

PIETRO MISURACA  
(Palermo)

## MUSICOLOGIA E CRITICA MUSICALE: SPECIFICITÀ, INTERAZIONI, IMPLICAZIONI PEDAGOGICO-DIDATTICHE

### 1. *Parlare di musica*

Quelli del musicologo e del critico musicale sono due profili professionali distinti e ben caratterizzati, ma possono essere complementari e se ne può auspicare un possibile incontro. Questo contributo, tirando le fila di un lungo dibattito, intende soffermarsi appunto sulla specificità delle due professioni, sul bagaglio di conoscenze a entrambe necessario e sulle loro funzioni differenziate ma all'occorrenza interscambiabili.

Una fruttuosa circolarità può innescarsi nel momento in cui entrambe le professioni si pongano l'obiettivo di fondo di «manifestare attraverso la parola la specifica esperienza musicale e le specifiche qualità dell'opera», come dichiarava Adorno nelle sue ben note e tutt'oggi imprescindibili *Riflessioni sulla critica musicale* lette ad apertura del *Symposion für Musikkritik* di Graz del 1967: «Chi non ha tale predisposizione, chi non possiede una specifica sensibilità linguistica che lo aiuti a tradurre i cosiddetti processi musicali puri in termini linguistici [...], deve cambiare mestiere».<sup>1</sup>

Per il musicologo – lo diciamo subito, ma ci torneremo più avanti – ciò implica il saper coniugare il rigore storico-documentario, l'acribia filologica, lo scavo analitico con la capacità di interpretare l'opera musicale con sensibilità artistica, considerandola nella sua realtà sonora. La prima sfida che il musicologo e il critico musicale si trovano dunque ad affrontare è quella di tradurre in parole l'esperienza dell'ascolto. Il linguaggio è infatti «strumento essenziale nella costruzione della conoscenza», come scrive Giuseppina La Face che sulla necessità di *verbalizzare* il discorso musicale insiste con specifico riguardo alla sua trasposizione didattica.<sup>2</sup> Determinante in tale sfida è il ricorso al registro metaforico, connaturato al discorso sulla musica persino quando si discute di dati tecnici e oggettivi. Ce ne offre un esempio Federico Capitoni, nel momento in cui fa notare come sia improprio e tuttavia efficace dire che il suono delle corde di budello degli antichi violini sia più *morbido* rispetto a quello delle odierne corde metalliche: «La morbidezza è una proprietà che ci sentiamo di associare al burro, più

---

<sup>1</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* (1968), in *La musica, i media e la critica*, a cura di V. Cuomo, Napoli, Cuzzolini Editore, 2002, pp. 75-93: 86.

<sup>2</sup> G. LA FACE BIANCONI, *Introduzione. Traducimi la musica in parole: una sfida didattica e divulgativa*, questa rivista, X, 2020, pp. 63-64: 64.

che al suono: che cosa c'entra con la musica? Eppure tutti capiamo perfettamente a cosa si stia riferendo quella frase».<sup>3</sup>

L'uso di metafore non va quindi confuso con l'abbandono a modi letterari di parlar di musica. Ciò a cui si fa qui riferimento sono quei processi di comparazione metaforica che costituiscono la sostanza stessa del nostro armamentario concettuale: il nostro stesso cervello, la stessa facoltà linguistica funzionano per associazioni e confronti fra immagini mentali; ed è su questi nessi di pensiero metaforici che si fonda il laboratorio dell'arte. La metafora ha quindi fondamento cognitivo; e può essere persino più illuminante di un'indicazione tecnica se applicata a un'esperienza come quella musicale che di per sé è «sfuggente, confondente, complessa, multimodale, sinestetica, olistica, nel contempo percettiva e cognitiva ed emotiva».<sup>4</sup>

In riferimento al tentativo di evocare con parole l'esperienza musicale Andrea Battistini impiega, in analogia con l'*ekphrasis* applicata alle arti visive, il neologismo *mélôphrasis* coniato da Edgecombe.<sup>5</sup> E Roger Savage mette in luce come sia stato il mito romantico dell'ineffabilità della musica, «with the somnambulist symbol of the sublime»,<sup>6</sup> a inibire e precludere l'atto critico come forma di conoscenza, mantenendo l'esperienza musicale fundamentalmente inaccessibile al linguaggio e al pensiero.

Wilhelm Wackenroder, antesignano della riflessione romantica sulla musica, privilegiava una sorta di sprofondamento mistico nell'opera: la musica, divenuta regina tra le arti in ragione della propria indeterminatezza, schiudeva dimensioni visionarie e trascendenti. L'estetica musicale contemporanea ha però chiarito l'equivoco di fondo della generazione romantica, la quale, non interpretando ancora l'arte dei suoni come manifestazione di un pensiero distinto e autonomo rispetto a quello verbale, finiva per confondere l'intraducibilità con l'indeterminatezza, e l'ineffabile con l'assoluto. Si abbandonava pertanto alla potenza misteriosa della musica sforzandosi di illuminarne il senso con parole fantasiose e approssimative.

<sup>3</sup> F. CAPITONI, *La critica musicale*, Roma, Carocci, 2021<sup>3</sup>, p. 22.

<sup>4</sup> S. LOMBARDI VALLAURI, *Su un metodo d'insegnamento della musica contemporanea per studenti non futuri musicisti né musicologi*, in *La musica del Novecento. Una risorsa per la scuola: proposte operative, teorie, riflessioni*, a cura di P. Somigli, Milano, Franco Angeli, 2019, pp. 253-267: 262. Per un approfondimento sulla questione si rimanda ai saggi raccolti in *Musica e metafora: storia analisi ermeneutica*, a cura di F. Finocchiaro e M. Giani, Torino, Academia University Press, 2017.

<sup>5</sup> Cfr. A. BATTISTINI, *Denotazione, metafora e connotazione tra ekphrasis e mélôphrasis*, questa rivista, X, 2020, pp. 65-75. L'origine del termine è in R. S. EDGECOMBE, *Mélôphrasis. Defining a Distinctive Genre of Literature/Music Dialogue*, «Mosaico», XXVI/4, 1993, pp. 1-20: 2.

<sup>6</sup> R. W. H. SAVAGE, *Hermeneutics and Music Criticism*, New York-London, Routledge-Taylor & Francis, 2010, p. 37.

La musica è spesso in effetti sublime, nel senso che provoca esperienze che ci superano perché non riusciamo a ricondurle alle categorie chiare e distinte della ragione e quindi a dirle in parole, ma è un errore, quello che i romantici fanno, di sostituire l'incapacità di spiegare a parole la propria esperienza con una spiegazione che dica a parole che la propria è l'esperienza dell'assoluto.<sup>7</sup>

Dismettere la metafisica della musica consente invece di legittimare l'attitudine ermeneutica: è possibile verbalizzare le risonanze metaforiche implicite in un'opera musicale mettendole in relazione con altri aspetti dell'esperienza, senza tuttavia dimenticare che, da Hanslick in poi, la costruzione creativa di metafore non può prescindere dall'investire la struttura musicale in sé stessa. Solo così è possibile oltrepassare sia l'approccio poetico e immaginifico della generazione romantica che le analisi puramente tecniche e autoreferenziali.<sup>8</sup>

Un brano di musica va compreso innanzitutto in termini di idee musicali, ma senza nulla togliere alla risonanza umana, ai condizionamenti storici e sociali, al simbolismo profondo che in ogni particolare conformazione e organizzazione di quelle idee musicali si incarnano. La musica opera su un piano che, pur essendo intellettuale, non appartiene allo stesso ordine razionale cui fa capo il linguaggio parlato; eppure, questo, mediante vie indirette, può predisporre le migliori condizioni di fruibilità. Scrive Andrea Battistini:

Per quanto dunque chi vuole verbalizzare la comprensione musicale incontri delle difficoltà per così dire strutturali e connaturate alle diversità dei due codici comunicativi superiori a quelle per altri linguaggi, è comunque possibile non abbandonarsi indiscriminatamente a illazioni gratuite e inferire dai dati denotativi dei legittimi 'veicoli' capaci di accrescerli in connotazioni non meramente impressionistiche e immotivate.<sup>9</sup>

Quest'ultima considerazione fa pensare a quanto scriveva il filosofo Antonio Banfi in una cartolina postale inviata a Luigi Rognoni, il quale aveva da lui mutuato una riflessione estetico-filosofica antidealista che lo portava a ricercare un nesso fra l'elemento sintattico-linguistico del fatto musicale e il contenuto

---

<sup>7</sup> S. LOMBARDI VALLAURI, *Contro la musica senile (il contegno, la patina culturale, il sublime fittizio)* in *La resistenza estetica in musica: esempi e riflessioni*, a cura di G. Guanti, Pisa, Pisa University Press, 2018, pp. 67-83: 80.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio la sintesi compiuta da Hermann Abert (1871-1927), in una fase della musicologia metodologicamente ancora incerta, tra la «la finezza intuitiva dell'ermeneutica di Hermann Kretzschmar» e le «proprietà euristiche della critica stilistica» di Hugo Riemann (che si atteneva rigorosamente al fatto musicale), il che gli consente di «agganciare costantemente il procedimento analitico, anche molto spinto, all'individuazione del processo psicologico-espressivo che motiva la forma»: P. GALLARATI, *Postfazione a HERMANN ABERT, Mozart. La maturità (1783-1791)*, trad. it. di B. Porena e I. Cappelli, Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 772-779: 777 e 790.

<sup>9</sup> A. BATTISTINI, *Denotazione, metafora e connotazione* cit., p. 73.

storico e sociale insito nella composizione.<sup>10</sup> In questa missiva Banfi sottolinea in modo fulmineo come l'esperienza musicale non sia isolabile rispetto alla complessità della realtà in cui è inserita e non possa essere ridotta né a dati tecnici fini a sé stessi né a interpretazioni fantasiosamente soggettive, essendo invece espressione viva di una intenzionalità che ne determina il senso: «Ciò che si deve togliere di mezzo è la faciloneria dell'impressionismo critico o il giudizio generico o le classificazioni astratte. Una storia, come una critica d'arte, devono far *vivere* tutto il corpo dell'arte: non anatomia e non svolazzi pittorici».<sup>11</sup>

Ogni brano di musica, nei suoi stessi elementi costitutivi e nella sua complessiva configurazione temporale, dischiude un universo di senso che la ragione umana non può fare a meno di concettualizzare e di formulare linguisticamente, per quanto i suoi sforzi possano risultare inadeguati.<sup>12</sup> A questa transcodificazione verbale mira appunto l'approccio ermeneutico. Come ci ricorda Susanna Pasticci, «la musica è suono che continuamente si fa senso: e la ricerca del senso avviene, inevitabilmente, per il tramite della parola. Proprio per questo, tutto quello che diciamo o che ci sentiamo dire sulla musica può incidere in modo determinante sulla nostra esperienza d'ascolto».<sup>13</sup>

Il ricorso ad appropriati strumenti linguistici diviene poi essenziale in ambito didattico e in generale quando si vuol parlare di musica ai non specialisti, come sottolinea Giuseppina La Face evocando il modello della critica letteraria e delle arti visive:

This lexicon, both technical and connotative at the same time, concerns both musical terminology (*quaver, grand pause, tonic*, etc.), and the quality of sensorial and emotional experience (*sweet, clear, somber, garrulous, melancholic*, etc.), but also notions that condense complex cultural meanings or contain references to apparently distant domains of knowledge (*heroic, epic, cosmic, vivid*, etc.). A language, then, which translates the work into words, alternately capturing, for each segment of it, the prevailing atmosphere, the development, or a salient detail (a specific cue). There is much to be done: we will need

<sup>10</sup> Cfr. P. MISURACA, «Una eredità aperta e attiva»: Luigi Rognoni, il suo archivio e l'insegnamento di Antonio Banfi, «Musica/Realtà», XXXXIII, n. 127, marzo 2022, pp. 53-75.

<sup>11</sup> La cartolina, inviata da San Michele di Pagana, è del 27 luglio 1936. La cita lo stesso Rognoni nel suo *Ricordo di Antonio Banfi*, «Fenomenologia e scienze dell'uomo», II/3, 1986, pp. 231-238 e 246-250; rist. in *Luigi Rognoni intellettuale europeo. Documenti e testimonianze*, a cura di P. Misuraca, 3 voll. (I. *Testimonianze*, II. *Carteggi*, III. *Scritti e interviste*), 3 cd allegati, Palermo, CRicd, 2010 («Archivio Sonoro Siciliano, 7»), vol. III, pp. 285-300: 290.

<sup>12</sup> «Guardiamoci dall'errore di chi afferma che non c'è bisogno di parole. In realtà, quando una cosa è stata compresa, deve essere esprimibile [...]. Noi comprendiamo intellettualmente ciò che, allo stesso tempo, sappiamo nominare»: M. DELLA CASA, *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola Editrice, 1983, p. 150.

<sup>13</sup> S. PASTICCI, *Parlare di musica, per "imparare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni"*, in *Parlare di musica*, a cura di Ead., Roma, Meltemi, 2008, pp. 237-254: 253-254.

to look at eminent models (the masters of music criticism, but also of literature and the visual arts) and adapt them for didactic purposes.<sup>14</sup>

Il presupposto della comunicabilità dell'esperienza musicale è dunque alla base dell'atto critico che, con termini adeguati ed efficaci, sostiene e argomenta il valore e il significato di quell'esperienza. Il critico, dunque, è innanzitutto «un anello della catena ermeneutica per la comprensione della musica».<sup>15</sup> Fra i suoi ruoli c'è quello di compiere una mediazione, di spiegare in poche parole «che cos'è davvero quell'opera, che significato ha, che lettura dà del mondo circostante».<sup>16</sup>

Per poter svolgere questo ruolo in modo adeguato, è evidente che il critico musicale debba avere una formazione non diversa da quella di un musicologo. La differenza tra le due professioni non sta, infatti, nel bagaglio delle conoscenze necessarie. L'*iter* di studi richiesto è pressoché identico.

## 2. I problemi della formazione e dell'insegnamento musicale

I temi della formazione dei professionisti della musica e del loro ruolo nella società italiana si legano inevitabilmente ai problemi dell'insegnamento musicale e della posizione marginale che esso occupa nel nostro ordinamento scolastico: questioni assai spinose e su cui è opportuno aprire un'ampia parentesi, dato che esse – come si vedrà più avanti – hanno importanti ricadute sul lavoro quotidiano di coloro che operano professionalmente nell'ambito musicale e incidono sul valore e sul senso stesso della loro attività.

Purtroppo, l'inserimento della musica nel curriculum della scuola secondaria (prima con l'istituzione della scuola media unica nel 1962, poi con la riforma del 1977 che rendeva l'Educazione musicale obbligatoria per tutti i tre anni e per due ore settimanali) fu un'occasione storica persa: non fu, infatti, accompagnata da un adeguato dibattito pedagogico-musicale, né si provvide a preparare gli insegnanti idonei. Per l'insegnamento della nuova disciplina furono reclutati in massa i diplomati dei Conservatori, cioè musicisti non sempre attrezzati riguardo ai saperi extraprofessionali e perlopiù ignari di problemi pedagogici e disciplinari.<sup>17</sup> Da ciò derivarono dapprima uno studio astratto e meramente grammaticale, poi una visione ludico-ricreativa tutta sbilanciata sul fronte di una pratica

---

<sup>14</sup> G. LA FACE, *Italian Musicologists and the Challenge of Music Pedagogy*, questa rivista, VI, 2016, pp. 1-18: 12

<sup>15</sup> F. CAPITONI, *La critica musicale* cit., p. 18.

<sup>16</sup> Ivi, p. 90.

<sup>17</sup> Io stesso potei godere di quell'improvvisa moltiplicazione delle cattedre musicali (ritrovandomi docente di ruolo a ventitré anni), ma pur avendo affiancato agli studi in Conservatorio quelli liceali e universitari, nella pratica quotidiana a scuola mi trovai di fronte alla necessità di una totale ristrutturazione mentale e di una radicale rimodulazione delle mie conoscenze disciplinari.

musicale intesa in modo infantilistico anziché come strumento per la gestione consapevole del linguaggio sonoro. Questo perché nella scuola italiana, sin da tempi remoti, «la musica non è intesa come esercizio intellettuale, bensì come addestramento di tipo pratico, finalizzato allo svago dei sensi».<sup>18</sup>

Proprio dalla didattica del “flautino” e della “canzoncina”, il più delle volte basata su pratiche meramente imitative e finalizzata a riti scolastici di facciata, nascono gli equivoci, le false convinzioni e il generale misconoscimento del valore culturale e formativo dell’educazione musicale. Chi scrive, in due decenni d’insegnamento nelle scuole secondarie sia di primo che di secondo grado, ha dovuto lottare contro non pochi pregiudizi: quelli ad esempio dei colleghi di materie letterarie che alle medie, poiché loro trattavano il Risorgimento, pretendevano che in nome dell’interdisciplinarietà facessi studiare ai ragazzini la vita e le opere di Giuseppe Verdi, senza capire che l’avviamento a una qualsivoglia prospettiva storica e interdisciplinare richiede un’acquisita competenza nel settore delle conoscenze primarie (a cominciare dall’abitudine all’ascolto come momento di attenzione, di decodifica, di interpretazione), altrimenti quelle questioni si riducono a banali formulette che gli studenti ripetono a pappagallo. C’erano poi i colleghi di lingue che insistevano affinché facessi imparare agli studenti una canzoncina in inglese o in francese (e chiamavano questo *interdisciplinarietà*); o i presidi, le famiglie e gli stessi colleghi di musica che mi pressavano perché partecipassi a spettacoli natalizi e saggi di fine anno a base di musicchette studiate su finti pentagrammi (con i nomi delle note scritti sotto e i valori ritmici da acquisire “a orecchio”); o ancora i dirigenti scolastici che a volte ritenevano un lusso inutile persino l’acquisto di un registratore portatile, invitandomi a portarmelo da casa se proprio non volevo farne a meno, ma ricordandomi che in classe ero tenuto a fare lezione.

Le pratiche infantilistiche e ricreative finiscono tra l’altro per mortificare le stesse potenzialità degli allievi (non gratificandoli in senso cognitivo e pertanto demotivandoli), dal momento che nell’età della preadolescenza le strutture mentali sono ormai tese verso il pensiero logico-formale e l’intellettualizzazione dei dati. Occorre quindi superare gli approcci edonistici e far acquisire invece dimestichezza con i segni e la terminologia musicale; e soprattutto promuovere l’intelligenza autentica della musica, cioè la capacità di smontare l’oggetto musicale, di capire come è fatto, di individuare i mezzi di cui si avvale, attivando al contempo le facoltà mentali che in questo lavoro sono impegnate. La musica può così aiutare l’individuo nella sua crescita e nella sua maturazione, svelandosi

---

<sup>18</sup> N. BADOLATO - A. SCALFARO, *L’educazione musicale nella scuola italiana dall’Unità a oggi*, questa rivista, III, 2013, pp. 87-99: 89. Per una ricostruzione complessiva dell’insegnamento musicale in Italia cfr. A. SCALFARO, *Storia dell’educazione musicale nella scuola italiana: dall’Unità ai giorni nostri*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

come un'organizzazione di pensiero che può giungere a livelli straordinari di elaborazione e di inventiva.<sup>19</sup>

L'apprezzamento di un brano di musica deve però trascendere la mera ricognizione delle unità linguistiche e investire anche le sue funzioni comunicative e i suoi valori estetici: solo così la sua fruizione diviene un'esperienza formativa sul piano umano ed esistenziale. A garantire la qualità dell'insegnante, pertanto, non bastano la preparazione generale e specifica e la messa in atto di sofisticate strategie didattiche, ma occorrono anche sensibilità, gusto, amore per la bellezza. Ciò – lo si dirà meglio più avanti – vale anche per il critico e per il musicologo: «the critic is a professional, but a professional amateur», scrive Edward Cone, «so the critic is an informed music-lover writing for other music-lovers».<sup>20</sup>

Affinché un ascolto generi senso e quindi bellezza, la passione dell'insegnante è fondamentale. Il credere in ciò che si fa è un fattore determinante nella trasmissione di qualsiasi sapere, come scrive Massimo Recalcati in un passo che val la pena di riportare:

Il gesto del maestro – a qualunque livello si esprima, dalla scuola elementare sino all'università –, essendo un gesto che sa trasformare i libri in corpi erotici, che sa rendere il sapere un oggetto che causa il desiderio, agisce allargando l'orizzonte del mondo, trasporta la vita altrove, al di là del già visto e del già conosciuto: la educa nel senso etimologico più radicale [...]. Esiste una e solo una condizione perché questo possa avvenire e riguarda il modo, lo stile, col quale un insegnante entra lui stesso in rapporto con ciò che insegna. È solo l'amore – l'eros – con il quale un insegnante investe il sapere a rendere quel sapere degno di interesse per i suoi allievi, a renderlo un oggetto capace di causare il desiderio [...]. La trasmissione del sapere avviene solo per contagio, per testimonianza.<sup>21</sup>

Purtroppo, nella mentalità diffusa, la musica non viene percepita come strumento d'educazione per tutti, ma piuttosto come un'attività ludica o riservata a soggetti dotati di un talento particolare. Eppure, la musicalità non è un dono gratuito del destino, bensì una facoltà dell'intelligenza che, come le altre, è condizionata dall'ambiente, dalla cultura e dall'esercizio. È pertanto necessario un cambiamento di *forma mentis* prima ancora che di *forma legis*, come scrive Daniele

---

<sup>19</sup> Queste considerazioni inducono a riflettere sull'abuso didattico della musica descrittiva – il paradigma di *Pierino e il lupo* o delle *Quattro stagioni* – frequente in molte prassi del passato e del presente, o sulle fuorvianti divagazioni emotivo-soggettive (“Che cosa rappresenta?” “Cosa provi?” “Cosa ti fa immaginare?”) a cui non pochi insegnanti fanno ricorso, anziché guidare i discenti a un'effettiva presa di coscienza di ciò che ascoltano e sviluppare la loro capacità di seguire un itinerario sonoro con un massimo di presenza mentale.

<sup>20</sup> E. T. CONE, *The Authority of Music Criticism*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/1, 1981, pp. 1-18: 4.

<sup>21</sup> M. RECALCATI, *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 87-88.

Sabaino nel mostrare come la riduzione della musica a un sapere eminentemente pratico e tendenzialmente professionalizzante abbia trovato spazio normativo e legislativo.<sup>22</sup>

Tale impostazione, che traspare anche nella natura dei Licei musicali di nuovo conio (la cui istituzione, non a caso, vide la contestuale esclusione dell'insegnamento musicale da tutte le altre scuole superiori),<sup>23</sup> è evidente fino ai livelli più alti: nella dialettica non sempre costruttiva tra Università e comparto AFAM; nel persistere di due canali formativi equipollenti ma differenziati nell'offerta e nei regolamenti didattici; nell'esistenza persino di due paralleli e autonomi Consigli nazionali dei docenti (CUN e CNAM). Tutto ciò fa appello a una presunta specificità dell'arte dei suoni che la esclude di fatto dall'*universitas studiorum*, laddove sarebbe invece opportuno – come suggerisce Sabaino – orientare la formazione degli insegnanti e dei futuri professionisti della musica verso

il principio della *formazione integrata*, con percorsi svolti congiuntamente e paritariamente da Università e Conservatori di Musica: gli unici, a mio avviso, in grado di assicurare ai futuri docenti una preparazione salda e omogenea sia sul versante delle diverse aree dell'ascolto e della produzione musicale (esecuzione, direzione, composizione, improvvisazione) sia sul versante dei diversi orizzonti del sapere musicale (storici, sistematici, analitici, tecnologici, etnomusicologici).<sup>24</sup>

Sebbene con la riforma del '99<sup>25</sup> un certo rinnovamento abbia investito anche i Conservatori, con un conseguente innalzamento del livello culturale dei loro diplomati, «i nodi cruciali non sono stati sciolti: la storia della musica non ha avuto accesso alle scuole superiori, la formazione dei musicisti e dei non musicisti è rimasta separata, la cultura musicale non si è diffusa e, nelle università, non è entrata a far parte integrante di quella umanistica [...]. In definitiva la mentalità corrente non è molto cambiata; pregiudizi e luoghi comuni permangono».<sup>26</sup>

<sup>22</sup> D. SABAINO, *La formazione degli insegnanti di musica tra passato prossimo, presente e futuro*, questa rivista, VII, 2017, pp. 11-24: 24. Dello stesso si vedano anche *Musica, discipline musicali e formazione degli insegnanti. Note a margine di una questione culturale*, «Il Saggiatore musicale», XI, 2004, pp. 143-155; *Musica, scuola e cultura. Quali insegnanti per quali studenti?* «La Rivista di Pedagogia e Didattica», II, 2005, pp. 215-224; *Sulla formazione dei docenti di discipline musicali della scuola secondaria: un (breve) discorso accademico-politico*, questa rivista, IX, 2019, pp. 77-84.

<sup>23</sup> Cfr. L. AVERSANO, *Musica e scuola in Italia: le recenti disposizioni normative (1999-2019)*, questa rivista, IX, 2019, pp. 67-76.

<sup>24</sup> D. SABAINO, *La formazione degli insegnanti di musica* cit., p. 24.

<sup>25</sup> Legge 21 dicembre 1999, n. 508, G.U. 4/1/2000, n. 2. *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 Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati.*

<sup>26</sup> A. COLLISANI, *Musica, musicologia e riforma*, in *Saperi bocciati. Riforma dell'istruzione, discipline e senso degli studi*, a cura di V. Andò, Roma, Carocci, 2002, pp. 161-182: 170.

I Licei musicali, anziché costituire un troncone basso del Conservatorio atto a sfornare futuri musicisti professionisti, dovrebbero puntare su obiettivi essenziali per il destino futuro della cultura musicale italiana, da intendere come parte integrante della cultura generale (storica, letteraria, artistica, filosofica, scientifica) che la scuola fornisce al giovane.

La competenza musicale così intesa dovrebbe essere propria, innanzi tutto, del docente, che nella sua stessa formazione e dunque nel suo pensiero dovrebbe congiungere il ‘conoscere’ al ‘fare’ musica per promuovere analoga congiunzione nei propri studenti. Purtroppo, in Italia – ma non solo – siamo ben lontani da questo docente ideale, per avere il quale sarebbe opportuno armonizzare i vari percorsi formativi.<sup>27</sup>

Il ‘fare’ è certamente utile per un approccio più diretto e concreto al linguaggio dei suoni, ma non dovrebbe essere disgiunto dalla viva esperienza dell’ascolto e dalla riflessione critica sui fenomeni musicali e la loro storia, al fine di condurre alla graduale consapevolezza di un patrimonio di cultura nel quale è depositata la nostra memoria storica. Patrimonio invece rimosso da un diffuso analfabetismo musicale che, coinvolgendo tutti, relega a sua volta l’insegnamento della musica in una posizione marginale, come in un circolo vizioso: perché l’insensibilità e la mancata consapevolezza coinvolgono persino gli uomini di governo, anche loro figli di una scuola che, proprio in Italia, opera un’inspiegabile separazione della musica dalla cultura.

Proprio in Italia, sottolineo: cioè proprio nella nazione che in questo campo – esattamente come nelle belle arti – ha goduto di un prestigio internazionale ineguagliato. È anche grazie alla musica e al teatro musicale, infatti, che la cultura umanistica italiana ha conquistato e “colonizzato” il mondo. Eppure, proprio in Italia si disconosce il contributo della musica alla storia delle idee e della cultura; e la conoscenza delle manifestazioni artistiche musicali e del loro svolgimento storico non è ritenuta necessaria. Sottolinea in proposito Amalia Collisani:

---

<sup>27</sup> C. CUOMO, *La ricerca pedagogico-musicale del Dipartimento delle Arti e del «Saggiatore musicale»*, in *Musicologia e pedagogia musicale. Resoconti delle ricerche in corso (2014)*, a cura di G. La Face, C. Cuomo ed E. Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 43-47: 47. Sulla necessità di una revisione complessiva delle pratiche dell’educazione musicale che miri al superamento della dicotomia tra ‘fare’ e ‘conoscere’ e rafforzi la funzione formativa dell’ascolto insiste da anni Giuseppina La Face Bianconi, grazie alla quale l’attenzione nei confronti delle tematiche pedagogico-didattiche è divenuta una caratteristica distintiva della musicologia universitaria bolognese. Fra gli studi più significativi si citano *Educazione musicale e Formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008; *La musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli 2011; C. CUOMO, *Dall’ascolto all’esecuzione. Orientamenti per la Pedagogia e la Didattica della musica*, Milano, FrancoAngeli, 2018 e altri numerosi contributi reperibili nella Biblioteca elettronica del SagGEM (<http://www.saggiatoremusicale.it/home/biblioteca-elettronica/testi-di-pedagogia-musicale/>).

La musica inoltre ha intrecciato rapporti con quasi tutte le altre forme artistiche, la poesia, la danza, il teatro, l'architettura, la pittura, il cinema, le installazioni e i video; e più delle altre formazioni artistiche, ha fatto parte di tutti i saperi: della matematica e della fisica, oltre che della filosofia. Allora non possiamo capacitarci di come essa sia rimasta fuori dalla nostra scuola.<sup>28</sup>

L'assenza della musica dai curricoli formativi della scuola secondaria superiore fa sì che gli stessi corsi di laurea in Discipline musicali non possano contare su una generalizzata e preventiva preparazione di base dei propri iscritti, il che pone i docenti del settore di fronte a gravi difficoltà. E ciò ha inevitabili e pesanti ricadute anche sul lavoro del critico musicale, che si trova a operare in un deserto di ignoranza e di stereotipi. La critica sui quotidiani, ad esempio, porta con sé la necessità di limitare al massimo il ricorso alla terminologia tecnica:

L'uso del lessico specialistico è la bestia nera di chiunque scriva di musica: sa che non vi può rinunciare, per una correttezza estetica e culturale, e allo stesso tempo che rischia di non venire compreso per via del livello di alfabetizzazione musicale che nell'ascoltatore medio – almeno in Italia – è palesemente scarso.<sup>29</sup>

Tutte le direttrici del lavoro didattico (educazione dell'orecchio, pratica strumentale e vocale, apprendimento della notazione, creatività), spesso affrontate in modo slegato quando non esclusivo, dovrebbero invece relazionarsi e convergere verso un obiettivo educativo globale che è quello di pervenire a una «semantically and historically founded comprehension of the work»,<sup>30</sup> mettendo così il discente in grado di accostarsi alla realtà musicale con una capacità di fruizione piena e consapevole. Solo così possiamo continuare a tramandare alle giovani generazioni l'eredità della nostra cultura:

A heritage which was built over centuries of history and civilization, and which not only possesses an intrinsic value, but is also key to interconnecting several sectors of knowledge: linguistic-literary, artistic, historical-philosophical, logical-mathematical and scientific-technological. Failing to understand this would mean condemning it to oblivion – and this would be detrimental to the general education of citizen and to their ability to understand the world around them.<sup>31</sup>

Porre la didattica dell'ascolto e la didattica della storia della musica al centro del percorso formativo è quindi la grande sfida dell'educazione musicale

---

<sup>28</sup> A. COLLISANI, *Musica, musicologia e riforma* cit., p. 165.

<sup>29</sup> F. CAPITONI, *La critica musicale* cit., pp. 16-17. Cfr. in merito Luca Serianni, *Un profano di fronte ai tecnicismi musicali: qualche riflessione linguistica*, questa rivista, X, 2020, pp. 77-85.

<sup>30</sup> G. LA FACE, *Italian Musicologists and the Challenge of Music Pedagogy* cit., p. 14.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 10.

scolastica.<sup>32</sup> Insegnare a contestualizzare le opere musicali giova a far comprendere meglio la mentalità di un'epoca; e al tempo stesso serve a far acquisire la consapevolezza della storicità del linguaggio e del pensiero musicale, laddove i giovani esperiscono la musica nell'immediatezza del presente e non hanno alcuna coscienza delle sue mutazioni storiche. Scrive in merito Nicola Badolato:

Attraverso la didattica dell'ascolto il brano viene smontato per capire *come* è fatto; si collega poi *l'esser fatto in quel modo* a uno specifico contesto storico di produzione e fruizione, senza ignorarne la ricezione sul piano musicologico. Tutto ciò per comprendere *perché* un brano è costruito in quel determinato modo, dunque per coglierne il significato sul piano storico-culturale.<sup>33</sup>

Introdurre gli studenti alle possibilità molteplici della musica significa abbattere gli stereotipi, relativizzare pratiche e idee date per assodate e considerate universali, educare alla complessità, conseguire insomma quell'allargamento dell'orizzonte critico e della sensibilità che si riverbera poi in altre direzioni. Solo così si può dar soluzione all'«enorme problema di come tirar fuori la cultura musicale dall'emarginazione di cui essa soffre nel paradigma educativo nazionale, in modo che possa contribuire, come avviene per l'arte e per la letteratura, alla formazione umanistica dei cittadini e al miglioramento della nostra società».<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Una metodologia efficace per la didattica dell'ascolto, sperimentata sul campo anche in contesti scolastici problematici, è quella del *grafico analogico* che Gaetano Mercadante ha sviluppato a partire dalle intuizioni di Leonardo Calì. Cfr. G. MERCADANTE, *Pensare con le orecchie. La didattica dell'ascolto nella scuola secondaria di primo grado*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2013. Numerosi contributi sulla didattica dell'ascolto si leggono inoltre nella Biblioteca elettronica del SagGEM (citata alla nota 27). Per la didattica della storia della musica si rinvia ai contributi di Maria Rosa De Luca (*Constructing Music History in the Classroom*, questa rivista, VI, 2016, pp. 113-121; *Opera, evento e storytelling. Costruire la storia attraverso la musica d'arte*, questa rivista, IX, 2019, pp. 151-171) nonché ai saggi raccolti in *Musica, storia, cultura ed educazione. Riflessioni e proposte per la scuola secondaria superiore*, a cura di C. Assenza e B. Passannanti, Milano, FrancoAngeli, 2001 e in *La storia della musica: prospettive del secolo XXI*, Atti del Convegno (Bologna, 17-18 novembre 2000), «Il Saggiatore Musicale», VIII, 2001, pp. 7-169. Varie proposte didattiche si trovano inoltre nella Biblioteca elettronica del SagGEM.

<sup>33</sup> N. BADOLATO, «I Classici in classe»: *genesi, evoluzione, peculiarità*, in *Musicologia e pedagogia musicale*, cit., pp. 64-66: 64. A questi principi era improntato il *Laboratorio di didattica della Storia della musica* che per otto anni, dal 2001 al 2008, ho tenuto presso la SISIS (Scuola Interuniversitaria Siciliana di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario), fino all'incauta soppressione legislativa di quei percorsi formativi (cfr. in proposito D. SABAINO, *La formazione degli insegnanti di musica* cit.).

<sup>34</sup> L. AVERSANO, *Musica e scuola in Italia* cit., p. 76.

### 3. Specificità delle due professioni

Date queste premesse, è evidente la responsabilità di cui dovrebbero sentirsi investiti tutti i professionisti della musica. Assodato che la profondità della preparazione è il primo e fondamentale requisito di un bravo musicologo come di un buon critico musicale, passiamo quindi a considerare la differente natura delle due attività.

Diversi sono innanzi tutto i destinatari e, di conseguenza, le strategie di discorso da adottare. Scrivendo un saggio il musicologo può rivolgersi alla propria comunità scientifica di riferimento e comportarsi di conseguenza. Al critico tocca invece parlare a quante più persone possibili, anche a chi è digiuno di musica, con tutte le insidie di ordine terminologico di cui si è già detto (anche se molti diaframmi potrebbero facilmente cadere se la scuola, anziché imboccare scorciatoie edonistiche, svolgesse appieno il suo compito).

Per esercitare la critica musicale servono qualità di scrittura e doti comunicative che consentano di raccontare un evento musicale e di trascrivere le proprie impressioni in modo vivido ed efficace; e occorre indipendenza di giudizio, ossia, da un lato, il coraggio di resistere a pressioni, condizionamenti e opportunismi (mantenendosi al di fuori delle politiche dei mezzi d'informazione e dell'affare tra istituzioni musicali e pubblico), dall'altro l'onestà intellettuale di pronunciarsi con la massima obiettività possibile, senza pregiudizi e faziosità. Adorno condanna da una parte «il tipo del critico rancoroso» e dall'altra quello «che non vuole far arrabbiare nessuno», auspicando una figura di critico «che non si pieghi ad alcuna autorità esterna e che si guardi da ogni forma di risentimento».<sup>35</sup>

Ci sono poi i molteplici problemi pratici che condizionano la produzione giornalistica, dai sempre più frustranti limiti di spazio alla necessità di fornire risposte a caldo. Il critico, infatti, non ha a disposizione i tempi lunghi dello studioso, ma deve scrivere di getto e rapidamente.

Nel *Laboratorio di critica musicale* che chi scrive ha tenuto per sei anni (dal 2004 al 2009) presso il corso di studi in Discipline della Musica dell'Università di Palermo, si proponevano attività volte a far acquisire competenze di scrittura sia in ambito critico-musicale che musicologico, attraverso graduate esercitazioni e l'analisi di alcuni testi offerti come modelli. Ci si occupava quindi di varie forme di scrittura giornalistica, saggistica e professionale (comunicato-stampa, articolo giornalistico informativo, recensione, programma di sala, abstract, saggio breve), soffermandosi sul registro linguistico adeguato alle diverse tipologie di testo nonché sulla tenuta argomentativa e l'efficacia comunicativa di quanto prodotto. Durante il laboratorio gli studenti si rendevano presto conto di quanto fosse utile, per un addestramento alla revisione e alla gestione flessibile del testo, il rispetto di un vincolo esterno: scrivere contando i caratteri o le parole è un esercizio che costringe a focalizzarsi sull'essenziale in modo conciso ed efficace, impone una riscrittura continua e abitua a lavorare come fanno di solito gli scrittori

<sup>35</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., p. 89.

di mestiere. È insomma una fruttuosa pratica di scrittura che sulle odierne testate *online* – dove non ci sono limiti – rischia di annacquarsi e disperdersi. Le attività laboratoriali si soffermavano poi sulle diverse strategie di discorso da adottare, dallo stile sciolto e accattivante della recensione al tono espositivo e argomentativo, corredato di note e apparati bibliografici, della scrittura collegata alle attività di studio e di ricerca.

Lo stesso linguaggio della critica va poi adeguato al mezzo e ai destinatari: una cosa è esercitare la critica su un quotidiano, per sua natura aperto a qualsiasi tipologia di lettore, un'altra su periodici specializzati come «Musica», «Classic Voice», «Il Giornale della Musica», «CD Classica», «Amadeus», «Symphonia», «L'Opera», «Piano Time», «Musica Jazz» e altre riviste di settore, dove è concesso più spazio all'approfondimento e ai contributi di qualità.<sup>36</sup>

Un problema che affligge da anni – specie in Italia – il campo della critica musicale è poi quello legato alla progressiva cristallizzazione del repertorio concertistico e teatrale, col conseguente restringersi del raggio d'azione a una valutazione esclusiva delle esecuzioni o, peggio, a una funzione meramente reclamistica, con interviste, curiosità e polemiche che ruotano attorno agli eventi musicali (ciò che Adorno chiama «ciancia culturale dominante»)<sup>37</sup>. Questo parlare dell'interprete anziché dell'opera eseguita impoverisce l'esercizio della critica, come lamenta Giorgio Pestelli nell'introduzione alla raccolta dei suoi articoli:

Fin dalle origini la critica musicale più sostanziosa si è esercitata specialmente su opere nuove, del proprio tempo, affrontandole con l'elasticità dell'intuito, la speranza della scoperta, il rischio di prendere granchi: con tanto beneficio della vivacità dei suoi scritti; ma oggi sempre di più la programmazione si è andata adagiando sul repertorio già noto, costringendo il censore a parafrasi di una interpretazione delle medesime composizioni non più connotabile in modo decisivo; spesso sembra di mangiare qualcosa di già masticato.<sup>38</sup>

Meno scontento si mostra Paolo Gallarati nel sottolineare come le vicende dell'interpretazione possano comunque riservare delle sorprese e trasformare completamente l'immagine di un'opera. Anch'egli deve tuttavia riconoscere che «interpretare l'interpretazione diventa agevole quando quest'ultima nasce da un'operazione critica e mostra di possedere un'idea precisa dell'opera

---

<sup>36</sup> Per un censimento e una storia dei periodici discografici italiani si rinvia a R. GIULIANI, *Periodici discografici e critica musicale in Italia nel XX secolo*, in *Canoni bibliografici*, Atti del convegno internazionale IAML-International Association of Music Libraries Archives and Documentation Centres – IASA-International Association of Sound and Audiovisual Archives (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di L. Sirch, Lucca, LIM, 2001, pp. 247-329.

<sup>37</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., p. 90.

<sup>38</sup> G. PESTELLI, *Introduzione*, in ID., *La pulce nell'orecchio. Temi svolti di critica musicale*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 11-16: 13.

rappresentata [...]. Altrimenti, per il cronista, la ricaduta in un discorso generico è un rischio difficilmente evitabile».<sup>39</sup>

Coprire meno concerti, ma concedere più spazio quando ne vale la pena, è infine ciò che suggerisce Alessandro Baricco:

L'ideale secondo me sarebbe che il critico se ne andasse in giro per sale da concerto e una volta alla settimana decidesse di cosa parlare: e avesse lo spazio per farlo come Dio comanda [...]. Sarebbe anche salvaguardato il diritto del critico a non parlare dei concerti che non gli hanno dato niente. L'obbligo di farne comunque una recensione è idiota. Parlo per esperienza personale: arrampicarsi sui vetri per scrivere trenta righe sul nulla e poi trovarsi a dover stringere in sessanta un concerto memorabile è una delle cose che portano a disamorarsi del mestiere.<sup>40</sup>

Il critico deve dunque affrontare problemi ben diversi da quelli che attengono al lavoro di ricerca. Se c'è pertanto un sapere comune, le applicazioni e le finalità a livello professionale sono differenziate. A questo proposito è interessante la dialettica di cui discute Mario Baroni prendendo spunto dalla *Sociodinamica della cultura* di Abraham Moles (1971): quella cioè fra l'universo del sapere «tipico del micro-ambiente specialistico degli scienziati» e l'universo dei valori che investe la società nel suo complesso.

Nel nostro caso, la musicologia sta in quello che chiamiamo il micro-ambiente [...]: è quel gruppo di specialisti che produce nuove conoscenze in campo musicale [...]. Ma quale funzione attribuire alla critica musicale? Non è certo possibile affermare che essa possa essere identificata con il macro-ambiente sociale, perché anche quella è una disciplina in qualche modo specialistica, che richiede competenze molto sofisticate. Tuttavia, poiché il suo campo di interesse riguarda più specificamente l'universo dei valori, sia estetici sia sociali, si può dire che in qualche modo essa costituisca una sorta di interfaccia fra l'ambiente specialistico e la società nel suo complesso [...]. Se vogliamo, potremmo anche definirla come funzione di cinghia di trasmissione.<sup>41</sup>

La musicologia punta al rigore metodologico e all'interesse scientifico dei propri contributi, all'apporto conoscitivo delle proprie ricerche e all'esplicitazione delle fonti, mentre la critica musicale, che si rivolge a un pubblico diverso, ha un taglio pubblicistico e richiede immediatezza comunicativa. Ha inoltre per oggetto principale le manifestazioni musicali di attualità, svolgendo generalmente una funzione di testimonianza di esecuzioni dal vivo (un aspetto,

---

<sup>39</sup> P. GALLARATI, *Lo spettacolo nello specchio della recensione*, prefazione a ID., *Trent'anni all'opera (1978-2010)*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 7-17: 12.

<sup>40</sup> Così Baricco in *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?* a cura di L. Pinzauti, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 1995, pp. 49-59: 56.

<sup>41</sup> M. BARONI, *Critica musicale e musicologia*, in *Critica musicale. Documenti e materiali*, a cura di A. R. Addessi, R. Agostini, L. Marconi, D. Tripputi, Bologna, CIMES, 2003, pp. 31-41: 34-35.

quest'ultimo, che oggi è diventato problematico, come si dirà più avanti).<sup>42</sup> L'esercizio della critica richiede pertanto una specifica dimestichezza con i problemi esecutivi (la regia, la vocalità, la tecnica pianistica e così via), per la quale torna utile quella formazione integrata tra Conservatorio e Università di cui si diceva prima: l'aver affrontato in prima persona questioni di tecnica esecutiva e d'interpretazione aiuta, infatti, nella valutazione competente delle esecuzioni altrui. Di tali specifiche competenze sono tuttavia in possesso anche molti musicologi che sviluppano ricerche sugli aspetti performativi e sulla prassi esecutiva o che si occupano di questioni di regia del teatro musicale. Né mancano musicologi che siano anche valenti esecutori. Se dunque ricerche di questo tipo fanno parte a tutti gli effetti della musicologia come disciplina, dal canto suo l'esercizio della critica, pur nella sua dimensione più mondana, occasionale e di intervento immediato nella quotidianità, può offrire a chi ha la formazione e la passione di ricerca del musicologo una varietà di stimoli di studio e conoscenza, dacché costringe a confrontarsi con molteplici e variegate proposte culturali.

Inoltre, come scrive Christofer Dingle nella sua introduzione a *The Cambridge History of Music Criticism*,

It is also important to remember that, for at least two centuries, most people have received the majority of their knowledge about practical music-making, performers, current trends, new developments and significant new works not from the long-considered arguments posited in books and scholarly articles, but from the almost instantaneous response of music critics in newspapers [...]. Music criticism essentially supplies a continuous contemporaneous record of what was happening in music.<sup>43</sup>

Oggi, invece, i giornali documentano in modo assai parziale ciò che avviene in Italia in campo musicale, il che determina una carenza allarmante di documentazione e di cronaca musicale quotidiana. Se lo spoglio della stampa d'epoca ha infatti trovato applicazioni fruttuose in ambito musicologico proprio per l'abbondanza di materiale giornalistico che i ricercatori si sono trovati a disposizione, tale banca dati, ricchissima per il passato, è oggi a rischio di estinzione.

Se a rigore la musicologia può occuparsi di una partitura anche a prescindere dal suo momento esecutivo (pur interrogandosi ovviamente sul senso di quella

---

<sup>42</sup> Questi, secondo Gallarati, gli scopi della recensione: «offrire agli spettatori-ascoltatori la possibilità di confrontare e maturare il proprio giudizio; fornire agli altri l'immagine di spettacoli cui non hanno potuto assistere; registrare le tendenze del gusto musicale e teatrale; verificare le prospettive, sempre mutevoli, della recezione dei classici e dei moderni; informare sulle novità; descrivere la personalità di nuovi interpreti e l'evoluzione di quelli conosciuti; esercitare, infine, un controllo sull'impiego dei soldi pubblici e privati in rapporto alla qualità del prodotto»: P. GALLARATI, *Lo spettacolo nello specchio della recensione* cit. p. 7.

<sup>43</sup> C. DINGLE, *Introduction*, in *The Cambridge History of Music Criticism*, a cura di ID., Cambridge University Press, 2019, pp. 1-5: 2.

musica), oggetto specifico della critica musicale è il rapporto fra l'opera e la sua vita interpretativa.

Edward Cone sottolinea in proposito come il critico possa giudicare una *performance* solo mettendola in relazione con la sua personale visione della composizione («derived from an intensely felt perception»).<sup>44</sup> In tal senso «Every good performer is necessarily a kind of critic; [...] every good critic is a kind of performer»:<sup>45</sup> il primo traduce la sua visione dell'opera in suoni reali; il secondo si sforza di trasmetterla indirettamente mediante suggestioni verbali. Ma scopo di entrambi è di «prendere per mano l'ascoltatore-spettatore e guidarlo, per vie diverse, a scoprire e godere la bellezza dell'opera d'arte».<sup>46</sup> La critica, insomma, non è solo giudizio, ma anche interpretazione: mentre argomenta una lode o un biasimo, attiva una costruzione di senso.

Il critico dovrebbe quindi far derivare dalla comprensione storica e dalla propria concezione dell'opera ogni giudizio competente sulle rese esecutive, rapportando ogni specifica interpretazione al modo in cui quella musica egli la sente, la comprende e la immagina. Pertanto ogni critica seria sulla *performance* è al tempo stesso un'esegesi dell'opera eseguita. Il critico deve tuttavia evitare di irrigidirsi su idee preconcepite e rimanere disponibile alla sorpresa dell'ascolto, giacché «nulla è più vivo, tonificante e fecondo di questo spiazzamento dell'orizzonte di attesa, di cui il teatro e i concerti ci forniscono preziose occasioni».<sup>47</sup>

Mentre il musicologo basa le sue considerazioni sul rigore della documentazione e fa parlare soprattutto le fonti, l'esprimere opinioni è peculiarità del critico. Da un lato l'approccio è conoscitivo, dall'altro interpretativo e valutativo; ma i due approcci sono comunque integrabili e possono caratterizzare entrambi gli ambiti professionali. Antonio Rostagno, intervenendo alla Giornata di Studi su *La critica e la divulgazione musicale in Italia* che ebbe luogo a Milano nel settembre del 2018, li vedeva invece come inconciliabili:

Penso che sia un *dovere* del critico dire “io penso che” e non “il contesto mi induce (o mi impone) a dire che” (qualunque sia questo contesto). Perciò ritengo che il critico [...] debba essere “corazzato” da una dose di individualismo notevole, per raggiungere una sicurezza di sé nel dare giudizi a caldo, senza eccessi di autocensura [...]. Per il musicologo vale il contrario: deve considerarsi al di sotto della materia che sta studiando. Se sto studiando Verdi, mi metto al di sotto di Verdi e cerco di farlo parlare più che posso [...]. Certo lo storico non è passivo, ma c'è una radicale differenza fra il dialogo con la contemporaneità del critico e il dialogo con il passato dello storico [...]. Secondo me,

---

<sup>44</sup> E. T. CONE, *The Authority of Music Criticism* cit., p. 7

<sup>45</sup> Ivi, p. 5.

<sup>46</sup> P. GALLARATI, *Lo spettacolo nello specchio della recensione* cit. p. 15.

<sup>47</sup> Ivi, p. 10.

quindi, si tratta di due lavori completamente diversi, che richiedono due teste diverse e implicano due obiettivi opposti.<sup>48</sup>

A questa necessità di esprimere opinioni si lega una questione cruciale per la professione del critico musicale: quella della validità del giudizio e della relazione tra soggettivismo e oggettivismo. Il critico deve innanzi tutto argomentare in modo persuasivo il proprio giudizio, renderlo oggettivamente fondato. Le sue valutazioni devono essere sempre *motivate*, non semplicemente asserite. Ancora una volta è Adorno ad ammonire: «Fin dove è possibile, bisognerebbe evitare di esprimere dei semplici giudizi di gusto. Laddove ciò avviene, bisogna sì seguire l'inclinazione del gusto ma anche trasformarla in qualcosa di oggettivamente fondato. Non si dovrebbero mai emettere giudizi esagerati e senza fondamento».<sup>49</sup>

Il giudizio del critico competente non si fonda sulle sensazioni del momento, ma innanzi tutto su assunti condivisi: attorno a un artista, a un'opera, a un esecutore si creano a poco a poco correnti di consenso diffuso; e questa è una sorta di oggettivazione del giudizio estetico. Le opinioni, poi, non sono tutte uguali; il giudizio del critico ha un valore speciale e la differenza la fa la competenza: sono le conoscenze acquisite, la vastità delle esperienze d'ascolto, le lunghe frequentazioni che imprime nella soggettività individuale il segno della consapevolezza. Si compie così «the movement from a naïve interpretation to a critical informed appropriation of a work».<sup>50</sup>

Al tempo stesso il critico deve sfuggire al pericolo che la somma di esperienze e conoscenze che possiede trasformi il piacere dell'ascolto in *routine*. Per giudicare con obiettività gli interpreti e i risultati complessivi bisogna anche dimenticare tutto ciò che si è già visto e sentito, recuperando una certa verginità di impressioni. Come scrive Paul Griffiths,

Il problema vero non è quello di raggiungere l'oggettività, ma piuttosto quello di conservare intatta la soggettività: quella freschezza dell'attenzione che conferisce vitalità alla critica [...]. Il critico, una volta superata una certa età, è tenuto ad aver ascoltato e giudicato molte volte i grandi lavori del repertorio musicale. Una certa capacità di dimenticare può essergli non meno necessaria dell'esperienza; un certo desiderio di liberarsi del passato o almeno di non concedergli un peso eccessivo e di ascoltare come se fosse la prima volta.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> A. ROSTAGNO, *Il musicologo e il critico musicale*, in *La critica e la divulgazione musicale in Italia*, Atti della Giornata di Studi (Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018), a cura di A. Carocchia, Vicchio (FI), LoGisma, 2020, pp. 98-102: 99.

<sup>49</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., p. 92.

<sup>50</sup> R. W. H. SAVAGE, *Hermeneutics and Music Criticism* cit., p. 151.

<sup>51</sup> P. GRIFFITHS, *Finalità ed effetti della critica*, in *Enciclopedia della musica*, a c. di J.-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Baroni, M. Bent e R. Dalmonte, vol. II, *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 997-1010: 1003.

#### 4. Interazioni

La continuità fra l'attività del critico e quella del musicologo nasce dalla consapevolezza che è difficile fare storia della musica senza che questa stessa musica si dia per come è nelle partiture e contemporaneamente per come risuona ogni volta che viene eseguita. Il "senso" di un'opera musicale è infatti connesso alla sua ricezione, sia sul piano sincronico del riscontro presso i contemporanei, sia su quello diacronico delle varie letture che ne sono state date successivamente. Le discografie e i video testimoniano ampiamente le modificazioni interpretative intercorse nel tempo, al punto che si può fare una storia della musica attraverso il pensiero dei suoi interpreti.<sup>52</sup> Chiunque abbia a che fare con la musica, da studioso o anche da semplice appassionato, sa bene quanto la storia dell'interpretazione abbia contribuito all'evoluzione del gusto; e come certi interpreti eccelsi abbiano segnato svolte decisive nella ricezione di tanti capolavori, fino al punto di mutarne le prospettive storiche. Il compito del critico, allora, «sarebbe quello di sottrarre l'opera musicale dal suo stato di indurimento e di pietrificazione ritrasformandola in quel campo di forze che ognuna di esse, ed ogni esecuzione, propriamente è».<sup>53</sup>

Fenomeni che mettono in stretto rapporto le due attività sono poi le ricerche musicologiche indirizzate verso l'organologia storica, le prassi esecutive d'epoca, la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio rinascimentale e barocco, le riesumazioni di lavori operistici caduti nell'oblio o la messa a punto di edizioni critiche che riconfigurano i tratti dei classici liberandoli da posteriori superfetazioni: tutti filoni che trovano poi riscontro nelle programmazioni teatrali e concertistiche con cui il critico è tenuto a misurarsi.

Risulta pertanto sempre più chiaro come non si possa essere critici attendibili e autorevoli senza essere musicologicamente agguerriti, senza conoscere gli studi, gli strumenti e le acquisizioni della musicologia: «il musicologo può non essere critico militante: il critico non può non essere musicologo, altrimenti è [...] un giornalista inattendibile, senza curiosità né responsabilità».<sup>54</sup>

Edward Cone individua tre tipi di competenza necessari al critico musicale: "musicologica" («a recognition of the facts – ethnic, social, historical, biographical – that form the background of the work under discussion»); "tecnica" («a comprehension of the syntax of the musical language employed») ed "esperienziale" («the insight that can come only from personal contact with a wide range

---

<sup>52</sup> È ciò che ha fatto ad esempio Elvio Giudici firmando per la casa editrice il Saggiatore una monumentale storia dell'opera lirica fatta attraverso il susseguirsi delle sue messinscene. Cfr. E. GIUDICI, *L'opera. Storia, teatro, regia*, cinque voll., Milano, il Saggiatore, 2016-2019.

<sup>53</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., p. 93.

<sup>54</sup> Così Lorenzo Arruga in *La critica musicale italiana: un autoritratto*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI/1, 1991, pp. 117-135: 126.

of music, familiarity with the style embodied by the work at hand, and close study of the work itself».<sup>55</sup>

Solo a contatto con gli studi musicologici il discorso critico acquista fondatezza; e i due ambiti, come spesso accade, possono mescolarsi e incontrarsi in una stessa persona. In Italia la divaricazione non è mai stata netta; e gli esempi di studiosi attivi nel campo della musicologia che esercitano o hanno esercitato la critica musicale sono molti e ben noti.<sup>56</sup> In questi casi, come scrive Gallarati, a trarne beneficio sono «entrambi i rami della loro attività: perché il lavoro dello studioso trae giovamento dal contatto quotidiano con la realtà dell'esecuzione dal vivo, e quello del critico acquista equilibrio e spessore dall'ampiezza degli orizzonti ermeneutici, storici e culturali in cui lo spettacolo viene di volta in volta inserito».<sup>57</sup>

Presupposto di una simile interscambiabilità è tuttavia che il musicologo non sia solo un paziente frequentatore di archivi e biblioteche e che il critico non sia un mero cronista. Interpellato da Giuseppina La Face, Giovanni Carli Ballola si spinge a considerare «l'esercizio del giudizio critico-estetico come componente indefettibile, anzi come punto d'arrivo di ogni esercizio musicologico che ambisca a qualche ampiezza di respiro culturale».<sup>58</sup> E per distinguere le tipologie di musicologi fa una gustosa similitudine:

Esiste il musicologo provvisto di talenti e di strumenti critici e quello che ne è sprovvisto, come esistono l'ape regina e l'ape operaia. A questa il compito, per nulla disprezzabile, di reperire e selezionare i materiali che quella trasformerà creativamente in cultura degna di tale nome, ricavandone dei costrutti storici, ideologici, estetici, stilistici. In una parola, delle idee.<sup>59</sup>

La musicologia cui qui si fa riferimento è quindi quella criticamente orientata vagheggiata da Joseph Kerman: una musicologia concepita in un senso più ampio rispetto agli approcci positivistic, archivistici, filologici della tradizionale *Musikwissenschaft* di matrice tedesca, così come rispetto a quelli analitici e razionalizzanti della *Music Theory* americana.

Kerman, le cui osservazioni vanno comunque contestualizzate nelle specifiche condizioni in cui la musicologia si trovava in quel momento, rimproverava ai musicologi di conoscere soltanto dei *fatti* sulla musica, senza riuscire né a

<sup>55</sup> E. T. CONE, *The Authority of Music Criticism* cit., p. 4.

<sup>56</sup> Solo per fare qualche nome: Andrea Della Corte, Franco Abbiati, Giulio Confalonieri, Massimo Mila, Fedele D'Amico, Mario Bortolotto, Quirino Principe, Paolo Gallarati, Giorgio Pestelli, Paolo Petazzi.

<sup>57</sup> P. GALLARATI, *Lo spettacolo nello specchio della recensione* cit. p. 8.

<sup>58</sup> Così Giovanni Carli Ballola in *La critica musicale italiana: un autoritratto* cit., p. 129.

<sup>59</sup> *Ibidem*. Con ciò non si intende sminuire il fondamentale lavoro delle "ape operaie", senza il quale le "ape regine" non avrebbero di che cibarsi. L'ideale sarebbe piuttosto che i due talenti coesistessero nella stessa persona.

coglierne le interazioni con la storia politica, sociale, intellettuale, né a trattarne come di un'esperienza estetica. Invitava quindi il musicologo ad aprirsi ad approcci ermeneutici e a essere un "critico" nel senso alto del termine, capace di coniugare analisi e interpretazione:

Musicology is perceived as dealing essentially with the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic. Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience [...]. Criticism – the study of the meaning and value of art works – does not figure in the explicit programmes of musicology or theory.<sup>60</sup>

Kerman auspicava quindi una musicologia capace di cogliere il senso di un'esperienza musicale nella sua complessità olistica e di illuminare il significato e il valore delle opere d'arte in relazione alla cultura nel suo complesso. Una musicologia, insomma, di respiro umanistico, al di là di chiusure settoriali e di eccessi di specialismo: «How will students who have been programmed to be 'nothing-but-specialist' turn into scholars with broad, original, humane horizons?»<sup>61</sup>

In particolare Kerman biasimava quegli studiosi che basano tutta la loro carriera sulle ricerche e sul tipo di lavoro compiuto per la tesi di dottorato: «These dissertations with depressing frequency determine the type of work musicologists engage in for the remainder of their careers».<sup>62</sup>

Posizioni autocritiche hanno assunto più di recente Mario Baroni (che scrive di «gruppi ristretti di super-specialisti tendenzialmente autocentrati»)<sup>63</sup> e Antonio Rostagno, che nel suo intervento alla Giornata di Studi milanese del 2018 prendeva le distanze da quel tipo di musicologia che «avalla la frammentazione del sapere in minime tribù super-specializzate», dove sembra che «a forza di piccoli sistemi si sia perduta la qualità di comprensione storica sul lungo periodo» e in cui «nessuno ha più reale incidenza fuori della sua cerchia».<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> J. KERMAN, *Musicology*, London, Fontana Press 1985, pp. 12, 16. Sulla dialettica fra musicologia e critica nell'ambito della *New Musicology* anglosassone si sofferma M. LOCANTO, *Music Criticism and Musicology: Depolarising the Debate*, introduzione a *Music Criticism 1950-2000*, a cura di R. Illiano e M. Locanto, Turnhout, Brepols, 2019, pp. IX-XXI.

<sup>61</sup> J. KERMAN, *Musicology* cit., p. 46. Qui Kerman cita l'ironico appellativo coniato da Curt Sachs in un editoriale uscito sul secondo numero del «Journal of the American Musicological Society» (Spring 1949): «However, let us be grateful to the nothing-but-specialists. They are indispensable».

<sup>62</sup> J. KERMAN, *Musicology* cit., p. 115.

<sup>63</sup> M. BARONI, *Esiste oggi un "nuovo modo" di fare Musicologia?* in *Il nuovo in musica. Estetiche tecnologie linguaggi*, Atti del convegno (Trento, 18-20 gennaio 2008), a cura di R. Dalmonte e F. Spampinato, Lucca, LIM 2008, pp. 25-36: 30.

<sup>64</sup> A. ROSTAGNO, *Il musicologo e il critico musicale* cit., pp. 101-102.

Spostandoci invece nel campo della critica musicale, qui è importante che il critico, come già ricordato, non si limiti a stroncare o a elogiare, ma sia in grado di unire alla cronaca la riflessione su quanto ascoltato. Non deve essere solo un cronista e un giudice, ma anche un ermenauta. Deve insomma fare da mediatore fra l'opera musicale, la sua resa esecutiva e la fruizione del pubblico, ampliare in qualche modo la comprensione e l'apprezzamento dell'ascoltatore comune. Nella menzionata inchiesta di Leonardo Pinzauti per la «Nuova Rivista Musicale italiana», Alessandro Baricco dichiarava:

La domanda che occorre farsi è: valeva la pena di leggerlo? È molto semplice. Valeva la pena? Per me vale la pena quando, chi scrive, mi si mette davanti come uno spettatore eccezionale. Come colui che vede o sente o pensa quello che io non ho visto, sentito e pensato. Non mi importa se è un qualcosa di carattere musicale, mondano, filosofico, storico: purché prima non mi appartenesse e adesso, dopo aver letto la recensione, mi appartenga. Io dal critico mi aspetto che moltiplichi la mia percezione del concerto.<sup>65</sup>

I dati di cronaca e la piacevolezza del resoconto devono allora far da cornice alla qualità e alla fondatezza delle sintesi critiche. Anche attraverso la critica è così possibile dispensare pillole di sapere musicologico e inseguire un ideale di divulgazione musicale. Ma tale utopico equilibrio fra cronaca e riflessione è oggi spesso vanificato dai sempre più stringenti limiti di spazio, come lamenta uno sconcolato Petazzi:

Queste e altre riflessioni portano alla inevitabile constatazione che è molto cresciuto il divario tra ciò che vorremmo dal critico musicale e ciò che è concretamente possibile oggi nei giornali [...]. Una quarantina d'anni fa si potevano scrivere pezzi anche abbastanza estesi. Oggi siamo spesso ridotti a stilare le pagelline, a fare cioè esattamente quello che non si dovrebbe fare, perché il problema è, ovviamente, quello di argomentare decentemente un giudizio.<sup>66</sup>

Al di là dei frustranti condizionamenti determinati dallo scrivere sui giornali, resta comunque assodato il fatto che non si può esercitare dignitosamente la critica musicale senza una padronanza della materia che consenta di evitare situazioni imbarazzanti (come quando al telegiornale passa un servizio sull'opera fatto da un cronista musicalmente analfabeta) e articoli pieni di banalità, svarioni, inesattezze storiche e/o tecniche.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> In *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?* cit., p. 55.

<sup>66</sup> Così Paolo Petazzi nel suo intervento alla Giornata di Studi su *La critica e la divulgazione musicale in Italia* cit., p. 56.

<sup>67</sup> Si veda ad esempio come un musicologo agguerrito come Lorenzo Bianconi, nel momento in cui prende in esame la rassegna stampa relativa all'allestimento bolognese del *Giulio Cesare in Egitto* di Händel firmato da Luca Ronconi nella primavera del 2003, abbia buon gioco nel mettere in luce la totale incomprendimento, anche da parte di critici

Come si è già detto per l'insegnante, anche in questo caso la preparazione però non basta. Occorre esperienza; occorrono gusto e sensibilità nel cogliere le qualità di un brano di musica; e occorre la capacità di fare intense e profonde esperienze musicali. Scrive in proposito Adorno: «Colui che non prova alcuna gioia nella musica non può diventare critico, è già da principio un filisteo. In questo senso la critica pretende come suo momento immanente anche un che di amatorio».<sup>68</sup>

Si torna allora alla relazione fra interprete e critico messa in luce da Edward Cone: se è l'intensità del coinvolgimento che ci porta a distinguere un'esecuzione corretta da una convincente interpretazione, allo stesso modo è l'adesione esistenziale del critico che, unita al suo sapere e all'immediatezza comunicativa, produce una critica convincente («Knowledge has been our subject so far; now, I fear, the discussion must turn to love»)<sup>69</sup>. Questo perché l'apprezzamento di un'opera musicale trascende la mera ricognizione dei suoi elementi strutturali; e «the basic job of the critic is precisely to broaden and deepen appreciation».<sup>70</sup>

Come l'insegnante, anche il critico e il musicologo dovrebbero essere animati dalla voglia di trasmettere ad altri ciò che hanno esperito e studiato. La lettura, anche di un testo musicologico, dovrebbe far nascere nel lettore il desiderio di ascoltare la musica di cui si parla; e ciò può avvenire quando si discute anche di come quella musica viene sentita e vissuta; e se ne offre una chiave di lettura con il ricorso a parole, metafore, immagini che vanno al di là della documentazione storica, dell'acribia filologica e dello scavo analitico. Tale presa in carico della musica da parte del linguaggio richiede di sottoporre a costante verifica il proprio sforzo di transcodificazione verbale:

Il problema è passare dalla fisicità sonora della musica a una rappresentazione mentale espressa in parole [...]. Forse non è necessario inventare un lessico speciale, mobilitare un rigido apparato connotativo; più umilmente, è più utile controllare e riascoltare cento volte, misurare costantemente il rapporto, la congruenza fra ciò che sentiamo e ciò che scriviamo, e quindi lavorare sulla corrispondenza fra le due operazioni.<sup>71</sup>

Dall'ambito ristretto della critica giornalistica propriamente detta si passa così a quella che è la vocazione originaria, "alta", della critica, quale esiste del

---

attivi sulle principali testate nazionali, dei codici drammaturgici del settecentesco teatro degli affetti: cfr. L. BIANCONI, *La regia d'opera: critica della critica*, «Il Saggiatore Musicale», XVII/1, 2010, pp. 105-118. Simili incomprensioni si verificano quando il giudizio critico è approssimativamente impostato secondo criteri e sensibilità del presente anziché essere fondato sulla conoscenza dei principi estetici, delle categorie ricettive e del sistema di segni specifici di una determinata epoca.

<sup>68</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., pp. 90-91.

<sup>69</sup> E. T. CONE, *The Authority of Music Criticism* cit., p. 6.

<sup>70</sup> Ivi, p. 3.

<sup>71</sup> G. PESTELLI, *Tenuti all'impossibile*, questa rivista, X, 2020, pp. 99-103: 100.

resto nel campo della critica letteraria e della critica d'arte. Una critica dell'*opera* più che dell'*evento* artistico. Ed è ancora una volta la lezione di Adorno:

La mia tesi è che la critica musicale non è, come spesso appare, un semplice mezzo di comunicazione, secondo cui qualcuno esprime giudizi sulla base delle proprie impressioni, rendendoli poi accessibili, con propositi tutt'altro che chiari, a un pubblico il più possibile vasto [...]. Senza dubbio non può essere questa la funzione della critica musicale [...]. Compito del critico è di riconoscere i problemi posti in ogni opera di rango e di passare, dall'adeguatezza dei mezzi per raggiungere lo scopo, a questo scopo stesso e al suo contenuto di verità.<sup>72</sup>

##### 5. Nuovi scenari e nuove sfide

Ciò consentirebbe al critico di uscire dalla secca di una critica limitata alle esecuzioni, nonché di riappropriarsi dell'autorevolezza di fronte al proliferare delle comunità virtuali dove la competenza specifica viene spesso squalificata. Oggi, infatti, lo scenario culturale è profondamente cambiato: la digitalizzazione della musica non solo ha rivoluzionato il mondo della discografia e della produzione musicale, ma ha determinato trasformazioni epocali anche sul fronte del consumo, della fruizione, dell'ascolto. Il crollo dell'industria discografica, la crisi finanziaria in cui versano molte fondazioni concertistiche e operistiche, i nuovi canali attraverso cui gli artisti si autopropongono (senza più bisogno di fare concerti o incidere dischi) sono tutti fattori che influiscono in modo determinante sul profilo della critica musicale, sul cui stato di salute e sul cui futuro si sono aperte riflessioni e dibattiti.<sup>73</sup>

Nello spazio libero e privo di filtri di Internet, dove ogni cultore di musica può creare un suo *blog* e diventare punto di riferimento per altri ascoltatori, non prevalgono più la professionalità e la competenza accreditata, bensì il dilettantismo e l'idea di uno scambio tra pari. Si pensi anche alle recensioni offerte da Amazon: in gran parte commenti espressi da singoli individui nella logica di TripAdvisor. Come scrive Griffiths, «Nella democrazia di Internet ogni musicofilo, ogni 'navigatore' diventa un potenziale critico».<sup>74</sup> Allo stesso modo si sono sdoganate modalità di reazione e di comunicazione epidermiche, istintive, ingenua, veicolate dai modi di fruizione della musica *popular*: «Today, in fact, communication

<sup>72</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., pp. 75-76, 85. A mitigare la perentorietà di Adorno giova tuttavia la precisazione di Cone: «The critic succeeds, not by uncovering eternal truths about a work, but by helping his readers to establish a closer contact with it»: E. T. CONE, *The Authority of Music Criticism* cit., p. 18.

<sup>73</sup> Riguardo ai nuovi scenari aperti dall'avvento di Internet si rimanda a C. DINGLE - D. MCHUGH, *Stop the Press? The Changing Media of Music Criticism*, in *The Cambridge History of Music Criticism* cit., pp. 695-706. Cfr. anche Giacomo Albert, *How Are Social Media Reshaping the Critical Debate around Contemporary Music?* in *Music Criticism 1950-2000* cit., pp. 253-268.

<sup>74</sup> P. GRIFFITHS, *Finalità ed effetti della critica* cit., p. 1000.

tends to be empathic, emotional and influenced by the fast and adrenaline-charged audio-visual language of the Internet, by the synthetic and provocative speed of the blogger messages rather than the slow and pondered rhythms of the written word in splendid literary guise». <sup>75</sup>

Le piattaforme digitali (Spotify, YouTube, Amazon Music, Apple Music, iTunes, Deezer, Napster ecc.) studiano le abitudini dell'utente e ne orientano le scelte con i loro algoritmi che funzionano tramite il *listening time* (il tempo dedicato all'ascolto di un brano) e lo *skip rate* (il numero di volte in cui si passa da un brano all'altro). Inoltre, con le loro *playlist* incentrate sul *mood* e su determinate situazioni di fruizione e la loro proposta di ascolti *random* (dove ogni distinzione storica, stilistica o di genere è definitivamente soppiantata), hanno incentivato un tipo di ascolto parcellizzato e decontestualizzato che poco si adatta alle durate e alle complessità del repertorio "colto", mettendo in crisi le categorie su cui la musicologia e la critica hanno fondato le proprie basi di pensiero. <sup>76</sup>

È questo il mondo nel quale i nativi digitali vivono e con cui bisogna oggi confrontarsi. Un mondo dove la possibilità di ascoltare tutto resta ipotetica se non si sa *cosa* cercare, se manca un meccanismo di mediazione e se la selezione la fa un sistema di algoritmi. Ancora una volta, la sopravvivenza di certe figure e di un certo repertorio si lega irrimediabilmente all'educazione musicale da impartire nelle scuole, affinché si possano attrezzare le giovani generazioni a orientarsi in modo criticamente accorto nella variegata e molteplice offerta musicale contemporanea.

In un mondo dove la realtà virtuale e lo *streaming* stanno progressivamente soppiantando il ruolo stesso – rituale, relazionale, storico, identitario – dei teatri e delle sale da concerto, dove istituzioni musicali, quotidiani e periodici usano sempre più spesso il *web* e il *social networking* per integrare o sostituire la carta stampata, dove l'uso degli *smartphone* rende tutto più immediato e la dematerializzazione dell'*onlife* ha reso nebuloso il concetto stesso di 'pubblico', il critico musicale, se vuole sopravvivere, deve fare i conti con questa realtà e trovare una chiave per sfruttare a sua volta le potenzialità del *web*, le specificità sul fronte della multimedialità ch'esso offre (come la possibilità di aggiungere *link* di ascolto o immagini), i modelli comunicativi interattivi da esso veicolati. Si vedano ad esempio i casi di Alberto Mattioli o di Luca Ciammarughi <sup>77</sup> che si destreggiano fra vecchi e nuovi media e, più che scrivere sulla carta stampata, tendono a

---

<sup>75</sup> R. POZZI, *Music Criticism in Italy in the Twentieth Century*, in *The Cambridge History of Music Criticism* cit., pp. 609-628: 628.

<sup>76</sup> Cfr. E. D'ONOFRIO, *Le nuove generazioni e l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica e della musicologia*, in *Le musiche del XXI secolo in prospettiva storica*, Atti della Giornata di Studio (9 novembre 2021), a cura di M. Bizzarini, Napoli, Federico II University Press, 2022, pp. 15-45. Si veda anche il *pamphlet* di C. BOCCADORO, *Analfabeti sonori. Musica e presente*, Torino, Einaudi, 2019.

<sup>77</sup> Cfr i rispettivi interventi alla Giornata di Studi *La critica e la divulgazione musicale in Italia*, cit., rispettivamente alle pp. 35-37 e 75-78.

costruirsi una nuova identità professionale sul *web* e sui *social networks*, aprendosi a una platea potenzialmente illimitata e attivando una dimensione dialogica e interattiva con i rispettivi lettori. Non va del resto trascurato il fatto che oggi, grazie alla possibilità illimitata di accedere a incisioni discografiche, video e pubblicazioni, certi appassionati hanno la possibilità di documentarsi in modo persino bulimico e maniacale, finendo per conoscere una quantità di musiche e di esecuzioni spesso ignote anche al critico professionista: «Fra gli appassionati – scrive pertanto Ciammarughi – si possono trovare aiuti preziosi e risorse da non sottovalutare».<sup>78</sup>

Non è detto che il dialogo con la grande comunità di Internet possa diventare la critica del futuro, ma è comunque un mezzo che può aprire il campo a un fruttuoso esercizio critico condiviso. Grazie alle piattaforme streaming certi eventi musicali assumono la portata di grandi avvenimenti globali, con milioni di visualizzazioni e una pletora di commenti *live* che variano di valore a seconda di chi li esprime. In questo contesto di democratizzazione del giudizio critico è bene, pertanto, che il critico professionalmente più attrezzato si ritagli un proprio spazio e faccia sentire la sua voce.

Il proliferare dei nuovi media apre inoltre scenari inediti anche sul fronte di quella ricerca musicologica incentrata sulla cronaca quotidiana documentata in passato dalla stampa, ponendo gli studiosi di fronte a nuove e inquietanti sfide. Come scrivono infatti Christopher Dingle e Dominic Mchugh,

On the one hand, the permanence and means of preserving such media are still far from clear. It is too soon to be certain of the extent to which the vast amount of material on the Internet, in particular, will be maintained, curated and conserved in a practicable way for future generations of scholars. Even the most secure and well-established sites are barely two decades old and computer coding has changed significantly in that relatively brief time. On the other hand, if all the newspaper, magazine and reviewing sites, personal blogs, podcasts and even individual emails are archived in some way, along with the increased availability of existing historical sources, the amount of material to traverse and filter in order to make any kind of historical sense of even a narrow area of music criticism will be overwhelming.<sup>79</sup>

La diversità musicale raggiungibile attraverso la rete ha poi un impatto che richiede alle accademie e alla critica di sganciarsi da schemi di pensiero del secolo scorso e di porsi con mentalità aperta di fronte a una contemporaneità quanto mai “liquida”, de-gerarchizzata e propensa alla commistione stilistica. Nuove tendenze musicologiche, soprattutto in ambito nordamericano, tendono a non

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 77. Sull’attività di Alberto Mattioli nell’ambito dei social media si sofferma M. RIZZUTI, *La critica musicale in Italia intorno al 2000 fra “I like it” e cinquenti*, in *Music Criticism 1950-2000* cit., pp. 283-292.

<sup>79</sup> C. DINGLE - D. MCHUGH, *Stop the Press? The Changing Media of Music Criticism* cit., p. 704.

vedere più come centrale il canone eurocolto, circoscrivendone teleologie e valori all'interno di un ben delimitato contesto storico e culturale (sostanzialmente dall'illuminismo al modernismo novecentesco). Certe applicazioni pedagogiche sembrano addirittura nascondere, dietro una sacrosanta apertura alla molteplicità delle musiche, una sorta di cattiva coscienza della cultura occidentale un tempo dominante. Lorenzo Bianconi, esaminando tre documenti ufficiali – rispettivamente del 1994-96, del 2002 e del 2006 – dell'ISME (International Society for Music Education), nota ad esempio come da quei documenti siano progressivamente spariti i termini “storia” ed “estetica”. In nome del pluralismo e della *political correctness* si finisce così per reprimere *un singolo* approccio (quello storico-estetico), censurando i tratti distintivi della tradizione occidentale e disconoscendone la rilevanza ai fini educativi.<sup>80</sup>

Le problematiche relative a uno sguardo pluralista, oggi particolarmente sentito, si ritrovano nelle considerazioni di diversi operatori e osservatori del settore. È in nome di questo pluralismo, ad esempio, che Franco Fabbri lancia una provocazione:

Invece che praticare un processo di rimediazione che parte dalla visione tardo ottocentesca della musica ‘d’arte’ per cercare un approccio, attraverso i nuovi media, al pubblico più vasto, perché non riflettere sui bisogni di conoscenza di quel pubblico intorno a tutto l’universo musicale, e soprattutto sul contributo che le forme diffuse, popolari, di conoscenza possano dare alla comprensione di quell’universo, per elaborare un discorso che non venga percepito come la rimasticatura in altra forma di una competenza accademica datata?<sup>81</sup>

Federico Capitoni, dal canto suo, vede come una stortura ideologica lo sdoppiamento della critica in diversi settori di competenza (“colto”, “pop” ecc.) e indica la loro ricomposizione in un’unica figura come una possibilità di sopravvivenza – unitamente alla frequentazione costante dei nuovi media – di fronte a un ascolto musicale oggi sempre più *crossover* e privo di barriere: «L’esperto musicale completo è anche l’unico che sopravviverà, visto che i vari ‘orticelli’ sono diventati davvero ormai troppo piccoli e che i nuovi mezzi di comunicazione – privi di scaffali rigidamente definiti – impongono totale trasversalità».<sup>82</sup>

In merito a tali posizioni nutriamo qualche perplessità, ma non per snobismo o per volontà di difendere un elitarismo ormai *démodé*. Ne facciamo

---

<sup>80</sup> Cfr. L. BIANCONI, *ISME and the Twilight of History*, questa rivista, VI, 2016, pp. 39-49.

<sup>81</sup> Così Franco Fabbri nel suo intervento alla Giornata di Studi *La Critica e la divulgazione musicale in Italia*, cit., pp. 67-68. Dello stesso si veda pure *C’è pubblico & pubblico, sì. L’ascolto del mondo*, Musica/Realtà XXXXIII/128, luglio 2022, pp. 17-25 (rielaborazione dell’intervento al convegno *C’è pubblico & pubblico: il rapporto fra ascoltatori e interpreti*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 9 aprile 2022).

<sup>82</sup> F. CAPITONI, *La critica musicale* cit., p. 54.

semplicemente una questione di competenze. Ogni tipologia di musica ha la sua storia, le sue fasi, i suoi protagonisti e i suoi comprimari, i suoi generi e sottogeneri, la sua terminologia specifica; e la competenza del critico – su cui si è tanto insistito in questo intervento – richiede che tutto ciò sia conosciuto a fondo, pienamente padroneggiato e lungamente esperito. Se si può e si deve ascoltare *di tutto*, non si può però conoscere *tutto*. Riteniamo insomma impossibile acquisire in ogni campo della sterminata e multiforme offerta musicale contemporanea quella professionalità che consideriamo il requisito imprescindibile di ogni critico musicale non improvvisato.

Può invece essere fruttuoso un impegno anche sul fronte della critica musicale di quei musicologi che a partire dagli anni Ottanta hanno cominciato a occuparsi della produzione *popular* in modo scientificamente attrezzato, con la conseguente possibilità di portare vera competenza musicale in un settore giornalistico – quello della critica *pop* – dove prevalgono invece i fenomeni di costume, i profili biografico-artistici e l'approccio amatoriale.

Gli scenari aperti dalla realtà odierna erano davvero impensabili nella fase storica novecentesca, quando la critica musicale aveva alle spalle un suo gruppo sociale e culturale di riferimento: ossia la borghesia colta, i frequentatori di teatri e sale da concerto, per i quali era scontato che il termine 'musica' stesse a indicare la grande musica di tradizione europea. Quel tipo di pubblico oggi si è fatto più variegato nei gusti e nella composizione sociale, ma non è del tutto sparito. Lo dimostrano le numerose testate online («Il Corriere Musicale», «Le Salon Musical», «OperaClick», «GbOpera», «Il Giornale della Musica», «La Gazzetta Musicale», «MusicPaper», «Opera in Casa» ecc.) dove le recensioni possono trovare ancora quello spazio che sempre più difficilmente trovano sui quotidiani, a riprova di un bisogno tuttora sentito dal pubblico. Così come è prova d'inesaurite potenzialità di mercato la recente creazione di piattaforme streaming specificamente dedicate al repertorio "colto" – ad esempio Primephonic, nata nel 2017 e acquisita dalla Apple nel 2021 – e disponibili sia in versione da computer che come app su smartphone.<sup>83</sup>

Il momento attuale si presenta insomma come una fase di transizione, in cui non tutto è perduto del vecchio mondo e non è facile prevedere quali saranno gli scenari futuri. È tuttavia un fatto che la critica musicale, che agli inizi del Novecento faceva il suo ingresso nei quotidiani con l'avvento della Terza pagina,

---

<sup>83</sup> D'Onofrio ne elenca una serie di vantaggi, fra cui la possibilità di ricercare specifiche registrazioni o di confrontare varie registrazioni di una stessa opera; la presenza di schede informative su epoche storiche, generi, compositori e interpreti; le *playlist* basate su generi musicali o su singoli strumenti anziché solo sul *mood*; la possibilità di ascoltare le tracce in formati audio non compressi e dunque di qualità (cosa che non accade su Spotify): cfr. E. D'ONOFRIO, *Le nuove generazioni e l'impatto dei social media* cit., p. 31.

oggi si ritrovi nuovamente ghezzata nei magazine di settore.<sup>84</sup> L'indagine condotta da Stefano Lombardi Vallauri nell'ambito di alcuni *blog* culturali generalisti sorti in Italia dal 2010 in poi («Doppiozero», «Le parole e le cose», «Il lavoro culturale», «Gli stati generali» ecc.) è ad esempio sconcertante:

Diversamente dai quotidiani, che ancora rendono ossequio alla gerarchia tradizionale (conservatrice) tra i generi musicali, per cui la cosiddetta classica si trova in cima e non si può fare a meno di parlarne (sia pure umiliandola con recensioni striminzite), nei *blog* la classica riceve finalmente il trattamento che riceve da gran tempo anche da parte degli intellettuali non musicologi o musicisti nella società esterna (italiana): nessuno.<sup>85</sup>

Non solo il genere maggiormente frequentato è quello della canzone *pop*, ma il taglio degli articoli, firmati perlopiù da non specialisti, è «sociologico, antropologico-culturale, mediologico, oppure relativo ai testi verbali associati alla musica stessa. In breve: di musica si parla in termini non musicali».<sup>86</sup> Ciò – prosegue l'autore – non sembra dovuto a una mancanza di competenze nell'*équipe* dei curatori e degli autori, perché si potrebbe benissimo affidare il compito a chi è capace di svolgerlo. Sembra invece che sia proprio il discorso critico sulla musica a essere ritenuto inutile o fuori luogo, laddove un trattamento competente e specializzato è riservato agli altri ambiti artistici, in particolare alla letteratura. È evidente come alla base ci sia quella cronica separazione tutta italiana della musica dalla cultura di cui si è detto in precedenza. Il che nuoce sia alla musica che alla cultura.

#### 6. Musicologia e divulgazione

È anche vero che «lo spazio occupato dai dilettanti è anche lo spazio lasciato vacante dai musicologi, che non se ne appropriano».<sup>87</sup> E qui si apre la questione della reticenza del mondo della ricerca verso le attività di divulgazione, laddove la permanente criticità nella diffusione della cultura musicale in Italia renderebbe necessario creare un ponte di collegamento con una platea più vasta che possa beneficiare del lavoro accademico. Gli studiosi italiani sono invece piuttosto restii a scrivere libri o articoli di tipo divulgativo, per vari motivi: perché non sono presi in considerazione nei concorsi universitari; perché la necessità di rimodulare le conoscenze in una forma accessibile ai non specialisti comporta problemi e difficoltà di altro tipo rispetto alla produzione di saggi specialistici o di volumi

---

<sup>84</sup> Tuttavia è proprio nel campo della musica colta – soprattutto dell'opera – che nei quotidiani la critica intesa come recensione resiste ancora come retaggio, laddove in ambito *pop* si preferisce l'articolo di presentazione o l'intervista.

<sup>85</sup> S. LOMBARDI VALLAURI, *Il trattamento della musica nei blog culturali generalisti italiani*, in *Music Criticism 1950-2000* cit., pp. 267-282.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 280.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

pensati per una destinazione accademica; perché chi si dedica alla ricerca, costretto a una produttività frenetica dalle soglie sempre più performanti imposte dalle politiche ministeriali, non ha tempo e voglia di cercare forme comunicative alternative che magari giudica sminuenti. È pur vero che una certa apertura si è avuta negli ultimi tempi – da quando la cosiddetta “terza missione” si è affiancata alle attività della ricerca e della didattica – e che non mancano pubblicazioni meritorie in questa direzione;<sup>88</sup> ma è anche vero che difficilmente un musicologo accademico sceglie anche la strada dell’operatore culturale, del divulgatore radio-televisivo, del giornalista, del redattore di prodotti editoriali da edicola, del curatore di note illustrative, del creatore di *podcast* di argomento musicale da lanciare nel *mare magnum* della rete (tutti lavori che richiedono abilità professionali specifiche). Ovviamente non mancano le eccezioni (Giuseppina La Face collabora ad esempio col «Fatto Quotidiano» – anche con un *blog* – e scrive su altre testate online); e più incline si mostra in genere chi fa il doppio mestiere (si pensi alle innumerevoli note illustrative per dischi e cd firmate da critici musicologi come Pestelli o Petazzi). Tuttavia, i tempi del *Terzo programma* radiofonico, con i suoi palinsesti espressamente concepiti per un pubblico desideroso di acculturarsi, con i grandi cicli affidati a figure come Luigi Rognoni, Alberto Mantelli, Massimo Mila, Fedele D’Amico e altri esperti autorevoli che portavano avanti un chiaro progetto pedagogico e divulgativo, sono definitivamente tramontati. Tutto ciò

ha come esito indiretto il fatto che la divulgazione venga spesso affidata, in ambito editoriale, giornalistico e radiotelevisivo, a figure professionali che non possiedono una preparazione specifica in ambito musicale e che offrono al pubblico più le proprie capacità di affabulazione che non un’effettiva competenza sugli argomenti trattati.<sup>89</sup>

Se nelle edicole, in TV e nella rete finisce così per transitare un’informazione semplificata e di riporto, Antonio Rostagno indica invece una strada per emanciparsi dallo specialismo senza indulgere alla banalizzazione e senza derogare al rigore della metodologia. Sostiene infatti che divulgare non dovrebbe significare ripetere cose arcinote in una forma comunicativa accessibile (rinnovando quindi i modi ma non i contenuti), bensì portare al pubblico generalista le interpretazioni storiche e attuali di un autore e delle sue opere, fornendo chiavi di accesso alla musica e lasciando la possibilità di scegliere fra i vari approcci ermeneutici:

Penso che il divulgatore dovrebbe sentire il dovere di aggiornarsi sulle letture più recenti, per portare un’immagine del passato (o della contemporaneità) che non sia solo un ritratto da *Wikipedia*, ma offra la vita storica dei grandi autori antichi e moderni [...]. E qui il divulgatore non si limiterebbe a parlare di un oggetto ormai irrimediabilmente

---

<sup>88</sup> Per citare due casi recenti: A. CHEGAI - F. PIPERNO - A. ROSTAGNO - E. SENICI, *Musiche nella Storia, Dall’età di Dante alla Grande Guerra* Roma, Carocci, 2018 e L. MATTEI, *Storia del melodramma. Da Euridice a Turandot*, Firenze, Le Monnier, 2023.

<sup>89</sup> A. QUATTROCCHI, *Di una e molte divulgazioni*, in *Parlare di musica* cit., pp. 57-65: 58.

morto [...], ma arriverebbe a parlare di qualcosa di vivo e presente ancor oggi nella nostra vita [...]. Perché tali messaggi hanno attraversato la storia vivendo di vita propria, assimilando ulteriori significati grazie alle diverse ricezioni e alle generazioni che con essi si sono confrontate, sono rimasti vivi, attivi nelle società fino alla nostra [...]. La storia non è un'entità ferma, ma va costruita e raccontata in relazione all'oggi [...]. Lo storico ha il dovere di approfondire le evoluzioni che un autore ha subito nelle diverse epoche storiche: come una musica è arrivata a noi, che vita ha vissuto, e cosa in conseguenza significa per l'oggi.<sup>90</sup>

Un prodotto divulgativo serio esige che l'autore riesca a organizzare la comunicazione su più livelli, mantenendosi su un registro intermedio che non trascuri le annotazioni utili allo studioso più competente ma si presenti al contempo accessibile al lettore colto e appassionato. Chi opera professionalmente nell'ambito della cultura musicale dovrebbe in ogni caso porsi seriamente il problema della diffusione al pubblico delle personali ricerche specialistiche, per contribuire all'integrazione del sapere musicale nella formazione complessiva dei cittadini e intercettare così un bisogno di cultura e una domanda intelligente di musica che nella società sono presenti più di quanto si pensi.<sup>91</sup>

Già Luigi Rognoni, nel suo intervento allo stesso *Symposion* di Graz nel quale era presente Adorno, contrastava «lo stato della musicologia 'professionale' italiana» mettendolo in relazione con la spinosa situazione della cultura musicale nel nostro paese e con i problemi a lui cari dell'insegnamento universitario, dell'educazione musicale scolastica, del rapporto fra musica e pubblico e del ruolo che vi gioca la critica.<sup>92</sup> Proiettando sul versante politico formativo il ruolo dell'intellettuale, la generazione dei Rognoni, dei Mila e dei D'Amico («forti uomini di cultura provvisti di idee forti e assolutamente determinati a esprimerle»)<sup>93</sup> si poneva in contrasto con ogni erudizione e accademia e riteneva che il discorso critico e la formazione umanistica ad ampio raggio fossero strategici per la

<sup>90</sup> A. ROSTAGNO, *Critica musicale, musicologia di divulgazione, musicologia di ricerca: tre o una?* in *La critica e la divulgazione musicale in Italia* cit., pp. 93-98: 94-96.

<sup>91</sup> Una ricerca per *hashtag* effettuata da Luca Ciammarughi ha avuto esiti sorprendenti: «ho scritto *#rockmusic*, *#popmusic* e *#classicalmusic*, per vedere quale numero di *tag* avesse ogni categoria. Ero convinto che la musica classica sarebbe sprofondata negli abissi. Invece mi sono dovuto ricredere. La situazione non è poi così drammatica: la *rock music* aveva due milioni di *tag*; la *pop music* ne aveva un milione e cinquecento; la *classical music* ne aveva un milione e duecento, ovvero una cifra tutt'altro che trascurabile. Il jazz stranamente ne aveva meno della classica, settecentomila. Ciò significa che la musica classica ha una popolarità più alta di quanto ci aspetteremmo»: così Ciammarughi nel suo intervento alla Giornata di Studi *La critica e la divulgazione musicale in Italia*, cit., p. 78.

<sup>92</sup> L'intervento di Rognoni è stato pubblicato in traduzione tedesca su «Studien zur Wertungsforschung», n. 1, 1968 (Atti del *Symposion*), pp. 57-65; il dattiloscritto originale è in francese (Archivio Rognoni, Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo, XXIV/182). Traduzione fra virgolette mia.

<sup>93</sup> Così Carli Ballola in *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?* cit., p. 57.

diffusione del lavoro musicologico al di fuori del suo ambito specialistico. A distanza di cinquantasei anni quel *Referat* conserva la sua attualità; e lo si può confrontare con quanto ha scritto più di recente Amalia Collisani;

La musicologia talvolta finisce col prendere le distanze dalla musica e si chiude nella ricerca d'archivio, oppure nelle pratiche di analisi a tavolino; dichiara orgogliosamente la propria qualità scientifica in opposizione alla critica vecchio stampo che aveva vocazione didattica e scommetteva sulla divulgazione musicale come strumento di perfezionamento e compimento culturale, di stimolo etico e politico. Il rischio è grave ed è molto più di un rischio: la musica d'arte del nostro tempo raggiunge ben poche orecchie anche tra quelle degli addetti ai lavori, e farla conoscere ai giovani è impresa ardua.<sup>94</sup>

La necessità di occuparsi di musica con largo orizzonte disciplinare e di integrarla nella formazione di tutti si congiunge qui con la non meno rilevante questione del confronto con il pensiero e la creatività contemporanea.

#### 7. Il mancato dibattito sulla musica nuova.

Come già detto, un tempo il mestiere del critico era di occuparsi della contemporaneità, di registrare in tempo reale ciò che avveniva nel mondo della musica, mentre oggi il dibattito critico sulla musica nuova è quasi totalmente sparito dai quotidiani italiani, con conseguenze deleterie per l'esercizio della critica musicale:

Non avere una critica musicale contemporanea vuol dire sostanzialmente preparare l'esaurimento del mondo musicale; e l'assedio che il mondo musicale colto sta subendo nei quotidiani, nell'università ecc. ha delle radici colpevoli in questo arroccarsi sulla tradizione, in questo non stare dentro il rischio della contemporaneità.<sup>95</sup>

La pressoché totale scomparsa dello sguardo critico sul presente è dovuto anche al fatto che molti direttori e capiredattori, per il già osservato difetto congenito del nostro sistema scolastico, sono degli *analfabeti sonori* (come direbbe Boccadoro). Ragionano pertanto con la logica dell'audience televisiva e agiscono con criteri di populismo giornalistico.

Viepiù sono i giornali stessi (almeno la stampa generalista) a privilegiare la star di turno alle prese con un'opera famosa di un compositore altrettanto famoso, anziché

---

<sup>94</sup> A COLLISANI, *Aglaia e Curva Minore: dialettica e relazioni*, in *Curva Minore: Contemporary sound. Musica nuova in Sicilia: 1997/2007*, a cura di Gaetano Pennino, Regione Siciliana, 2009 («Casa Museo Antonino Uccello, 4/5»), pp. 81-83: 81.

<sup>95</sup> D. MARTINO, *Fare informazione musicale (con coscienza critica)*, in *Critica musicale. Documenti e materiali cit.*, pp. 49-62: 61.

chiedere di riportare le impressioni sullo sforzo musicale di un esordiente o di un compositore anche di chiara fama, ma dalla produzione “difficile”.<sup>96</sup>

Il criterio ormai generalizzato secondo cui non ha senso recensire uno spettacolo che non ha repliche è ad esempio un’assurdità giornalistica che - come scrive Capitoni - «denota un’alta sterilità intellettuale. La critica è pensiero, non un suggerimento per la serata».<sup>97</sup>

Anche la musicologia vive una vita problematica senza il contatto con la musica d’oggi (e già Kerman lamentava il fatto che «Musicologists today are mostly musical conservatives»),<sup>98</sup> perché non crea un dibattito culturale, non si fa parte attiva dei cambiamenti della vita musicale, non porta avanti un’idea del suono che agisca sul comune senso musicale e quindi sul consumo, lasciando che il mercato fagociti tutto in nome del profitto. Il che ha conseguenze di vasta portata, giacché la musica – come scrive Susanna Pasticci - è un forte veicolo di costruzione identitaria:

Nel momento in cui scegliamo di ascoltare un certo tipo di musica, infatti, veniamo a condividere in modo più o meno consapevole anche il suo universo di significati e di valori. Valori che vanno ben al di là della sfera sonora perché investono modelli di pensiero, comportamenti, etica sociale, spiritualità, concezione politica e visioni del mondo.<sup>99</sup>

In ambito didattico acquista quindi un’importanza primaria l’introdurre i giovani a musiche *altre*, consentendo loro di entrare in contatto con diverse concezioni della musica, di liberare l’orecchio dagli stereotipi e dai condizionamenti, di aprire la mente agli interrogativi e ai problemi che nascono da esperienze musicali non convenzionali. In sedici anni d’insegnamento accademico sui *Linguaggi musicali del Novecento*, chi scrive ha potuto rilevare la disponibilità di molti studenti alla scoperta del nuovo, l’immediatezza con cui si sintonizzano con musiche a loro estranee (un’immediatezza spesso più vivida di quella con cui si accostano al repertorio classico pre-novecentesco), la curiosità con cui affrontano tale avventura percettiva.<sup>100</sup> Memore della similitudine di Adorno fra chi si contenta di ciò che gli viene propinato e «l’atteggiamento del prigioniero che ama la sua cella

---

<sup>96</sup> F. CAPITONI, *La critica musicale* cit., p. 89.

<sup>97</sup> Ivi, p. 93.

<sup>98</sup> J. KERMAN, *Musicology* cit., p. 37.

<sup>99</sup> Così Susanna Pasticci nel suo intervento alla Giornata di Studi su *La critica e la divulgazione musicale in Italia* cit., pp. 130-134: 132.

<sup>100</sup> Per il resoconto di un’esperienza didattica in cui mi riconosco rinvio a S. Lombardi Vallauri, *Su un metodo d’insegnamento della musica contemporanea per studenti non futuri musicisti né musicologi* cit.

perché non gli viene concesso di amare altro»,<sup>101</sup> ritengo assai prezioso il contributo formativo dell'incontro con ciò che è diverso.

Dal canto suo il critico dovrebbe mettere in campo un proprio sistema estetico di riferimento, delle proprie idee (che siano comunque aperte e non dogmatiche); e dovrebbe avere il coraggio di schierarsi, di esporsi, di prendere posizione, di contestare in maniera militante il gusto e le tendenze dominanti (sia sul fronte compositivo che su quello organizzativo, istituzionale, massmediatico). Il monito, ancora una volta, viene da Adorno:

Il critico non deve essere solo colui che ama, ma deve saper anche provare disgusto. L'atto critico necessita della forza della negazione. Il critico deve essere non solo irremovibile di fronte alla frase fatta in musica e alla frase fatta sulla musica, ma deve anche saper ergersi contro di essa. Non deve stare al gioco. Chi non è critico, nel senso di volere che le cose siano diverse da come sono, non è adatto ad essere un critico.<sup>102</sup>

Senza questa posizione di "resistenza", il giornalismo tradisce una delle sue funzioni, ossia quella di far emergere il non conosciuto, di dar voce a ciò che non si sa. Nel caso specifico della coscienza musicale, quella di ampliare le prospettive musicali, di influire sui gusti musicali diffusi, di costruire un tessuto sociale nel quale possa trovare accoglienza e possa essere esperita «qualsiasi tipo di musica (di ogni parte del mondo, di ogni momento della storia, di ogni genere e forma) secondo i principi ad essa inerenti, senza incapacità o preclusioni».<sup>103</sup>

Sarebbe quindi necessario riaffermare una forma di presenza e di impegno nella società. Problema che investe tanto il mandato etico-politico del critico musicale quanto i rapporti tra musicologia e società civile.

*pietro.misuraca@unipa.it*

---

<sup>101</sup> T. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (1938), in ID., *Dissonanze*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 9-51: 23.

<sup>102</sup> T. W. ADORNO, *Riflessioni sulla critica musicale* cit., pp. 90-91.

<sup>103</sup> S. LOMBARDI VALLAURI, *Contro la musica senile* cit., p. 67.