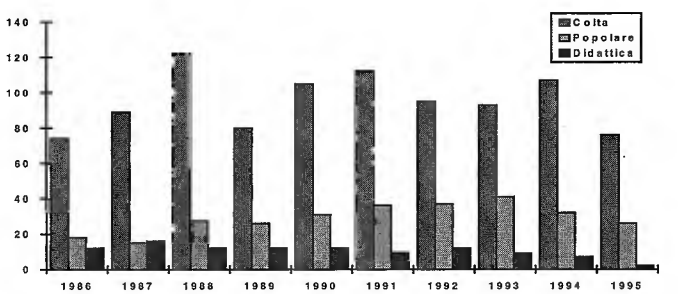
Quantità di libri pubblicati per anno

	Tradotti	Non tradotti	Totale
1986	27 (26%)	77 (74%)	104
1987	29 (24%)	91 (76%)	120
1988	27 (17%)	134 (83%)	161
1989	20 (17%)	98 (83%)	118
1990	28 (19%)	120 (81%)	148
1991	42 (27%)	115 (73%)	157
1992	34 (24%)	110 (76%)	144
1993	35 (24%)	108 (76%)	143
1994	45 (31%)	101 (69%)	146
1995	26 (25%)	78 (75%)	104



Generi musicali trattati

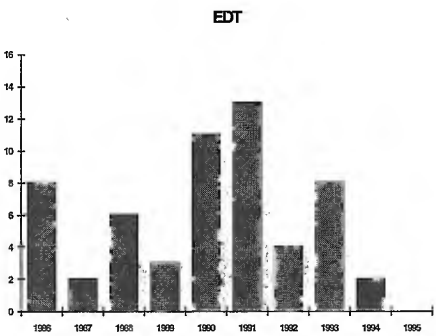
	Colta	Popolare	Didattica	Totale
1986	74 (71%)	18 (17%)	12 (12%)	104
1987	89 (74%)	15 (13%)	16 (13%)	120
1988	122 (76%)	27 (17%)	12 (7%)	161
1989	80 (68%)	26 (22%)	12 (10%)	118
1990	105 (71%)	31 (21%)	12 (8%)	148
1991	112 (71%)	36 (23%)	9 (6%)	157
1992	95 (66%)	37 (26%)	12 (8%)	144
1993	93 (65%)	41 (29%)	9 (6%)	143
1994	107 (73%)	32 (22%)	7 (5%)	146
1995	76 (73%)	26 (25%)	2 (2%)	104

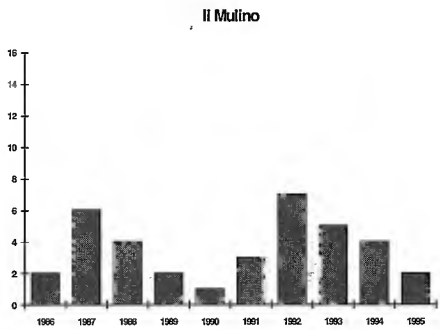


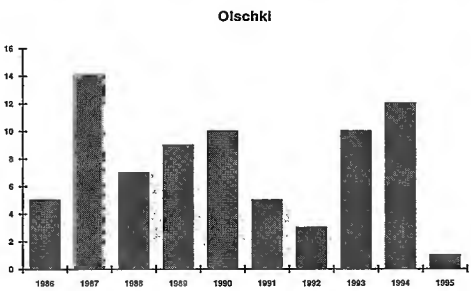
Quantità di libri musicali per anno pubblicati da alcuni editori

	EDT	Il Mulino	La Nuova Italia	Olschki	Marsilio	Ricordi	Unicopli	LIM
1986	8	2	2	5	3	9	6	–
1987	2	6	1	14	3	7	5	–
1988	6	4	4	7	1	9	4	–
1989	3	2	1	9	–	6	4	5
1990	11	1	4	10	1	14	1	5
1991	13	3	1	5	2	13	3[1]	–
1992	4	7	2	3	–	16	–	–
1993	8	5	–	10	1	8	–	–
1994	2	4	3	12	–	10	–	5
1995	–	2	1	1	1	7	–	4

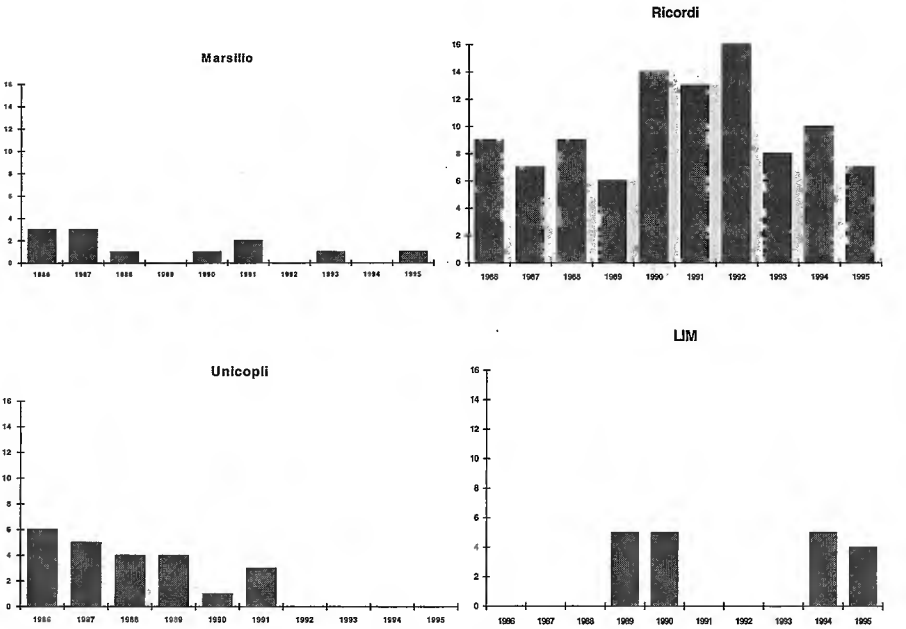
In questa tabella non si tiene conto delle coedizioni: Ricordi-Unicopli (1 nel 1986, 2 nel 1987, 1 nel 1988, 1 nel 1989, 4 nel 1990, 2 nel 1991, 1 nel 1992, 1 nel 1993); Ricordi - Istituto di Studi verdiani (1 nel 1988); Ricordi-LIM (3 nel 1995).







[1] Edizioni scolastiche Unicopli.

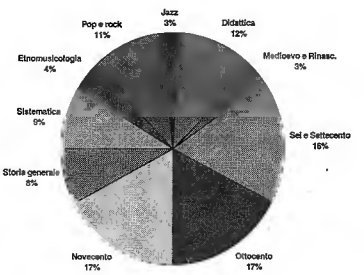


Argomenti trattati (per anni campione)

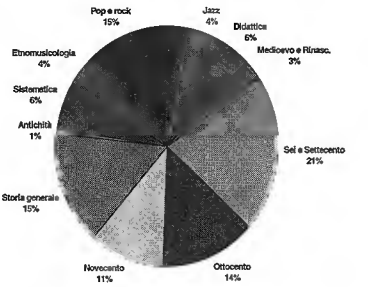
	1986	1991	1995
Antichità	–	1 (1%)	2 (2%)
Medioevo e Rinascimento	3 (3%)	5 (3%)	2 (2%)
Sei e Settecento	18.(16%)	33 (21%)	13 (13%)
Ottocento	18 (17%)	22 (14%)	18 (17%)
Novecento	18 (17%)	17 (11%)	25 (23%)
Storia generale	8 (8%)	24 (15%)	9 (9%)
Sistematica	9 (9%)	10 (6%)	7 (7%)
Etnomusicologia	4 (4%)	6 (4%)	5 (5%)
Pop e rock	11 (11%)	24 (15%)	20 (19%)
Jazz	3 (3%)	6 (4%)	1 (1%)
Didattica	12 (12%)	9 (6%)	2 (2%)
Totali	104	157	104

(Vedi i grafici a p. 464)

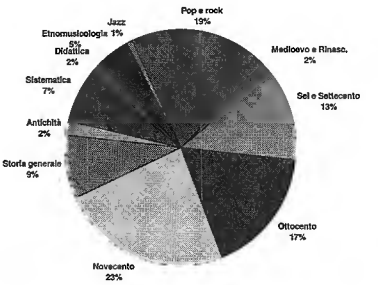
Confronto tra la quantità di libri di argomento musicale e il totale di libri nuovi pubblicati. (I dati sul totale di libri nuovi totali pubblicati per anno sono aggre-



anno 1986



anno 1991



anno 1995

gazioni di dati ISTAT tratte dal *Catalogo degli editori*, pubblicato annualmente dalla Editrice Bibliografica. Sono stati presi in considerazione i cataloghi degli anni 1988-1996.)

	Quantità di libri di argomento musicale pubblicati	Variazione in %	Quantità totale di libri nuovi pubblicati	
1986	104		Dato non disponibile	
1987	120	+15,4%	14456	
1988	161	+34,2%	17304	+19,7%
1989	118	–26,7%	20248	+17%
1990	148	+25,4%	22654	+11,9%
1991	157	+6%	24961	+10,2%
1992	144	–8,3%	26241	+5,1%
1993	143	–0,7%	26908	+2,5%
1994	146	+2,1%	29177	+8,4%
1995	104	–28,8%	Dato non ancora disponibile	

PIERO MIOLI, *Sintesi del dibattito* – 'Editoria e musicologia' è una formula che suona chiara e sintetica, ma fra i poli dei due sostantivi che la reggono comprende e sottintende parecchio. Fra l'editoria e la musicologia comunemente intese si pongono infatti espressioni diverse di stampa e di studio: l'editoria spicciola voluta dai teatri d'opera, dalle stagioni concertistiche, dalle varie associazioni musicali (spesso con mezzi tipografici propri), quella a futuro un po' più lungo promossa dalle case discografiche e allegata al materiale sonoro, quella periodica riflettente più da vicino l'attualità spettacolare ed esecutiva in genere (le riviste dotte, invece, fanno capo alla musicologia *stricto sensu*); e se di una disciplina generale come la musicologia fa parte anche la critica musicale, branca di per sé forse ancillare ma fondamentale nelle espressioni editoriali di cui sopra, rispetto alla musicologia esiste comunque una forma ulteriore di conoscenza e 'logìa' musicale, meno rigorosa e più accessibile, più mediata e di per sé non meno significativa, non esattamente scientifica ma rivolta a un pubblico esigente anche se non specialistico, ed è la divulgazione (anch'essa di varia specie, dunque anche alta e decorosa). Mentre poi la divulgazione è un buon mezzo praticato da molte discipline, gli altri aspetti intermedi citati riguardano la musica in modo particolare, essendo questa una disciplina ricca di passato e di storia ma non povera di presente, e in ogni modo alquanto stabile e fortunata nel panorama dell'attualità culturale e spettacolare. Per nulla stabile, anzi nomade e occasionale, spesso latitante, è la musica nella scuola italiana (con le dovute eccezioni, notoriamente non incensurabili, della scuola media e dei Conservatorii), e come la didattica è un'altra branca della musicologia così l'editoria scolastica sarebbe un ulteriore elemento del lungo ponte da gettarsi fra editoria e musicologia. Proprio su alcuni di questi aspetti intermedi fra i due grandi poli si è incentrata la giornata di studio del 3 maggio 1997, a cominciare dall'annoso problema scolastico per finire con la spinosa questione dei rapporti da intrattenere con il pubblico e le modalità atte a guidarli convenientemente: specie sul terreno accidentato della divulgazione musicale, la musicologia valendo assolutamente e godendo di spazi editoriali protetti secondo la logica delle discipline molto settoriali e di conseguenza poco popolari. Alla giornata hanno partecipato Francesca Gentile Camerana, Enzo Peruccio, Talia Pecker Berio, Silvio Malgarini, Ugo Berti Arnoaldi Veli, Piero Mioli, Gabriele Dotto, Gianni Rugginenti e Alberto Conforti, in rappresentanza rispettivamente degli editori De Sono (che più propriamente è un'associazione intesa a promuovere iniziative editoriali), EDT, Feltrinelli, LIM, il Mulino, Mursia, BMG Ricordi, Rugginenti e Rusconi (invitati, non hanno potuto partecipare i rappresentanti di Bononia University Press, CLUEB, Einaudi, Marsilio, Mondadori, la Nuova Italia, la Nuova Italia Scientifica, Olschki, Passigli e RCS Rizzoli, alcuni dei quali tuttavia hanno comunicato i loro pareri in qualche riga o pagina scritta); sono intervenuti Francesco Degrada (coordinatore), Lorenzo Bianconi (moderatore), Duilio Courir (per la rivista «Amadeus»), Fabrizio Della Seta, Michele Girardi, Giovanni Morelli e Luigi Pestalozza, docenti, studiosi, consulenti editoriali. Le brevi esposizioni, a volte intonate a una certa oggettività e quasi ufficialità, a volte soltanto orientative e perfino venate di amena autobiografia, hanno preso avvio dalla relazione di base di Francesco Degrada e dalle elaborazioni statistiche pubblicate nelle pagine precedenti. Dai succinti promemoria rilasciati da quasi tutti i partecipanti e intervenuti è stato ricavato il resoconto che segue.

Dunque la scuola. Unanime il cordoglio sull'assenza o scarsezza dell'educazione musicale nelle scuole italiane: fra l'altro Gentile Camerana ha comunicato l'esistenza di una sperimentazione didattica promossa dalla De Sono in Piemonte con l'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione, mentre Pecker Berio non esita a parlare del «tendenziale analfabetismo musicale» come di una delle ragioni che giustificano il disinteresse del lettore medio per i libri d'argomento musicale: lo stesso analfabetismo Dotto lo dice «crescente». Disinteresse, dalla scuola alla reale tipologia del lettore: Malgarini asserisce che per la LIM la vendita di 500 copie rappresenta già un successo; in una comunicazione scritta Alessandro Olschki riferisce che i suoi clienti sono, «per la massima parte, biblioteche e istituti culturali a livello internazionale», ma anche che negli ultimi anni «si è notata una certa maggiore risposta da parte di singoli studiosi»; Dotto comunica come per la Ricordi «già da qualche anno tirature di libri che negli anni '70 potevano venire ipotizzate in misura di 4000 o 5000 copie, oggi non possono azzardare oltre le 2500», la norma rimanendo piuttosto sulle 1500 copie. Ancora più concretamente Pestalozza cita due iniziative legislative da lui promosse, che andrebbero riprese: una «defiscalizzazione fino a 600.000 lire di acquisto libri e dischi», palese incoraggiamento per il cosiddetto lettore medio; e un «finanziamento statale per l'acquisto da parte di biblioteche bene individuate (circa 192)» di libri di musica debitamente selezionati secondo criteri di qualità, ammontante a 600 milioni circa. E qui, fra biblioteche e lettori medi, varrà la pena di riportare un paio di constatazioni di Olschki: i Conservatorii non si pongono fra i clienti assidui della sua casa; e vige in Italia un'«impostazione psicologica del cliente che non esita a spendere 100.000 lire per una cena in trattoria con la moglie ma è restio a pagarne la metà per un libro».

Al tipo medio di lettore si prospettano proposte adeguate: Gentile Camerana auspica «libri meno specialistici e più divulgativi per lettori desiderosi di educazione ma carenti di basi scientifiche»; Pecker Berio esclude il ritorno sia «allo stile letterario-descrittivo del primo '900 italiano» sia «a un *reader's digest* all'americana», e suggerisce «una prospettiva interdisciplinare che non richieda una specifica competenza tecnica ma che nello stesso tempo si assuma la responsabilità di un discorso consapevole del proprio destino di rimanere incompleto e allusivo finché non venga congiunto a un contatto concreto e analitico con la musica alla quale si riferisce»; Olschki dice che «la musicologia, per sua stessa struttura, non è una materia che possa offrire larghi spazi alla divulgazione, ma qualcosa di più si potrebbe certamente fare per cercare una *audience* più vasta e gratificante dal punto di vista editoriale»; diversamente e più ampiamente Claudio Tubertini (CLUEB) precisa che «i problemi dell'editoria musicale sono gli stessi che affliggono l'intero settore dell'editoria di cultura», e che certe difficoltà agenti contro l'editoria scientifica in generale «per fortuna mancano alla musicologia»; e Della Seta riferisce dell'iniziativa, promossa dalla Eclectica Multimedia di Roma, di un CD-ROM dedicato alla vita e alle opere di Giuseppe Verdi, affidato a una ventina di studiosi e rivolto appunto a un pubblico vasto nonché attento agli aggiornamenti delle tecniche di lettura. Radicale, tuttavia, la posizione di Degrada: in Italia «manca uno stadio intermedio di seria informazione e di riflessione critica sulla musica», urgendo addirittura una «responsabilizzazione delle grandi strutture di produzione (Enti lirici e grandi società concertistiche)». E di fatto le diverse collane musicali presenti nei

cataloghi EDT, Rusconi, Mondadori, Marsilio, Garzanti, Discanto abbondano di traduzioni, mentre i teatri d'opera sfornano programmi di sala, magari anche opulenti, che a saggi di notevole valore alternano scritterelli di basso giornalismo.

«Opere di alta specializzazione nel campo della bibliografia musicale e della musicologia», programmate da Olschki, LIM, EDT (e altri editori testé citati, con l'aggiunta magari di UTET e Adelphi), si rivolgono invece alle biblioteche e a «un pubblico estremamente selezionato di addetti ai lavori» (Degrada). Sono il vanto della musicologia italiana, «che è considerata oggi tra le prime al mondo per vigore e rigore scientifico» (Pecker Berio), che rappresenta un autentico «patrimonio d'intelligenza e fantasia» (Girardi), anche da parte delle giovani leve. Tutto bene, ma più in teoria che in pratica, pare proprio, più qualche decennio fa che oggigiorno, se lo stesso Massimo Mila, novello Palestrina, non risulta meno pubblicato dopo la morte che durante la vita. Estendendo l'esperienza personale maturata presso la EDT, scrive Peruccio che «l'editoria musicologica, dopo il periodo di grande vitalità vissuto tra gli anni '70 e '80, sembra oggi aver esaurito il suo slancio, sostanzialmente sopravvivendo in aree protette, cioè finanziate, perlopiù con ricorso a denaro pubblico». Drastico Berti: «le difficoltà dell'editoria musicale sono di lunga durata»; «un pubblico non esiste nemmeno a livello universitario; il Mulino ci ha provato per qualche anno, poi ha rinunciato». Più analitico Olschki: circa le miscellanee non esiste più il «libero arbitrio» da parte dell'editore, che a volte accetta solo perché non può negare (allo sponsor, evidentemente); quanto agli atti di convegni, essi non accennano a diminuire, e se rischiano nel senso del «differente peso scientifico delle relazioni», valgono tuttavia per la plausibile natura monotematica; quanto alle Festschriften, il carattere di «diabolica, teutonica invenzione» parla da sé.

Pestalozza propone che gli editori approntino un catalogo unitario (anche su Internet, con tanto di indirizzario), provvedano a «vendite combinate» e affrontino anche in proprio i problemi della distribuzione e della promozione. Al coordinamento Pecker Berio annette l'esigenza di una «divisione di ruoli tra i vari editori», al fine di «superare la casualità e la dispersione che caratterizzano attualmente l'editoria musicale italiana». Malgarini scende nei particolari suggerendo, oltre alla «centralizzazione in un unico sito Internet» (dove non basta esser presenti, ma occorre saper "navigare"), «la partecipazione ai principali appuntamenti in Italia e all'estero con un unico stand che raccolga le proposte dell'editoria musicale italiana». «Una distribuzione centralizzata e un ufficio stampa collettivo» immagina Tubertini per i piccoli editori, sul modello studiato dall'Associazione Italiana Piccoli Editori per i volumi di *varia*, aprendo il dibattito sul rapporto fra grandi e piccoli nonché piccolissimi editori: i primi sono interessati solo alle tirature superiori alle 5000 copie, a danno di «gran parte dei saggi e delle monografie appena meno che generalissime»; i secondi e i terzi s'aggirano fra le 1000 e le 1500 copie di libri "difficili" e condannati «al completo anonimato, culturale e commerciale»; nondimeno, gli ultimi anni di crisi hanno avuto il merito di «rimescolare un po' le carte», invitando i grandi editori anche a basse tirature e i piccoli ad argomenti più appetibili.

Rispetto ai costi, secondo molti degli studiosi intervenuti, quelli di stampa e di distribuzione superano ogni ragionevolezza. Dotto arreca esempi concreti: «i costi di produzione e di distribuzione sono cresciuti a dismisura negli ultimi quindici anni rispetto ad altri aumenti inflazionistici. Nel 1982 un certo dizionario di oltre

2000 pagine aveva un prezzo di listino di 16.000 lire. Il libro venne ristampato nel 1993 a 120.000. Nel 1997, costerebbe il 50% di più ancora. A paragone, un'auto utilitaria che nel 1982 costava 3 milioni oggi dovrebbe avere, per assurdo, un prezzo di listino di quasi 34 milioni. Listini alti e tirature basse si rincorrono in un cerchio vizioso». Olschki insiste sulle nuove tecnologie, vantaggiose sia «per la duttilità del computer che per la possibilità di utilizzare supporti informatici (i dischetti)» (tende a destinare il CD-ROM soprattutto a vocabolari, grandi bibliografie, testi bisognosi di immagini e auspicati supporti sonori), fino alla «rivoluzione copernicana» costituita dalla notazione musicale su tastiera di computer. Ma Dotto non ha dubbi circa certe «chimere di risparmio»: «le soluzioni tecnologiche che hanno permesso l'eliminazione di passaggi di lavorazione intensiva di mano d'opera hanno coinciso, negli ultimi vent'anni, con aumenti di altro tipo (dei costi di materie prime, della confezione del libro stesso) e con la forzata diminuzione delle tirature, fattori che hanno effettivamente annullato il vantaggio economico sperato». Continua Olschki: «salvo rare eccezioni i librai non hanno disponibilità nei confronti del libro di cultura (che ha sempre un lento movimento in libreria)», prediligendo titoli di larga vendita. Rincara la dose Malgarini: «i distributori, obbligati a ragionare in termini di fatturato, ritengono che i titoli musicali non giustifichino i loro costi di distribuzione»; e «la libreria, se non è gestita da un libraio che abbia un interesse personale e una propria clientela, rinuncia di buon grado a occupare spazio con titoli per i quali la domanda è scarsa». A riassumere provvede Gentile Camerana, che lamenta «la scarsa pubblicità» e «la mancanza di capillarità di vendita».

La pubblicità: Olschki riferisce di disporre di un archivio di circa mille testate a livello internazionale (per tutte le discipline, s'intende), ma confessa che è orrendamente difficile ottenere recensioni sui quotidiani. Più largamente, è vero che le case editrici si muovono in maniera diseguale: Mioli manda un plauso alla lungimiranza e generosità di Olschki, Rusconi, la Nuova Italia, Einaudi, Garzanti, Sansoni, Ricordi, Sonzogno, e cita Marsilio come un editore singolarmente uso a inviare volumi per recensione anche senza richiesta da parte del recensore, solo per un'avvenuta recensione precedente; ma sa di editori che sono poco interessati (specie se pubblicano per conto d'altri), che diffidano, che preferiscono coltivare i recensori presunti o già dimostrati favorevoli. Comunque, la «sostanziale mancanza di recensioni e di discussioni nelle pubblicazioni non specializzate» rilevata da Degrada sottintende almeno la presenza e la bontà delle rubriche relative nelle pubblicazioni specifiche; fino all'affermazione di Dotto, secondo il quale «la critica musicale di alto livello tende a snobbare il pubblico non specializzato».

Il problema delle tematiche da affrontare, degli argomenti da proporsi agli autori o da accettare da parte loro non è oggetto di discussione propriamente analitica, nel corso della giornata di studio, al di là della sempre avvertita differenza fra musicologia e divulgazione. Secondo Degrada, «il pubblico dei frequentatori di opere e di concerti o degli ascoltatori di registrazioni discografiche solo in minima parte sente il bisogno di approfondire tramite la lettura le proprie esperienze di ascolto». Nonostante tutto, alcune case hanno in catalogo estese collane su musicisti: accanto alla Rusconi che s'è fermata sulla trentina di numeri, la Mursia procede appressandosi anch'essa alla trentina. Pessimista, Peruccio scrive che, «in attesa di tempi migliori, chi fa editoria musicologica per il mercato, cioè per la scuola

e per gli amatori preparati, cerca di tenere vivo il catalogo limitando quanto più possibile i danni». Circa la collana Mursia, Mioli mette in rilievo l'esigenza, da parte dell'editore, di comprendere nomi di maggior richiamo, per esempio Beethoven piuttosto che Marenzio (nondimeno la collana vanta anche un *Massenet*), e dà notizia di una nuova collana dedicata ai generi musicali. E circa la collana «La cultura: saggi» edita dal Saggiatore, Girardi, consulente musicale dal 1993 al 1995 (nel posto, prestigioso, che fu di Fedele d'Amico), ricorda d'avere sconsigliato un «ennesimo Stravinskij di Craft, lacerti epistolari di Glenn Gould, vaghe simbologie proposte da Robert Donington» (probabilmente wagneriane), d'aver saputo mandare in porto *Musica e Regime* di Harvey Sachs, d'aver dovuto lasciare nel «limbo delle buone intenzioni» una raccolta di scritti di compositori su Varèse e un dittico su Janáček, d'aver tempestivamente segnalato il *Musorgsky* di Taruskin, d'essersi battuto per *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780* di Daniel Heartz, d'aver potuto produrre almeno la *Suite lirica* di Alban Berg, ossia gli scritti del musicista curati da A. M. Morazzoni. Della Seta annuncia una doppia iniziativa della Nuova Italia Scientifica di Roma rivolta all'università: una collana è destinata a studenti che intendono specializzarsi in discipline musicologiche e prevede un primo volume, affidato a Paolo Pinamonti, su metodi e strumenti della ricerca musicologica, quindi altri su forme della poesia per musica, paleografia e storia della notazione, analisi e filologia musicale, storia della liturgia; destinata a studenti "generici", un'altra collana intende occuparsi di musica e letteratura, musica e religione, musica e politica, musica e arti figurative, trasmissione della musica, per ora avendo ideato *Musica e istituzioni* di Franco Piperno e una *Introduzione alla musica del Novecento* di Gianluigi Mattietti (un ulteriore progetto riguarda volumi dedicati al grande repertorio musicale, specie sinfonico-vocale, sinfonico e cameristico, ma è condizionato «alla verifica delle capacità di assorbimento da parte del mercato»). Significativa anche l'esperienza personale riferita da Dotto, già responsabile del settore musica dell'University of Chicago Press: l'etnomusicologia, fiorente quanto a interesse degli studiosi, per l'editoria prese a funzionare davvero solo quando fu inserita in un contesto più ampio e adeguato (antropologia, sociologia, analisi musicale).

«Crisi di crescita? Moda effimera? Crisi di creatività? Latitanza di una adeguata politica culturale?», si chiede Peruccio, che presto si risponde accogliendo tutte le ipotesi, e sempre lamentando la «carenza degli studi musicali di base». Riecco la «classe politica del tutto sorda» additata da Degrada (con la scelta di un aggettivo quanto mai pertinente), invitata invece alla tutela, salvaguardia e valorizzazione del patrimonio musicale, e a sostenere «attività editoriali di particolare impegno scientifico e culturale». Di un patrimonio largamente inteso fanno parte anche le giovani menti nazionali, di cui Girardi pensava di poter disporre faustamente in qualità di consulente, su cui Gentile Camerana asserisce fondarsi l'esperienza della De Sono, che almeno parzialmente la Mursia ha chiamato all'opera in un contesto comunque tutto italiano. E qui varrà la pena di schiudere alcune fugaci parentesi inserite dai partecipanti alla giornata di studio nei loro vari discorsi e appunti: se Olschki comunica che il 45% della sua produzione prende la via dell'estero, Degrada individua in Germania e Inghilterra la presenza di quel pubblico interessato alla buona divulgazione musicale che non riconosce in Italia, Girardi ritiene che le migliori forze italiane potrebbero degnamente viaggiare anche fuori d'Italia (giac-

ché «neppure negli Stati Uniti tira aria di vera cultura»). Dati alla mano, ecco Dotto e la situazione odierna del «mitico mercato delle biblioteche musicali dell'area anglosassone»: «nel 1979 la Princeton University Press ha potuto permettersi una tiratura di 5000 copie di un libro specializzato sulla musica di Bach, vendendone subito 3000 copie alle biblioteche. Nel 1988, un simile progetto venne cassato da un altro editore in quanto il mercato "sicuro" si era ristretto a meno di 1300 acquirenti. Nel 1997, il numero di biblioteche nell'area di lingua inglese che acquistano con una certa continuità è meno di 450».

Verso la fine dell'incontro, sempre più gli interventi dei relatori, ora previsti e ora liberi (da quello informativo di Gianni Rugginenti a quello lampo di Giovanni Morelli), volgono a rammaricare la scarsa fortuna, in Italia, di una pubblicistica musicale agile e sintetica, metodologicamente corretta, accessibile nei contenuti come nei prezzi. Opera di chi? è la domanda ricorrente. Dei musicologi, s'intende, ma non sempre di quelli ancora in mobile carriera accademica, ai quali le pubblicazioni di carattere divulgativo non servirebbero all'ascesa. Prima, dice sorridendo Bianconi, bisognerebbe produrre articoli e saggi scientifici, e con essi conquistare le cattedre; dopo, sentendosi liberi da quegli oneri e facendo leva sulle competenze acquisite, addivenire ai più miti consigli dell'editoria nobilmente divulgativa. Ma così non è, per lo meno non è ancora: molti musicologi italiani insediati sulle cattedre universitarie (e conservatoriali) seguitano a scavare in profondità piuttosto che a contemplare tutt'intorno, a organizzare convegni scientifici di cui dovranno curare gli atti, a promuovere pubblicazioni collettanee, a segnalare traduzioni di testi stranieri con tanto di introduzioni o premesse (incresciosa, dunque, la dichiarata rinuncia del Mulino); e alcuni, soprattutto a ottemperare ai gravosi uffici accademici. Sicché la musicologia procede sul sicuro cammino dell'editoria sovvenzionata (nonostante il fastidio in questo senso espresso da Malgarini per la LIM), e l'editoria corrente s'aspetta molto dai grandi editori non specializzati come Feltrinelli, secondo Talia Pecker Berio (o come i classici Mondadori e Rizzoli). Insomma, l'editoria divulgativa e la musicologia autentica tutto possono essere fuorché una felice endiadi; o l'indifferente coordinazione che lega, mesce, alterna, capovolge i nomi di Tristano e Isotta.

CINQUE CONFERENZE-LEZIONI
E UN SEMINARIO DI MUSICOLOGIA
tenuti da laureati DAMS/Musica

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale "La Soffitta"
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

30 gennaio 1997
ALDO SALVAGNO
Le sinfonie di Šostakovič

Tra i molti aspetti della produzione musicale di Šostakovič ancora poco trattati in Italia, c'è l'individuazione dei procedimenti compositivi sottesi alle quindici sinfonie. L'analisi delle sue pagine sinfoniche mostra come l'ossessività ritmica (ripetizione di una cellula musicale) e la spazialità armonica (impiego di una tessitura orchestrale molto ampia, con raddoppi a più ottave che coinvolgono simultaneamente strumenti come il contrabbasso e l'ottavino), spesso unite a progressioni melodiche ascendenti, siano tra i più importanti fattori costruttivi di un tema o di un movimento. L'analisi mostra inoltre come Šostakovič adatti queste tecniche, utilizzandole anche simultaneamente, quando sperimenta tipi di linguaggio musicale a lui meno abituali come la dodecafonia.

Spesso l'ossessività ritmica funge da accompagnamento melodico, da embrione da cui originare un *cluster* (Sinfonia n. 14): è il motore di un'imitazione, di un "pedale ritmico", di un tema stesso, e può essere collegata ad episodi dove predomina l'elemento marziale (Sinfonie n. 7, 11, 12).

La spazialità armonica è talvolta dettata dalla programmaticità del lavoro, dall'esigenza di riempire lo spazio sonoro adeguandolo ad un'immagine definita (Sinfonia n. 11). Sempre corrisponde ai momenti di enfasi, in modo tipico anche dell'incedere sinfonico bruckneriano.

7 febbraio 1997
ANDREA ERRA
Il rap italiano

Il rap italiano è un genere musicale ben definito. Tra le sue caratteristiche si contano la tecnica dello *scratch*, l'arte del recitativo, la riconoscibilità delle caratteristiche ritmico-melodiche degli strumenti usati per comporre le basi.

Sia i testi verbali sia quelli musicali sono composti impiegando specifici mezzi (campionatore e computer) e particolari tecniche compositive (ripetizione e *patchwork* per i testi musicali, la rima per quelli verbali). Il materiale ottenuto viene organizzato entro strutture evidenti e ben riconoscibili: strofe/ritornello per i testi verbali, mentre per quelli musicali possiamo avere introduzione – strofe/rit. – coda

(lungo l'asse orizzontale) oppure base (basso+batteria) – suoni d'atmosfera – recitativo rap/scratch (lungo l'asse verticale).

20 febbraio 1997
UMBERTO BOCCARDI
Dallapiccola e la tecnica weberniana

Dopo una breve introduzione storica sullo stato della dodecafonia in Italia fra le due guerre e l'ascolto del *Quaderno musicale di Annalibera* di Dallapiccola (1951), l'incontro è stato dedicato all'analisi dei brani nei quali più evidente è l'opzione per un tecnicismo razionalistico di marca weberniana. In quest'opera pianistica della maturità, Dallapiccola giunge ad impiegare la dodecafonia tenendo presenti i risultati più innovativi e radicali conseguiti da Webern: rigoroso controllo del materiale musicale, uso di tecniche simmetrico-speculari, emancipazione delle dissonanze.

Come già indicava Mila, questi aspetti del pensiero creativo dallapiccoliano dovrebbero rivalutare la posizione del musicista italiano nel contesto delle avanguardie europee degli anni '40-'50, riconoscendogli una posizione preminente tra coloro che si sono sforzati di dare una risposta significativa alla crisi del linguaggio tonale.

13 marzo 1997
PIERGUIDO ASINARI, LISA BENSA, CARLO BOSI, GUIDO MAMBELLA, SALVATORE RADAELLI (coordinatore Paolo Gozza): *Intersezioni tra musica e scienza*

Il tema 'musica e scienza' è stato discusso per l'arco cronologico compreso tra il secolo XV e il XVIII. Il termine 'scienza' è stato assunto nei significati propri dei contesti culturali studiati dai relatori:

– come teoria delle proporzioni di derivazione pitagorica da Bosi (*Strutture matematiche nei mottetti isoritmici di Dufay, ca. 1400-1474*), che ha illustrato l'applicazione della sezione aurea alla strutturazione del tempo nelle composizioni isoritmiche e nelle messe su *cantus firmus* di Dufay (in particolare *Se la face ay pale*);

– come 'matematica ideale' neoplatonica di ascendenza ficiniana da Radaelli (*Le "Hebdomades" di Fabio Paolini: la musica tra scienza e arte*), che ha ripercorso le tappe principali della sintesi tra aritmetica e poetica ('scienza' e 'arte') in quel raffinato testo ermetico (1589), testimone della cultura musicale accademica veneziana della fine del secolo XVI;

– come elaborazione della moderna teoria del metodo da Mambella (*Descartes e Zarlino*), che ha discusso il *Compendium musicae* (1618) in rapporto a Zarlino, sottolinendo il riconoscimento dell'opera del teorico veneziano da parte del giovane matematico e, insieme, l'originalità del metodo cartesiano 'di invenzione', applicato alla teoria della consonanza, rispetto al tradizionale metodo matematico-deduttivo;

– come fisico-matematica newtoniana da Bensa (*La musica nei "Mémoires sur différents sujets de mathématique", 1748, di Diderot*), che, oltre a documentare gli interessi di Diderot per i mutamenti dell'acustica musicale sei-settecentesca e le sue applicazioni tecnologiche, ha indicato l'emergere dalla legalità dei fenomeni

acustico-musicali di una teoria della percezione musicale (la 'percezione dei rapporti') che riformula in chiave moderna la tradizionale teoria delle proporzioni;

– infine, come simbolismo numerologico da Asinari (*Il 'numero musicale' nelle "Leçons de clavecin et principes d'harmonie" di Diderot*), che ha illustrato la struttura letteraria del dialogo musicale di Diderot (1771), modellata sulle implicazioni scientifiche, simboliche e retoriche dei 'numeri sonori'. Una testimonianza del connubio millenario tra musica e numero – tra musica e scienza –, che ancora nella seconda metà del secolo XVIII ispira il capolavoro musicale di Diderot.

Nelle conclusioni, il coordinatore ha sottolineato in primo luogo il significato della comunicazione instaurata nel Dipartimento di Musica e Spettacolo tra docenti, dottori in musicologia e studenti del corso di laurea intorno a temi di interesse culturale; ha quindi ricordato il contributo che a una più ampia conoscenza della cultura musicale viene dallo studio delle intersezioni tra musica e scienza, molto più intime nel passato di quanto la coscienza storiografica attuale sia in genere disposta a riconoscere.

22 aprile 1997
ALESSIO DI BENEDETTO
Musica, immagini e multimedialità in Aleksander Skrjabin

Mancava un CD-ROM sul compositore e pianista russo. È nato così un sodalizio di skrjabiniani, guidato dal conferenziere, che ha realizzato negli studi della Voodoo di Pescara l'arte tipicamente multimediale composta dalle «armonie dei suoni, armonie dei colori, ... armonie dei profumi!» invocata da Skrjabin.

Il CD-ROM si divide in tre parti: vita, opere e idee. Tali sezioni intrecciano continuamente musiche di Skrjabin, foto della sua vita, quadri di simbolisti e di altri artisti che mostrano affinità elettive con le vibrazioni foniche skrjabiniane. Sono inseriti inoltre i manoscritti più preziosi delle opere, filmati che cercano d'interpretare, in modo immaginifico, la purezza del cristallo, della luce originaria, il gioco di corrispondenze fra microcosmo e macrocosmo. Le musiche che echeggiano, dal *Prometeo* all'*Acte préalable*, sono accostate alla moltitudine di colori e suoni che le sottendono, alle espressioni iperboliche e gioiose della sua chiaroveggenza, alla dichiarazione del suo fine ultimo: «L'arte deve unirsi con la filosofia e la religione per produrre qualcosa d'indivisibile e costituire un nuovo Vangelo, che sostituirà quello vecchio». Sollevandosi con inarrestabile forza di volontà dalla meccanicità della vita quotidiana, Skrjabin ha saputo proiettarsi verso il futuro più auspicabile, fatto di un'arte liturgica che deve sviluppare le forze interiori dello spirito, per superare la condizione orrenda della materialità più smaccata nella quale vive la società di massa. Egli ha recuperato l'arte degli antichi greci, che secondo l'insegnamento platonico deve servire a creare armonia spirituale, a ingenerare le condizioni per rendere permeabile lo spirito all'iniziazione esoterica.

Numerosi rimandi interattivi e note esplicative affiancano il corridoio principale di "navigazione" del CD per rendere più agevole la conoscenza della musica skrjabiniana. Inoltre il navigatore può personalizzare il prodotto intervenendo sui pulsanti di comando. Alcuni spunti di analisi musicale visualizzata s'innestano sul percorso relativo alla trattazione delle opere. Una ricca bibliografia

(più di 500 titoli) e i recapiti delle principali società Skrjabin nel mondo completano l'opera.

12 maggio 1997
GRAZIA MAGAZZÙ
Canti di lavoro a due voci nel Messinese

Fino agli anni '50 di questo secolo, nei villaggi dislocati lungo la fascia ionica della provincia di Messina fu ampiamente presente una pratica di canto a due voci, legata ai lavori agricoli. Si trattava di canti di coppia, eseguiti durante i lavori stagionali (mietitura, falciatura del fieno, vendemmia, raccolta delle olive e degli agrumi). Con l'abbandono dell'attività agricola, in seguito alla trasformazione dei centri rurali e alla loro diversa organizzazione, è venuta meno l'occasione principale di coltivazione di questo repertorio.

I canti si basavano su testi poetici di genere lirico, costituiti da componimenti monostrofici di endecasillabi, chiamati *canzani*. Nell'intonazione musicale, però, il verso perdeva i suoi tratti distintivi: le parole venivano spezzate, mescolate e riassemblate, secondo una logica che prescinde dall'aspetto comunicativo del discorso.

Dal punto di vista melodico, siamo di fronte a modelli dalla struttura complessa, che richiedono una notevole perizia esecutiva. I cantori organizzavano le diverse sezioni di cui è composto ciascun brano ricorrendo a regole fisse, assimilate e codificate tanto dagli esecutori quanto dai fruitori; le diverse parti in cui si suddivide il canto erano denominate con terminologia specifica. Anche le modalità esecutive aderivano ad un canone preciso.

Era dunque una pratica canora rigidamente formalizzata, dove ciascun cantore assumeva un ruolo determinato. I diversi modelli melodici rintracciati, pur mostrando diversità a volte alquanto marcate, sembrano appartenere ad un ceppo comune. In generale si possono iscrivere coerentemente nel quadro del canto a due voci presente nell'area mediterranea: contribuiscono a ridisegnarne la mappa e a precisarne i caratteri e le vicende storiche.

PRIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marescotti, 31 maggio 1997

ANNA RITA ADDESSI (Bologna), *Le influenze stilistiche come "circolazione di significanti": Claude Debussy e Manuel de Falla* – La relazione ha esaminato la questione delle «influenze stilistiche»: la loro definizione, il loro funzionamento, il loro ruolo in un processo interpretativo, come studiarle ed interpretarle.

Nella letteratura critica, l'influenza stilistica è stata spesso intesa in senso negativo, come segno di immaturità o, al contrario, come presenza creativa di un maestro. Tali concetti sono stati però messi in crisi dalle teorie intertestuali. Roland Barthes dichiarò p. es. di preferire al termine 'influenza' il concetto di 'circolazione di significanti', non forze, ma segni aventi valore di monete: «ciò che si trasmette non sono delle "idee" ma dei "linguaggi", vale a dire delle forme che si possono riempire in maniera diversa».

Muovendo dalle teorie intertestuali di Barthes e dagli scritti sullo stile di Kofi Agawu, Mario Baroni e Michel Imberty (tutti, in diversa maniera, afferenti a prospettive semiologiche, sociologiche e psicologiche), sono state formulate alcune ipotesi sul concetto di stile e di influenza stilistica. Queste nuove prospettive sono poi state applicate allo studio di un caso significativo ma ancora poco studiato: le influenze stilistiche di Debussy su Manuel de Falla. Ciò ha permesso di evidenziare, dal punto di vista sia storiografico sia analitico, alcuni aspetti fondamentali della funzione svolta nella produzione falliana da Debussy e dalla sua musica, in particolare nella ricerca incessante che Falla condusse per la costruzione della propria identità musicale e quindi del proprio stile.

Sono stati poi messi in evidenza i procedimenti metodologici utilizzati, i risultati ottenuti, e gli interrogativi posti dal diverso approccio teorico e metodologico, rispetto allo studio e alla definizione di 'stile' e di 'influenza stilistica'.

MARIA TERESA ARFINI (Bologna), *Il contrappunto nell'opera per pianoforte solo di Robert Schumann* – Schumann fu pressoché autodidatta negli studi di teoria musicale e di contrappunto: prese lezioni regolari per meno di un anno, dal luglio del 1831 alla pasqua del '32; proseguì autonomamente e con assiduità tali studi sia su trattati di contrappunto e fuga, sia soprattutto mediante l'analisi delle opere di Bach.

Uno dei più interessanti riflessi di una siffatta attività può essere considerato l'impiego della scrittura imitativa assai abbondante nelle composizioni schumanniane, anche in contesti ad essa normalmente estranei, come i pezzi brevi per pianoforte. Quasi mai si tratta di vera polifonia: le voci sorgono e scompaiono liberamente, l'idea imitativa si fonde nella scrittura omofonico-accordale, la ricerca timbrica prevale sulla condotta delle parti.

Si è spesso ritenuto che tali 'libertà' fossero dovute alla scarsa preparazione del compositore. L'esame di quanto ci resta degli esercizi contrappuntistici di Schu-

mann – *Skizzenbücher, Fugengeschichten* – dimostrerebbe però il contrario: la complessità della scrittura imitativa è relativamente elevata e le regole della condotta delle parti sono rigorosamente osservate. Piuttosto che di incompetenza si tratta dunque di disinteresse, se non addirittura di rifiuto della scrittura contrappuntistica rigorosa.

Lo studio del processo compositivo di alcune opere, coeve alle lezioni di composizione, mostra casi di vero e proprio "recupero" di esercizi di contrappunto, nel tentativo – più o meno riuscito – di vivificare tali lavori snaturandone il rigore polifonico. Il terzo brano dei *Papillons* op. 2, per esempio, presenta nella seconda parte un canone all'ottava inferiore inserito in un contesto da valzer schubertiano: era un esercizio compilato per le lezioni di composizione. Anche la fuga conclusiva dell'op. 5 – un ciclo di variazioni libere su basso ostinato – ha avuto una genesi analoga: è la trasfigurazione – nella direzione della libera polifonia, dell'ordito cangiante e fluttuante – di una scolastica fuga a cinque voci, ricca di artifici come stretti e diminuzioni ritmiche del soggetto. Più della reale condotta polifonica, importa dunque a Schumann l'intreccio delle linee, la creazione di orditi dai contorni quanto mai sfocati, un'indeterminatezza tutta romantica. Un esempio significativo è l'episodio centrale della prima delle *Novelletten* op. 21. Sei entrate in imitazione in stretto danno l'impressione di una sontuosa impalcatura polifonica: in realtà molte voci si perdono poco dopo essere entrate, ma nondimeno creano una notevole intensificazione espressiva.

In Schumann, dunque, raramente il significato del contrappunto imitativo è da intendersi in senso tecnico (ad eccezione di taluni lavori del periodo della maturità): è piuttosto quello che E. T. A. Hoffmann definiva, per bocca di Kreisler, «misteriose combinazioni» confrontabili con «muschi, erbe e fiori meravigliosamente intrecciati».

Marco Brusa (Cremona), *Sulle due versioni della "Battaglia" di Werrecoren: problemi relativi all'edizione di un rifacimento non d'autore* – La *Battaglia* di Werrecoren è tramandata in due versioni. Definiamo versione (*a*) il progetto compositivo dell'autore inteso a celebrare la vittoria di Francesco II Sforza e delle truppe imperiali contro i francesi, nel 1522 alla Bicocca; versione (*b*) il risultato di un progetto di parziale rimaneggiamento, negli anni 1525-29, finalizzato in primo luogo ad eliminare dal testo letterario i numerosi passi che celebrano l'impero, e a sostituirli con analoghi riferimenti a Francesco II Sforza e all'Italia. L'esistenza di un archetipo – provata sulla base di un errore comune a tutta la tradizione (sette testimoni) – e la cattiva qualità di alcuni interventi riducono notevolmente la probabilità che Werrecoren sia responsabile del rimaneggiamento.

Nel preparare l'edizione della versione (*a*), l'obiettivo è il testo che esprime la volontà dell'autore. Se vogliamo approntare un'edizione della versione (*b*) dobbiamo considerare che chi pose in opera il rifacimento si comportò probabilmente da semplice copista – e non espresse quindi la sua volontà di revisore – nei confronti di quei segmenti testuali che non rientravano nel suo progetto (copiò infatti almeno un errore nel testo musicale). Da un lato quindi il revisore manifesta implicitamente la volontà che il testo sia completo, dall'altro non definisce la propria volontà circa la forma che devono assumere alcuni segmenti dello stesso testo. Una situazione analoga – con l'opportuna sostituzione della figura dell'autore a quella del revisore – si verifica con le opere incompiute, per esempio il *Requiem* di Mozart.

Il quesito fondamentale – se e come debbano essere ricostruiti i segmenti testuali della versione (*b*) per i quali non è espressa la volontà del revisore – pone in primo piano il problema del rapporto tra scientificità e fruibilità di un'edizione. Se infatti, con procedimento rigoroso, ci proponessimo di ricostruire il lavoro del revisore-copista anche per tali segmenti, dovremmo accogliere a testo l'errore che egli ha copiato, insieme ad altre probabili innovazioni: il tutto a scapito della fruibilità del testo ricostruito. Nella nostra edizione abbiamo preferito privilegiare la fruibilità: nella ricostruzione di tali segmenti abbiamo scelto di rifarci all'originale, di non accogliere cioè a testo tutte le eventuali innovazioni (tra cui gli errori) già presenti al momento della revisione, né le eventuali innovazioni prodotte dal revisore in quanto copista, tranne quei casi in cui esse abbiano instaurato con il rifacimento un nuovo indissolubile rapporto. All'atto pratico, una volta poste le necessarie premesse teoriche – definizione di versione (*a*) e di versione (*b*) e dell'oggetto di edizione nell'uno e nell'altro caso –, rimane aperto il dilemma delle varianti equivalenti, per la scelta delle quali sembra opportuno appoggiarsi ad un solo testimone per ciascuna delle due edizioni, allo scopo di evitare mescolanza di redazioni distinte.

Stefano Campagnolo (Cremona), *Gli esordi del madrigale a Roma e il "Libro primo de la Serena"* – Le più recenti ricerche sul madrigale del primo Cinquecento (H. Colin Slim, J. Haar e I. Fenlon) hanno delineato un quadro in cui pare sempre più determinante il ruolo di certe aree culturali e di certe individualità nell'affermazione del nuovo genere poetico-musicale. Più di tutte sono Firenze e Roma (in seconda battuta) a profilarsi come aree elettive di produzione e diffusione del proto-madrigale, e l'opera di Verdelot quella che meglio definisce i connotati del genere già negli anni '20.

Un punto di volta è rappresentato dalla raccolta dei *Madrigali de diversi excellentissimi Musici: libro primo de la Serena* – edizione ancora attorniata da molti misteri bibliografici, ma presumibilmente stampata a Roma da Dorico o Pasotti nel 1530 – in cui il termine 'madrigale' fa la sua prima comparsa in una stampa musicale. Quest'edizione, pure con ben otto madrigali di Verdelot e un'altissima percentuale di inediti, conserva ancora l'aspetto "mescidato" delle edizioni romane del precedente decennio, e come tale, malgrado il primato assegnatole dalla singolarità dell'intitolazione che le ha dato notorietà storiografica, è stata finora considerata dagli studiosi: antologia assemblata in modo piuttosto casuale, rischiosa impresa editoriale in cui hanno trovato la via della stampa opere che l'editore ha ritenuto avrebbero maggiormente incontrato il gusto del pubblico.

I testi di alcuni madrigali della *Serena* circostanziano tuttavia l'ambito culturale in cui vide la luce l'edizione, e forniscono indicazioni che ci permettono di ricondurla alla potente famiglia romana dei Colonna, specialmente al cardinal Pompeo, in quegli anni il membro più in vista della casata. Inserita in tale contesto, anche la silografia che abbellisce il frontespizio, l'immagine della sirena bicaudata, cessa di essere una scelta casuale e va identificata, qual è, come l'antico stemma di famiglia dei Colonna. Questo collegamento iconografico, lungamente sfuggito, doveva essere particolarmente evidente a un romano del tempo, visto che l'edizione si colloca cronologicamente subito a ridosso del Sacco e dato il ruolo che i Colonna avevano svolto nella vicenda.

Attribuire alla *Serena* un carattere meno distrattamente casuale significa ac-

centuare l'impressione che alla base dello sviluppo della nuova forma poetico-musicale possa esserci stata una consapevolezza finora insospettata.

SUSANNA PASTICCI (Roma, La Sapienza), *I materiali della memoria: la musica italiana del secondo dopoguerra tra creazione e reinvenzione* – La definizione 'materiali della memoria' sta ad indicare certe reminiscenze del passato – melodie popolari, figurazioni ritmiche o temi mutuati dal repertorio della tradizione colta – che a partire dagli anni '50 affiorano nelle opere di alcuni compositori italiani impegnati in prima linea sul fronte della ricerca di nuove possibilità espressive: tra loro Bruno Maderna, Luigi Nono e Luciano Berio. La presenza di questi elementi può essere interpretata come sintomo di un'attitudine a considerare la storia come fonte di progettazione dei propri codici linguistici, mediante il ricorso a certe "valenze inesplorate" che moltiplicano i livelli di rilettura della tradizione. L'aspirazione a conciliare l'imperativo del progresso tecnico con le ragioni della memoria non implica necessariamente una perdita di tensione sperimentale: piuttosto che cedere alle lusinghe del calco stilistico, essa si manifesta essenzialmente nella tendenza ad inglobare organicamente i materiali della memoria entro composizioni stilisticamente originali.

Nella musica degli anni '50 tali riferimenti vengono sapientemente occultati tra le maglie della strutturazione seriale: pur se utilizzati come pilastro costruttivo della composizione, i materiali della memoria vengono elaborati in modo tale che la loro riconoscibilità all'ascolto risulti totalmente annullata dalla complessità dei processi di strutturazione della trama sonora. Negli anni '70, invece, in concomitanza con la crisi del pensiero seriale, la presenza di tali materiali diviene gradualmente più manifesta ed esplicita. In nessun caso, tuttavia, l'eterogeneità dei processi compositivi messi in atto per elaborare materiali preesistenti può essere ricondotta alla categoria della mera 'citazione'. L'analisi delle partiture, la lettura delle fonti documentarie e lo studio del processo creativo attraverso l'esame di schizzi, appunti di lavoro e abbozzi compositivi, consentono di delineare un quadro quanto mai complesso ed articolato delle potenzialità espressive implicite nell'uso dei materiali della memoria. Se infatti la tendenza a "produrre il nuovo con il vecchio" riaffiora ripetutamente in diversi ambiti e contesti della musica italiana del secondo dopoguerra, le modalità attraverso cui i singoli compositori prestano ascolto alle ragioni della memoria sono il risultato di scelte poetiche autonome e individuali: una straordinaria pluralità di risposte estetiche, dunque, che l'adozione di un comun denominatore di indagine, in grado di restituire alle singole opere musicali la loro centralità specifica, consente di mettere adeguatamente in luce.

DANIELE SESTILI (Roma, La Sapienza), *Musica nell'esperienza religiosa popolare in Giappone* – Alcune correnti di pensiero filosofico-religioso giunte in Giappone dall'Asia continentale hanno potuto intrecciarsi con il sostrato autoctono. La vita spirituale giapponese si è così venuta a basare su un'armoniosa miscela di elementi, quali pratiche sciamaniche, scintoismo (fede indigena), buddhismo. Tale sincretismo ha determinato un uso frequente e significativo di musica, danza e teatro nella prassi rituale. La concezione sciamanica di musica e danza come mezzo di comunicazione con il trascendente fu infatti rafforzata dall'approccio magico del tantrismo – importato insieme al buddhismo – con il suo impiego di *mantra* (formule magiche) e *mudra* (gesti simbolici delle mani). Dal canto loro, nel corso della

storia scintoismo e buddhismo (nella forma del Mahayana) hanno sempre promosso l'impiego delle arti performative nel contesto religioso.

Gli spettacoli folklorici attuali mostrano un'interessante continuità con le pratiche magico-religiose dell'antichità proiettate nella mitologia. Un episodio narra che la dea solare venne riportata fuori dalla Caverna celeste, dove si era rinchiusa facendo piombare il mondo nell'oscurità, grazie alla danza e alla musica eseguite da un'altra divinità su un recipiente capovolto percosso con i piedi. Ritroviamo qui la fusione tra più *media* e una ragion d'essere sostanzialmente religiosa, tratti fondamentali anche nella tradizione folklorica moderna.

Gli aspetti musicali di tali spettacoli religiosi rivelano un forte regionalismo, ma si riscontrano significative concordanze nell'àmbito organologico. Di norma gli strumenti impiegati sono percussioni e flauti traversi. Esaminiamo il caso dello spettacolo detto *kagura*, il cui gruppo musicale è costituito da uno o più tamburi, dai cimbali e da un flauto. Il tamburo (a barile, cilindrico, o più raramente a clessidra) costituisce il cuore del gruppo, rivelando un'analogia tra ritualità giapponese e sciamanesimo nord- e centro-asiatico. I cimbali, a volte sostituiti da un tamburo cilindrico, sono attestati come strumento dei *kagura* eseguiti in passato da sciamane. Secondo un'antica credenza il flauto possedeva la capacità di evocare la divinità; ancora oggi nella parte nord-orientale dell'isola maggiore gli esecutori di *kagura* affermano che il flauto è la voce del dio evocato.

PRIMO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 21-23 novembre 1997

Venerdì 21 novembre

Saluto del Magnifico Rettore dell'Università degli Studi, Fabio Roversi Monaco
Saluto del Presidente del «Saggiatore musicale», Pier Carlo Brunelli
Prolusione: ROBERTO LEYDI (Bologna), *C'è musica e musicologo*

Relazioni libere I – presidente Roberto Leydi (Bologna)
GRAZIA MAGAZZÙ (Messina), *Canti tradizionali nella festa della Vara a Fiumedinisi*
NICO STAITI (Bologna), *I Rom Khorakhané e la musica*

Tavola rotonda I – *L'opera metastasiana: prospettive critiche*
Partecipanti: Maria Grazia Accorsi (Cosenza), Mario Armellini (Bologna), Anna Laura Bellina (Padova), Andrea Chegai (Firenze), Francesco Degrada (Milano), Renato Di Benedetto (Napoli), Sergio Durante (Padova), Giovanna Gronda (Udine), Raffaele Mellace (Milano), Laurine Quetin (Tours); coordinatore Lorenzo Bianconi (Bologna)

Sabato 22 novembre

Relazioni libere II – presidente Paolo Gallarati (Torino)

SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *"Solita forma" del duetto o del numero?*
RALF ROHMANN (Marburgo), *La "Musique anodine" di Rossini: un esperimento estetico?*
ALBERTO RIZZUTI (Udine), *"Il Guarany" di Gomes fra donne, cavallier, armi ed orrori*
ANNA TEDESCO (Bologna), *Scelte lessicali di critici per designare il 'grand opéra'*
ANTONIO ROSTAGNO (Roma), *Antonio Bazzini: la recezione musicale di Meyerbeer e Wagner attraverso il nuovo sinfonismo*
UGO PIOVANO (Torino), *Francesco Tamagno: influenza su Verdi e nascita di una nuova vocalità tenorile*
VINCENZO BORGHETTI (Cremona), *Due sistemi a confronto: la "Fedra" di d'Annunzio e la musica di Pizzetti*

Relazioni libere III – presidente F. Alberto Gallo (Bologna-Ravenna)
DANIELA CASTALDO (Bologna-Losanna), *Apollo e il pantheon musicale*
DONATELLA RESTANI (Genova), *«Musica alicuius scientia, non alicuius musica»: la cultura musicale nell'età di Boezio*
GIULIANO DI BACCO (Firenze), *Teoria, tradizione e storia: (ri)considerando le fonti di trattatistica musicale tardomedievale*
ALESSANDRA FIORI (Bologna), *Polifonie semplici nei manoscritti del '400: falsobordone e altri stili*
STEFANO LA VIA (Cremona), *Dal Tasso a Monteverdi: una lettura aristotelica del "Combattimento"*
PAOLO GOZZA (Bologna), *La musica e le passioni: il primo e il secondo Descartes*
LUCA MARCONI (Bologna), *Marin Mersenne: la musica come «imitazione del movimento delle passioni»*

Tavola rotonda II – *La prospettiva ermeneutica*
Partecipanti: Loris Azzaroni (Bologna), Gianmario Borio (Cremona), Giulio Cattin (Padova), Maurizio Giani (Salerno), Giovanni Morelli (Venezia), Talia Pecker Berio (Firenze), Massimo Privitera (Cosenza), Gino Stefani (Bologna); coordinatore Fabrizio Della Seta (Siena)

Domenica 23 novembre

Presentazione e discussione di progetti di ricerca – presidente Paolo Fabbri (Ferrara)
ANTONIO LOVATO - ANNA VILDERA - DIEGO TOIGO (Padova), *Progetto per lo studio delle fonti di musica liturgica dell'Italia nordorientale*
FRANCESCO FACCHIN (Padova), *Recezione dell'opera di Francesco Landini fra '300 e '400*
NICOLETTA GUIDOBALDI (Tours), *"Les Images de la musique à la Renaissance": data base e progetti di ricerca sull'immaginario musicale del Rinascimento*
ANGELO POMPILIO (Bologna-Ravenna) - CONCETTA ASSENZA (Ancona), *Repertorio della poesia italiana per musica dal 1500 al 1700*
FRANS WIERING (Utrecht), *Multimedia nel Rinascimento: il "Thesaurus musicarum italicarum"*
FIAMMA NICOLODI (Firenze) - PAOLO TROVATO (Ferrara), *Notizie sul "Lessico della musica e della critica musicale italiana, 1500-1900"*

MARINA MAYRHOFER (Napoli), *Angeli, demoni e spettri. Tematiche e formule stilistiche nell'opera tedesca del primo '800*
ANTONIO CARLINI (Trento), *Attività vocali collettive nell'Italia dell'800. Indagine preliminare*
MICHELE GIRARDI (Mantova) - GABRIELLA BIAGI RAVENNI (Pisa), *L'epistolario di Giacomo Puccini: l'edizione critica nell'età dell'informatica*
ELISABETTA PASQUINI (Bologna), *Materiali sonori, archiviazione, catalogazione e conservazione: due discoteche storiche*

Relazioni libere IV – presidente Luisa Zanoncelli (Udine)
NICOLA MANGANI (Bologna), *Relazioni tonali e processi formali nella musica da camera di Boccherini*
PAOLO RUSSO (Bologna), *Recezione e volontà d'autore nella "Symphonie fantastique"*
MICHELA GARDA (Trento), *Strategie narrative nelle biografie musicali degli anni '90*
ANNA QUARANTA (Salerno), *La recezione di Brahms in Italia fra '800 e '900*
PIETRO CAVALLOTTI (Cremona), *Forma globale, procedimenti compositivi e risultato acustico nel "Requiem" di Ligeti*
BENEDETTO PASSANNANTI (Bologna), *Lo statuto del testo nelle musiche aleatorie*
ANTONIO TRUDU (Cagliari), *A proposito di una recensione*

Gli abstracts degli interventi sono reperibili alla pagina WEB del «Saggiatore musicale», all'indirizzo *muspe1.cirfid.unibo.it/period/saggmus/attività/attività.htm*. Di seguito si pubblicano le relazioni introduttive alle due tavole rotonde del Colloquio.

LORENZO BIANCONI, *L'opera metastasiana: prospettive critiche* – I saggi in discussione sono i seguenti due, che tutti conoscono bene: R. Di Benedetto, *Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno. Divagazioni intertestuali fra l'"Adriano in Siria" e "L'olimpiade"*, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 259-295; R. Mellace, *Tre intonazioni dell'"Achille in Sciro" a confronto: Caldara, Leo, Hasse*, III, 1996, pp. 33-70.

Sapete anche che, a ridosso del bicentenario della morte (1982), la bibliografia critica sul Metastasio è cresciuta di numero e di livello (e se tanto mi dà tanto, il tricentesimo della nascita, 1998, farà il bis). Nella discussione non potremo non tenerne conto. Cerco di delimitare qui i confini della discussione, i bordi della scacchiera.

Premesse – 1. La questione centrale è semplice: l'opera metastasiana è una forma d'arte assente. Tutti sappiamo quanto è importante: esteticamente, storicamente. Ma quasi nessuno può dire di averne diretta esperienza. Il dramma per musica metastasiano (e settecentesco in generale) è un genere teatrale sottratto alla sua esistenza propria: il teatro d'opera. Non solo in confronto a Mozart Verdi Wagner Puccini, anche in confronto al dramma per musica del Seicento: perfin Cavalli Cesti Sartorio "vanno" di più che Vinci Hasse Jommelli.

Questa assenza incide sulla nostra percezione di spettatori, dunque di critici e di storici. Non è data al Metastasio la *chance* che il festival di Pesaro, poniamo, ha concesso alle opere napoletane di Rossini. La drammaturgia musicale metastasiana

è un *ens rationis*, una nozione incorporea: alla stregua dei neutroni e dei protoni, sappiamo che c'è, sappiamo anche com'è fatta, ma non la vediamo né la tocchiam con mano. Non si dà un'estetica dell'invisibile e dell'impalpabile.

Gli impedimenti sono tanti e tutti buoni: i castrati non figlian più; ci vorrebbero voci smaglianti, ma ai divi della vocalità non cale recuperare anticaglie; l'*ancien régime* non piace né a destra né a manca; con Freud, lo studio analitico delle passioni ha perso mordente; il nostro sia pur modico fabbisogno di grazia spiritosa e di nobiltà d'animo – il mondo odierno non s'illuda di poterne fare impunemente a meno – è coperto dai vecchi film di Lubitsch e Sternberg; il piacere dell'intreccio drammatico mozzafiato è ampiamente soddisfatto dal cinema di Hitchcock; gli artisti che per loro sventura sono nati ed hanno operato nelle metropoli (come Roma, come Vienna) non hanno dalla loro i magnifici assessorati di provincia, Pesaro Ferrara Bergamo; pesa tuttora, checché se ne dica, il verdetto di De Sanctis, e quello di Gramsci;...

Fatto sta che i filologi (ma anche i musicologi) leggono il Metastasio, i musicologi (ma non i filologi) compitano le partiture dei suoi musicisti, e però né gli uni né gli altri hanno un'immagine teatrale vissuta, propriamente drammatica. Gli uni inscenano i suoi drammi, ben che vada, nel "teatrino della mente"; gli altri si chinano su ogni aria e perdono di vista l'insieme (*vor lauter Arien das Drama nicht sehen*, dice un proverbio tedesco appena appena ritoccato). Occupandosi del Metastasio, i filologi lavorano per la storia della poesia, i musicologi lavorano per la storia della musica: come potrebbero lavorare per il Metastasio, ossia per un uomo di teatro cui è negato il palcoscenico?

(Le rare volte che un suo dramma va in scena, a lavorare contro sono il concertatore e il regista. Il concertatore non si contenta di amputare intere scene e intere arie, ama farle a spezzatino: guadagna tempo cronometrico, e annichilisce il tempo drammatico. Il regista si contenta di due capitelli corinzi, tre cimieri e quattro crinoline – ho veduto una volta a Lugo il *Catone in Utica* di Vinci dato con scena fissa, talché gli «Acquedotti antichi ridotti ad uso di strada sotterranea», nelle cui tenebre vanno a smarrirsi i personaggi e gli animi al colmo dell'atto III, erano illuminati dallo stesso solleone del «Cortile» che precede e del «Luogo magnifico» che segue – ma poi s'affanna a "movimentar la scena" durante le arie, nella pia intenzione di fugarne l'aborrita «staticità» e col risultato certo di distrarre l'attenzione dello spettatore dalla sola cosa su cui conta in quel momento concentrarla, ossia la musica: *memento* le ombre cinesi di pulcinelli marpioncelli e colombine salterine con cui Roberto De Simone volle illeggiadrire le angustie di Farnaspe Osroa Emirena nel pateticissimo *Adriano in Siria* di Pergolesi dato alla Pergola nel 1985.)

2. Contro il Metastasio – e proprio per averlo intonato – lavorano, paradossalmente, gli stessi (pochi) grandi musicisti del Settecento cui i teatri non son preclusi.

Il solo dramma per musica metastasiano che tutti conoscono è immensamente lontano dal Metastasio: *La clemenza di Tito* di Mozart, poiché è di Mozart, ce l'ha fatta a superare l'interdetto. Calca le scene, conta – pur tra legioni di metastasioscettici – truppe scelte di vivaci *aficionados*, vanta una bibliografia specifica di tutto rispetto (Rice): è stata studiata per filo e per segno la sua genealogia (Lühning), la sua ideologia (Seidel), la sua collocazione stilistica (Heartz), la tradizione del suo

testo (Durante, diss. Harvard), la sua recezione (Senici). Ma con la *Clemenza* di Mazzolà-Mozart siamo al dramma metastasiano di quarta generazione. Questa conoscenza vissuta è uno schermo in più che occulta il Metastasio d.o.c.

Di Gluck conosciamo, bene o male, le opere "riformate": ma possiamo capire appieno una riforma di cui conosciamo gli esiti, non però il punto d'attacco? Non la fraintendiamo alla radice, concependola come una riforma contro l'opera italiana e non dell'opera italiana (*i.e.* metastasiana)?

Di Händel, leggiamo che «the strong romantic cast of [his] imagination ... must have been repelled by the stilted characters and moralizing tone of Metastasio's librettos»; e del Metastasio leggiamo che «he manoeuvred his characters like puppets on a political chessboard, subordinating their behaviour to the laboured ramifications of the plot, with the result that for all his edifying intentions they are apt to emerge as morally contemptible. This is the antithesis of Handel's approach» (Dean&Knapp, p. 18). La riprova? Händel avrebbe musicato "solo" tre drammi del Metastasio, stufandosene presto. Falso: dal '28 al '37 Händel allestisce a Londra tutti i drammi italiani del non ancora poeta cesareo (1724-1730), tre con musiche sue e quattro con musiche (arcimetastasiane) di Leo e Vinci.

Che la musica scritta da Vinci Hasse Pergolesi Porpora Galuppi Jommelli Piccinni per i drammi del Metastasio sia più spesso sì che no un distillato d'eleganza, una quintessenza di delizie, un elisir di palpiti e patemi còlti allo stato nascente, lo sanno quattro gatti di musicologi che, avendo accesso ai facsimili Garland, si canticchiano da sé le loro partiture. Per una forma d'arte che ha allietato (o, chissà, tediato) tre-quattro generazioni filate nell'Europa dei Lumi, è un po' poco.

3. Una conseguenza riflessa di questo stato di cose è che al buio tutti i gatti sono bigi. Per inveterata consuetudine, parliamo dell'opera metasiana *tout court*, consideriamo il fenomeno *en bloc.* (Accade anche nel titolo di questa tavola rotonda.) La studiamo come un sistema, e poco ci curiamo delle manifestazioni individuali: i singoli drammi, le singole partiture. Per meglio dire, esaminiamo sì i casi individuali, ma più che altro allo scopo di mettere a punto la miglior conoscenza del *méchanisme* che regola il sistema generale. Allo storico – e soprattutto allo storico dell'arte – compete però di distinguere, più che di generalizzare.

Le vie di fuga correnti da quest'*impasse* aiutano sì e no. Sono principalmente due, e le vizia il teleologismo. (1) Teleologismo morfologico. Si studiano le micro e le macroevoluzioni del sistema, dentro il sistema. Si registra l'allontanamento graduale dal modello dell'aria col daccapo come progressiva "emancipazione" dalla "convenzione". (Insospettisce che a farlo siano quegli stessi storici della musica che, se parlano del Seicento, registrano ogni embrione di daccapo come sintomo d'un propizio "progresso".) Si quantifica l'incremento nel numero dei duetti, dei terzetti, dei quartetti come un avventurato allontanamento dal "rigido" modello di partenza (rec.-aria-rec.-aria-...) e come avvicinamento alla "vivacità" del teatro mozartiano. Si saluta l'aggiunta d'un paio di flauti, d'oboi o di corni come una marcia d'accostamento al sinfonismo haydniano. Cose importanti forse per la storia della musica, non per comprendere il senso individuale d'un'opera d'arte. (2) Teleologismo drammaturgico. Nel modello di partenza i personaggi difettano di "coerenza psicologica", divisi come sono tra tanti affetti quante sono le loro arie. Un'idea irriflessa di che cos'è 'drammatico', coniata sul dramma naturalistico di fine Ottocento (melodramma italiano incluso) più che sulla drammaturgia classica (da Ra-

cine a Lessing), lamenta la staticità delle scene, l'intermittenza del movimento teatrale, la dittatura dell'eloquio forbito: si spia allora ogni pur minimo indizio che punta al movimento continuo, al tumulto, al pittoresco, alla scultorea individualità dei personaggi. La vendemmia che se ne può trarre, anche nei drammi metastasiani di quarta generazione (*La clemenza* di Mozart *docet*), non è incoraggiante.

Prospettive – Assodato che, per la forza delle cose, l'approccio del critico e dello storico al dramma per musica del Metastasio è per ora eminentemente m e n t a l e; accertato che importa tuttavia ricostruire (non foss'altro che mentalmente) la dimensione t e a t r a l e, la sola che ci può restituire il senso di ciò ch'esso dovette essere (non possiamo certo accettare l'idea che per un secolo intero il fior fiore della classe dirigente del mondo occidentale si sia dilettata d'una forma teatrale deteriore e scimunita): quali strade abbiamo davanti? Ne indico alcune; ma l'elenco si può allungare o riformulare *ex novo*: è uno degli scopi della tavola rotonda. (Ometto la prospettiva storico-sociale, che indaga il rapporto tra forme di produzione e forma artistica: ha dato risultati importantissimi per la ricostruzione del fenomeno, ma investe genericamente il teatro d'opera, non specificamente l'opera metastasiana.)

(1) La prospettiva morfologico-stilistica. È la strada preferita dai musicologi (p. es. Degrada, Gallarati, Strohm nelle *Italienische Opernarien*): conoscere sempre meglio e sempre più precisamente le sottili varianti nel sistema delle forme, per coglierne la flessibilità e la ricchezza, e nel contempo per cogliere le sfumature individuali nello stile (di un dato compositore, cantante, tipo di aria, personaggio).

(2) La prospettiva comparativo-evolutiva. È una variante della prospettiva (1), favorita dalla prassi delle intonazioni multiple. Il confronto tra partiture successive d'uno stesso dramma consente di raggiungere gli stessi scopi di (1), mostrando in più la vitalità (o il deperimento) dell'organismo drammatico. Perciò è una strada percorsa sia dai musicologi (p. es. Mellace su *Achille in Sciro*, ma già Strohm su *Alessandro nell'Indie*, l'*équipe* Ziino sui quattro *Ezio* di Jommelli, Lühning su *La clemenza di Tito*), sia dai filologi (Joly su *Adriano in Siria*, Maeder sull'*Olimpiade*).

(3) La prospettiva letteraria. Appurato il "logocentrismo" del teatro metastasiano (Sala Di Felice), mette conto di analizzare il sistema metrico (Brizi), il lessico (concordanze, a cura di A. L. Bellina), i temi ricorrenti (Accorsi), l'assetto retorico dell'azione (Maeder), le tecniche poetiche nell'aria (Goldin), le ascendenze letterarie (p. es. francesi: Paratore, Weiss).

(4) La prospettiva vocale. Data la centralità dell'aria, constatato l'(apparente) irrealismo della distribuzione vocale, assodata la legge-base d'ogni drammaturgia musicale (d'Amico: il personaggio *è* la sua voce), la comprensione del sistema delle voci e delle tecniche canore è essenziale (Durante, Mamy). Siccome la vocalità è una doppia funzione, del dramma da un lato (nel gioco dei parallelismi e delle contrapposizioni di timbri e maniere diverse) e dello stile musicale dall'altro (sviluppo di uno stile musicale cantabile anche in campo strumentale, p. es. con J. Chr. Bach e il giovane Mozart), questa prospettiva si innesta quasi *naturaliter* sulla prospettiva comparativo-evolutiva (Quetin).

(5) La prospettiva intellettuale. Si riassume principalmente nello studio della dimensione retorico-psicologica, che del teatro del Metastasio rappresenta forse il nucleo vitale. Le ascendenze cartesiane (intuite da Raimondi, accertate da Gron-

da) meritano di essere precisate alla luce dell'applicazione della psicologia cartesiana al teatro di Händel proposta da Kivy (*Osmin's Rage*) e alla luce della concezione retorica mutuata dalla tragedia francese (l'idea del personaggio della tragedia classica francese come attore-oratore che «*tenta* successivamente di provare tutta una serie di maschere tormentate che prefigurano in maniera imperfetta l'ultima», può forse utilmente applicarsi al corredo di arie del personaggio metastasiano: M. Fumaroli, *Eroi e oratori*, p. 69). Il saggio di Di Benedetto rappresenta una benvenuta estensione della prospettiva intellettuale al lavoro del musicista: Pergolesi non avrà studiato *Les Passions de l'âme*, ma non avrà neppure lavorato contro *Les Passions de l'âme*.

(6) La prospettiva ideologica. Il teatro del Metastasio è latore di messaggi funzionali al potere autocratico e alle ideologie che lo sottendono, non senza calcolate varianti (*Catone in Utica* o *Artaserse* sono "possibili" a Roma e a Venezia, non a Vienna). È una prospettiva che muove dalla considerazione globale (piuttosto che analitica) del dramma per musica, coltivata sia dai filologi (p. es. Bellina) sia dai musicologi d'indirizzo storico-sociale (p. es. Strohm, *L'opera italiana nel Settecento*), e si intreccia con la storia della recezione. (Senici, Emanuele, Piana, in lavori d'imminente pubblicazione, documentano l'implicazione francamente reazionaria del *repêchage* del Metastasio nelle capitali dell'Italia restaurata, Torino in testa.) Nella tavola rotonda, Chegai annuncia una chiave di lettura "umanitaria" (massonica).

(7) La prospettiva antropologica. Anche questa è una prospettiva globale: non parte dall'analisi delle componenti, bensì dal prodotto finale nel suo insieme, includendovi anche la funzione sociale, la cornice spettacolare. La formulazione per ora più avanzata è stata data da Martha Feldman («JAMS» 1995, «Musica e Storia» 1997), calcando un po' la mano sulla componente rituale come rispecchiamento dell'assetto sociale voluto dal principe promotore dello spettacolo. Feldman sfiora, *en passant*, anche la prospettiva femministica (buona la domanda: perché nella drammaturgia metastasiana mancano le donne in età, e segnatamente le figure materne?): ci si potrebbe spingere molto più avanti (p. es.: studiare il sistema delle voci *e* le funzioni teatrali del travestitismo in *Siroe* o in *Semiramide riconosciuta*). Nella tavola rotonda, Armellini annuncia una chiave di lettura incentrata sulla "storia delle mentalità". Che ogni drammaturgia implichi un'antropologia (Dahlhaus, in *Storia dell'opera italiana* VI, p. 100), è un truismo troppo facilmente trascurato da musicologi e filologi. L'opera in musica – il Metastasio *in primis* – è (stata) la scuola del sentimento, lo strumento sociale dell'educazione emotiva, nell'Italia (e nell'Europa) moderna: anche come tale va studiata e capita.

FABRIZIO DELLA SETA, *La prospettiva ermeneutica* – Ermeneutica è parola venuta oggi di moda, col diffondersi di tendenze culturali quali il 'pensiero debole', il 'decostruzionismo', il 'postmoderno'. Ma l'ermeneutica ha una storia antica, come tecnica dell'interpretazione di testi poetici, religiosi e giuridici. Nell'Ottocento diviene un tema filosofico-metodologico generale, in connessione al problema della fondazione delle scienze storiche in quanto distinte dalle scienze naturali (W. Dilthey). Nel Novecento, quello ermeneutico diviene un problema ontologico radicale ad opera di Martin Heidegger, al cui programma ha dato forma compiuta Hans Georg Gadamer nel suo capolavoro *Wahrheit und Methode* (1960), un testo che

ha avuto un'enorme influenza non solo in ambito strettamente filosofico, ma anche in quelli della storiografia e della critica letteraria. Fra le idee, tutte assai antiche, alle quali Gadamer ha impresso nuova vitalità vi sono: il valore della tradizione, che agisce perennemente sul presente come Wirkungsgeschichte; la critica del pregiudizio contro il pregiudizio, e in particolare della pretesa (in particolare positivistica) di una conoscenza oggettiva, svincolata dagli interessi e dalle preconoscenze di chi conosce; il "circolo del comprendere", per cui la parte rinvia costantemente al tutto e viceversa; la dialettica di domanda e risposta, per cui chi interroga un testo sta anche rispondendo a una domanda postagli dal testo stesso; il fatto che in un testo si possa trovare di più di quanto lo stesso autore sapesse. Queste idee sono il punto di partenza di tendenze che hanno rivoluzionato il modo di accostarsi ai testi letterari, quali la storia della recezione e la teoria della risposta estetica. Anche la musicologia ha dovuto confrontarsi con queste tendenze, a volte in modo giustamente problematico, come illustra in modo esemplare Carl Dahlhaus nei capitoli V e VI delle sue *Grundlagen der Musikgeschichte*. D'altronde, in ambito tedesco, l'ermeneutica musicale ha una storia che risale perlomeno all'inizio secolo, in un clima culturale profondamente influenzato da Dilthey, se è vero che le due parole sono state accostate per la prima volta in articoli di Hermann Kretzschmar del 1903 e 1906. Da allora sull'argomento si è sviluppata una fiorente letteratura, che si arricchisce di anno in anno. In Italia gli echi di queste discussioni si sono appena avvertiti, ma da pochi anni ci si è potuti fare un'idea di un possibile accostamento ermeneutico alla musica, con la traduzione di alcuni saggi di Hans Heinrich Eggebrecht (*Il senso della musica*, Bologna, il Mulino, 1987).

A questo punto è opportuno far notare che il titolo di questa tavola rotonda non è "L'ermeneutica musicale", bensì "La prospettiva ermeneutica". Esso si riferisce non a una specifica tradizione filosofico-critica, ma più in generale a qualsiasi tentativo di accostarsi al fatto musicale cercando di risalire, al di là della descrizione di strutture linguistico-musicali autosufficienti, al complesso di esperienze, individuali e collettive, di tipo emotivo, esperienziale o storico-culturale, di cui esse si fanno veicolo («... the much-disputed idea that music means something, or better yet, something we can talk about», per dirla con Lawrence Kramer). In questo senso un approccio ermeneutico può rinviare a una pluralità di possibili modelli epistemologici, dalla semantica all'analisi delle strutture narrative, dalla psicologia sperimentale alla psicanalisi. Anche in questo caso il rinvio a Eggebrecht, con la sua distinzione tra 'senso' e 'contenuto' della musica, è utile. Ma il pensiero corre piuttosto alla tavola rotonda, diretta nel 1987 a Bologna da Joseph Kerman, su *La critica musicale tra analisi tecnica e ermeneutica*, titolo che si spiega solo avendo presente la battaglia polemica condotta, a partire dagli anni '70, da una piccola pattuglia di musicologi americani contro il positivismo, lo scientismo, la pretesa di oggettivismo, dominanti nella cultura anglosassone. (Non si può dire che quella battaglia sia stata vinta in maniera definitiva; ma certo i dieci anni trascorsi hanno visto un diffondersi vertiginoso di tendenze che si autodefiniscono come New Musicology, non sempre evitando il rischio di voler soltanto sostituire nuove parole d'ordine alle vecchie, e che hanno cominciato a suscitare a loro volta qualche moto d'insofferenza, di cui si è avuto sentore nel recente congresso londinese della Società Internazionale di Musicologia.)

Organizzare una tavola rotonda su questi temi in Italia è impresa difficile, pro-

prio per la scarsezza di dibattito su essi. Ed è inevitabile che ad animarla vengano chiamati studiosi assai lontani tra di loro per formazione, interessi di ricerca, metodologie; con tutti i rischi, ma anche con i vantaggi, che una tale eterogeneità comporta. Per conferire alla discussione un centro focale verso il quale far convergere gli sforzi di ciascuno, gli organizzatori del Colloquio hanno proposto di farla partire da due saggi pubblicati di recente sul «Saggiatore musicale». Sebbene il titolo annunciato nel programma ufficiale faccia pensare il contrario, chi scrive non ha inteso la tavola rotonda come una discussione su questi saggi, ma viceversa ha inteso questi ultimi come punti di partenza per una discussione più ampia, di carattere metodologico (ma se possibile non esclusivamente teorico). E il punto di partenza potrebbe essere proprio la domanda se e in quale misura i saggi di Jéquier (*La Musique sage des Vierges Sages et la musique folle des Vierges Folles dans le drame liturgique du "Sponsus"*, III, 1996, pp. 5-31) e di Giani (*«Diese einladende Trauer...». La recezione musicale di una ballata goethiana*, pp. 273-323), a prescindere dal loro valore, si possano considerare esempi di un approccio ermeneutico.

Da questa domanda ne discendono infinite altre, fra le quali alcune scontate, banali forse, ma che non ci si stanca mai di riproporsi. È possibile, è opportuno, distinguere od opporre un'analisi "interna" a un'ermeneutica che va oltre il fatto musicale? (Eggebrecht direbbe certamente di no; e con lui chiunque sia stato convinto dalla lettura di Hegel, o di Saussure, o di tanti altri, dell'inseparabilità di forma e contenuto.) L'ermeneutica e/o l'analisi [musicale] sono discipline distinte dalla storia [della musica], o sono strumenti di essa, o coincidono con essa?

Il responsabile dell'andamento del dibattito non può certo prendere posizione; ma, non essendo sospetto di faziosità e di dogmatismi politico-ideologici, vorrebbe proporre un problema al quale, in questi tempi di crisi delle ideologie che è diventata indifferenza alle ideologie, forse nessuno ha pensato: il problema ermeneutico, così come si è configurato con Gadamer, presuppone un quadro di riferimento che, se non è necessariamente reazionario, è certamente e dichiaratamente conservatore, tradizionalista, anti-illuministico, antirazionalistico; il che non ha impedito di svilupparne i presupposti da parte di studiosi che altrettanto certamente non si riconoscono in quel quadro. Ma, nel momento in cui ci accingiamo a discutere dell'utilità di un approccio ermeneutico alla musica, è legittimo non renderci coscienti del "pregiudizio" ideologico da cui esso parte, e non prendere posizione su di esso? (Chi dichiarasse di ispirarsi al filone anglosassone e non a quello tedesco non farebbe a mio avviso che aggirare il problema, come fanno, mi sembra, molti intellettuali *radical* americani: un segno, forse, del fatto che il positivismo è una pianta ancora molto robusta.) Insomma: crediamo alla neutralità della scienza (e delle scienze umane in particolare), per cui da tutto si può assumere tutto, purché funzioni? O ci identifichiamo con un uso critico della ragione, che ne riconosce i limiti senza per questo mandarla in soffitta? E naturalmente è del tutto rispettabile anche la posizione di chi aderisce esplicitamente e coscientemente a un'ideologia conservatrice. Quel che non si può fare è non prendere posizione: le parole sono gravide di significato, e soprattutto agiscono, e dobbiamo porci il problema di che strada stiamo imboccando quando ne adottiamo una.

LA FORMAZIONE MUSICALE DEL CITTADINO: PERCORSI E CURRICOLI NELLA SCUOLA RIFORMATA

Convegno di studi sulla didattica della musica, promosso dal Comune di Palermo, dalla Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Palermo, dall'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», dall'Associazione Siciliana Amici della Musica di Palermo e dall'Associazione «La Musica interna» di Bologna

Comitato scientifico: Mario Baroni, Lorenzo Bianconi, Gianni Puglisi
Segreteria scientifico-organizzativa: Benedetto Passannanti

Palermo, palazzo Fatta, 7-8 novembre 1997

Riforma della scuola e unitarietà del curricolo musicale

Carlo Delfrati (Milano), *Antecedenti storici*
Nicola Paparella (Lecce), *Il progetto generale di riforma dei cicli scolastici*
Marco Dallari (Trento), *L'estetico e il pedagogico*
Maurizio Della Casa (Mantova), *Per un curricolo unitario degli studi musicali nella scuola riformata*
Boris Porena (Roma), *Per una metodologia unitaria nell'educazione del cittadino attraverso la musica*
Antonio Scarlato (Palermo), *Riforma della scuola e riforma dei Conservatorii*

La formazione musicale nel ciclo primario e la formazione didattica degli insegnanti di musica

Silvano Sansuini (Parma), *L'educazione musicale nella scuola primaria*
Gino Stefani (Bologna), *Valorizzare il quotidiano*
Annibale Rebaudengo (Milano), *La formazione degli insegnanti di strumento: perché, come, quando, chi, dove*
Mario Piatti (La Spezia), *Le scuole di didattica della musica per la formazione degli insegnanti*
Mario Baroni (Bologna), *La formazione universitaria degli insegnanti di musica*

La formazione musicale nella scuola superiore

Renato Di Benedetto (Napoli), *L'insegnamento della musica nella scuola superiore*
Giancarla Codrignani (Bologna), *Armonie, mass media, curricola*
Giampiero Giugnoli (Arezzo), *La cultura musicale e la scuola in Italia: alle origini di una separatezza*
Piero Longo (Palermo), *Musica in una scuola senza musica: l'esperienza del Teatro-scuola a Palermo per un curricolo interdisciplinare*
Paolo Emilio Carapezza (Palermo), *Storia della musica per anadoremici?*

Gli studiosi e gli operatori intervenuti nel convegno (Claudio Ambrosecchio, Elena Asero, Mario Baroni, Corrado Belfiore, Lorenzo Bianconi, Giuseppe Bonaffini, Irene Calagna, Paolo Emilio Carapezza, Donatella Casciola, Sergio Chiti, Giancarla Codrignani, Corrado Cristaldi, Francesco Cuccia, Mariangela Curatolo, Marco Dallari, Carlo Delfrati, Maurizio Della Casa, Renato Di Benedetto, Girolamo Di Maria, Annamaria Duranti, Paola Faccidomo, Giampiero Giugnoli, Pietro Gizzi, Elena Ilardi, Angela Inzerillo, Riccardo Lombardo, Piero Longo, Laura Mauri Vigevani, Pietro Misuraca, Nicola Paparella, Benedetto Passannanti, Mario Piatti, Giulio Pirrotta, Boris Porena, Annamaria Prinzivalli, Salvatore Puntino, Annibale Rebaudengo, Gianfranco Restivo, Silvano Sansuini, Marialuisa Simanella, Carmela Spatafora, Gino Stefani, Maria Torchio, Vincenzo Tumminello, Vincenza Vernuccio, Barbara Zanchi) hanno votato all'unanimità il seguente documento conclusivo:

Visto il documento d'indirizzo prodotto dal Ministro della Pubblica Istruzione sul riordino dei cicli scolastici (comprensivo di un progetto di ridefinizione del curricolo), vista la sintesi conclusiva della Commissione tecnico-scientifica incaricata dal medesimo Ministro di individuare «le conoscenze fondamentali su cui si baserà l'apprendimento dei giovani nella scuola italiana nei prossimi decenni» (d.m. 50 e 84/97), constatata ed apprezzata l'importanza che quest'ultimo documento riconosce all'educazione musicale sull'intero arco dei cicli scolastici, i convenuti considerano inderogabile e prioritaria l'esigenza di attuare nella scuola riformata un curricolo unitario degli studi musicali, nei tre cicli denominati dell'infanzia (dai 3 ai 6 anni d'età), primario (6-12) e secondario (12-18).

Per conseguire lo scopo di un'efficace formazione musicale dei cittadini italiani del futuro – o, per dirla altrimenti, d'una formazione dei cittadini anche attraverso la musica – tale curricolo unitario dovrà essere modulato in fasi successive e articolato in filoni paralleli.

Le fasi successive potranno corrispondere ai diversi livelli di sviluppo psicologico e culturale dei discenti. Nel ciclo dell'infanzia e primario (anni 3-12) si preveda, in modo integrato, l'educazione all'ascolto e alla pratica elementare del canto, dell'esecuzione strumentale, nonché ai rudimenti della composizione ed improvvisazione di base. Nella cosiddetta scuola dell'orientamento (anni 12-15), le competenze acquisite nei cicli precedenti vengano ampliate mediante l'approccio critico alla multiformità dei repertorii musicali, non senza l'adeguata valorizzazione intellettuale delle esperienze musicali 'giovanili'. Nella scuola superiore (anni 15-18) venga approfondita la percezione della prospettiva storica del patrimonio musicale. Tutte queste fasi, ferma restando l'importanza vitale che l'educazione all'ascolto riveste in tutti i livelli d'età, potranno utilmente essere accompagnate e sostenute da esperienze laboratoriali, purché coordinate con la programmazione curricolare e sottoposte ad opportuna valutazione.

Tale curricolo potrà utilmente diversificarsi in più filoni paralleli man mano che si procederà addentro il ciclo secondario (scuola dell'orientamento e scuola superiore), con programmi più o meno densi a seconda dei vari indirizzi; ciò anche per tenere particolarissimo conto della attuazione delle scuole medie e dei licei ad indirizzo musicale (ex art. 10 del disegno di legge 2881 che, con le Accademie di Belle Arti e istituti affini, riforma i Conservatorii di musica).

Si richiama l'elevato valore e la grande importanza del patrimonio di esperienze e competenze maturate negli anni e nei decenni scorsi nel campo della sperimentazione didattica, svolta sia nel quadro di iniziative promosse dal competente Ministero, sia in collaborazione con Enti locali, sia da Centri culturali e Agenzie educative indipendenti. È un patrimonio, umano ed intellettuale, che la riforma dei cicli scolastici deve sfruttare ed arricchire, non già disperdere e mortificare.

Per quanto concerne la formazione del personale docente, a norma dei d.p.r. 471/96 (corso di laurea in scienze della formazione primaria) e 470/96 (scuola di specializzazione per la formazione degli insegnanti della scuola secondaria), gli intervenuti, nel rigettare soluzioni di ripiego che deprimerebbero il livello dell'insegnamento (p. es. utilizzazione di docenti in soprannumero d'altre discipline, sveltamente dirozzati all'educazione musicale), auspicano – e personalmente s'impegnano a far sì – che tale formazione sia basata su un'equilibrata cooperazione tra le Scuole di Didattica della musica degli attuali Conservatorii (in futuro gli Istituti Superiori delle Arti) e l'Università, attraverso la stipula di convenzioni tra i medesimi organismi (legge 127/97, art. 17, comma 117) e attraverso un sistema di crediti formativi concertato bilateralmente (in particolare per il diploma di Didattica della musica). Auspicano altresì – e personalmente s'impegnano a favorire – l'istituzione di uno o più Dottorati di ricerca specifici nel campo della didattica della musica.

Per quanto concerne infine l'attuazione della futura riforma dei Conservatorii (mediante lo strumento della succitata proposta di legge 688, varata dalla Camera dei Deputati il 5 novembre 1997), gli intervenuti auspicano – e personalmente s'impegnano a far sì – che si attivi e si potenzi la collaborazione, la cooperazione e l'interazione tra i futuri Istituti Superiori delle Arti e l'Università, mediante (*a*) un'equilibrata concertazione tra il Consiglio Nazionale delle Arti e il Consiglio Universitario Nazionale in tutte le materie d'interesse comune o bilaterale, (*b*) la pratica di crediti didattici vicendevoli, (*c*) la progettazione e lo svolgimento di corsi di studio integrati o congiunti, e (*d*) la disciplina concertata dei titoli d'accesso ai corsi di studio medesimi e abilitanti alle classi di concorso e alle professioni, e ciò per tutti i titoli universitari aventi valore legale (legge 341/90, art. 1-5: diploma universitario, diploma di laurea, diploma di specializzazione, dottorato di ricerca).

SEI CONFERENZE-LEZIONI SUL '900

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

17 febbraio 1998
ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Claude Debussy: Oriente e Occidente*

17 marzo 1998
GIANMARIO BORIO, *Schönberg e la teoria*

7 aprile 1998
NICOLA SCALDAFERRI, *"Omaggio a Joyce": Berio e Eco nello Studio di fonologia*

21 aprile 1998
RAFFAELE POZZI, *Influssi della 'musique concrète' nell'opera cinematografica di Robert Cahen*

5 maggio 1998
DANIELA TORTORA, *"Collage" di Aldo Clementi: idee per un nuovo teatro musicale*

11 maggio 1998
RICCARDO PECCI, *«Il mondo è ciò che percepiamo»: Pierre Schaeffer e la filosofia fenomenologica*

DUE GIORNATE DI STUDIO

In collaborazione con il Centro di promozione teatrale "La Soffitta"
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
e con la Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali (Ravenna)
dell'Università degli Studi di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti, 3 marzo 1998

MUSICA COME DISPERAZIONE: IL PROBLEMA DELL'ECOLOGIA SONORA

Partecipano Paolo Bozzi (Dipartimento di Psicologia, Università di Trieste), Valerio Calzolaio (Ministero dell'Ambiente), Claudio Franceschi (Istituto di Scienze biomediche, Università di Modena), Federico Governatori (Pretura del lavoro,

Bologna), Pëtr Lachert (Associazione «Musica pura»), Daniele Lombardi (Conservatorio di Ferrara); coordinatrice Tullia Magrini (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna)

Si pubblicano qui la relazione di base della coordinatrice e l'intervento dell'on. Valerio Calzolaio, sottosegretario di Stato all'Ambiente (sintesi redazionale; il testo completo appare alla pagina WEB del «Saggiatore musicale», all'indirizzo *muspe1.cirfid.unibo.it/period/saggmus/attività/htm*).

TULLIA MAGRINI, *Per una ecologia sonora* – Jean-Jacques Rousseau definì la musica come «l'arte di combinare i suoni in maniera gradevole all'orecchio», mettendo così in primo piano una correlazione fra musica e piacere che è stata ampiamente condivisa in molte epoche storiche, ma che non è mai stata tanto enfatizzata quanto nella realtà contemporanea. Probabilmente nessuno si sentirebbe di negare alla musica la possibilità di essere, fra molte altre cose, anche un'esperienza gradevole all'orecchio. Ma, come tutti sappiamo, qualsiasi piacere, se somministrato in dosi massicce o contro la volontà di chi lo riceve, può diventare motivo di disturbo, disagio, e perfino disperazione. Questo è il tema che ci apprestiamo a discutere oggi, accogliendo l'invito dell'Associazione «Il Saggiatore musicale» a dedicare una giornata di studio al tema dell'ecologia sonora.

Il problema di cui parleremo è indiscutibilmente proprio della nostra epoca, che ha visto un radicale mutamento nel ruolo del suono musicale rispetto al passato. In questo senso, se alla musica venisse riconosciuto un reale rilievo nella storia dell'uomo, la profonda trasformazione negli stessi modi di fare e fruire la musica potrebbe essere riconosciuta come uno dei tratti caratterizzanti del nostro secolo, che ne segna il distacco rispetto alle epoche precedenti. Il mutamento di cui parliamo ha un'origine meramente tecnologica, si fonda cioè sull'invenzione di mezzi elettronici capaci inizialmente di riprodurre e in seguito di produrre musica, ma non si ferma a questo. Come ha evidenziato il sociologo Kurt Blaukopf, queste invenzioni hanno innescato un processo di metamorfosi globale della vita musicale che egli ha definito con il termine *mediamorfosi della musica*, intesa come un processo dovuto all'«impatto dei mezzi elettronici sulla creazione e sulla diffusione della musica» che ha investito «il profilo professionale e lo status del compositore, il ruolo e lo status degli esecutori, i meccanismi tecnici ed economici che governano la distribuzione della musica» (K. Blaukopf, *Westernization, Modernisation, and the Mediamorphosis of Music*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XX, 1989, pp. 183-192: 184). Se alle considerazioni del sociologo aggiungiamo anche il punto di vista dell'antropologia della musica, la percezione del mutamento in atto diviene ancora più complessa e va a investire anche aspetti più profondi della vita musicale.

Torniamo all'origine del mutamento e chiediamoci qual è il primo effetto dell'invenzione dei mezzi di riproduzione sonora, a partire dal celebre fonografo di Edison che cominciò ad essere sfruttato commercialmente nel 1888. Il significato essenziale di questa invenzione consiste nella «scissione fra un suono originale e la sua trasmissione o riproduzione elettroacustica», un fenomeno che Murray Schafer ha denominato *schizofonia* (R. M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977, p. 90). Questa scissione non riguarda soltanto il suono in

sé, ma va ad incidere soprattutto sul rapporto del suono con l'evento sonoro, astraendo la musica dall'occasione e dal contesto in cui viene prodotta, dai suoi esecutori e fruitori, per raggelarla in una serie di frequenze fissate su un supporto magnetico e riproducibili all'infinito nelle più diverse situazioni (talora lontanissime, nello spazio e nel tempo, da quella d'origine).

Come molti altri fenomeni basati su conquiste tecnologiche, la schizofonia è un fenomeno neutro, né positivo né negativo, del tutto parallelo ad esempio a quella scissione fra l'azione e la sua riproduzione che caratterizza il cinema. Se consideriamo la questione dal punto di vista dello studio della musica, la schizofonia ha contribuito sostanzialmente alla diffusione e alla conoscenza dei repertorii musicali e ha reso possibile inoltre la nascita di una disciplina, l'etnomusicologia, la cui stessa esistenza dipende dalla possibilità di riprodurre musiche provenienti da ogni angolo del pianeta.

Ma la scissione fra suono ed evento sonoro ha avuto in realtà conseguenze molto più ampie: la mobilità acquisita dal suono in sé ha sovvertito il legame che esso aveva in precedenza con realtà culturali e sociali ben definite, ha causato la perdita della referenzialità un tempo connaturata alla musica, ha prodotto la recente «totale portabilità, trasportabilità e trasmutabilità di qualsiasi e tutti gli ambienti sonori» (S. Feld, *From Schizofonia to Schismogenesis: On the Discourse and Practices of World Beat*, in Ch. Keil - S. Feld, *Music Grooves*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 257-289: 259), ha portato infine alla reificazione della musica in oggetti di consumo. I risultati nel lungo termine di questo processo sono eclatanti e vanno ad investire la riformulazione dei variegati concetti di musica un tempo diffusi nel mondo, la massiccia professionalizzazione del fare musica assieme all'inibizione di una sterminata quantità di pratiche musicali non professionali (legate a funzioni sociali che sono andate perse con loro), la globalizzazione del mercato musicale e delle modalità di produzione e fruizione della musica, e, ancora, la stessa dimensione umana del *music maker*: è dei nostri giorni la creazione di una nuova generazione di cantanti virtuali, inaugurata con l'immissione sul mercato da parte dell'agenzia di modelle giapponese Hori Pro di Kioko Date, una cantante che vive solo su Internet ma che trova fans in tutto il mondo (T. Magrini, *From Music Makers to Virtual Singers: New Musics and Puzzled Scholars*, in *Proceedings of the 16th Conference of the International Musicological Society (1997)*, Oxford University Press, in corso di stampa).

Spero che da queste brevi considerazioni risulti evidente che gli aspetti del processo di trasformazione in atto nel mondo della musica sono estremamente variegati, tanto complessi e diversi tra loro che difficilmente potrebbero essere esaminati tutti in questa sede. Il punto su cui credo però che valga la pena di insistere è che ciò che nel nostro secolo si è verificato e si sta verificando va ad incidere su quella che, a partire dalle sue origini, è stata la modalità fondamentale della produzione musicale, cioè l'evento sonoro creativamente realizzato da esseri umani in un contesto determinato, sia esso un rito, un concerto o un momento privato in cui una donna canta una ninna-nanna a un bambino. Il carattere "colloquiale" dell'evento sonoro, la sua connessione con forme specifiche di interazione (Chr. Kaden, *Musicology and Sociology: Horizons, Perspectives*, in *Proceedings of the 16th Conference* cit.), la sua natura di avvenimento consensualmente prodotto e condiviso da un gruppo sociale, sono oggi solo aspetti possibili ma non più neces-

sari della musica, mentre vanno parallelamente aumentando nuove forme di fruizione, produzione e riproduzione sonora che prescindono talora totalmente da processi di interazione per diventare piuttosto fenomeni essenzialmente ambientali.

Un esempio di questo nuovo tipo di realtà è stato analizzato recentemente da Jonathan Sterne: «Nel Mall of America di Bloomington (Minnesota) – un gigantesco centro commerciale –, sotto gli scontri fra i carrelli, il chiacchiericcio e lo scalpiccio degli acquirenti, si sente musica dappertutto. Ogni spazio del Mall è attrezzato per emettere suono. L'apparato per la riproduzione sonora è collocato nell'infrastruttura del Mall ed è gestito come uno dei più importanti fattori ambientali del centro» (J. Sterne, *Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space*, «Ethnomusicology», XLI, 1997, pp. 22-50: 22). Il suono che viene diffuso e che costituisce una sorta di «serenata senza fine» è la cosiddetta Muzak o *programmed music*, un'anonima musica di sottofondo prodotta da ditte specializzate (Muzak è una di queste), che ha il ruolo di «costruire e racchiudere uno spazio acustico», divenendo in questo modo «una forma di architettura» (*ibid.*, p. 31). Questo tipo di musica industriale prodotta per fini commerciali è fatta di "musiche", ma queste hanno perduto la finalità originaria di essere "ascoltate", per diventare uno stimolo acustico a basso impatto che viene sì e no "udito".

La musica di sottofondo sviluppa in particolare la sua funzione architettonica in quelli che Marc Augé definisce i 'non luoghi' (*Nonluoghi,* Milano, Eleuthera, 1997), quegli spazi che attraversiamo anonimamente e in cui ci troviamo temporaneamente nel corso delle nostre attività (aeroporti, supermercati, ma anche treni, aerei e, per parlare di ciò che avviene nella nostra città, perfino gli autobus). Qui la musica di sottofondo, nell'intenzione di chi la propone, sviluppa la sua funzione di contribuire a definire uno spazio, di costituirne un ornamento, di ammorbidirne l'anonimità, di contrastare il senso di alienazione proprio dei 'non luoghi'.

La definizione di uno spazio attraverso il suono non riguarda comunque solo i luoghi anonimi del passaggio occasionale né la musica di sottofondo. Al contrario, la musica viene usata come componente ambientale dotata di diversi gradi di 'presenza' nei ristoranti, nei bar, nelle spiagge attrezzate, e in ogni sorta di luogo di intrattenimento. Ovunque ci sia un gruppo di estranei temporaneamente riuniti in uno spazio, la musica può venire e viene frequentemente usata per racchiudere e identificare quello spazio, quasi a creare un vago senso di familiarità e comunanza fra i presenti attraverso l'esperienza sensoriale collettiva. Da chi la propone, la musica è concepita come arricchimento, un piacere supplementare offerto insieme ad un Martini o a un lettino da spiaggia. Ma la continuità, l'ossessività di questo "piacere" nella vita contemporanea può rendere la musica un elemento di inquinamento acustico, un disturbo ambientale del tutto pari al rumore del traffico, per chi, passando di luogo in luogo, non ritrova mai un momento di silenzio (cfr. J. Martí, *When Music Becomes Noise: Sound and Music That People in Barcelona Hear but Don't Want to Listen To*, «The World of Music», XXXIX/2, 1997, pp. 9-18).

Se abbandoniamo il tema della musica di sottofondo e alziamo idealmente il volume degli amplificatori, ci vengono in mente ancora altri tipi di luogo e occa-

sione, dove l'esperienza sensoriale collettiva diventa il motivo dominante dell'essere insieme: i concerti all'aperto, le discoteche, feste e ritrovi dove la musica, dal vivo o riprodotta, si colloca in primo piano. Man mano che il volume si alza, la musica diventa, da elemento di sottofondo ambientale, protagonista dell'evento e dello spazio, fino a limitare fortemente la possibilità di altri tipi di esperienza che non siano esse stesse musicali o correlate alla musica. Di fronte a questi fenomeni ci si può legittimamente chiedere se ciò che viene affermato in questo modo sia il protagonismo della musica, o quello del gruppo che fa di questa immane onda sonora il simbolo di un desiderio smisurato di identità collettiva e della volontà di straniamento dagli altri, dalla realtà. Ma ancor più preoccupante, rispetto alla ricerca di un'identità attraverso mezzi sonori, è la notizia recentissima che la diffusione di musica a tutto volume viene attualmente sfruttata da una catena di ristoranti americana per accelerare i tempi dei pasti e massimizzare i profitti, dopo che un esperimento condotto all'Università di Fairfield nel Connecticut ha dimostrato che la somministrazione di una musica dinamica e sonora fa aumentare letteralmente il numero dei "bocconi" al minuto (4,4) rispetto ad una musica meno aggressiva (3,83: *Più rock duro, meno blues,* «La Repubblica», 3 gennaio 1998).

A parte questi casi estremi, dobbiamo comunque riconoscere che il culto dell'amplificazione è un aspetto non trascurabile della vita musicale in questa fine secolo, al pari della onnipresenza della musica di sottofondo nei luoghi che attraversiamo o dove sostiamo nell'esistenza quotidiana. Entrambi questi fenomeni ci dicono che la musica ha assunto funzioni del tutto inedite rispetto al passato, funzioni rispetto alle quali un elemento apparentemente collaterale come il volume sonoro – una volta determinato solo dalla quantità e dai limiti fisici degli interpreti e dei loro strumenti, oggi divenuto un elemento regolabile a piacere – diventa una variabile densa di significato. Inoltre, questi stessi fenomeni ci fanno riflettere su due aspetti della musica nel mondo contemporaneo. Da una parte, sull'abbondanza di suoni musicali (in termini di presenza e/o di potenza sonora) nella nostra vita quotidiana, un'abbondanza che può far sì che la musica – un tempo strumento elettivo dei processi di socializzazione – diventi ostacolo alla convivenza sociale e alla tollerabilità ambientale. Dall'altra, sul fatto che la scissione indotta fra la musica e la comunità che la produce e la fruisce, di cui abbiamo parlato inizialmente, ha frantumato il consenso sociale che circondava tradizionalmente l'evento sonoro. La musica non è mai fastidiosa, invadente, assordante, per la comunità che la usa secondo modalità accettate consensualmente, sia essa un villaggio balinese dove risuona un gamelan o un paese di un'isola greca che celebra il patrono con trombe e bouzouki. Ma nella realtà urbana contemporanea, dove ognuno può sì scegliersi la "propria" musica in un paniere diventato sempre più ricco e appetibile, ma al tempo stesso viene sempre più colpito dalle onde (minuscole o giganti) delle musiche scelte e imposte dagli altri, la produzione di suono ha perso il carattere di evento consensuale e diventa pertanto uno degli innumerevoli aspetti della vita sociale che esige una regolamentazione, insieme ad un'indagine sui suoi effetti a livello del fisico e della psiche umana e dell'ambiente. Questo in nome della necessità di una nuova attenzione alle questioni dell'ecologia sonora che difficilmente Rousseau, ancora felicemente preoccupato solo della gradevolezza dell'esperienza musicale, avrebbe potuto prevedere.

VALERIO CALZOLAIO, *Una società rumorosa. Proposte di politica acustica a tre anni dall'approvazione parlamentare della legge quadro sull'inquinamento acustico (n. 447, 26 ottobre 1995)* – Tre anni fa il Parlamento italiano ha approvato una normativa organica sull'inquinamento acustico, l'unica legge rilevante d'interesse ambientale della XII legislatura, una delle prime leggi specifiche sull'intera materia in Europa, una legge-quadro di indirizzo politico-amministrativo per enti pubblici e privati, centrali e locali. Vorrei sinteticamente proporre in questa relazione un'analisi della legge, dei suoi difetti strutturali, dei suoi prevalenti pregi, e qualche spunto per una politica organica vòlta alla sua attuazione.

Viviamo in una società rumorosa, e spesso tale rumore è dannoso, viola diritti, inquina l'ambiente, ferisce la salute. Oggi in Italia almeno una persona su due vive in un ambiente troppo rumoroso, e una su sei (circa 115 milioni in Europa) è sottoposta a un inquinamento acustico tale da disturbare la salute. Tutti gli studi mostrano che il rumore è tanto più disturbante quanto più è imprevedibile, quanto più ci distoglie da altre cose che vorremmo pensare o fare. L'inquinamento può dipendere da suoni oltre che da rumori: suoni che provocano danni all'ambiente, suoni in tempi "sbagliati". Per questo ci occupiamo di 'inquinamento acustico', non solo di 'rumore': a differenza dagli inquinamenti dell'acqua e del suolo, l'aggressione è diretta, immediata, difficilmente bloccabile (l'orecchio si chiude meno bene di altri organi di senso).

Produrre troppo rumore appare un inevitabile fenomeno moderno legato allo sviluppo del macchinismo, alle dinamiche di un'urbanizzazione massiccia, ai criteri utilitaristico-economici del costruire. Ridurre (prevenendo e risanando) l'inquinamento acustico chiama in causa tutte le attività produttive e tutte le amministrazioni pubbliche, l'organizzazione attuale del lavoro e del consumo, la vita urbana in tutt'Italia: per "abbassare il volume" occorrerà intervenire sull'aria e sull'energia, sull'industria e sul traffico. L'inquinamento acustico, dunque, produce e produrrà conflitti aspri, con ruoli da modulare per gli obblighi da imporre, per l'educazione da attivare, per l'auto-regolazione da promuovere.

Credo che la legge quadro sull'inquinamento acustico sia una buona legge, con due intrinseci gravi limiti: (*a*) nomina, chiarisce, struttura ma non risolve i conflitti fra interessi diversi; (*b*) promuove, coordina, indirizza il contenimento e la prevenzione dell'inquinamento, ma non li finanzia.

La nostra legge segna un passo in avanti, anche se non decisivo. In primo luogo, sono convinto che le leggi (o i decreti) non bastano. Di più: in genere non sono nemmeno l'elemento determinante. Per "abbassare il volume", la legge è uno strumento parziale, condizione di un processo lento e graduale, affidato anche ad altri strumenti e a molteplici soggetti pubblici e privati, a comportamenti individuali e collettivi. In secondo luogo, la legge 447 ha, come detto, alcuni difetti, dovuti al farraginoso sistema legislativo italiano (bisogna sempre tenere conto, tra l'altro, della coerenza comunitaria, della delegificazione, dell'autonomia regionale, della concertazione sociale, delle specificità scientifiche e territoriali) e al turbolento periodo della vita politica nel quale è stata votata (nel pieno di una sessione di bilancio per la finanziaria '96, alla vigilia della già annunciata crisi politica e di governo che avrebbe causato la prevista ennesima conclusione anticipata della legislatura). La legge ha tuttavia non pochi pregi: riconosce un nuovo "bene giuridico" meritevole di tutela, definisce la materia, le competenze, il percorso amministrativo, af-

ferma i principii di tutela dall'inquinamento mediante la prevenzione, il risanamento, il controllo; definisce chiaramente le competenze; introduce valori di qualità.

L'obiettivo del Governo è di soddisfare diritti e trasformare le relazioni sociali in senso equo e sostenibile. Si deve ridurre (un poco) la produzione del rumore senza ridurre (troppo) l'efficacia del mezzo che lo produce: non serve fissare limiti perfetti, per creare solo abusi spesso incontrollabili o incontrollati. Ci vorrà tempo, anche se la legge cerca di indicare una via, imponendo interventi sulle fonti, sul funzionamento delle sorgenti, sulle vie di trasmissione, sui ricevitori e piani che conducano ciascuna emissione a regolarsi e ciascuna immissione ad essere monitorata e regolata.

La lotta all'inquinamento acustico può consentire occupazione aggiuntiva (diretta e indiretta) e sviluppo economico sostenibile. È stato calcolato che una organica "politica acustica" potrebbe attivare 70 000 posti di lavoro e investimenti per 82 000 miliardi nei prossimi 15 anni sul fronte della bonifica, prevenzione e risanamento dell'inquinamento acustico. Già nella legge 344 dell'8 ottobre 1996, contenente «disposizioni per lo sviluppo e la qualificazione degli interventi e dell'occupazione in campo ambientale», è stabilito un primo ridotto ma specifico stanziamento per gli «adempimenti di cui alla legge quadro sull'inquinamento acustico» (almeno 600 milioni), ed è in via di istituzione l'apposito capitolo di bilancio. I tecnici acustici crescono nel numero e nell'intensità di lavoro; amministrazioni e imprese si attrezzano (e si riqualificano) per affrontare seriamente la questione; vengono accantonati fondi (alcuni previsti dalla legge) per il risanamento; le politiche del traffico e degli insediamenti, soprattutto, cominciano ad essere ripensate anche alla luce dell'impatto acustico; si moltiplicano studi di impatto e sperimentazioni di nuove tecnologie. La tendenza si intravede, ma la legge la incentiva troppo poco. La nostra legge avrebbe bisogno di poter offrire alcuni servizi e alcuni incentivi: servizi di educazione ambientale, di ricerca scientifica, di rilevamento, di monitoraggio, di assistenza; incentivi fiscali e, forse, anche economici per i piani di risanamento comunali, riprendendo e rafforzando le esperienze finanziate con il piano triennale per la tutela ambientale.

Sono trascorsi oltre due anni, e la situazione è questa:

(*a*) l'iter è concluso per i provvedimenti relativi all'applicazione del criterio differenziale per i cicli produttivi continui, alle discoteche, ai limiti generali del rumore, al rumore aereo, alle tecniche di misura; molto avanzato per i decreti relativi al rumore ferroviario e stradale, alla campagna di educazione ambientale;

(*b*) di un decreto (norme incompatibili) si sta ancora valutando la stessa opportunità di merito da parte degli uffici legislativi, per evitare di diminuire la tutela della salute dei cittadini; mentre di un ulteriore decreto (tecnico competente) si è ravvisata solo successivamente (da parte delle Regioni e in base ad un ordine del giorno della Camera) la forte opportunità, e l'iter è quasi concluso.

A confronto con molte altre leggi, non siamo particolarmente in ritardo, tanto più che qui si tratta di riconvertire pratiche produttive, sociali, amministrative vecchie di molti decenni. La transizione non sarà facile e breve, chiederà ancora qualche anno: abbiamo cominciato ad invertire la tendenza.

Vorremmo chiamare tutti alla piena consapevolezza della situazione e sollecitare un comune impegno ad assumere l'obiettivo della lotta alla società troppo ru-

morosa, ognuno nel suo ambito, nel rispetto delle proprie competenze (e magari dei propri interessi). Non è per cortesia che chiediamo ai presenti di sentirsi parte attiva nelle stesure in corso e da impostare, di farci avere indicazioni precise e proposte concrete.

Nel 1998 dobbiamo completare il quadro di riferimento normativo, nazionale e regionale. Certo va riconosciuto che fino ad un anno fa non vi era un raccordo efficiente e mancavano chiari indirizzi amministrativi centrali. Non è più così. Da almeno un anno il Ministero dell'Ambiente ha dato un impulso costante e coerente, pur con personale e mezzi limitati, praticamente senza fondi, con un'eredità di pessimi rapporti fra le amministrazioni statali, senza ulteriori sollecitazioni parlamentari, nel disinteresse della maggioranza delle regioni e degli enti locali. Proprio dall'attivazione coordinata delle regioni discendono "a cascata" molti decisivi atti di classificazione, pianificazione, controllo e bonifica: le funzioni delle Province, i piani comunali (adottati dal Consiglio o con poteri sostitutivi) di risanamento per i Comuni che verifichino l'attuale superamento dei valori di attenzione, o che volessero perseguire valori di qualità; la regolamentazione urbanistica nel territorio comunale (cui consequenzialmente si collega il termine di sei mesi per i piani di risanamento delle imprese), anche con l'individuazione di valori-limite inferiori a quelli decretati nazionalmente nei Comuni con rilevanti interessi paesaggistico-ambientali; l'organizzazione finanziata del sistema di monitoraggio e di controllo nei Comuni e nelle Province; i piani dei trasporti e urbanistici, gli interventi di delocalizzazione, la prima relazione biennale sullo stato acustico dei Comuni con oltre cinquantamila abitanti. Qualcosa in realtà si sta facendo ed abbiamo proposto all'Agenzia nazionale per la Protezione dell'Ambiente l'istituzione di un Osservatorio acustico che potrebbe diventare anche una sorta di "inventario" delle pratiche in corso: dalle innovazioni nei modi (meno rumorosi) di produrre, alle tecniche di assorbimento delle propagazioni (troppo rumorose), alla prevenzione dei danni alla salute, alle esperienze di zonizzazione.

Mi domando se non vada formalizzato (anche per correggere in parte i due limiti intrinseci della legge) l'obiettivo di un Testo Unico sull'inquinamento acustico quando tutti i decreti governativi saranno ultimati e si tratterà di verificarne la coerenza di sistema interno e comunitario (anche in relazione all'aggiornamento previsto dal comma 3 dell'art. 3 della legge) e di garantirne, pure finanziariamente, l'applicazione. Nel Testo Unico potrebbe anche essere istituita una permanente Conferenza di servizi che segua costantemente la fase due (la tutela diretta), aggiorni e affini le norme, acceleri procedure e verifiche, superando la logica dei veti e dei concerti. Parallelamente si potrebbe approvare una delibera CIPE con un piano pluriennale interministeriale per prevenire l'inquinamento acustico da infrastrutture dei trasporti.

Nonostante gli sforzi fatti, stenta ad emergere la consapevolezza e la pratica di una "politica acustica" che assuma gli obiettivi (*a*) della qualità acustica come fattore di innovazione e di competizione fra prodotti, fra aziende, fra infrastrutture, fra città, e (*b*) dell'equilibrio acustico come condizione di migliore possibilità di ascolto e comunicazione fra persone e fra collettività, come obiettivi non delegabili alla ricerca scientifica o alla sperimentazione tecnica.

Per questo insisto sull'urgenza di un'organica politica acustica, modulata sul territorio, scadenzata nel medio periodo, articolata in provvedimenti diversi: am-

ministrativi, tecnici, costruttivi e gestionali, di pianificazione e di contenimento, di bonifica e di prevenzione. È inoltre necessario un collegamento normativo fra tutti gli inquinamenti "da frequenze", in particolare per combattere l'invasione elettromagnetica dell'etere. Così la politica acustica può diventare parte integrante e qualificante delle politiche ambientali.

Ravenna, palazzo Corradini, 30 marzo 1998

MUSICA COME BENE CULTURALE

Partecipano Nicola Aicardi (Istituto Giuridico, Bologna), Susi Davoli (Teatro Municipale, Reggio Emilia), Claudio Gallico (Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Parma), F. Alberto Gallo (Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Ravenna), Giovanna Grignaffini (Camera dei Deputati, Commissione Cultura), Carlo Marinelli (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale, Roma), Mario Messinis (La Fenice, Venezia), Claudia Parmeggiani (Istituto Centrale per il Catalogo Unico, Roma), Nazzareno Pisauri (Istituto per i Beni Culturali, Bologna), Angelo Pompilio (Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma), Lamberto Trezzini (Corso di laurea in DAMS, Bologna); coordinatore Lorenzo Bianconi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna)

Si pubblicano qui la relazione di base e gli emendamenti legislativi proposti e votati dai convenuti a conclusione della giornata.

LORENZO BIANCONI, *Musica come bene culturale* – Questi appunti preliminari additano quattro o cinque problemi, diciamo quattro o cinque stridenti discordanze tra realtà delle cose e normativa. La giornata di studio può cercare di ridurle a dissonanze, ossia a rapporti armonici magari instabili sì, ma non irrazionali. Già sarebbe un progresso.

1. *I tre patrimoni* – «La musica, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, aspetto fondamentale della cultura nazionale ed è bene culturale di insostituibile valore sociale e formativo della persona umana». Questo è l'art. 1[1] del disegno di legge Veltroni recante la nuova *Disciplina generale dell'attività musicale.* Per quanto ne so, compare qui per la prima volta in un testo di legge della Repubblica il concetto 'bene culturale' applicato alla musica.

L'art. 2 dello stesso disegno di legge Veltroni, nel dettagliare le «attività pubbliche per la musica», precisa che «lo Stato, le regioni e gli enti locali riconoscono le attività musicali; ... ne promuovono lo sviluppo; ... favoriscono la formazione professionale ...; assicurano la conservazione del patrimonio storico della musica; garantiscono ... la sperimentazione e la ricerca ...; tutelano e promuovono la produzione musicale italiana contemporanea». Ancora una volta, non mi risulta che il concetto di 'patrimonio storico della musica' si riscontri in testi di legge anteriori a questo.

Peccato che poi, nei restanti 39 articoli, la legge Veltroni non definisca il concetto, non dica cioè in che cosa consiste il 'patrimonio storico della musica'. Non

ne parla proprio più. Il patrimonio storico della musica è, dopo l'art. 2, un *desaparecido*. Così restiamo nel dubbio se si tratti di un patrimonio materiale, fatto di oggetti (partiture, strumenti, dischi e nastri, teatri), oppure di un patrimonio intellettuale, fatto di testi musicali, di tecniche esecutive e di saperi teorico-pratici, ovvero infine di un patrimonio estetico, fatto di eventi artistici, ossia di opere d'arte eseguite e godute.

Questa tripartizione sarà grossolana, sarà perfin capziosa, ma è indispensabile. È il nocciolo del nostro problema, di oggi e di sempre. Musicologi e musicisti lo dovrebbero conoscer bene; ma anche i non addetti ai lavori possono cogliere al volo sia la questione, sia la delicatezza delle sue implicazioni. Prendete la *Norma* di Bellini, che ci passa per mano ogni volta che scambiamo 5000 lire. Il 'patrimonio' cui indirettamente allude la banconota sarà l'autografo conservato a S. Cecilia (patrimonio materiale), oppure l'edizione critica della partitura (patrimonio intellettuale), oppure la *Norma* cantata e ascoltata in teatro (patrimonio estetico)? Una sola di queste tre cose, o tutte e tre insieme? Sarà la Scala di Milano (dove fu data la 'prima'), o le litografie delle scene originali di Sanquirico, o i figurini di Giuditta Pasta, o la registrazione RAI Callas-Serafin? oppure sarà la tecnica del belcanto, necessaria per cantare un'opera divenuta oggi quasi incantabile? o infine sarà l'esperienza vissuta (o sognata) della *Norma* che ciascuno di noi conserva ed accarezza – una *Norma* ideale, o la somma di tutte le *Norme* possibili? Di quale dei tre tipi di patrimonio, a norma dell'art. 2 della legge Veltroni, lo Stato, le regioni e gli enti locali «assicurano la conservazione»?

Non credo che nel menzionare solennemente la «conservazione del patrimonio storico della musica» il legislatore abbia in mente il patrimonio materiale. Se così fosse, vorrebbe dire che egli lo intende ridotto press'a poco all'«archivio della musica in video» che l'art. 3^{1f} intende promuovere «al fine di conservare la memoria visiva delle attività liriche e musicali»: ottima ed opportunissima iniziativa, che però non investe se non un settore minimo del patrimonio materiale in campo musicale. La legge Veltroni non fa cenno delle biblioteche e degli archivi musicali, delle discoteche storiche, delle collezioni di strumenti, degli organi antichi, dei teatri in quanto edifici acusticamente specializzati, dei dipinti di interesse musicale. Nulla di tutto ciò è da essa disciplinato; certo, se lo facesse, invaderebbe il terreno del Ministero per i Beni culturali e ambientali (e delle Poste e Telecomunicazioni per quanto attiene agli archivi RAI).

Forse il disegno di legge ha in mente piuttosto qualcosa che riguarda il patrimonio intellettuale, l'insieme dei saperi teorici e pratici che è necessario coltivare per tener vive le tradizioni musicali locali (che le Regioni devono promuovere, art. 4^{1e}) e in generale artistiche. Molta enfasi cade infatti sulla formazione del personale artistico e tecnico (art. 3^{1e} sulla definizione, da parte dello Stato, dei requisiti della formazione dei musicisti; art. 20^{1f} e 24 sui compiti di formazione di artisti e tecnici affidati alle fondazioni lirico-sinfoniche; art. 22 sull'«alta formazione musicale»). In questo campo, la legge si inoltra sul terreno dei Ministeri della Pubblica Istruzione e dell'Università e della Ricerca scientifica e tecnologica: la legislazione andrà dunque coordinata quantomeno con la ventilata riforma dei Conservatorii, ora all'esame del Senato. (Fino ad oggi, i due testi di legge sono però vasi incomunicanti.)

È ancora più probabile che, nel dire 'patrimonio storico della musica', il dise-

gno di legge Veltroni pensi invece proprio alla *Norma* cantata in teatro, al patrimonio di opere dell'arte musicale che periodicamente tramutiamo in 'eventi' artistici per poterne celebrare la memoria collettiva. E qui naturalmente gioca 'in casa', ossia sul terreno del Dipartimento dello Spettacolo, il troncone rimasto del vecchio Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Resta che il disegno di legge ci lascia all'oscuro circa il concetto di 'patrimonio storico della musica', e tanto meno dice come fare per assicurare la buona fisiologia nei rapporti tra le tre distinte accezioni del concetto. Non dice quanto e come occorra investire, e da parte di chi, se non vogliamo trovarci un giorno nell'impossibilità di risentire e rivedere la *Norma* perché l'autografo è andato distrutto, perché non ci sono più soprani e tenori e orchestre in grado di eseguirla, perché non è mai stata pubblicata l'edizione critica della partitura, perché i nastri RAI della Callas si sono deteriorati, perché perché perché...

Si può far luce sul nodo dei tre patrimoni, a pro del legislatore – e a pro dei beni culturali musicali?

E come creare i raccordi necessari tra di essi? In Francia – là dove un Lully ha potuto avere per sé e i propri discendenti la carica, ereditaria, di sovrintendente generale con competenza su tutto il territorio del regno – creerebbero un direttore generale (è stato il caso di Marcel Landowski, plenipotenziario della cultura ed educazione musicale sotto Malraux). In Italia non credo che questa soluzione sarebbe percorribile.

Ma le altre, quali sono?

2. *Bene culturale 'cosa' e bene culturale 'attività'* – Torniamo all'art. 1: «La musica ... è bene culturale di insostituibile valore» ecc. L'estensione del concetto 'bene culturale' dagli oggetti d'interesse storico e artistico alle pratiche portatrici di significati storici o artistici è recente. Diamola per acquisita, anche se è tutt'altro che pacificamente accolta. (Per esempio, non è nient'affatto accolta nel progetto Cheli di un «Ministero per i Beni e le Attività culturali»: il titolo stesso – e a quanto pare anche l'articolato – tiene nettamente distinti gli uni dalle altre.) In Italia, soprattutto Sabino Cassese ha insistito sulla distinzione tra il bene culturale 'cosa' – il dipinto, il monumento, il sito archeologico o naturale che le leggi del 1939 e successive tutelano – e il bene culturale 'attività', e sulla pari dignità di ambo le accezioni (*I beni culturali da Bottai a Spadolini*, nella raccolta di saggi *L'amministrazione dello Stato*, Milano, Giuffrè, 1976, pp. 153-183). Posso considerare lo spettacolo musicale (o teatrale, o cinematografico, o coreutico) un 'bene culturale' – in quanto tale destinatario non solo di sostegno economico ma di specifica tutela da parte dello Stato –, solo se accetto l'idea del bene culturale inteso come 'attività'. La cui tutela si attua in forme profondamente diverse dalla tutela di un dipinto o di un sito archeologico. Non più o meno delicate: diverse.

Nella riflessione su questo problema, i colleghi teatrologi sono più progrediti dei musicologi. Fin dal 1990 l'Associazione dei Docenti Universitari Italiani di Teatro ha celebrato un convegno sul tema *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. (Il volume degli Atti, a cura di L. Trezzini, Roma, Bulzoni 1991, reca in copertina un'immagine eloquente del problema: il Teatro Farnese di Parma, ossia un bene culturale 'cosa' che per esigenze di tutela viene negato all'esercizio di quel bene culturale 'attività' che è lo spettacolo teatrale dal vivo.) Negli Atti si trovano, a poche pagine di distanza, interpretazioni del concetto di 'bene culturale'

antitetiche come quelle di Sandro d'Amico e di Achille Mango. D'Amico traccia da par suo la classificazione e nomenclatura dei documenti teatrali, ossia dell'insieme delle testimonianze scritte o figurative o audiovisive necessarie per ricostruire la totalità dell'evento teatrale nelle sue varie componenti (testo, regìa, attori, scene e costumi, messinscena, carte amministrative, documenti esterni) ed invoca la creazione della figura professionale del documentalista specializzato: biblioteche ed archivi generici non sono sedi adatte per conservare e gestire adeguatamente tale documentazione (d'Amico, come sapete, ha istituito a Genova il Museo dell'Attore). Dall'altro lato, Mango, sollecito dell'intrinseca irripetibilità dell'evento teatrale, non si perita di concludere che «il teatro è un 'bene culturale' in proporzione inversa alla sua documentabilità; smette di esserlo nel momento in cui si pretende di uniformarlo a regole valide» magari per la storia o per la storia dell'arte, non per lo spettacolo: e ha ragione anch'egli. Sono posizioni irriducibili, oltre che antitetiche? Non credo. Sono entrambe necessarie. Postulano che si distingua con cura il bene culturale 'cosa' e il bene culturale 'attività'.

I musicologi italiani sono al tempo stesso più indietro e più avanti. Più indietro, perché non mi risulta che abbiano mai davvero affrontato i nodi concettuali della questione. Hanno semplicemente lasciato che della musica intesa come bene culturale 'attività' si occupassero i musicisti, se ne sono disinteressati, e si sono dedicati ad una delle operazioni che – per l'impronta filologica della loro disciplina – da sempre esercitano con grande zelo: catalogare catalogare catalogare. Così l'idea che esista un 'patrimonio musicale', nell'accezione materiale del termine – un patrimonio bibliografico, in misura minore un patrimonio organologico e discografico, da schedare inventariare catalogare –, alla fine si è fatta largo quasi da sé. Se oggi nei Corsi di laurea in Conservazione dei Beni culturali esiste un indirizzo Beni musicali, non però un indirizzo Beni teatrali, lo si deve anche a questo meccanismo irriflesso.

Non si è invece sviluppata una specializzazione musicologica di tipo documentalistico. Certo, c'è il CIDIM (Centro Italiano di Iniziativa Musicale) a raccogliere e gestire una mole ingente di informazioni e dati su una vita musicale insieme rigogliosa e pulviscolare com'è quella italiana, fornendo in tal modo un prezioso strumento d'orientamento. C'è soprattutto l'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (IRTeM), che da più di un decennio svolge un lavoro sistematico e pionieristico di documentazione bibliografica, discografica, videografica e cronistica relativa alla produzione operistica e concertistica italiana e straniera. Ma se pensiamo in particolare al campo dell'opera lirica, ossia ad un genere che lascia tracce documentali particolarmente eterogenee e complesse da classificare, notiamo che di gran lunga non tutti i teatri di tradizione, e neppure tutti gli enti lirici, dispongono di archivi teatrali storici che conservino la documentazione della propria attività e svolgano servizio pubblico. I pochi che ci sono stanno dimostrando, man mano che passa il tempo, la loro importanza. Ma senza personale specializzato non possono reggersi. Il meglio che può succedere è che un ente lirico come la Fenice riconosca la propria incapacità in materia e affidi la conservazione e gestione del proprio archivio storico a un ente esterno (la Fondazione Levi). Almeno questa è andata davvero bene.

Vogliamo pensare alla figura dell'archivista e documentalista musicale? E chi lo deve fare: l'Università, i teatri, il futuro Ministero per i Beni e le Attività culturali? O tutti costoro di concerto?

3. *Conservare* – La presenza stessa dell'indirizzo Beni musicali nel Corso di Laurea in Conservazione dei Beni culturali è problematica. In accezione stretta, che cosa s'intende per 'conservazione' dei beni musicali? Le partiture sono beni librari, e si conservano come qualsiasi altro vecchio manoscritto o stampato. I dipinti con raffigurazioni d'interesse musicale si conservano alla stregua d'ogni altra tela o tavola o affresco o miniatura. Per gli strumenti musicali il discorso cambia: sono – è vero – pezzi d'artigianato, o arredi, e per certi aspetti richiedono trattamenti comuni ad altri generi di mobilio; ma la loro corretta conservazione richiede competenze specializzate, che salvaguardino le caratteristiche funzionali ed acustiche. (Che lo strumento sia suonabile o no, è secondario.) E per la conservazione dei teatri storici – a modo loro sono anch'essi strumenti musicali – vale suppergiù lo stesso.

Ebbene, gli insegnamenti di Acustica, di Storia dell'Architettura teatrale, di Organologia, di Teoria e Tecnica del Restauro degli Strumenti musicali, inclusi nella tabella del C.d.l. dai suoi primi ideatori (e solo in qualche raro caso attivati), sono tra quelli che, all'atto di compilare l'elenco dei settori scientifico-disciplinari di musica, il Consiglio Universitario Nazionale ha ignorato o cassato. Dunque, in questi due campi l'indirizzo Beni musicali non ha evidentemente nulla da offrire ai suoi aspiranti 'conservatori'. Ora, non è un mistero per nessuno che l'organologia scientifica è una disciplina sfuggente, in Italia: alcune scuole eccellenti di liuteria, alcune ottime botteghe di organari, e poi il caso, il fai-da-te, il talento individuale frammisto al dilettantismo selvaggio. Lo stato d'incuria intellettuale in cui versa l'Organologia non passa senza lasciar tracce. Si veda il degrado dei nostri (pochi) musei di strumenti musicali, privi come sono di laboratori: mi si dice che il Bartolomeo Cristofori posseduto dal Museo nazionale degli Strumenti musicali di Roma, uno di tre esistenti in tutto il mondo, è ormai irrecuperabilmente perduto per l'aggressione distruttrice dei tarli, ossia per un agente parassitario che chiunque, in casa propria, riconoscerebbe e saprebbe far curare.

Solo per la determinatezza dell'Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica, il CUN ha concesso che vi siano Discografia e Videografia musicale da un lato, Teoria e tecnica del restauro dei supporti sonori dall'altro. Ma per adesso questi due insegnamenti non mi risultano attivati in nessun Ateneo (sono stati cancellati gli Elementi di Elettroacustica).

Dunque, un po' per la natura della cosa e un po' per la singolare sordità dell'accademia italiana, se l'indirizzo Beni musicali non esistesse, nessuno se ne accorgerebbe, dal punto di vista della conservazione in senso stretto.

4. *Gestire, valorizzare* – Diversa è la cosa se, secondo l'uso invalso nella legislazione dei beni culturali, dalla conservazione o tutela (attività diretta a riconoscere, conservare e proteggere) si distingue la gestione (attività diretta ad assicurare la fruizione) e la valorizzazione (attività diretta a migliorare la conservazione ed incrementare la fruizione). In questi due ultimi campi la necessità di una formazione specialistica è indiscutibile. Per gestire e valorizzare una biblioteca o una discoteca o un archivio musicali, la formazione generica del bibliotecario e dell'archivista, ancorché indispensabile, non è sufficiente, tante sono le 'stranezze' dei libri di musica, dei supporti sonori, dei documenti riguardanti la musica: 'stranezze' nell'aspetto, nel formato, nella scrittura, nel contenuto, donde 'strane' procedure di descrizione, classificazione, decifrazione, interpretazione. In questo senso, l'indirizzo Beni musicali può fare moltissimo.

Ma il molto che potrebbe fare è vanificato, all'atto pratico, dal rapporto squilibrato tra l'eterogeneità stessa dei 'beni musicali' e la loro amministrazione. Da un lato dovremmo avere musicologi esperti di libri come di documenti d'archivio, di dischi e nastri come di dipinti, di strumenti come di teatri; dall'altro lato c'è un Ministero per i Beni culturali e ambientali articolato in 'uffici centrali' e 'divisioni' che tutelano e valorizzano, ma separatamente, i beni ambientali, quelli architettonici, quelli archeologici, quelli artistici-e-storici, quelli archivistici, quelli librari. Ora, tolta la Commissione nazionale per lo studio e l'esame dei problemi connessi al restauro degli organi storici (che è un organo consultivo, non esecutivo), non mi risulta che neanche un musicologo operi in alcuno degli organismi direttivi e consulenti dei vari uffici e divisioni. E non potrebbe essere altrimenti, visto che ciascun ufficio e divisione amministra insiemi di oggetti (bibliotecari, archivistici, museali, artistici-e-storici) che solo in minima parte sono musicali.

Tesori inestimabili: ma tutti marginali.

La tutela e valorizzazione dei beni musicali è dunque debolissima, nell'amministrazione ministeriale italiana, non già per la malizia degli uomini, e non solo per la diffidenza che tradizionalmente la cultura umanistica italiana nutre verso la musica: ma perché la musica è un bene culturale *sui generis*, nient'affatto riconducibile ad una categoria determinata di oggetti, e così multiforme da invadere tutti o quasi gli scomparti ragionevolmente concepibili in un'amministrazione che è nata quando nessuno si sarebbe sognato di attribuire alla musica lo status di un 'bene culturale'.

Poco o nulla si sa del progetto Cheli del futuro Ministero per i Beni e le Attività culturali: il ministro lo tiene sottochiave. Chi ha avuto in mano la chiave, dice che in realtà non molto cambierà nell'architettura generale dei tre 'dipartimenti' in cui si articolerà (art. 13). Saranno un dipartimento del patrimonio storico-artistico e ambientale, con competenza in materia di beni archeologici, architettonici, storici e artistici, musei, arte contemporanea e paesaggio; un secondo dipartimento dei beni archivistici, del libro e delle istituzioni culturali, con competenza in materia di archivi, diritto d'autore, libri e attività editoriali di elevato valore culturale, biblioteche ed archivi audiovisivi, istituzioni culturali; infine un dipartimento delle attività di spettacolo e sportive, con competenza in materia di spettacolo dal vivo, cinematografia, sport. E non molto cambierà nei 'settori' ed 'uffici' interni ai tre dipartimenti, rispetto agli attuali 'uffici' del MBCA e al Dipartimento dello Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio.

Le paratie rimarranno. Vogliamo però, per la musica, almeno creare i raccordi necessari che controbilancino la frammentarietà intrinseca dei 'beni musicali'? Sappiamo immaginare come? (*Please*, non con le commissioni consultive, miste, paritetiche, ecc.: la singolare sterilità dimostrata dal Comitato nazionale per il coordinamento dell'attività di promozione e tutela dei beni musicali – un comitato, bislacco fin dal titolo, istituito dal ministro Gullotti con decreto del 10 gennaio 1978 e presto dissoltosi nel nulla – è in tal senso un sufficiente monito.)

5. *Bibliotecari musicali e musicologi* – Il progetto Cheli prevederebbe, si dice, un «registro dei conservatori dei beni culturali» tenuto dal nuovo Ministero per i Beni e le Attività culturali (art. 25): vi sarebbero iscritti gli archeologi, gli storici dell'arte, gli archivisti, i bibliotecari, i restauratori che esercitano la loro professione nel settore dei beni culturali, anche nell'ambito di rapporti di lavoro alle dipendenze di pubbliche amministrazioni. Non i musicologi.

Rieccoci al punto dei tre patrimoni. La musica come bene culturale 'attività' è sbilanciata sul versante del patrimonio estetico, e ricade sostanzialmente sotto la giurisdizione del dipartimento delle attività dello spettacolo e sportive: dove non sono previsti né ordini né albi né registri, bensì la mera competenza di fatto. (Non dimentichiamo che secondo la legge Veltroni sulle fondazioni lirico-sinfoniche i sovrintendenti vengono selezionati in base alla «specifica e comprovata esperienza nel settore dell'organizzazione musicale e della gestione di enti consimili», e a loro volta costoro «nominano collaboratori»: dunque fanno scuola, tengono bottega.) Come bene culturale 'cosa', invece, la musica è *quantité négligeable*: comunque sparpagliata in settori ed uffici diversi di due diversi dipartimenti, dove è statisticamente esclusa anche solo l'ipotesi astratta che i suoi addetti possano mai raggiungere la massa critica necessaria per incidere significativamente sulle scelte d'indirizzo generali e particolari. Sarebbe statisticamente esclusa, se non fosse esclusa anche di diritto, visto che non si prevede la figura del musicologo tra quelle dei conservatori dei beni culturali.

Ma allora dobbiamo dirlo, ai nostri studenti: mentre negli altri quattro indirizzi del C.d.l. in Conservazione dei Beni culturali (Archeologico, Architettonico, Archivistico e librario, Storico-artistico) vi preparate ad una carriera di conservatori dei beni culturali, nell'indirizzo Beni musicali studiate tante belle cose e passate in maniera istruttiva il vostro tempo. Tuttavia il Ministero per i Beni e le Attività culturali non riconoscerà la vostra preparazione e qualificazione. Non vi ha proprio previsti.

Dobbiamo dirlo anche a noi stessi, docenti o dirigenti o funzionari o intellettuali: ad un governo competente dei beni culturali musicali (patrimonio materiale) arriveremo soltanto per una di queste due vie. O riconosciamo che, infiltrandosi un po' qua e un po' là, la musica deve entrare in misura sufficiente a far parte del corredo di competenze posseduto da tutti gli storici dell'arte, da tutti gli archivisti e da tutti i bibliotecari: ed è, credo, mero surrealismo. O l'amministrazione dei beni culturali riconosce che il conservatore dei beni culturali musicali è una figura indispensabile, e dunque il legislatore lo aggiunge all'elenco dell'art. 25 del progetto Cheli. È surrealismo anche questo?

La strada intermedia ci sarebbe: ma presuppone che i musicologi aprano un negoziato con gli storici dell'arte, gli archivisti ed i bibliotecari da un lato, e dall'altro con l'esecutivo che emanerà il regolamento per disciplinare i requisiti, le modalità e gli effetti dell'iscrizione al registro dei conservatori dei beni culturali. Il negoziato dovrebbe vertere su questa esigenza elementare: che chi si forma nell'indirizzo dei Beni musicali sia poi messo in condizione, col proprio curriculum, di procurarsi in ogni caso i requisiti necessari per accedere al registro degli storici dell'arte, degli archivisti, dei bibliotecario. Nella passata legislatura fu proposta una legge per il riordino delle professioni di archeologo, di storico dell'arte, di archivista storico-scientifico e di bibliotecario. Ebbene, i requisiti previsti per quest'ultima categoria (concertati con l'Associazione Italiana delle Biblioteche) erano tali che nessun laureato dell'indirizzo Beni musicali – neanche il più versato nella bibliografia e biblioteconomia musicale – li avrebbe potuti possedere, dato che per il suo carattere vincolante la 'tabella' del corso di laurea gli avrebbe impedito di procurarsi le due annualità di biblioteconomia richieste.

Impasses tragicomiche come questa si possono evitare, se ci si parla e se ci si capisce.

Che occorrano bibliotecari generali con competenze musicali, o esperti di bibliografia musicale con una formazione da bibliotecari, è evidente. Proprio perché riconoscere, descrivere, classificare, inventariare, catalogare un libro di musica è un'operazione tanto rischiosa, bisogna che le biblioteche dei Conservatorii e le biblioteche generali con ricchi fondi musicali storici siano dotate di personale addestrato su ambo i fronti. A maggior ragione occorrono esperti di discografia per le discoteche.

C'è chi sostiene che il bibliotecario musicale è innanzitutto un musicista, e come tale va formato in Conservatorio, non all'Università. C'è chi sostiene l'inverso. Forse va bene così o cosà. Ma se poi il Ministero non riconosce l'esistenza stessa del bibliotecario musicale?

La condizione in cui versa il Sistema Bibliotecario Nazionale per la Musica – dopo svariati anni e miliardi spesi in progettazioni e sperimentazioni, consente di leggere in video poco più delle 'schedine' raccolte e furiosamente battute sulla Lettera 22 da quel titano che fu Claudio Sartori, non consente però la catalogazione 'partecipata' in rete, capitola cioè di fronte alla risorsa informatica più incisivamente rivoluzionaria – conferma come meglio non si potrebbe che la biblioteconomia generale da sola non padroneggia le difficoltà e le sottigliezze della bibliografia musicale; mentre i bibliografi musicali, tenuti in una condizione di oggettiva minorità in quanto privi di una configurazione istituzionale piena e responsabile, non hanno modo d'incidere sui processi di decisione nella progettazione e definizione dei sistemi.

6. *Incuria, protezionismo e conclusioni* – Tre notazioni per finire.

Uno. Le biblioteche dei Conservatorii detengono in parecchi casi (Milano Genova Padova Venezia Pesaro Firenze Roma Napoli Palermo) fondi storici ingentissimi e preziosissimi: ma sono biblioteche scolastiche. Con tutti i limiti e i rischi e i guasti che ne derivano. Il progetto Cheli e il decreto attuativo della Bassanini (art. 151) prevedono che le biblioteche universitarie statali passino dallo Stato alle Università. I Conservatorii confluiranno negli Istituti Superiori delle Arti: istituti di grado universitario. Si può congegnare un meccanismo legislativo, una piroetta normativa che faccia fare alle suddette biblioteche di Conservatorio, *bottom up*, un cammino eguale ma inverso a quello che le biblioteche universitarie si accingono a percorrere *top down*? Che cioè si vengano a trovare allo stesso livello? Ed abbiano personale della stessa qualifica?

Due. Il disegno di legge Veltroni sulle attività musicali detta un articolo apposito, il ventunesimo, per la promozione della «musica italiana contemporanea» (colta, non *pop*) da parte dell'autorità di governo competente. Mario Messinis ha recentemente polemizzato con quest'indirizzo: non abbiamo bisogno di nuove forme di protezionismo – con tutti i rischi impliciti –, semmai è tutto il Novecento (europeo, mondiale) ad essere bisognoso di sostegno. Siamo alla saldatura del cerchio. La musica del nostro secolo è in sé un bene culturale a rischio: per tutelare la 'cosa' devo tutelare l''attività'. Non sarà una variante del solito, eterno problema dei tre patrimoni musicali? Della musica che deperisce se se ne sta sparpagliata qua e là, un po' in tutti gli angoli del futuro Ministero per i Beni e le Attività culturali?

In conclusione. Possiamo provare a produrre una definizione della musica come 'bene culturale' che aiuti il legislatore, aiuti noi e soprattutto aiuti lei medesima a tirar avanti degnamente in Italia?

Proposte di emendamenti alla legislazione sui beni culturali e affini

Disegno di legge governativo recante la Disciplina generale dell'attività musicale (legge Veltroni) - titolo I: Interventi pubblici per le attività musicali - capo I: Disposizioni generali - articolo 1: Principi generali

dettato attuale

1. La musica, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, aspetto fondamentale della cultura nazionale ed è bene culturale di insostituibile valore sociale e formativo della persona umana.

dettato proposto

1. La musica, quale mezzo di espressione artistica e di promozione culturale, costituisce, in tutti i suoi generi e manifestazioni, **ivi comprese le testimonianze materiali,** aspetto fondamentale della cultura nazionale ed è bene culturale di insostituibile valore sociale e formativo della persona umana.

---

titolo II: Finalità pubbliche delle attività musicali - capo I: Attività musicale lirica e concertistica - articolo 1: Individuazione delle funzioni

dettato attuale

1. [...] *b*) [...] tempo indeterminato.

dettato proposto

1. [...] *b*) [...] tempo indeterminato;
***i*) conservazione e fruibilità pubblica della documentazione artistica (cartacea ed audiovisiva) relativa alla propria attività produttiva in campo musicale.**

Di conseguenza, agli articoli 23 (Fondazioni lirico-sinfoniche), 26[1] (Riconoscimento dei teatri storici), 28[2] (Festivals nazionali ed internazionali), 30[2] (Riconoscimento delle istituzioni concertistico-orchestrali) e 31[3] (Associazioni musicali), nonché al capo IV (Sistema delle residenze multiculturali), andranno previsti appositi commi che definiscano la natura, i compiti e i limiti degli archivi destinati a conservare e a rendere pubblicamente fruibile la documentazione artistica relativa all'attività produttiva musicale, e regolino il relativo sistema di incentivi.

---

capo III: Soggetti della continuità musicale - articolo 31: Associazioni musicali

dettato attuale

3. [...] *e*) [...] da programmare.

dettato proposto

3. [...] *e*) [...] da programmare.
Per gli istituti tesi a raccogliere documentazioni, fornire informazioni, effettuare ricerche sulle attività musicali, previsti dall'articolo 1, comma 4, della legge 14 novembre 1979, n. 589, che non siano in possesso della personalità giuridica di diritto privato, questa viene loro riconosciuta, ai sensi dell'articolo 12 del Codice Civile, dall'Autorità di governo competente in materia di spettacolo, purché gli istituti stessi siano in pos-

sesso di un patrimonio librario, sonoro e audiovisivo e di relative attrezzature per la fruizione, per un valore non inferiore a lire 300 milioni, indipendentemente dall'esistenza o meno di patrimoni immobiliari o mobiliari.

Decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112 - capo V: Beni e attività culturali - art. 148: Definizioni [cfr. anche lo schema di decreto legislativo in materia di beni e attività culturali (= 'commissione Cheli') - capo I: Funzioni e compiti relativi ai beni culturali e ambientali e alle attività culturali - art. 1: Definizioni]

dettato attuale

Ai fini del presente decreto legislativo si intendono per:

a) 'beni culturali', quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demoetnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge; [...]

dettato proposto

Ai fini del presente decreto legislativo si intendono per:

a) 'beni culturali', quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demoetnoantropologico, archeologico, archivistico **(anche audiovisivo)** e librario **(anche musicale)**, e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge; [...]

Schema di decreto legislativo in materia di beni e attività culturali (= 'commissione Cheli') - capo II: Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali - art. 13: I dipartimenti

dettato attuale

1. [...] *c)* dipartimento delle attività di spettacolo e sportive, con competenza in materia di spettacolo dal vivo, cinematografia, sport.

dettato proposto

1. [...] *c)* dipartimento delle attività di spettacolo e sportive, con competenza in materia di **teatro, musica, danza,** spettacolo dal vivo, cinematografia, sport.

---

art. 25: Registro dei conservatori dei beni culturali

dettato attuale

1. Gli archeologi, gli storici dell'arte, gli archivisti, i bibliotecari, i restauratori che esercitano la loro professione nel settore dei beni culturali, anche nell'ambito di rapporti di lavoro alle dipendenze di pubbliche amministrazioni, sono iscritti nel registro dei conservatori dei beni culturali tenuto dal Ministero.

dettato proposto

1. Gli archeologi, gli storici dell'arte, gli archivisti **(anche musicali e audiovisivi)**, i bibliotecari **(anche musicali)**, i restauratori che esercitano la loro professione nel settore dei beni culturali, anche nell'ambito di rapporti di lavoro alle dipendenze di pubbliche amministrazioni, sono iscritti nel registro dei conservatori dei beni culturali tenuto dal Ministero.

Disegno di legge n. 2881 recante la Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatorii di musica e degli Istituti musicali pareggiati - art. 4: Modalità di istituzione degli Istituti Superiori delle Arti

dettato attuale	**dettato proposto**
1. [...] *d)* provvedere [...] alla istituzione di nuovi musei e al riordino dei musei esistenti, delle biblioteche, ivi comprese quelle musicali, degli archivi sonori nonché delle strutture necessarie alla ricerca e alle produzioni artistiche; [...]	1. [...] *d)* provvedere [...] alla istituzione di nuovi musei e **di archivi sonori**, e al riordino dei musei esistenti, delle biblioteche, ivi comprese quelle musicali, nonché delle strutture necessarie alla ricerca e alle produzioni artistiche; [...]

DUE CONFERENZE DI GUIDA ALL'ASCOLTO DEI CONCERTI
in occasione di Bologna Festival Musica '98

Bologna, palazzo Marescotti

21 aprile 1998
LORIS AZZARONI, *La musica organistica di Girolamo Frescobaldi*

28 aprile 1998
RAFFAELE POZZI, *I quartetti per archi di Béla Bartók*

SECONDO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marescotti, 30 maggio 1998

VINCENZO BORGHETTI, *Preliminari a un'edizione di musica del Quattrocento*
MARCO MANGANI, *Per un'analisi delle forme minori tra Cinque e Seicento: indagine su un campione mantovano*
SIMONETTA RICCIARDI, *Haydn in Italia: la fortuna della "Creazione" nella prima metà dell'Ottocento*
NICOLA SCALDAFERRI, *La tradizione musicale delle montagne albanesi: resoconto di una ricerca sul campo*
LUCIO TUFANO, *"Nina ossia La pazza per amore" di Giovanni Paisiello: testo e contesto, genesi e metamorfosi*
MARCO UVIETTA, *Aspetti del linguaggio armonico di Alexandre Tansman tra le due guerre*

SECONDO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 20-22 novembre 1998

Nei giorni 20, 21 e 22 novembre 1998, nel Salone Marescotti e nella Sala di Dioniso fanciullo del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (via Barberia 4) si terrà il secondo Colloquio di musicologia indetto dall'Associazione «Il Saggiatore musicale». Scopo del colloquio è di incentivare la discussione e di stimolare la riflessione collegiale su alcuni temi di grande interesse della musicologia odierna, non senza riprendere argomenti e spunti critici offerti dalla rivista «Il Saggiatore musicale» nelle prime quattro annate.

Il colloquio si articolerà in due tavole rotonde e tre sedute libere. Le due tavole rotonde verteranno sui seguenti temi:

(1) I limiti dell'analisi (cfr. gli articoli di É. Darbellay su Carter, «Il Saggiatore musicale», II, 1995, pp. 297-327; di S. La Via su Rore, IV, 1997, pp. 5-51; di H. H. Eggebrecht sull'analisi, IV, 1997, pp. 373-384);

(2) La committenza nell'arte e nella ricerca (cfr. gli articoli di C. Annibaldi sui Medici, III, «Il Saggiatore musicale», 1996, pp. 361-391; di F. Piperno sui Della Rovere, IV, 1997, pp. 249-270; di I. Fenlon sulla musicologia universitaria britannica, IV, 1997, pp. 353-371).

Le tre sedute libere saranno dedicate a relazioni su temi svariati (15 minuti di durata, ossia cinque cartelle dattiloscritte di 30 righe a 60 battute, circa 1500 parole). Entro il 30 giugno 1998 gli interessati presenteranno le loro proposte (con un abstract di 30 righe) al comitato scientifico, che le selezionerà entro il 15 luglio 1998. Nella selezione delle proposte, si riserverà un certo spazio all'illustrazione di progetti di ricerca e programmi di ricerca già in corso, individuali e collettivi, nonché alla discussione di argomenti recentemente trattati nella rivista «Il Saggiatore musicale» (commenti, glosse, repliche ad articoli, interventi e recensioni). Gli abstracts delle relazioni verranno pubblicati nel sito Internet del «Saggiatore musicale» (*muspe1.cirfid.unibo.it/period/saggmus/attività.htm*).

Il comitato scientifico del Colloquio è formato da Lorenzo Bianconi, Cristina Cano, Francesco Degrada, F. Alberto Gallo, Adriana Guarnieri Corazzol e Roberto Leydi.

La partecipazione al Colloquio è gratuita per i soci e per gli abbonati al «Saggiatore musicale» (sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento nella sede del Colloquio). Per gli altri partecipanti la quota d'iscrizione è di Lit. 80.000.

Per informazioni e per l'invio degli abstract (in sei copie):
"Il Colloquio di Musicologia del Saggiatore musicale"
Dipartimento di Musica e Spettacolo - via Barberia 4, 40123 Bologna
tel. 051229102 o 051267468 - fax 051231183-051233117-051265414
e-mail *saggmus@muspe1.cirfid.unibo.it*

Il Bollettino dell'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stato redatto da Paolo Russo con la collaborazione di Mario Armellini, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia.