



MUSICA, TERZA MISSIONE E VALORIZZAZIONE DELLE CONOSCENZE

A CURA DI LUCA AVERSANO

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Crescendo
Collana di studi ADUIM
Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica

Volume n. 1

Comitato scientifico

Luca Aversano, Simone Caputo, Fulvia Caruso, Daniela Castaldo, Pietro Cavallotti,
Carla Cuomo, Andrea Chegai, Lorenzo Chiarofonte, Michela Garda, Carlo Lanfossi,
Marco Lutz, Donatella Restani, Marco Targa, Anna Tedesco, Lucio Tufano



Questo volume è stato pubblicato con il supporto della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium e con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca nell'ambito del progetto PRIN 2017 "La formazione del pubblico della musica d'arte in Italia dal Novecento a oggi" (Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, Principal Investigator Luca Aversano).

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani
In copertina: Illustrazione di Efrem Barrotta – Big Sur Lecce

© 2024 LIM Editrice srl, Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 9788855432269

MUSICA, TERZA MISSIONE E VALORIZZAZIONE DELLE CONOSCENZE

A CURA DI LUCA AVERSANO

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Antonio Uricchio	
<i>Presentazione</i>	IX

Luca Aversano	
<i>Introduzione</i>	XI

CONTESTI E PROGETTI ISTITUZIONALI

Mauro Tulli	
<i>Le discipline musicali nell'area delle Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche</i>	3

Giovanni Giuriati	
<i>La musicologia universitaria italiana e le sfide della Terza Missione</i>	7

Luca Aversano	
<i>Il progetto NEUMI – Networking University Music in Italy</i>	15

Milena Basili	
<i>Le attività musicali nelle università italiane: censimento 2022–2023</i>	21

Doriana Masucci	
<i>Le iniziative di Terza Missione promosse dall'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica</i>	45

Graziella Seminara	
<i>Il contributo dei conservatori alla Terza Missione nelle università</i>	53

ORGANIZZAZIONE, AMMINISTRAZIONE, RAPPORTI CON IL TERRITORIO

Franco Piperno	
<i>Attività musicali e amministrazione universitaria: l'esperienza di MuSa – Musica Sapienza</i>	67

Maria Rosa De Luca	
<i>Musica, performance e audience engagement nei Centri Universitari Teatrali</i>	73
Paola Dessì	
<i>L'ordito musicale della Terza Missione: mettere in rete università, territori e comunità di persone</i>	81
Andrea Malvano	
<i>Le lauree honoris causa in ambito musicale. Gli atenei aperti al grande pubblico</i>	91
FORMAZIONE DEGLI STUDENTI E FORMAZIONE DEL PUBBLICO	
Paola Besutti	
<i>I laboratori musicali universitari come strumenti formativi e di Terza Missione</i>	107
Giuseppina La Face	
<i>Attività musicali in Università: ricadute formative</i>	123
Ingrid Pustijanac	
<i>L'educazione al canto corale per gli studenti universitari</i>	131
Carla Cuomo	
<i>Il Collegium musicum Almae Matris dell'Università di Bologna. Un'officina d'irradiazione del sapere musicale e di formazione del pubblico</i>	141
Marco Bizzarini	
<i>Musicologia e divulgazione musicale, ovvero alla ricerca di una musicologia sostenibile</i>	163
Paolo Somigli	
<i>Musica d'arte e/o popular music?</i>	171
Claudio Toscani	
<i>Le orchestre universitarie in Italia: strategie gestionali e valenze formative</i>	183

RICERCA, PRODUZIONE,
PATRIMONIO CULTURALE

Donatella Restani

*Music as Cultural Heritage: l'interazione tra le discipline musicali
e il patrimonio culturale* 195

Mila De Santis – Elena Oliva

*Mapping Musical Life (MML): risvolti di Terza Missione
in un progetto di ricostruzione della vita musicale urbana
nell'Italia post-unitaria* 203

Fulvia Caruso

*L'etnomusicologia applicata e l'ecomusicologia come
campi di azione per la Terza Missione* 217

Grazia Tuzi

*Etnomusicologia applicata e Terza Missione:
alcune possibili convergenze* 225

Emanuele Ferrari

*Musica in scena: riflessioni
su un'esperienza di Terza Missione* 239

ANTONIO URICCHIO
*Presidente Agenzia Nazionale di Valutazione
del Sistema Universitario e della Ricerca*

PRESENTAZIONE

Nel ringraziare per l'invito che mi è stato rivolto, esprimo la soddisfazione e il piacere di salutare la pubblicazione del presente volume, significativamente intitolato *Musica, Terza Missione e valorizzazione delle conoscenze*, in quanto straordinaria agorà delle riflessioni scientifiche su un tema complesso e delicato, di grande fascino non solo per la comunità accademica ma anche per la società civile. Un ringraziamento del tutto particolare va alla Consulta Universitaria di Musica per la passione e l'impegno profuso nelle diverse sedi accademiche e in particolare al prof. Luca Aversano, collega e studioso finissimo, ispiratore di tante iniziative, tutte di grande rilievo e spessore scientifico. Il volume che ho l'onore di presentare merita, infatti, di essere segnalato in quanto offre punti di vista attuali e moderni sulle diverse questioni che attraversano il caleidoscopio delle attività musicali e coreutiche delle Università. In passato del tutto casuali, esse sono state censite (dapprima nelle schede SUA TM) e quindi ricondotte in quella per lungo tempo definita 'Terza Missione', con una espressione efficace ma probabilmente acerba, e che oggi rientrano appieno tra le manifestazioni di impegno sociale delle università, ribattezzate più opportunamente 'valorizzazione della conoscenza', dal decreto n. 998 del 2023 avente ad oggetto la VQR (valutazione della qualità della ricerca) 2020/2024 e dal successivo bando dell'agenzia che presiedo.

Come è noto, per lungo tempo dimenticate o ignorate, le attività di *public engagement* di natura musicale e coreutica e quelle di disseminazione dei saperi musicali hanno meritato maggiore attenzione da parte delle Università non solo da parte di governance illuminate, ma anche per la spinta della valutazione che ha fortemente promosso e riconosciuto l'interazione con i territori, intesa come condizione di eccellenza e occasione di innovazione scientifica e sociale sia nell'ambito delle procedure AVA (autovalutazione, valutazione e accreditamento) e ancora di più nella VQR (i cui esiti sono adoperati per la distribuzione della quota premiale del fondo di funzionamento ordinario; si veda al riguardo l'art. 3, comma 1 del DPR 76/2010 secondo cui essa «valuta la qualità dei processi, i risultati e i prodotti delle attività di gestione,

formazione, ricerca, ivi compreso il trasferimento tecnologico» di Università e Enti di ricerca).

L'opera collettanea coordinata dal prof. Aversano appare pertanto particolarmente apprezzabile, ospitando contributi di grande valore di autori e autrici, provenienti da diverse sedi, che hanno dedicato da tempo le proprie energie al tema, divenuto sotto certi punti di vista il senso stesso del proprio impegno scientifico. Riga dopo riga, i contributi, suddivisi in sezioni dedicate a contesti e progetti istituzionali, organizzazione, amministrazione, rapporti con il territorio, formazione degli studenti e formazione del pubblico, ricerca, produzione, patrimonio culturale rappresentano testimonianze preziose di un diverso modo di coniugare trasmissione del sapere e visione di un'idea di università moderna e responsabile, nella consapevolezza che attraverso la musica ognuno di noi si fa testimone del proprio tempo e concorre alla crescita consapevole di coscienze individuali e collettive. D'altronde, partiture musicali, interpretazione degli artisti e riflessioni della scienza (di musicologi e altri studiosi) hanno senso se esprimono i valori di cui ciascuno è portatore, del proprio pensiero e della propria anima.

Anche nella mia qualità di presidente dell'Agenzia Nazionale di Valutazione dell'Università e della Ricerca (a cui compete la valutazione di centinaia di casi di studio presentati per la VQR), e ancora di più come amico sincero e profondo estimatore del prof. Aversano, porgo i migliori auguri per il lavoro che qui si presenta, certo che essa potrà accompagnarci nella conoscenza della musica come valorizzazione della conoscenza accademica e quindi autentica forma della riflessione scientifica e della sensibilità dell'anima.

LUCA AVERSANO

Presidente Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica

INTRODUZIONE

Le attività di Terza Missione nelle università italiane, oggi declinate verso la nozione di ‘valorizzazione delle conoscenze’, ricevono da diversi anni una considerazione crescente. Crescente è anche l’attenzione prestata agli aspetti del *public engagement* dall’Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca: ne sono testimonianza concreta da un lato l’inserimento dei progetti di Terza Missione nel processo di valutazione della qualità della ricerca, dall’altro l’interesse dell’Agenzia stessa per la funzione della musica nella prospettiva della valorizzazione delle conoscenze, manifestato con sensibilità culturale e istituzionale dal suo Presidente prof. Antonio Uricchio, che desidero ringraziare particolarmente sia per aver partecipato alle iniziative sulla Terza Missione realizzate dall’Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica al Teatro Palladium dell’Università Roma Tre, sia per aver accolto l’invito a presentare questa raccolta di saggi. Crescente, infine, si è dimostrato l’impegno su questo fronte da parte della comunità accademica musicologica ed etnomusicologica, dal quale sono scaturiti il presente volume di studi, prima pubblicazione scientifica promossa dall’associazione, e la nascita di una prima collana editoriale ADUIM, la cui denominazione, date le premesse, non poteva che essere «Crescendo».

Entrambe le novità cadono nella ricorrenza significativa dei primi trent’anni di storia dell’associazione (1994–2024), il che mi rende davvero lieto di poterle annunciare e introdurre anche nella loro natura celebrativa, ma certamente non occasionale. Il sorgere di una collana curata dall’ADUIM segna infatti l’inizio di un nuovo corso dell’associazione, nella prospettiva di un’estensione del suo impegno al di fuori della cornice più ristretta della politica accademica e delle questioni normative o regolamentari che riguardano le discipline musicali. Il presente volume, dal canto suo, raccoglie gli esiti di un percorso consapevole, iniziato diversi anni fa all’interno del gruppo di lavoro ADUIM sulla Terza Missione con il sostegno dell’allora presidente dell’associazione, prof. Giovanni Giuriati, cui vorrei anche porgere un sentito ringraziamento. Grazie di cuore, infine, alle autrici e agli autori degli scritti qui contenuti non soltanto per il loro contributo scientifico, ma anche per aver partecipato alla

discussione e all'organizzazione (come responsabili o referenti di gruppi musicali universitari) dei numerosi incontri ed eventi che hanno preceduto e preparato questo progetto editoriale.¹

Si tratta, come dicevo, di un progetto di lungo termine, che già nel 2018 era stato intrapreso dal gruppo di lavoro ADUIM con tre obiettivi strategici ben determinati: 1) promuovere, censire e coordinare le attività musicali e musicologiche di Terza Missione che si svolgono negli atenei italiani; 2) evidenziare l'opportunità che — per ragioni scientifiche, formative e culturali — tutte queste iniziative abbiano una relazione istituzionale con i docenti universitari di discipline musicali e con la loro consulta accademica; 3) analizzare il contributo che le attività di Terza Missione possono dare alla formazione musicale del pubblico, in particolare per quanto concerne le giovani generazioni. Quest'ultimo obiettivo ha tra l'altro favorito il collegamento del progetto alla dimensione della ricerca, a conferma di quanto i confini tra i diversi ambiti della vita universitaria siano sempre molto fluidi. Il monitoraggio degli ensemble universitari italiani e gli studi sul contributo educativo che le iniziative musicali accademiche offrono anche al di fuori dei propri confini, di cui si legge all'interno della presente raccolta, sono stati infatti condotti nell'ambito di un progetto di ricerca di interesse nazionale dal titolo *La formazione del pubblico della musica d'arte in Italia dal Novecento a oggi*.²

Il volume narra dunque di una storia complessa, in cui i livelli istituzionali e amministrativi s'intrecciano con l'indagine scientifica, con i sistemi produttivi e con le pratiche didattiche, delineando anche le possibili ricadute — in termini di formazione, di garanzia dei diritti della persona, di valorizzazione dei beni culturali e di tutela dell'ambiente — generate da un'attività multiforme e variegata, che si nutre della passione e dell'impegno di professori, studenti e personale non docente. Il racconto si articola così in quattro sezioni: Contesti e progetti istituzionali; Organizzazione, amministrazione, rapporti con il territorio; Formazione degli studenti e formazione del pubblico; Ricerca, produzione, patrimonio culturale. Non mi soffermo qui sulla presentazione di singoli contributi, ma mi preme sottolineare due aspetti significativi che emergono da uno sguardo complessivo: il primo concerne la partecipazione di Mauro Tulli, professore ordinario membro di Area 10 al Consiglio Universitario Nazionale, che testimonia sia la vicinanza istituzionale del CUN alle

1. Per una loro puntuale illustrazione si veda il saggio specificamente dedicato alle iniziative di Terza Missione promosse dall'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica.

2. Si tratta di un PRIN 2017 promosso e coordinato dall'Università Roma Tre (P.I. Luca Aversano), cui hanno partecipato le Università di Bologna (responsabile locale Nicola Badoiato), di Catania (responsabile locale Maria Rosa De Luca) e di Torino (responsabile locale Andrea Malvano).

attività dell'ADUIM, sia l'attenzione che l'intera area umanistica, attraverso il suo massimo rappresentante accademico, presta agli sviluppi delle nostre discipline; il secondo riguarda la grande qualità e quantità delle iniziative messe in campo, che non sono soltanto di natura 'pratica' (concerti, esibizioni e spettacoli di cori, orchestre e gruppi diversi), ma anche di carattere storico-critico e musicologico (lezioni, conferenze, mostre, iniziative per l'ambiente, progetti con musei, con comunità del territorio, ecc.), non senza numerosi esempi di attività 'miste' anche interdisciplinari, che vedono operare insieme musicisti, musicologi e studiosi di altri settori.

Il risultato è una riflessione collettiva sull'apporto della musica allo sviluppo della Terza Missione, sulle modalità di diffusione delle pratiche e delle conoscenze musicali all'interno e all'esterno delle cosiddette 'mura accademiche', sulle ricadute di tale fenomeno sul piano sociale, educativo e politico-culturale: tutti elementi che fanno della musica una disciplina 'regina' nell'ambito del *public engagement*, sia come strumento di socialità, di condivisione culturale e di sonorizzazione delle manifestazioni accademiche, sia come veicolo privilegiato — in quanto capace di parlare alla mente e al cuore del pubblico — di conoscenze umanistiche e scientifiche.

Non è pertanto un caso che la prima raccolta organica di studi dedicata al rapporto di una specifica area disciplinare con l'ambito della Terza Missione abbia un profilo musicale e sia stata prodotta dalla consulta accademica dei musicologi e degli etnomusicologi. Si tratta di un piccolo ma significativo primato, raggiunto grazie all'impegno di colleghe e colleghi di diversi atenei italiani: un lavoro di squadra che rivela al contempo quanto possa essere importante per la società civile l'impiego della musica nei processi di valorizzazione delle conoscenze, e quanto la musica stessa possa a sua volta beneficiarne, come disciplina di studio, in termini di legittimazione all'interno dell'università e di tutte le altre sedi deputate all'educazione e alla formazione dei giovani.

CONTESTI E PROGETTI ISTITUZIONALI

MAURO TULLI

LE DISCIPLINE MUSICALI NELL'AREA
DELLE SCIENZE DELL'ANTICHITÀ,
FILOLOGICO-LETTERARIE E STORICO-ARTISTICHE

Con grande gioia porto il saluto di Area 10, che dal 2019 rappresento presso il Consiglio Universitario Nazionale, ai tanti amici di Musicologia e di Etnomusicologia, qui riuniti nel tentativo di tracciare un bilancio per le attività di Terza Missione, per le attività che nascono da relazioni con il territorio. Da tempo analizziamo il positivo impegno sviluppato dal sistema universitario per varcare con le attività di Terza Missione la soglia di biblioteche, laboratori e aule, per promuovere la diffusione dei risultati di ricerca e di didattica e insieme recepire per il proprio cammino stimoli e impulsi. Un processo dialettico prezioso, che trova in generale notevole spazio nella prassi di Area 10, fra le più numerose nel sistema universitario, con oltre 5.300 docenti ora in organico, fra le più ancorate al passato e dunque fra le più fertili per la costruzione di un futuro che al passato voglia dare voce nuova.

È forse possibile dire che la prospettiva umanistica, per eccellenza custodita in Area 10, suggerisce di per sé progetti di Terza Missione, per il grande bisogno di un contatto con il territorio, con la vita che anima e nutre il patrimonio culturale, nel nostro Paese di non eguagliabile ricchezza. Certo un grande bisogno per le discipline musicali, che privilegiano spesso il patrimonio immateriale, per visitarlo con metodi persuasivi di ricerca e di didattica che richiedono momenti pubblici, permeabili senza reti al territorio, ad esempio con l'esecuzione o con l'ascolto. Non ha più senso immaginare per le discipline di Area 10 e in particolare per le discipline musicali lo steccato chiuso di un canone rigido e impermeabile al territorio, bloccato dalla venerazione di un classico, astratto e libresco. Solo dalla risposta che indica il territorio giunge la concreta prova di valore, la prova politica, dalla quale dipende la speranza di aprire strade non battute, per un successo più alto di Area 10, quale centro per la formazione, base ineludibile per ogni ramo del sapere, sia teorico sia tecnico. Certo, un successo più alto: lo scopo è duplice, gestire nel modo migliore la normativa e superare la difficile fase del finanziamento.

Spesso la funzione del sistema universitario nell'equilibrio generale del nostro Paese non è riconosciuta e l'accelerazione che oggi subisce la normativa, in ogni caso con misure molto puntuali, prive di un quadro di riferimento maturo e condiviso, deriva da obblighi siglati con l'Europa, in particolare la Legge 79, con la razionalizzazione dei Settori, con la creazione dei Gruppi, con il più agile reclutamento, con il contratto per il pre-ruolo, messo in discussione oggi per la paradossale scelta del precariato, con la formazione dei docenti per le scuole, di realizzazione certo non felice per palese impreparazione sia del Ministero dell'Istruzione e del Merito sia dei singoli atenei, per lo più condizionati da necessità di bilancio. Il Consiglio Universitario Nazionale ha offerto in questo campo un grande contributo, in continuo scambio di opinioni, fra pareri e delibere, con la dirigenza del Ministero dell'Università e della Ricerca. È forse il momento giusto per dire un adeguato grazie ai tanti amici di Musicologia e di Etnomusicologia e in particolare ai Presidenti dell'ADUIM, Franco Piperno, Giovanni Giuriati, Luca Aversano, per il sostegno prezioso, tessuto di consigli, sviluppato con l'esperienza lunga del sistema universitario e con la ferma coscienza del panorama complesso di Area 10: un sostegno prezioso che senza dubbio ha favorito la crescita per le discipline musicali, oggi radicate nei singoli Atenei con oltre 140 docenti, ma che non ha mai tradito il buon clima di Area 10, caratterizzato da non comune armonia.

È indispensabile un buon clima per affrontare la difficile fase del finanziamento. Nel nostro Paese, il notevole flusso di risorse convogliate dall'Europa con il PNRR ha nutrito le ombre del precariato, che per lo più colpisce le sane aspirazioni dei giovani e soffoca ogni entusiasmo per le attività di ricerca. Presto, con la manovra di bilancio, la crisi economica svelerà il suo volto peggiore: ha già lasciato ampie tracce nel sistema universitario con il Fondo di Finanziamento, che scende per oltre 500 milioni, con grave rischio di blocco nei singoli atenei. La dirigenza del MUR per lo più indica un rimedio che provoca un palese arretramento del sistema universitario: la privatizzazione. Certo nascono da qui le soluzioni oggi annunciate per l'accreditamento delle Scuole di Mediazione, per la delicata questione di LIS e LIST, per le stesse Telematiche, con la formazione determinata dai bizzarri andamenti del mercato. Non è in ogni caso la privatizzazione un rimedio per le discipline di Area 10, che, fiere della loro autonomia, della libertà di pensiero ineludibile per la loro dinamica, non dipendono dal mercato, se non in misura minima, e richiedono investimenti pubblici, sicurezza e solidità per la programmazione di un futuro in linea con il passato, che nel nostro Paese ha registrato vertici di ricerca e di didattica emulati e ammirati nel mondo.

Per le discipline musicali è possibile raccogliere la sfida con il migliore assetto che le Classi di Laurea oggi registrano, sia le Triennali sia le Magistrali.

Un migliore assetto che il Consiglio Universitario Nazionale, dopo non breve riflessione, ha promosso per ogni ramo del sapere: duplice il Decreto Ministeriale che ne deriva, il 1648 per le Triennali e il 1649 per le Magistrali, con conseguenze positive, che nei singoli Atenei presto fioriranno con l'esperienza di ordinamenti e regolamenti. Fra le Triennali, la L-3 indica in particolare per le discipline musicali spazio adeguato nel più vasto panorama delle arti figurative, dello spettacolo e della moda. In ogni caso le discipline musicali costellano le Triennali su patrimonio culturale, disegno e lettere, su turismo, pedagogia, comunicazione, storia, per sancire ponti con la formazione di matrice umanistica. Fra le Magistrali, la LM-45 illustra per le discipline musicali un solido cammino di specializzazione per la conquista di competenze mature, di livello avanzato, anche di tipo tecnico, sulla produzione o sulla fruizione del suono, di competenze utili per le attività di ricerca e di didattica in ogni contesto culturale o geografico. Ma non è difficile scorgere le discipline musicali fra le Magistrali su archivistica o patrimonio culturale, su editoria, su lingue o turismo, sullo spettacolo e sull'ambiente, su comunicazione, su lettere o pedagogia con fonti digitali. Certo il migliore assetto che le Classi di Laurea oggi registrano, sia le Triennali sia le Magistrali, deriva da un concreto impegno sviluppato con lo scopo di garantire la flessibilità: è un canone prezioso, la flessibilità, per le discipline musicali, che nei singoli atenei assumono un ruolo decisivo, sia per la costruzione di ordinamenti e regolamenti sia per la scelta dei giovani.

Per il più agile reclutamento che definisce la Legge 79, pur sempre modulato con la Legge 240, la legge Gelmini che da tempo ha mostrato gravi limiti, nel sistema universitario entra in vigore il DM 639, con la razionalizzazione dei Settori, con la creazione dei Gruppi, con le sigle, con le declaratorie, nuova e snella espressione per ogni ramo del sapere. Anche qui, un grande contributo che il Consiglio Universitario Nazionale ha offerto, dopo non breve riflessione, per proteggere da progetti sterili e affrettati la capillare articolazione del sistema nazionale, un patrimonio ereditato da lunga tradizione. Per le discipline musicali, nei Gruppi di Area 10, PEMM-01, che deriva da un contatto con il cinema e con il mondo dello spettacolo, con due Settori, C e D: se il primo abbraccia storia, estetica e pedagogia, in campo sia teorico sia tecnico, le scienze del manoscritto e le scienze sociali, problemi di trasmissione o di conservazione, il secondo spesso adotta metodi comparativi, privilegiando la varietà etnica dei risultati nel mondo, anche di tradizione orale, spontanei o afroamericani, per aprirsi ai concetti e ai peculiari oggetti che veicolano il suono al di là di ogni steccato culturale. Con le declaratorie, per le discipline musicali emerge un profilo che le riscatta dalla rigidità di laboratori dominati da orchestre o spartiti e le inserisce nel grande arco dei saperi che la prospettiva umanistica

da tempo anima e nutre. Non resta che legare al saluto di Area 10 auguri fervidi per un futuro di forza e dignità: che le discipline musicali ci regalino, con le attività di ricerca e di didattica, con la Terza Missione, lo slancio indispensabile in questo periodo così amaro per ogni esercizio intellettuale, per ogni esercizio critico lontano dal mercato.

LA MUSICOLOGIA UNIVERSITARIA ITALIANA E LE SFIDE DELLA TERZA MISSIONE

Nel corso del mio mandato come Presidente dell'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica (2018–2023) il tema della Terza Missione ha assunto un rilievo man mano crescente. Nel 2018 è stata costituita in seno all'ADUIM un'apposita commissione egregiamente coordinata da Luca Aversano e fin da subito largamente partecipata, oltre le nostre aspettative. Infatti, anche grazie a una serie di iniziative pubbliche promosse dalla commissione stessa, è emerso che in numerosi atenei — molti più di quanti avremmo pensato — erano presenti attività legate alla musica che rientravano a pieno titolo in ciò che viene definita Terza Missione e che vi era la necessità di un loro coordinamento e di una loro messa in rete.

Vorrei, anzitutto, fornire qualche informazione su quali siano i numeri e l'entità della presenza della musicologia nel sistema universitario italiano, una presenza di tutto rispetto che si è andata gradualmente consolidando ed estendendo nel tempo. A partire dalla fine degli anni Cinquanta lo studio della musica si è largamente diffuso nelle Università ed è ad oggi presente in oltre 40 atenei con un organico di ca. 140 docenti. Vorrei anche sottolineare che l'ADUIM rappresenta tanto musicologi che etnomusicologi, divisi, nell'ordinamento accademico, in due diversi settori scientifico-disciplinari (L-ART/07 e L-ART/08),¹ ma sostanzialmente uniti negli obiettivi didattici e istituzionali, oltre che nella ricerca scientifica in una ricchezza di approcci interdisciplinari.

La musicologia universitaria rilascia titoli di studio tramite corsi di laurea che coprono il territorio nazionale da Bolzano-Trento fino alla Sicilia, in un quadro in continuo divenire che annovera attualmente oltre 20 corsi triennali in DAMS e beni culturali e 7 corsi di laurea magistrale in musicologia a cui vanno aggiunti 25 corsi nella classe di Scienze dello spettacolo e produzione multimediale nei quali la presenza della musicologia è in molti casi rilevante.

Sono inoltre attivi diversi dottorati di ricerca sia specificamente musicologici che accorpati con altri settori umanistici, come anche in convenzione con i Conservatori di Musica. Per il terzo livello di formazione è da segnalare anche

1. Oggi divenuti PEMM-01/C e PEMM-01/D.

la Scuola di Specializzazione in Beni Musicali interateneo di recentissima istituzione che consorzia le Università di Bologna, Pavia e Roma «La Sapienza».

La ricerca scientifica si sviluppa in ambito internazionale attraverso l'intensa partecipazione a convegni e gruppi di ricerca e all'attività editoriale. Un risultato da segnalare è il successo ottenuto negli ultimi bandi per Progetti di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN 2020 e 2022) con un alto numero di progetti musicologici finanziati nell'ambito dell'area umanistica. Alcuni di questi PRIN, hanno come oggetto proprio questioni di disseminazione della musica, come anche di restituzione alla fruizione dei documenti conservati negli archivi a testimonianza di un ruolo importante della musicologia nel campo della ricerca nazionale e internazionale anche in termini di riflessione sulla divulgazione dei risultati della ricerca. Infine, la musicologia universitaria partecipa pienamente al dibattito e alle riflessioni che vengono proposte nell'ambito dell'area umanistica, in particolare in quell'ambito di discipline letterarie, filologiche, artistiche che si raggruppa nell'Area 10 del Consiglio Universitario Nazionale (CUN) di cui fa parte a pieno titolo, oggi anche nel nuovo Gruppo Scientifico Disciplinare denominato delle Arti performative, musicali, cinematografiche e medialità.

Ritornando ora alla questione più specifica della Terza Missione, oggetto del nostro incontro, credo possa essere opportuno riprendere la definizione che troviamo nel Rapporto sullo stato del sistema universitario e della ricerca pubblicato dall'ANVUR nel 2013:

per Terza Missione si intende l'insieme delle attività con le quali le università entrano in interazione diretta con la società, affiancando le missioni tradizionali di insegnamento (prima missione, che si basa sulla interazione con gli studenti) e di ricerca (seconda missione, in interazione prevalentemente con le comunità scientifiche o dei pari). Con la Terza Missione le università entrano in contatto diretto con soggetti e gruppi sociali ulteriori rispetto a quelli consolidati e si rendono quindi disponibili a modalità di interazione dal contenuto e dalla forma assai variabili e dipendenti dal contesto.²

In realtà, nella comunità accademica il concetto stesso di Terza Missione viene ritenuto sempre meno adeguato in questa sua accezione, dato che risulta di fatto separato dalle attività di ricerca nelle quali quale si prevede invece debba essere sempre più organicamente integrato. Così è scritto, infatti, in un successivo Rapporto pubblicato dall'ANVUR nel 2018:

2. ANVUR, *Rapporto sullo stato del sistema universitario e della ricerca*, Roma 2013, p. 559.

Nel dibattito internazionale sono in uso diverse definizioni per indicare le interazioni tra scienza e società. Le definizioni classiche di “terza missione/*third stream*” sono sempre meno frequenti, giacché la diffusione e l'utilizzo delle conoscenze prodotte vengono considerate come parte del processo stesso di produzione della conoscenza. Molto più utilizzati sono i concetti di “trasferimento di conoscenza/trasferimento tecnologico/valorizzazione della ricerca”, “impegno/*engagement*”, “scambio/mobilitazione/co-produzione della conoscenza” e, infine, “rilevanza sociale” e “impatto”.³

Quale che sia la definizione, del resto in continua evoluzione, si comprende bene come la tendenza sia quella del considerare l'attività di ricerca sempre più spesso integrata con l'idea del trasferimento delle conoscenze (non solo attraverso la didattica), attraverso pratiche di ‘restituzione’ e conferendo rilevanza sociale alla ricerca.

Si tratta dunque di un tema importante che merita di essere trattato con l'adeguato rilievo, per diversi motivi. Ne vorrei evidenziare qui due principali, a mio modo di vedere.

Il primo, più interno alla dimensione accademica, riguarda il fatto che le attività di Terza Missione stanno diventando sempre più (e a ragione) un aspetto fondamentale della nostra vita di docenti universitari, equiparate alle attività di ricerca e all'impegno nella didattica. Esse stanno concorrendo anche in maniera crescente alla valutazione del nostro operato e, soprattutto, attraverso di queste vengono valutate le istituzioni a cui apparteniamo, primi fra tutti i nostri Dipartimenti, mediante la periodica Verifica della Qualità della Ricerca (VQR) nella quale esiste ormai un apposito settore nel quale, per inciso, le attività musicali sono largamente presenti. Da qui nasce l'importanza di confrontarci tra colleghi per capire come rispondere al meglio a questa ‘sfida’ alla quale faccio riferimento nel titolo del mio intervento che pone le attività di Terza Missione al centro di una riflessione sul nostro lavoro, a differenza di un tempo nel quale queste venivano considerate come accessorie e ancillari alla didattica e alla ricerca, se non addirittura inutili.

In effetti, la Terza Missione costituisce una grande opportunità per chi si occupa di musica all'interno delle università, dato che consente di rendere più visibile e comprensibile il proprio ruolo. Infatti, gran parte dei musicologi e degli etnomusicologi, oltre a insegnare e a produrre ricerca, svolge da sempre attività di questo tipo attraverso la pratica e l'esecuzione musicale diretta, l'organizzazione di concerti e di altre attività musicali (lezioni-concerto, masterclasses, incontri con i musicisti), la didattica nelle scuole e nei centri culturali, la presenza attiva in contesti applicati, anche al di fuori dell'ambito

3. ANVUR, *Rapporto sullo stato del sistema universitario e della ricerca*, Roma 2018, p. 496.

universitario laddove la musica sia praticata o anche oggetto di trattazione in ambiti sociali e culturali. E, non ultimo, nei mass media. Intendo soprattutto riferirmi ad attività che non siano solo ricreative o di intrattenimento (che sono pur sempre importanti), ma ad azioni che mirino a far entrare anche la musica nel dibattito culturale e scientifico attraverso iniziative che favoriscano una riflessione sul ruolo dei suoni nella nostra vita sociale, culturale, emotiva in una prospettiva che sia tanto storica che interculturale e interdisciplinare.

Nei confronti dei nostri atenei costituiamo di fatto una risorsa che si proietta agevolmente anche all'esterno ed è capace di coinvolgere non solo la comunità accademica, ma anche il territorio circostante in attività musicali e, più in generale, culturali. E questo può diventare un modo, per noi, di essere più visibili, riconoscibili, apprezzati e valorizzati. Infatti, non credo sia un caso che molti musicologi siano impegnati e coinvolti nelle commissioni di ateneo e di dipartimento sulla Terza Missione, spesso con ruoli di responsabilità.

Ma non vorrei ridurre questa mia riflessione a una sola considerazione di natura che potrebbe essere definita 'interna' al nostro mondo e dunque in certo modo autoreferenziale. Le attività di Terza Missione, infatti, stanno a cuore a molti di noi anche per un altro e certo più importante motivo: esse ci consentono di stabilire un quadro di riferimento in cui valorizzare e conferire maggiore dignità e visibilità a molte attività che abbiamo sempre promosso e organizzato. Infatti, ci rendiamo conto che in molte università la musica non è solo oggetto di didattica e riflessione scientifica di alto livello, ma è anche, e da sempre, una attività pratica, artistica, in forte connubio con la ricerca ma anche in un contatto stretto con la società e le comunità di riferimento. Il musicologo molto spesso è anche musicista e si impegna in attività che prevedano la pratica musicale declinata nelle sue diverse forme. Tutto il contrario di quella che è la percezione comune prevalente per cui il musicologo (figura spesso ignota ai più) viene considerato come uno studioso volto all'indagine storico-filologica sulle partiture in un suo dorato isolamento, sganciato dalla vita musicale e culturale, intento solo ai propri studi, senza alcuna preoccupazione dell'impatto che questi possano avere. Percezione certo distorta, ma spesso difficile da eradicare.

Al contrario, il legame tra attività di ricerca e attività pratica costituisce a mio modo di vedere un aspetto formativo importantissimo anzitutto per noi musicologi e per il nostro lavoro, così come per i nostri studenti. Essere in grado di poter affiancare la pratica musicale alla ricerca scientifica costituisce un valore aggiunto al percorso formativo, che in questo modo può verificare nel vivo della performance ciò che si studia sui libri e le riflessioni che scaturiscono dalla ricerca musicologica. Aggiungendo anche che spesso i nostri studenti provengono da un percorso professionalizzante di musicisti con lauree

di I o II livello dei Conservatori di Musica e possiedono dunque anche sviluppate competenze in questo campo. Oltre a costituire un formidabile strumento formativo, le ricadute di un'attività di pratica musicale negli atenei possono avere anche un importante impatto nei riguardi di un pubblico vasto, anche al di fuori dall'ambito strettamente universitario al quale si possono proporre, attraverso esibizioni pubbliche — ma anche seminari, lezioni aperte, laboratori — i risultati dei propri studi musicologici.

Senza confusioni di ruoli, riconoscere e valorizzare un'ampia attività di pratiche musicali e performative che caratterizza la nostra attività accademica può anche consentire di creare migliori e più avanzate sinergie proprio con i conservatori e con le istituzioni musicali, creando convergenze su terreni comuni nei quali ciascuno può fornire il proprio contributo e le proprie competenze.

Un punto di forza del nostro ruolo all'interno degli atenei è, dunque, lo stretto — e direi quasi naturale e necessario — legame che intercorre tra attività formative, percorsi di ricerca e attività pratiche di diffusione e divulgazione musicale. In un percorso che è di forte reciprocità e interdipendenza e non si svolge necessariamente solo dalla ricerca verso la divulgazione. L'attività pratica, infatti, può costituire un formidabile strumento di conoscenza delle realtà musicali al servizio della ricerca e della didattica, in una sorta di percorso a ritroso.

A questo proposito propongo un esempio che deriva dalla mia disciplina, l'etnomusicologia, dove vige un principio largamente diffuso per il quale si sostiene che chi studi una musica diversa dalla propria, come spesso fanno gli etnomusicologi, debba avere anche delle competenze esecutive di quella musica e non solo conoscenze teoriche derivanti da una osservazione esterna. Tale principio, esposto per la prima volta dall'etnomusicologo statunitense Mantle Hood nel 1960 viene correntemente denominato 'bi-musicalità'.⁴ Anche in base a questo principio metodologico, attività pratiche musicali riguardanti diverse culture musicali, da quelle italiane di tradizione orale a quelle extraeuropee, sono diffuse in molte università dove si insegna etnomusicologia. Posso fare un esempio che mi riguarda, in proposito. A Roma, alla Sapienza, è in vigore da diversi anni una convenzione con l'Ambasciata di Indonesia presso la Santa Sede, in base alla quale gli studenti possono suonare le tradizioni musicali di quel paese sotto la guida di un maestro esperto di quella musica, anche ottenendo crediti formativi. Le ricadute di questo progetto sono molteplici: dall'evidente aspetto didattico appena ricordato, a quello della ricerca, dato che questa attività musicale ha indotto diversi studenti a

4. MANTLE HOOD, *The Challenge of "Bi-musicality"*, «Ethnomusicology», IV/2 1960, pp. 55–9; trad. it: *La sfida della bimusicalità*, «Musica/Realtà», LXXXIV 2007, pp. 181–5.

intraprendere studi in quel campo, attraverso tesi, progetti di dottorato e oltre. Ma risvolti significativi riguardano anche le attività di Terza Missione, dato che allo studio e alla ricerca si è affiancata negli anni un'attività didattica e concertistica che ha consentito di far conoscere a un pubblico vasto in Italia cosa sia la tradizione musicale indonesiana, basata su orchestre (dette *gamelan*) di metallofoni intonati e tamburi profondamente diverse dalle nostre e, in senso più ampio, la ricchezza della diversità musicale.



Fig. 1. Roma, Teatro Palladium: l'orchestra *gamelan* Gong Wisnuwara, nata dalla collaborazione tra Sapienza Università di Roma e Ambasciata indonesiana presso la Santa sede

Si tratta solo di un esempio di un approccio che viene anche largamente utilizzato nel campo musicologico dove, solo per fare un astratto esempio, un coro universitario potrebbe riproporre brani della storia musicale del nostro paese, riscoperti attraverso indagini d'archivio, o oggetto di una edizione critica, facendo conoscere in questo modo direttamente i risultati del lavoro di una ricerca musicologica, ma anche di aprire, attraverso la performance, nuove prospettive per la ricerca. Di nuovo unendo didattica, ricerca scientifica e attività di Terza Missione in un rapporto di forte interazione. Un altro segnale dell'interesse che la musicologia universitaria ha per questi aspetti che vorrei qui citare, dato che riguarda più direttamente la nostra Associazione, è la recente istituzione di un Premio annuale che l'ADUIM attribuisce come

‘riconoscimento per la migliore produzione musicale (spettacolo dal vivo, incisione discografica o video) realizzata in Italia o all’estero che sia frutto di una ricerca musicologica o etnomusicologica’, pensato proprio per evidenziare e valorizzare il legame tra la ricerca musicologica e la produzione musicale mettendo in evidenza come il nostro lavoro abbia anche una componente ‘applicata’ spesso poco conosciuta, ma di grande importanza.

Ritengo importante insistere particolarmente su questo aspetto che lega ricerca musicologica e pratica esecutiva perché, a mio avviso, questo consente di evidenziare molti dei vantaggi e delle sfide che un’attività di Terza Missione può portare all’insegnamento della musicologia nelle università, ma anche, al contrario, allo sviluppo della presenza della musica nella società e nel mondo culturale del nostro paese. Credo che ciò sia molto importante dato che la musica viene spesso dimenticata dal legislatore quando si fa riferimento al patrimonio culturale (basti pensare che la musica non è considerata quale bene culturale specifico nel Codice dei beni culturali e del paesaggio istituito dal nostro Paese con decreto legislativo nel 2004). E che spetti a noi musicologi ed etnomusicologi attivi nel mondo accademico sottolineare, al contrario, quanto sia cruciale il legame che unisce una pratica musicale dal vivo a un’attenta tutela, salvaguardia e valorizzazione dell’immenso patrimonio musicale, materiale e immateriale, presente nel nostro paese.

Tutela e valorizzazione di archivi sonori e musicali, attività da condurre con i fondi musicali nelle biblioteche, promozione di collezioni di strumenti musicali in quanto espressione di cultura materiale ma anche di esperienze sonore e musicali, didattica, divulgazione, pratiche inclusive, performances musicali dal vivo, creazioni contemporanee multimediali, tante sono le possibili attività di Terza Missione legate alla musica, di natura varia e molto diversa tra loro. Credo ciò sia ampiamente dimostrato dalla rassegna che si è svolta nel corso delle due giornate del 6 e 7 dicembre 2022 e nella giornata del 28 ottobre 2021 al Teatro Palladium sotto l’egida dell’ADUIM e coordinate da Luca Aversano in collaborazione con la Fondazione Roma Tre Teatro Palladium. Dal canto gregoriano e musica medievale al coro gospel, dalle orchestre da camera e sinfoniche alla musica elettroacustica, dai cori di musica rinascimentale ai laboratori jazz, dai progetti di community opera ai laboratori per la ricerca musicale, sino ai cori di polifonie georgiane e tanto altro, come si può rilevare anche nei diversi contributi a questo volume, le attività di Terza Missione riguardanti la musica sono ampie, diversificate e ben radicate nei propri territori di appartenenza.

Scopo essenziale di questo nostro lavoro è, difatti, creare sinergie e collegamenti tra i nostri atenei e il mondo circostante: in questo spesso le attività musicali possono contare su decenni di esperienza e costituire una risorsa

preziosa. La musica consente di istituire legami, di stabilire ponti e connessioni, di creare socialità condivise e partecipative, di promuovere pratiche inclusive e tutti questi aspetti, per noi parte di attività a volte anche quotidiane, possono risultare molto utili anche ai nostri atenei, consentendo alla musicologia italiana di acquisire la visibilità che merita e rivestire ruoli sempre più centrali nell'ambito del nostro sistema universitario.

LUCA AVERSANO

IL PROGETTO NEUMI – *NETWORKING UNIVERSITY MUSIC IN ITALY*

Nel corso del 2018, allo scopo di valorizzare il ruolo delle attività musicali, musicologiche ed etnomusicologiche nell'ambito della Terza Missione, l'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica ha istituito un apposito gruppo di lavoro composto da docenti provenienti da varie università italiane e coordinato da chi scrive.¹ Come sottolinea Giovanni Giuriati nel suo contributo dedicato alle sfide della Terza Missione,² si tratta di un aspetto del lavoro universitario che negli ultimi anni ha assunto man mano un rilievo crescente, tanto da essere inglobato nei processi di valutazione dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca, accanto ai settori della didattica e della produzione scientifica: oggi gli atenei italiani sottopongono a valutazione i loro progetti dedicati alla valorizzazione delle conoscenze attraverso iniziative rivolte alla società civile, anche fuori dalle 'mura accademiche'. L'elemento della produzione e della diffusione del sapere è d'altra parte fondamentale nell'odierno concetto di Terza Missione. Non a caso il bando 2020–2024 dell'ANVUR per la Valutazione della Qualità della Ricerca non utilizza più soltanto la dicitura 'Terza Missione', che era stata impiegata per l'edizione precedente (VQR 2015–2019), ma fa uso principalmente dell'espressione 'Valorizzazione delle conoscenze', a cui si affiancano in subordine i concetti di 'Terza Missione' e 'Impatto sociale'.³

Alla luce di questa specifica declinazione dell'idea di Terza Missione, il gruppo di lavoro ADUIM ha operato fin dall'atto del suo insediamento con l'intenzione di considerare anche e soprattutto le iniziative dotate di questo legame con la sfera della conoscenza, occupandosi da un lato di monitorare le varie attività musicali pratiche presenti nelle università italiane, con particolare riguardo agli ensemble studenteschi (cori, orchestre, ensemble, ecc.);

1. Per la composizione della commissione si veda: <<https://www.aduim.eu/commissioni/terza-missione/>>. Il gruppo è attualmente coordinato da Paola Besutti.

2. Cfr., in questo stesso volume, le pp. 7–14.

3. Cfr. l'art. 9 del bando VQR 2020–2024, che recita nel titolo «Valorizzazione delle conoscenze» e nel sottotitolo «(Terza Missione/Impatto sociale)». Lo stesso art. 9, nel bando VQR 2015–2019, era intitolato semplicemente «Terza Missione».

dall'altro, di raccogliere le iniziative di carattere propriamente musicologico o etnomusicologico (conferenze, progetti divulgativi, rapporti con musei e con le scuole, ecc.). Ne è emerso un panorama ricco e articolato, che ha stimolato la nascita del progetto *NEUMI – Networking University Music in Italy*: una piattaforma online ideata allo scopo di rappresentare e connettere tra loro le iniziative promosse nelle università italiane, restituendo un'immagine complessiva della loro varietà, quantità e qualità e illuminando il significativo contributo delle discipline musicali allo sviluppo della Terza Missione.

Il progetto è stato realizzato dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium in collaborazione con l'ADUIM e grazie al sostegno della Direzione Spettacolo dal Vivo del Ministero della Cultura.⁴ La Fondazione Roma Tre Teatro Palladium è un ente di diritto privato istituito dall'Università Roma Tre nel 2016 con l'intento di valorizzare le attività dello storico teatro del quartiere Garbatella. La sua 'filosofia' è quella di promuovere un'idea di spettacolo fondata sulla formazione dei giovani, sul rapporto con la ricerca scientifica, sul coinvolgimento della comunità studentesca e accademica, della città e del territorio, offrendo al contempo agli studenti dell'ateneo interessati ai settori dello spettacolo, della sua organizzazione e della sua comunicazione, la possibilità di accrescere e approfondire le competenze disciplinari e professionali acquisite nei loro percorsi universitari.

Il progetto *NEUMI*, attivo e visibile attraverso il sito <www.neumi.it>, è in costante aggiornamento con nuovi dati che seguono da vicino l'evoluzione della musica universitaria italiana. La struttura del portale, affidato per quanto concerne gli aspetti grafici all'agenzia Big Sur di Lecce e per ciò che riguarda l'implementazione dei materiali a Milena Basili e Alessandra De Luca, prevede un menu articolato in cinque sezioni: la prima è dedicata alla descrizione del progetto; la seconda alle università italiane pubbliche e private che offrono attività musicali di terza missione (in un numero complessivo, al momento, di 52 atenei); la terza ai gruppi musicali secondo le categorie «orchestre», «cori», «ensemble da camera», «musica etnica», «gruppi jazz/pop/rock»; la quarta alle tipologie di eventi di Terza Missione («eventi», «rassegne concertistiche», «iniziative musicologiche»); la quinta, ancora da implementare, ai documenti relativi alle attività musicali svolte («video», «audio», «partiture»). I gruppi musicali e le rispettive attività sono illustrati attraverso immagini di vario tipo (il più delle volte fotografie degli ensemble e delle loro esibizioni), testi informativi di carattere anche storico-biografico, documenti sonori e audiovisivi.

4. Il finanziamento ministeriale è stato concesso nell'ambito dei contributi previsti per la promozione dell'educazione musicale sul territorio nazionale. Chi scrive è promotore e coordinatore scientifico del progetto.



Fig. 1. Homepage del progetto *NEUMI*

neumi.it
NETWORKING UNIVERSITY MUSIC IN ITALY

Lo Studiolo di Gubbio

Ricostruzione digitale e sonora di un microcosmo umanistico

(Dipartimento di Beni culturali, Università di Bologna, campus di Ravenna)



Fig. 2. Un esempio dei progetti musicologici di Terza Missione presenti in NEUMI

Attualmente il portale registra e illustra l'attività di 17 orchestre, 52 cori, 5 ensemble da camera, 1 gruppo di musica etnica, 6 complessi jazz/pop/rock.

L'impostazione del portale *NEUMI* rende anzitutto possibile osservare come le attività di musica pratica interagiscano con le discipline musicologiche e con le altre discipline universitarie, giacché le iniziative di Terza Missione basate sulla musica non riguardano soltanto la produzione di concerti, ma anche altre attività di *public engagement* e iniziative capaci di coinvolgere l'intera comunità universitaria.

La costituzione di questa rete digitale delle esperienze musicali di Terza Missione nelle università italiane viene poi incontro a un'altra esigenza molto urgente: quella di evitare che le attività regolari di musica d'insieme negli atenei restino prive dell'opportuno supporto dei docenti interni di discipline musicali e di un'adequata supervisione scientifica. Da questo punto di vista la rete *NEUMI* rappresenta la presa di coscienza, da parte della nostra comunità accademica musicologica ed etnomusicologica, della necessità che le produzioni musicali universitarie siano da un lato accompagnate dal consiglio di esperti qualificati, dall'altro collegate — tutte le volte che è possibile — alla dimensione della didattica e della ricerca. I contributi contenuti nel presente volume attestano quanto siano virtuosi i risultati che possono scaturire dall'interazione dell'esercizio pratico della musica con la progettazione culturale e scientifica dei corsi di laurea e dei dipartimenti, in una direzione che promuova anche il superamento dell'astratta dicotomia tra musica teorica e musica pratica. Tuttavia, come osservavo in un mio precedente contributo sul tema delle attività musicali universitarie, le iniziative musicali extra-curricolari, nella realtà quotidiana degli atenei, non sempre intrattengono rapporti con i titolari degli insegnamenti di musicologia e di etnomusicologia, che dovrebbero essere sempre gli interlocutori principali nell'allestimento di un progetto formativo di alto profilo.⁵ A volte, infatti, i responsabili dei gruppi universitari sono refrattari a intessere relazioni stabili con chi si occupa delle discipline musicali nei rispettivi atenei, forse in ragione di un comprensibile desiderio di autonomia, o forse, più probabilmente, per una convinzione irriflessa difficile da estirpare: che il fare musica sia di per sé un'attività formativa, autosufficiente, in quanto attiverebbe quel 'fluido magico' e benefico costituito dalla musica stessa. Tale idea entra d'altro canto in aperto contrasto con il concetto di Terza Missione esposto all'inizio di questo contributo.⁶ Per essere considerate propriamente attività di Terza Missione, le iniziative musicali pratiche

5. LUCA AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane. Funzioni sociali, culturali e formative*, «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44.

6. Cfr. in merito anche la mia introduzione al presente volume, pp. XI–XIII.

non bastano infatti a sé stesse: le attività del suonare e del cantare insieme, quando assumono carattere meramente ludico e di divertimento, senza essere radicate in un progetto rivolto anche a un approfondimento scientifico o a un obiettivo formativo, restano prive di un aspetto fondamentale che dovrebbe caratterizzare tutte le attività accademiche in questo ambito: la presenza di un contributo sul piano della valorizzazione delle conoscenze.

In conclusione, per l'attenzione che da qualche anno sta dedicando a questi aspetti, l'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica si è andata sempre più accreditando come il principale punto di riferimento istituzionale per le più avvedute attività musicali di Terza Missione negli atenei italiani. In questa prospettiva, il progetto *NEUMI* può svolgere una funzione fondamentale di collegamento e di diffusione in rete dei risultati di questo grande movimento, proponendosi come uno strumento agile e flessibile di condivisione, conoscenza e promozione culturale. Tra l'altro, è proprio dalla base dati offerta da *NEUMI* che ha preso le mosse l'indagine ADUIM 2023 sulle attività musicali nelle nostre università:⁷ a testimonianza di quanto una gestione delle iniziative musicali di Terza Missione coordinata dalla consulta universitaria competente possa portare frutti positivi anche nel campo della ricerca scientifica. È infine opportuno osservare come il progetto *NEUMI*, nel tenere la memoria e nel favorire la fruizione di questo insieme di attività, offra un valido contributo anche alla tutela e alla valorizzazione di un aspetto particolare del nostro patrimonio culturale, materiale e immateriale.⁸

7. Cfr. il contributo di Milena Basili in questo stesso volume.

8. Sulla musica come bene culturale si veda, tra gli altri, il contributo di Donatella Restani nel presente volume.

LE ATTIVITÀ MUSICALI NELLE UNIVERSITÀ ITALIANE: CENSIMENTO 2022–2023

Quando si parla di musica nelle università, ci si riferisce quasi di istinto e principalmente alle realtà corali, seguite da quelle orchestrali, composte da studenti o comunque da personale accademico, talora aperte alla partecipazione di tutta la cittadinanza. Se la percezione della funzione educativa e formativa dell'esercizio corale e orchestrale è chiara e consolidata, sta emergendo in maniera sempre più incisiva — come risulta evidente anche dai contributi del presente volume — l'idea che tali attività siano utili alla diffusione e alla divulgazione della musica all'interno della società, oltre che alla formazione musicale del pubblico. Questo ruolo non è di pertinenza esclusiva di cori e orchestre ma anche, e talvolta soprattutto, di altre attività musicali che a ben ragione rientrano nell'ambito della cosiddetta Terza Missione degli atenei: rassegne concertistiche e iniziative di carattere musicologico come cicli di seminari, laboratori musicali, lezioni e lezioni-concerto, purché aperte al pubblico e non unicamente riferite all'esclusiva formazione culturale degli studenti iscritti all'università.

Al fine di valorizzare tali attività, e con l'intento di far emergere e quantificare le iniziative musicali universitarie che in qualche modo hanno un riflesso pubblico di promozione culturale, di divulgazione delle conoscenze o di diffusione della ricerca, è nato in seno al gruppo di lavoro ADUIM sulla Terza Missione il progetto *NEUMI – Networking University Music in Italy*: una rete via via cresciuta in maniera rilevante a livello quantitativo e, anche se in via di completamento, già in grado di restituire la fotografia della situazione attuale negli atenei.¹

A partire dagli esiti di questo progetto, è stata avviata una nuova fase di ricerca, rivolta a censire in maniera più dettagliata le attività musicali di Terza

1. Su *NEUMI* si veda lo specifico contributo di Luca Aversano, ideatore tra l'altro del progetto. Non bisogna sottovalutare che talvolta queste attività sono declassate al rango di iniziative puramente ricreative, a dimostrazione della scarsa coscienza di quale sia la ricchezza che possono portare con sé: di questi aspetti parlava Paola Besutti in una relazione sulla visibilità delle attività musicali di ateneo in occasione della tavola rotonda *La musica nelle Università, l'Università canta, suona, vive la musica* (23 aprile 2023, teatro San Barnaba, Brescia).

Missione tramite un questionario somministrato ai referenti di atenei italiani pubblici e privati: sia atenei presidiati da docenti di ruolo di discipline musicologiche e/o etnomusicologiche, sia università in cui queste discipline sono tenute da professori a contratto o sono del tutto assenti. L'indagine, di cui mi sono occupata come assegnista di ricerca nell'ambito del PRIN 2017 *La formazione del pubblico della musica d'arte in Italia dal Novecento a oggi* sotto la direzione scientifica dello stesso Luca Aversano, ha riguardato tutte le attività musicali di Terza Missione presenti nelle università italiane, dai gruppi vocali a quelli orchestrali, studenteschi e non, dalle rassegne concertistiche alle iniziative di carattere puramente musicologico.²

I dati³

Il questionario impiegato è stato suddiviso in quattro sezioni, dedicate rispettivamente a:

1. Gruppi vocali universitari
2. Gruppi strumentali universitari
3. Rassegne o cicli di concerti
4. Attività musicologiche aperte al pubblico

All'interno di ogni sezione le domande sono state distribuite su due livelli: un primo livello finalizzato a raccogliere informazioni sulla presenza o assenza di una delle attività delle quattro sezioni sopra menzionate; un secondo livello con domande finalizzate ad assumere dati specifici su:

- tipologia/genere musicale (tutte le Sezioni);
- consistenza numerica dei partecipanti (Sezioni 1 e 2);
- natura e qualifica dei partecipanti (Sezione 1 e 2);
- anno di fondazione/prima edizione (Sezioni 1 e 3);
- gestione amministrativa (tutte le Sezioni);
- gestione musicale (tutte le Sezioni);
- fonti di finanziamento (Sezioni 3 e 4);
- cadenza di prove/eventi/appuntamenti (tutte le Sezioni);
- accesso del pubblico (Sezioni 3 e 4);

2. Di questa ricerca sono stati presentati i primi risultati in occasione della 2a edizione del *DAMS Music Festival – Oltre i confini* (Teatro Palladium dell'Università Roma Tre, 9–13 maggio 2023). In merito si veda anche il contributo di Doriana Masucci in questo stesso volume, pp. 45–52

3. Si rimanda alle tabelle in calce per il particolare sulle percentuali della totalità dei dati raccolti. I numeri percentuali sono arrotondati per eccesso o per difetto.

- rapporti con discipline musicologiche/etnomusicologiche (tutte le Sezioni);
- rapporto con istituzioni musicali esterne (tutte le Sezioni).

In particolare il questionario è stato compilato da 55 atenei corrispondenti a circa il 63% delle università totali rilevate sul territorio nazionale, quantitativo sufficiente a trarre dati significativi. Il sistema italiano universitario è difatti attualmente composto da 88 istituti divisi tra università statali e non statali, di cui si mostra di seguito una tabella riassuntiva della distribuzione numerica, anche all'interno del campione indagato:

Tabella 1

SISTEMA UNIVERSITARIO ITALIANO	TOTALITÀ DEGLI ISTITUTI UNIVERSITARI ITALIANI ⁴	ATENEI CHE HANNO RISPOSTO AL QUESTIONARIO
Università statali	61	47
Istituti universitari a ordinamento speciale	7	2
Università non statali	20	6
Totale	88	55

Il campione intervistato interessa il 77% delle università statali, mentre si riferisce al 28% e al 30% rispettivamente degli istituti universitari a ordinamento speciale e delle università non statali.

Durante l'elaborazione dei dati è stato ritenuto utile suddividere gli atenei interrogati in due gruppi:

- Gruppo A – Atenei in cui sono presenti docenti di ruolo di musicologia e/o etnomusicologia;
- Gruppo B – Atenei in cui le discipline musicologiche/etnomusicologiche sono tenute da professori a contratto o sono del tutto assenti.

Pertanto i 55 atenei interrogati sono così suddivisi:

- Gruppo A: 32 atenei;
- Gruppo B: 23 atenei.

4. Fonte: <<https://www.mur.gov.it/aree-tematiche/universita/le-universita>> (ultimo accesso 19 novembre 2023). Nella presente ricerca non sono state coinvolte le università telematiche.

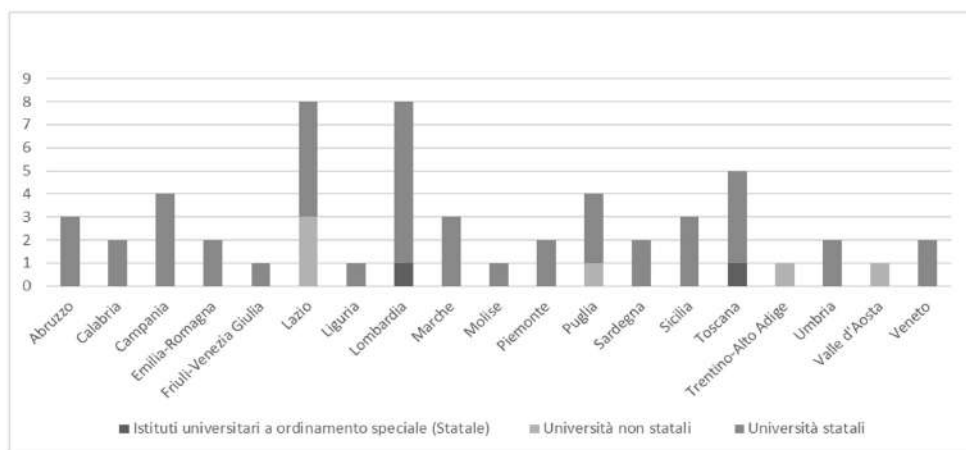


Fig.1 – Distribuzione geografica e caratterizzazione del campione

L'analisi della distribuzione geografica degli atenei che hanno risposto al questionario mostra come le regioni maggiormente rappresentate siano Lombardia e Lazio, seguite dalla regione Toscana. Il Lazio si caratterizza peraltro per essere l'unica regione con un quantitativo di istituzioni non statali quasi al pari di quelle statali. Queste tre regioni da sole rappresentano il 38% del campione.

Entrando nel vivo della questione, i grafici riportati nella Fig. 2 restituiscono il quadro generale derivato dalle domande di primo livello del questionario, ovvero quelle finalizzate a raccogliere informazioni sulla presenza/assenza delle attività oggetto dell'indagine negli atenei interrogati.

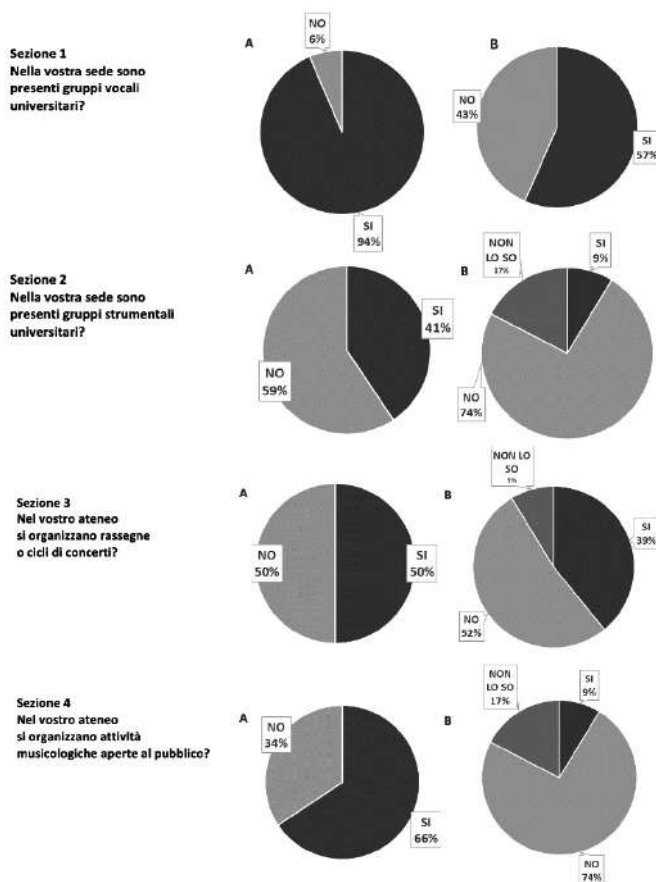


Fig. 2 – DOMANDE DI PRIMO LIVELLO
(Risposte del GRUPPO A e del GRUPPO B a confronto)

Risulta evidente, e in parte prevedibile, come le attività musicali siano maggiormente promosse dagli atenei di Gruppo A. Oltre a questo aspetto, è interessante osservare come in verità, poste a confronto, le risposte tra i due gruppi di università presi in considerazione rivelino scenari in buona parte simili: in entrambi i gruppi, la maggior parte degli interrogati dichiara di avere almeno un coro universitario all'interno dell'ateneo (il 57% per il Gruppo B e ben il 94% per il Gruppo A); allo stesso modo in entrambi i gruppi solo una piccola parte, se non piccolissima — il 9% per il Gruppo B — dichiara di gestire un qualsivoglia gruppo strumentale. I risultati sono ancora affini per quanto concerne l'organizzazione di rassegne concertistiche e cicli di concerti, dove le risposte positive si aggirano tra il 39% e il 50%. Le risposte divergono invece notevolmente tra gli atenei di Gruppo A e quelli di Gruppo B in relazione

alle attività musicologiche aperte al pubblico: il 66% degli atenei di Gruppo A dichiara di organizzare questo tipo di attività, in confronto al 9% degli atenei di Gruppo B.

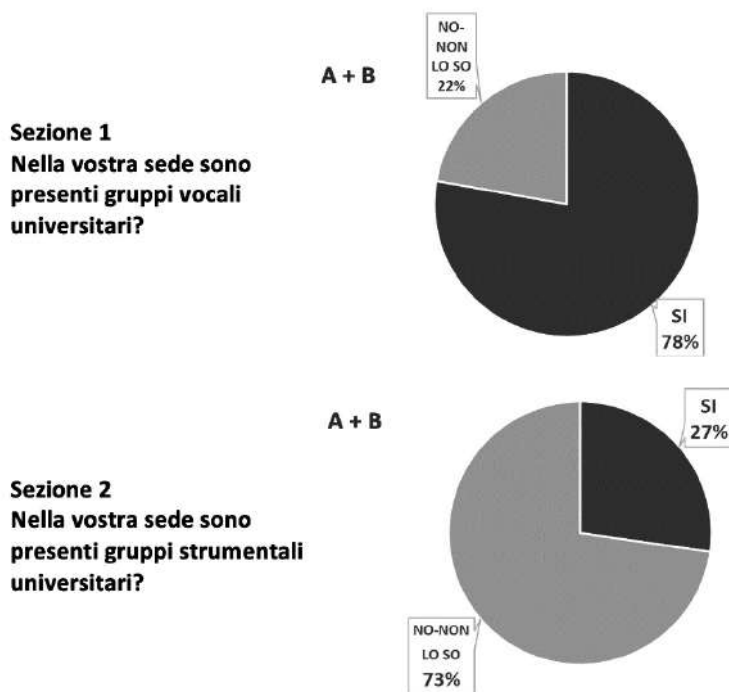


Fig. 3 – GRUPPI VOCALI E GRUPPI STRUMENTALI UNIVERSITARI
(risposte totali)

In particolare, l'attività musicale che più di ogni altra sembra essere rappresentativa delle università italiane per quantità e varietà è senz'altro quella corale (Fig. 2, Sezione 1). Si tratta di un aspetto in qualche modo prevedibile, ma effettivamente verificato da questa indagine: quasi ogni ateneo del Gruppo A gestisce uno o più cori universitari e ben oltre la metà di tutti gli atenei interrogati. Nello specifico si tratta di 51 gruppi vocali attivi segnalati nei 43 atenei che hanno risposto positivamente alla domanda "Nella vostra sede sono presenti gruppi vocali universitari?" (Fig. 3). I cori attualmente esistenti sono nati nella maggioranza dei casi nel corso degli ultimi tre decenni (Fig. 4); segnaliamo il notevole e significativo incremento delle nascite di cori universitari all'interno del Gruppo B nel decennio 2010–2019 (Fig. 5).

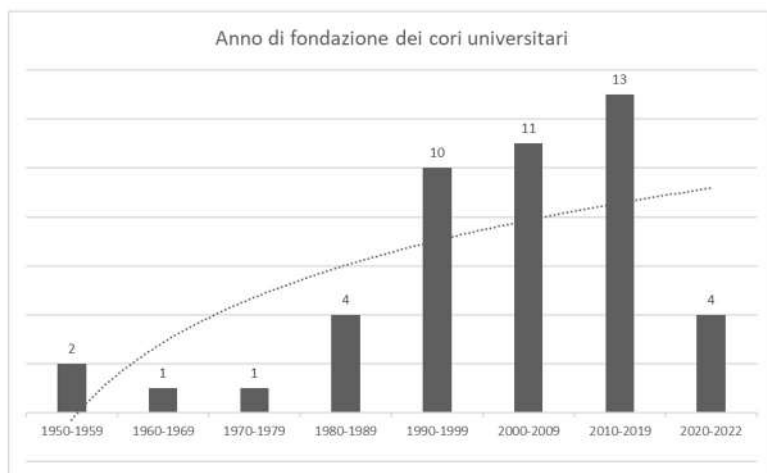


Fig. 4 – ANNO DI FONDAZIONE DEI CORI UNIVERSITARI
(risposte totali)

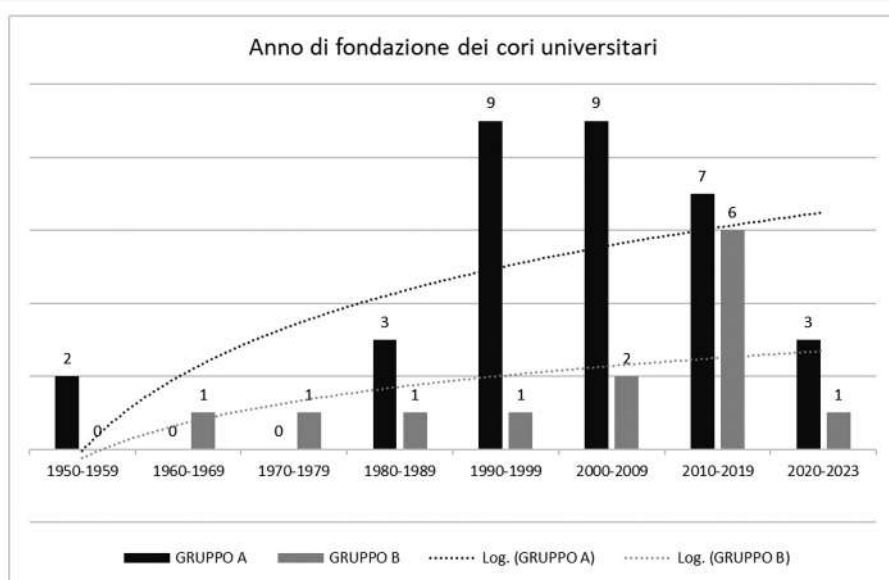


Fig. 5 – ANNO DI FONDAZIONE DEI CORI UNIVERSITARI (Risposte GRUPPO A e GRUPPO B a confronto)

La vivacità di queste realtà corali si percepisce anche dalla varietà delle tipologie musicali riscontrabili, le quali spaziano dal repertorio antico/classico al

moderno, dal popolare e dal folklorico all'improvvisazione.⁵ La volontà di promuovere un coro all'interno del proprio ateneo è un elemento fortemente indicativo di un'elevata attenzione da parte delle università italiane verso quelle funzioni di formazione, educazione e diffusione esposte all'inizio di questo contributo, almeno per quanto riguarda i gruppi vocali universitari. Al contrario, le attività relative a qualunque tipologia di gruppo strumentale (Fig. 2, Sezione 2) occupano solamente in piccola parte la vita accademica. Il totale degli atenei che hanno risposto positivamente alla domanda «Nella vostra sede sono presenti gruppi strumentali universitari?» non supera il 27% di quelli raggiunti dal questionario, di cui solamente due atenei del Gruppo B (in particolare un'orchestra sinfonica e un gruppo di *popular music*, entrambi gruppi amatoriali autogestiti e composti unicamente da studenti). In effetti, osservando i grafici della Fig. 3 relativi alle presenze di gruppi vocali e orchestrati, si nota come questi siano evidentemente l'uno l'inversione dell'altro: visto che in entrambi i casi sussiste la tendenza a volere istituire gruppi amatoriali,⁶ le motivazioni di questo squilibrio all'interno delle università sono facilmente intuibili e associabili alla difficoltà nel reperimento di musicisti dilettanti in quantità sufficiente alla realizzazione di un progetto finalizzato alla formazione di un ensemble strumentale. In generale, sia nella Sezione 1 sia nella Sezione 2, si rileva una consistenza numerica dei partecipanti compresa tra i 10 e i 30 individui. La gestione amministrativa di queste realtà è afferente per la maggior parte agli atenei di pertinenza, mentre la gestione musicale è generalmente affidata a un maestro esterno.⁷

Preme sottolineare, come si evince dalle Figure 6 e 7, che solamente una piccola parte di queste realtà è riservata agli studenti, sia per quanto riguarda i gruppi corali sia per quelli orchestrali, mentre il 37% dei gruppi vocali e il 46% di quelli orchestrali non sono aperti solamente a studenti, docenti e personale amministrativo, ma a tutta la cittadinanza. Questo aspetto da una parte rivela una buona apertura degli atenei verso il territorio a loro gravitante, dall'altra è indice in alcuni casi di una scarsa partecipazione degli studenti a queste iniziative, le cui motivazioni andrebbero indagate opportunamente caso per caso.

5. Aprendo una piccola parentesi sulle tipologie e generi musicali delle attività musicali di Terza Missione, si può affermare che cori, orchestre e rassegne in generale prediligono il repertorio classico e sinfonico. Suddividendo le risposte tra Gruppo A e il Gruppo B si nota ad ogni modo che è soprattutto il primo gruppo a rimanere ancorato alla tradizione classica, mentre il secondo dimostra una maggiore apertura ad ogni genere musicale, senza vincoli.

6. Vedi figure 6 e 7.

7. Vedi Tabella 4 e Tabella 5.

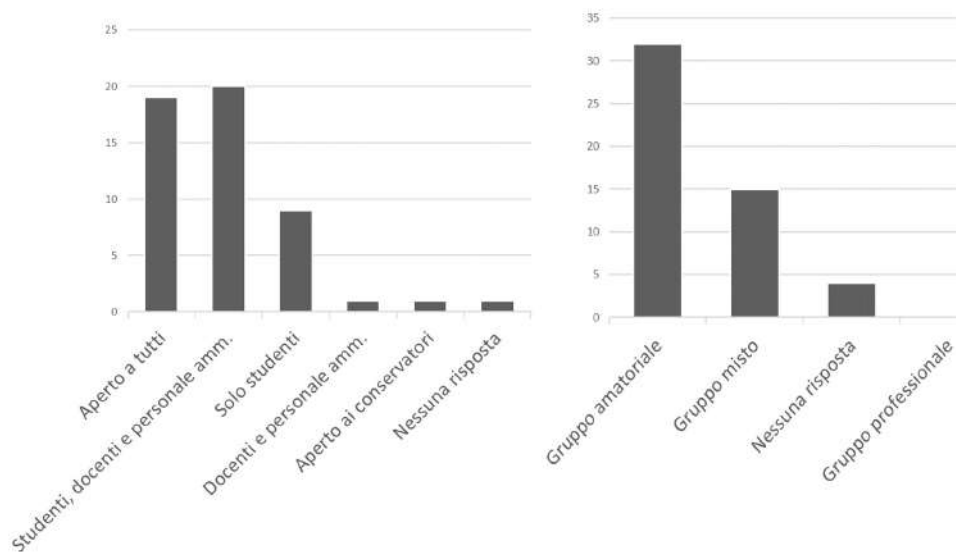


Fig. 6 – PARTECIPANTI GRUPPI VOCALI UNIVERSITARI
(risposte totali)

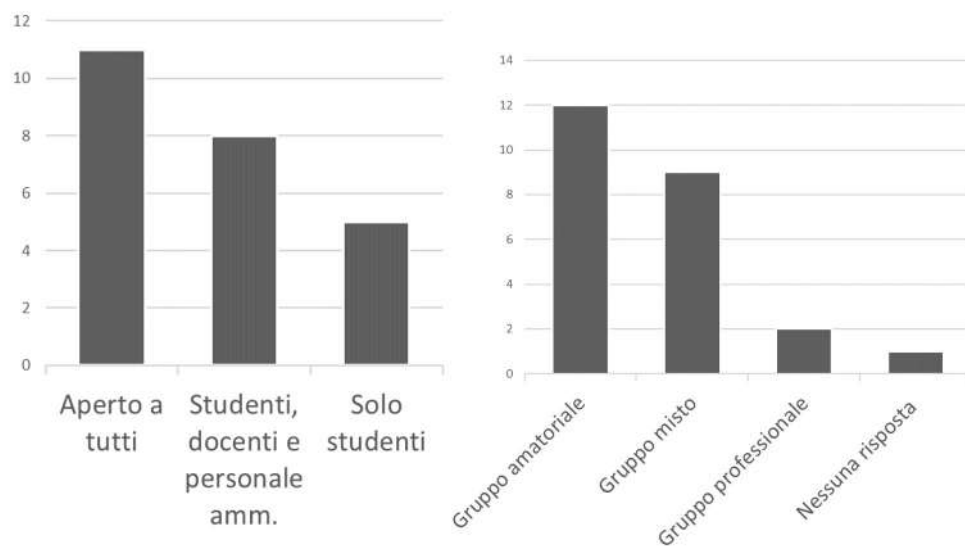
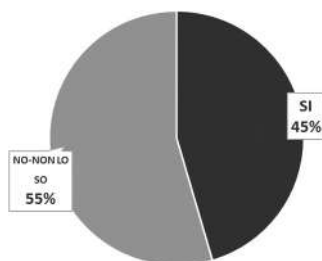


Fig. 7 – PARTECIPANTI GRUPPI STRUMENTALI UNIVERSITARI
(risposte totali)

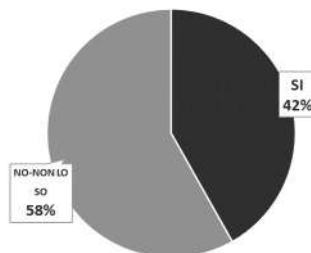
Sezione 3
Nel vostro ateneo
si organizzano rassegne
o cicli di concerti?

A + B



Sezione 4
Nel vostro ateneo
si organizzano attività
musicologiche aperte al pubblico?

A + B



**Fig. 8 – RASSEGNE O CICLI DI CONCERTI E ATTIVITÀ MUSICOLOGICHE
 APERTE AL PUBBLICO (risposte totali)**

Nella totalità, le risposte relative alla presenza di rassegne o cicli di concerti (Sezione 3), e di attività musicologiche aperte al pubblico (Sezione 4), come si può apprezzare dalla Fig. 8, sono allineate poiché restituiscono un quantitativo simile di risposte positive (rispettivamente 45% e 42%). Andando però a suddividere i dati tra il Gruppo A e il Gruppo B, come già visto, possiamo constatare che le risposte positive/negative mantengono le stesse proporzioni tra i due gruppi in relazione alla Sezione 3, al contempo si sbilanciano notevolmente relativamente alla Sezione 4 (Fig. 2): una buona fetta degli atenei del Gruppo A ha dichiarato di organizzare e dirigere una o più attività musicologiche aperte al pubblico, al contrario solamente il 9% degli atenei di Gruppo B. In totale, sono stati quindi censiti dal questionario 35 rassegne o cicli di concerti in 25 atenei che hanno risposto positivamente e 40 iniziative musicologiche (di cui due afferenti al Gruppo B) in 23 atenei che hanno risposto positivamente. In ogni caso si tratta di eventi periodizzati con regolarità (preferibilmente a cadenza annuale) e per la maggior parte gratuiti.

Parlando ancora di organizzazione di rassegne o cicli di concerti, è interessante notare come in questo ambito ci si affidi per la gestione amministrativa e per quella musicale principalmente a enti e direttori artistici esterni.⁸ Al

8. D'altra parte, come si è visto, anche per la direzione di cori e orchestre universitari ci si orienta principalmente verso maestri esterni (vedi Tabella 4 e Tabella 5).

contrario la gestione amministrativa delle attività musicologiche verte principalmente sui dipartimenti di riferimento. La fonte principale di finanziamento per le attività delle Sezioni 3 e 4 si conferma essere l'ateneo, anche se per l'organizzazione di rassegne concertistiche risulta ancora importante, in seconda battuta, la partecipazione di enti esterni alle università.

Tabella 2

Gestione amministrativa rassegne e cicli di concerti		Fonti di finanziamento rassegne e cicli di concerti	
Associazione/ente esterno	49%	Ateneo	51%
Ateneo	29%	Ente esterno	26%
Dipartimento	14%	Ateneo in collaborazione con ente esterno	14%
Nessuna risposta	5%	Dipartimento	3%
Ateneo in collaborazione con ente esterno	3%	Nessuna risposta	3%
		Dipartimento in collaborazione con ente esterno	3%

Gestione amministrativa attività musicologiche aperte al pubblico		Fonti di finanziamento attività musicologiche aperte al pubblico	
Dipartimento	62,5%	Ateneo	35%
Associazione/ente esterno	12,5%	Dipartimento	40%
Ateneo	12,5%	Ente esterno	12,5%
Nessuna risposta	7,5%	Ateneo e dipartimento in collaborazione con ente esterno	5%
Dipartimento in collaborazione con ente esterno	5%	Nessuna risposta	7,5%

Riassumendo, all'interno dei 55 atenei che hanno risposto al questionario, sono stati censiti:

- 51 gruppi vocali attivi in 43 atenei che hanno risposto positivamente;
- 24 gruppi strumentali attivi in 15 atenei che hanno risposto positivamente;
- 35 rassegne o cicli di concerti in 25 atenei che hanno risposto positivamente;
- 40 iniziative musicologiche aperte al pubblico in 23 atenei che hanno risposto positivamente.

A conti fatti, le attività musicologiche aperte al pubblico sono numericamente superiori sia alla totalità di gruppi strumentali sia alle rassegne concertistiche, e inferiori solamente al totale dei gruppi vocali universitari. Ad ogni

modo in confronto a quest'ultimi le attività musicologiche sono distribuite sul territorio italiano in maniera meno capillare, poiché espressione in verità di un minor numero di atenei (Figg. 9 e 10). Al contempo esse sono decisamente variegate⁹ e si potrebbero forse leggere quale strumento privilegiato dell'accrescimento della Terza Missione in campo musicale: se i gruppi vocali universitari assumono principalmente un ruolo rappresentativo delle università (basti pensare alle numerose rassegne di cori universitari che si incontrano annualmente o alla presenza stabile di questi gruppi a ogni evento pubblico e ufficiale dei rispettivi atenei), le attività musicologiche, nel più variegato dei modi, hanno piuttosto il compito più diretto di diffusione dei risultati della ricerca scientifica e, conseguentemente, contribuiscono anche alla formazione del pubblico.

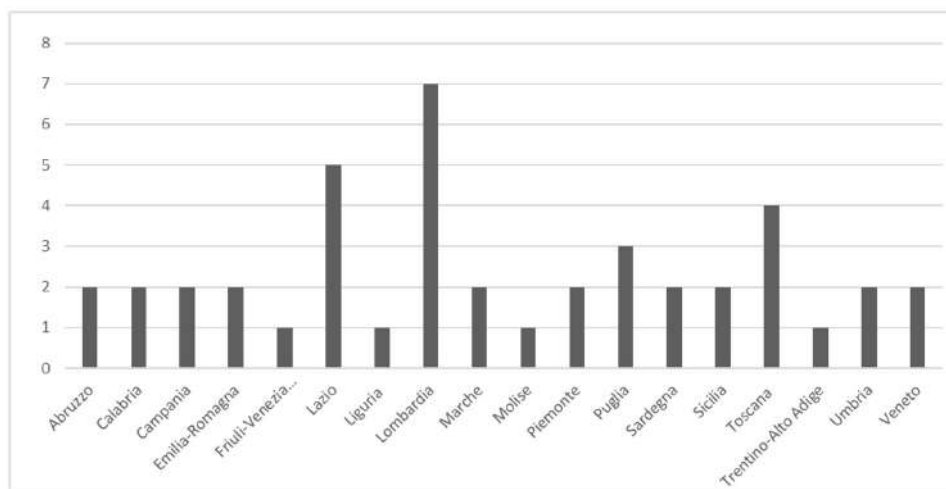


Fig. 9 – Distribuzione geografica degli atenei che hanno dichiarato di gestire almeno un gruppo vocale universitario.

9. In particolare sono state censite le seguenti attività musicologiche aperte al pubblico: lezioni-conferenze, lezioni-concerto, cicli di seminari, laboratori musicali, manifestazioni, performance, installazioni, convegni, redazioni di programmi di sala, produzioni discografiche (cfr. Tabella 7).

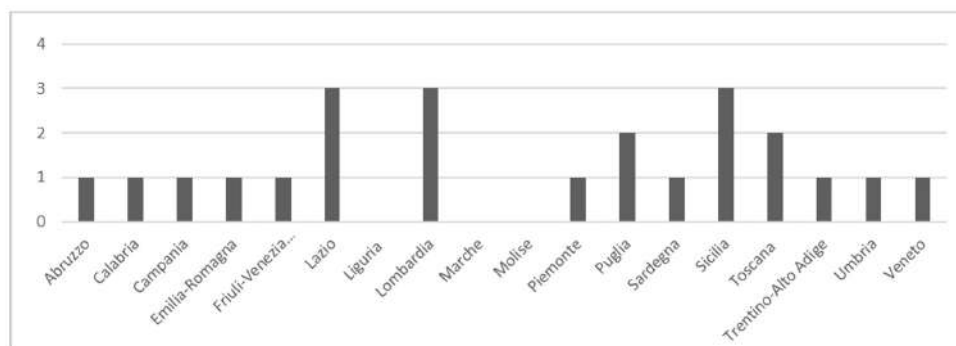


Fig. 10 – Distribuzione geografica degli atenei che hanno dichiarato di organizzare almeno un'attività musicologica aperta al pubblico

All'interno di ognuna delle quattro sezioni in cui è stato diviso il questionario è stato chiesto se le attività oggetto del censimento abbiano o no rapporti con docenti e/o con le discipline musicologiche/etnomusicologiche e, in seconda battuta, se sussistano rapporti con istituzioni musicali esterne. La partecipazione dei docenti di musicologia ed etnomusicologia, nonché dei loro dipartimenti, alle attività musicali di Terza Missione si verifica in un quantitativo compreso tra il 53% e il 68% della totalità delle iniziative censite. Anche in questo caso la gran parte delle risposte positive proviene dagli atenei di Gruppo A. La maggioranza degli atenei di Gruppo B (una media di circa il 77%), al contrario, dichiara di organizzare attività musicali di Terza Missione senza il supporto degli specialisti delle suddette discipline. I due gruppi di atenei intervistati convergono invece nel considerare opportuno avviare collaborazioni esterne: quasi tutte le iniziative musicali aperte al pubblico vengono realizzate con la partecipazione di associazioni e di enti territoriali musicali, ma anche di conservatori, di istituzioni scolastiche a indirizzo musicale e infine di singoli professionisti.

Tabella 3 – Rapporti con istituzioni musicali esterne
(vedi a completamento le Tabelle 4-7)

Gruppi vocali universitari	
Con associazioni territoriali	63%
Con i conservatori	15%
Con associazioni, conservatori, istituzioni scolastiche	10%
Con associazioni e conservatori	5%
Con altri cori e/o artisti esterni	5%

Con istituzioni scolastiche musicali	2%
Gruppi orchestrali universitari	
Con associazioni territoriali	40%
Con i conservatori	25%
Con associazioni, conservatori, istituzioni scolastiche	20%
Con istituzioni scolastiche musicali	5%
Con altri cori, orchestre e/o artisti esterni	5%
Non specificato	5%
Rassegne e cicli di concerti	
Con associazioni territoriali	57%
Con i conservatori	32%
Con associazioni, conservatori, istituzioni scolastiche	7%
Con istituzioni scolastiche	4%
Attività musicologiche aperte al pubblico	
Con associazioni territoriali	52%
Con i conservatori	33%
Altri enti musicali esterni	15%

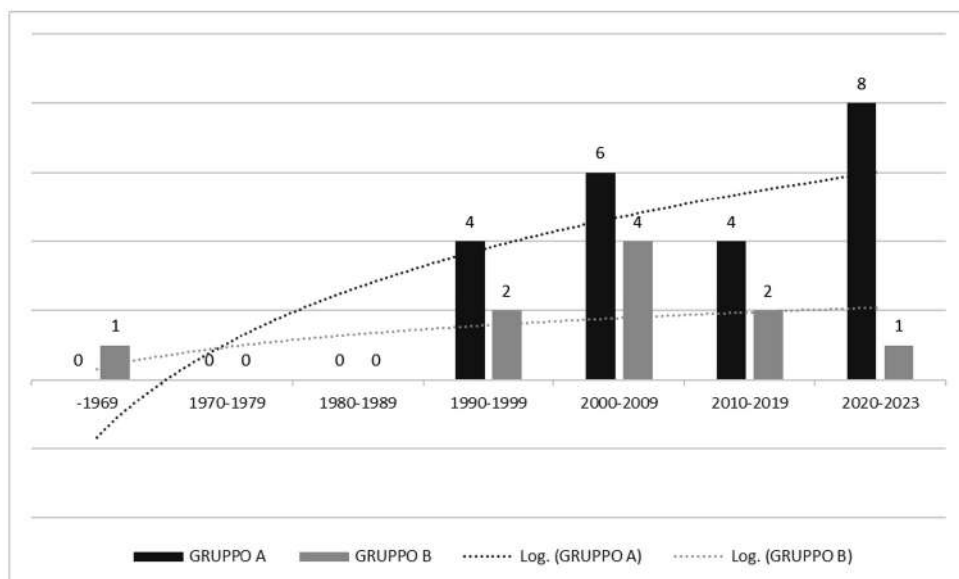


Fig. 11 – ANNO DELLA PRIMA EDIZIONE DI RASSEGNE O CICLI DI CONCERTI
(Risposte GRUPPO A e GRUPPO B a confronto)

Il censimento qui presentato dimostra come l'attenzione rivolta alle attività musicali di Terza Missione all'interno degli atenei italiani sia in aumento: i numeri emersi lo dimostrano e basti pensare all'accrescimento registrato nell'ultimo decennio nella nascita di nuovi cori e nuove rassegne concertistiche (Figg. 4, 5, 11). La volontà di volersi aprire alla cittadinanza è tangibile anche tramite l'intensa collaborazione tra le università e gli enti scolastici e territoriali nella realizzazione di iniziative non solo aperte al pubblico ma con esso in continuo dialogo. Inoltre, anche se le attività censite sono per la maggior parte organizzate e portate avanti dagli atenei di Gruppo A (massimamente in relazione alle attività musicologiche aperte al pubblico), non di meno si registra un timido percorso in questa direzione anche all'interno delle università di Gruppo B, almeno per quanto riguarda la presenza di gruppi vocali universitari. Lo scenario rilevato è pertanto decisamente ricco e vivace, soprattutto per la molteplicità delle iniziative esistenti, nonché per l'impegno dimostrato nel portarle avanti. A questo proposito si può pensare anche solo agli incontri preparatori per i gruppi corali e orchestrali che si verificano principalmente a cadenza settimanale, oppure alle iniziative delle Sezioni 3 e 4 che sono organizzate con cura e in modo frequente e regolare. Concludendo, di seguito vengono presentate quattro tabelle divise nelle quattro sezioni indagate nel questionario, contenenti il particolare percentuale di tutte le risposte ottenute dai 55 atenei costituenti il campione analizzato. Auspichiamo che i dati raccolti e qui presentati possano fornire validi spunti per elaborare strategie efficaci all'incremento e alla valorizzazione delle attività musicali di Terza Missione negli atenei italiani.

Tabella 4

1 – GRUPPI VOCALI UNIVERSITARI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Nella vostra sede sono presenti gruppi vocali universitari?			
Sì	78%	94%	57%
No – Non lo so	22%	6%	43%
Tipologia			
Antico/classico	25%	29%	15%
Nessun limite di genere	23%	16%	46%
Moderno	20%	21%	15%
Antico/classico e moderno	12%	13%	8%
Popolare/folklorico	8%	11%	0%
Sperimentazione e improvvisazione	4%	5%	0%
Nessuna risposta	4%	2,5%	8%

Moderno e popolare	2%	0%	8%
Gospel	2%	2,5%	0%
Consistenza numerica			
Da 10 a 30 partecipanti	51%	50%	54%
Da 30 a 50 partecipanti	31%	31%	31%
Oltre i 50 partecipanti	14%	16%	7,5%
Nessuna risposta	4%	3%	7,5%
Partecipanti 1			
Studenti, docenti e personale amministrativo	39%	42%	31,0%
Aperto a tutti	37%	34%	46,5%
Solo studenti	18%	21%	7,5%
Docenti e personale amministrativa	2%	3%	0,0%
Aperto agli studenti di conservatorio	2%	0%	7,5%
Nessuna risposta	2%	0%	7,5%
Partecipanti 2			
Gruppo amatoriale	63%	63%	62%
Gruppo misto	29%	32%	23%
Nessuna risposta	8%	5%	15%
Gruppo professionale	0%	0%	0%
Anno di fondazione			
2010–2019	25%	18%	46,5%
2000–2009	21%	24%	16,0%
1990–1999	20%	24%	7,5%
Nessuna risposta	10%	13%	0,0%
1980–1989	8%	8%	7,5%
2020–2023	8%	8%	7,5%
1950–1959	4%	5%	0%
1970–1979	2%	0%	7,5%
1960–1969	2%	0%	7,5%
Gestione amministrativa			
Ateneo	45%	47,5%	38%
Associazione/Fondazione	33%	34%	31%
Dipartimento	10%	13%	0%
Autogestione studentesca	6%	5,5%	7,5%
Nessuna risposta	4%	0%	16%
Autogestione coordinata dall'Ateneo	2%	0%	7,5%
Gestione musicale			
Maestro esterno	67%	66%	69%
Maestro interno	27%	29%	23%

Autogestione	4%	5%	0%
Nessuna risposta	2%	0%	8%
Cadenza delle prove			
Settimanale	70%	74%	61,0%
Bisettimanale	16%	11%	31,0%
Nessuna risposta	6%	5%	8,0%
Quindicinale	4%	5%	0%
Mensile	2%	2,5%	0%
Variabile	2%	2,5%	0%
Il gruppo ha rapporti con docenti e/o con le discipline musicologiche/etnomusicologiche sul piano della didattica e della ricerca?			
Sì	53%	66%	15%
No	45%	34%	77%
Nessuna risposta	2%	0%	8%
Nello specifico:			
Sì, le sue attività sono in parte organizzate e ideate all'interno dei dipartimenti afferenti alle discipline musicologiche	52%	52%	50%
Sì, è gestito sul piano musicale da uno o più docenti di discipline musicologiche	44%	44%	50%
Sì, le sue attività sono del tutto organizzate e ideate all'interno dei dipartimenti afferenti alle discipline musicologiche	4%	4%	0%
Il gruppo ha rapporti con istituzioni musicali esterne?			
Sì	80%	86,5%	61,0%
No	14%	8%	31,0%
Nessuna risposta	6%	5,5%	8,0%
Nello specifico:			
Con associazioni territoriali	63,0%	64%	62%
Con i conservatori	15%	12%	25%
Con associazioni, conservatori, ist. scolastiche	10%	12%	13%
Con associazioni e conservatori	5%	3%	0%
Con altri cori e/o artisti esterni	5%	6%	0%
Con istituzioni scolastiche musicali	2%	3%	0%

Tabella 5

2 – GRUPPI STRUMENTALI UNIVERSITARI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Nella vostra sede sono presenti gruppi strumentali universitari?			

2 – GRUPPI STRUMENTALI UNIVERSITARI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
No – Non lo so	73%	59%	91%
Sì	27%	41%	9%
Tipologia			
Orchestra sinfonica	54%	54,5%	50%
Complesso da camera	21%	23%	0%
Gruppo Jazz	13%	13,5%	0%
Laboratorio di improvvisazione	4%	4,5%	0%
Gruppo di popular music	4%	0%	50%
Nessun limite di genere	4%	4,5%	0%
Consistenza numerica			
Da 10 a 30 partecipanti	50%	50%	50%
Da 30 a 50 partecipanti	33%	36%	0%
Meno di 10 partecipanti	13%	9%	50%
Oltre i 50 partecipanti	4%	5%	0%
Partecipanti 1			
Aperto a tutti	46%	50%	0%
Studenti, docenti e personale amministrativo	33%	36%	0%
Solo studenti	21%	14%	100%
Partecipanti 2			
Gruppo amatoriale	50%	45%	100%
Gruppo misto	38%	41%	0%
Gruppo professionale	8%	9%	0%
Nessuna risposta	4%	5%	0%
Gestione amministrativa			
Ateneo	62,5%	59%	100%
Associazione esterna	25%	27%	0%
Dipartimento	12,5%	14%	0%
Gestione musicale			
Maestro esterno	63%	68%	0%
Maestro interno	29%	27%	50%
Autogestione	8%	5%	50%
Cadenza delle prove			
Settimanale	71%	68%	100%
Quindicinale	8%	9%	0%
Occasionale	13%	14%	0%
Bisettimanale	4%	4,5%	0%
Variabile	4%	4,5%	0%

2 – GRUPPI STRUMENTALI UNIVERSITARI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Il gruppo ha rapporti con docenti e/o con le discipline musicologiche/etnomusicologiche sul piano della didattica e della ricerca?			
Sì	54%	59%	0%
No	46%	41%	100%
Nello specifico:			
Sì, le sue attività sono in parte organizzate e ideate all'interno dei dipartimenti afferenti alle discipline musicologiche	46%	46%	
Sì, è gestito sul piano musicale da uno o più docenti di discipline musicologiche	46%	46%	
Sì, rapporti occasionali	8%	8%	
Il gruppo ha rapporti con istituzioni musicali esterne?			
Sì	83%	91%	0%
No	13%	4,5%	100%
Nessuna risposta	4%	4,5%	0%
Nello specifico:			
Con associazioni territoriali	40%	40%	
Con i conservatori	25%	25%	
Con associazioni, conservatori, istituzioni scolastiche	20%	20%	
Con istituzioni scolastiche musicali	5%	5%	
Con altri cori, orchestre e/o artisti esterni	5%	5%	
Non specificato	5%	5%	

Tabella 6

3 – RASSEGNE E CICLI DI CONCERTI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Nel vostro Ateneo si organizzano rassegne o cicli di concerti?			
No – Non lo so	55%	50%	61%
Sì	45%	50%	39%
Genere musicale			
Classico	43%	48,0%	30%
Classico/jazz/etnico/popolare	11,5%	12,0%	10%
Nessun vincolo di genere	20%	12,0%	40%
Moderno e contemporaneo	8,5%	12,0%	0%
Nessuna risposta	8,5%	8,0%	10%
Etnico/folklorico	8,5%	8,0%	10%
Anno della prima edizione			

3 – RASSEGNE E CICLI DI CONCERTI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
2000–2009	29%	24,0%	40%
2020–2023	26%	32,0%	10%
2010–2019	17%	16,0%	20%
1990–1999	17%	16,0%	20%
Nessuna risposta	8%	12,0%	0%
-1969	3%	0%	10%
1980–1989	0%	0%	0%
1970–1979	0%	0%	0%
Gestione amministrativa			
Associazione/ente esterno	49%	52%	40%
Ateneo	29%	28%	30%
Dipartimento	14%	16%	10%
Nessuna risposta	5%	4%	10%
Ateneo in collaborazione con ente esterno	3%	0%	10%
Fonti di finanziamento			
Ateneo	51%	44%	70%
Ente esterno	26%	32%	10%
Ateneo in collaborazione con ente esterno	14%	12%	20%
Dipartimento	3%	4%	0%
Nessuna risposta	3%	4%	0%
Dipartimento in collaborazione con ente esterno	3%	4%	0%
Gestione musicale			
Direttore artistico esterno	51%	56%	40%
Direttore artistico interno	43%	40%	50%
Nessun direttore artistico	3%	0%	10%
Nessuna risposta	3%	4%	0%
Cadenza della rassegna			
Annuale	66%	68%	60%
Occasionale	14%	16%	10%
Semestrale	8%	4%	20%
Trimestrale	3%	4%	0%
Mensile	3%	0%	10%
Quindicinale	3%	4%	0%
Nessuna risposta	3%	4%	0%
Accesso del pubblico			
Gratuito	68,5%	68%	70%
A pagamento	25,5%	24%	30%

3 – RASSEGNE E CICLI DI CONCERTI	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Nessuna risposta	6%	8%	0%
La rassegna ha rapporti con docenti e/o con le discipline musicologiche/etnomusicologiche sul piano della didattica e della ricerca?			
Sì	57%	72%	20%
No	40%	24%	80%
Nessuna risposta	3%	4%	0%
Nello specifico:			
Sì, le sue attività sono in parte organizzate e ideate all'interno dei dipartimenti afferenti alle discipline musicologiche	40%	44%	0%
Sì, è diretta da uno o più docenti di discipline musicologiche	35%	28%	100%
Sì, le sue attività sono organizzate e ideate all'interno dei dipartimenti afferenti alle discipline musicologiche	25%	28%	0%
Il gruppo ha rapporti con istituzioni musicali esterne?			
Sì	80%	84%	70%
No – Nessuna risposta	20%	16%	30%
Nello specifico:			
Con associazioni territoriali	57%	52%	72%
Con i conservatori	32%	38%	14%
Con associazioni, conservatori, istituzioni scolastiche	7%	10%	0%
Con ist. scolastiche	4%	0%	14%

Tabella 7

4 – ATTIVITÀ MUSICOLOGICHE APERTE AL PUBBLICO	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Nel vostro Ateneo si organizzano attività musicologiche aperte al pubblico?			
No – Non lo so	58%	34%	91%
Sì	42%	66%	9%
Tipologia			
Lezioni/conferenze	22,5%	21%	50%
Lezioni-concerto	20%	18%	50%
Ciclo di seminari	20%	21%	0%
Laboratori musicali	15%	15%	0%
Manifestazioni/performance/installazioni	7,5%	8%	0%
Diverse tipologie contestuali	5%	5%	0%

4 – ATTIVITÀ MUSICOLOGICHE APERTE AL PUBBLICO	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Convegni	2,5%	3%	0%
Redazione programmi di sala	2,5%	3%	0%
Produzione discografica	2,5%	3%	0%
Nessuna risposta	2,5%	3%	0%
Gestione amministrativa			
Dipartimento	62,5%	66%	0%
Associazione/ente esterno	12,5%	13%	0%
Ateneo	12,5%	8%	100%
Nessuna risposta	7,5%	8%	0%
Dipartimento in collaborazione con ente esterno	5%	5%	0%
Fonti di finanziamento			
Ateneo	35%	32%	100%
Dipartimento	40%	42%	0%
Ente esterno	12,5%	13%	0%
Ateneo e dipartimento in collaborazione con ente esterno	5%	5%	0%
Nessuna risposta	7,5%	8%	0%
Cadenza dell'attività			
Annuale	50%	50%	50%
Occasionale	35%	34%	50%
Semestrale	5%	5%	0%
Nessuna risposta	5%	5%	0%
Mensile	2,5%	3%	0%
Settimanale	2,5%	3%	0%
Accesso del pubblico			
Gratuito	90%	89%	100%
Nessuna risposta	7,5%	8%	0%
A pagamento	2,5%	3%	0%
L'attività ha rapporti anche con docenti di discipline NON musicologiche/etnomusicologiche sul piano della didattica e della ricerca?			
No	60%	61%	50%
Sì	35%	34%	50%
Nessuna risposta	5%	5%	0%
Nello specifico:			
Sì, è diretta da uno o più docenti di discipline non musicologiche.	50%	46%	100%

4 – ATTIVITÀ MUSICOLOGICHE APERTE AL PUBBLICO	Risposte totali	Risposte Gruppo A	Risposte Gruppo B
Sì, le sue attività sono occasionalmente e/o in parte organizzate e ideate all'interno di dipartimenti diversi da quelli afferenti alle discipline musicologiche	36%	39%	0%
Sì, le sue attività sono organizzate e ideate all'interno di dipartimenti diversi da quelli afferenti alle discipline musicologiche	14%	15%	0%
Il gruppo ha rapporti con istituzioni musicali esterne?			
Sì	67,5%	66%	100%
No	22,5%	24%	0%
Nessuna risposta	10%	10%	0%
Nello specifico:			
Con associazioni territoriali	52%	48%	100%
Con i conservatori	33%	36%	0%
Altri enti musicali esterni	15%	16%	0%

LE INIZIATIVE DI TERZA MISSIONE
PROMOSSE DALL'ASSOCIAZIONE FRA I DOCENTI
UNIVERSITARI ITALIANI DI MUSICA

Fondata nel gennaio del 1994 con lo scopo «di promuovere lo sviluppo delle discipline musicali nell'ambito dell'università italiana in rapporto alle esigenze della collettività»,¹ l'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica si occupa statutariamente dei diversi aspetti che legano la musica alla vita universitaria. Nell'ambito dell'associazione sono attive diverse commissioni e gruppi di lavoro, che si rivolgono agli ambiti principali d'interesse della musicologia e dell'etnomusicologia (*Ricerca, Didattica, Terza missione, Beni musicali, Rapporti internazionali, Comunicazione e media, Ambiente e sostenibilità, Culture digitali e innovazione tecnologica, Inclusione e questioni di genere*). Il presente contributo descrive in particolare le attività della commissione Terza Missione, nata nel 2018 e coordinata fino al 2023 da Luca Aversano, al quale è succeduta nel gennaio 2024 Paola Besutti.

Al momento del suo insediamento, il gruppo di lavoro ha avviato una prima indagine dedicata a rilevare la presenza di attività musicali nelle università italiane, con particolare interesse per le iniziative di carattere musicologico (conferenze, progetti divulgativi, rapporti con musei, ecc.) e per i gruppi musicali studenteschi (cori, orchestre, ensemble ecc.). Ne è emerso uno scenario ricco e articolato, che è poi confluito nel progetto *NEUMI – Networking University Music in Italy*,² realizzato anche grazie al supporto della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium e al contributo del Ministero della Cultura – Direzione Spettacolo dal Vivo. La stessa Fondazione Roma Tre Teatro Palladium ha sostenuto anche altre iniziative di Terza Missione organizzate dall'ADUIM. Al Teatro Palladium dell'Università Roma Tre si sono infatti svolti diversi incontri dedicati a queste tematiche, caratterizzati dalla compresenza di momenti performativi e riflessione teorico-metodologica.

Il 28 ottobre 2021 si è tenuto il primo *Workshop Nazionale della Musica Universitaria*, cui hanno preso parte, insieme con l'allora Presidente dell'ADUIM

1. Statuto ADUIM, art. 4, <<https://www.aduim.eu/associazione/>>.

2. Sul progetto *NEUMI* si veda il contributo di Luca Aversano in questo stesso volume.



Fig 1. Roma, Teatro Palladium: Luca Aversano e Giovanni Giuriati introducono il primo *Workshop Nazionale della Musica Universitaria*

Giovanni Giuriati, docenti e delegati alla Terza Missione provenienti da atenei di diverse città italiane (Bari, Basilicata, Bologna, Catania, Milano Statale, Padova, Pavia/Cremona, Roma Sapienza, Roma Tor Vergata, Salerno e Teramo). Hanno partecipato, inoltre, i gruppi musicali delle università coinvolte (cori, ensemble cameristici, orchestre e jazz), che insieme con i docenti si sono alternati in presentazioni delle iniziative locali e in interventi musicali. Nel corso del Workshop si è inoltre delineato un primo quadro della situazione della musica nelle università italiane, il che ha permesso di entrare nel vivo in una realtà “sommersa”, fatta anche di luoghi e di occasioni nelle quali conoscersi e sostenersi attraverso la musica.

La seconda iniziativa si è svolta all’interno della prima edizione del Dams Music Festival, tenutasi sempre al Teatro Palladium dal 10 al 14 maggio 2022: due giornate di Workshop dedicate al tema *La formazione del pubblico musicale oggi*, organizzate nell’ambito del PRIN 2017 *La formazione del pubblico della musica d’arte in Italia dal Novecento a oggi*, coordinato dallo stesso Luca Aversano. Al Workshop, suddiviso in tre sessioni (I sessione – *Il ruolo delle istituzioni*; II sessione – *Il ruolo della scuola*; III sessione – *Il ruolo dei corsi*

di studio DAMS), hanno partecipato sovrintendenti, direttori, responsabili della *Education* in alcuni teatri lirici, docenti e studiosi del settore. La prima sessione, dal titolo *Il ruolo delle istituzioni*, ha visto la presenza di Giovanni Cultrera (Sovrintendente Teatro Massimo Bellini di Catania), Nunzia Nigro (Direttore Dipartimento promozione pubblico, marketing e didattica, Teatro dell'Opera di Roma), Marina Pantano (Responsabile attività *Education* al Teatro Regio di Torino), Cesare Di Martino (Direttore Teatro Marrucino di Chieti). Gli interventi erano incentrati principalmente sulla funzione formativa svolta dai teatri in Italia, per mostrare come attraverso progetti adeguatamente strutturati sia possibile avvicinare il pubblico della 'nuova' e della 'vecchia' generazione al mondo della musica. Emersero tuttavia, in quel frangente, le difficoltà che s'incontrano nel raggiungere il 'non-pubblico', ovvero quella parte di possibili spettatori che non si sono mai accostati ai teatri o alle sale da concerto. In particolare, Nunzia Nigro ha descritto le diverse fasi delle strategie utilizzate dal Teatro dell'Opera di Roma per cercare di portare il pubblico giovane a teatro: dapprima un'indagine conoscitiva finalizzata a distinguere il pubblico dal 'non pubblico'; successivamente l'analisi delle tendenze di vendita e di abbonamento al botteghino del teatro; infine, sulla base dei dati raccolti, la vera e propria organizzazione delle attività di promozione. Queste ultime consistevano in iniziative dell'area didattica del teatro, in programmi per *under 26* e, infine, in spettacoli per scuole e famiglie. Emergeva così la volontà del Teatro dell'Opera di Roma di innovare facendo rete: conoscere il territorio, le sue specificità e potenzialità permette di creare nuovi progetti in collaborazione con altre istituzioni culturali ed enti territoriali, e dunque di raggiungere nuovo pubblico. L'intervento di Giovanni Cultrera sottolineava ugualmente la necessità di coinvolgere più attivamente le giovani generazioni, a partire dalla seguente domanda: l'opera lirica è ancora appetibile per il pubblico di oggi? Secondo Cultrera la risposta si troverebbe nella funzione sociale dell'opera lirica, che ancora oggi è in grado sia di rappresentare sentimenti privati e collettivi, sia di raccontare storie lontane in maniera attuale. Dal canto suo Marina Pantano riferiva come a Torino le attività rivolte alle giovani generazioni siano iniziate in modo strutturale già nel 1991 con la formazione di un settore dedicato, chiamato *La Scuola all'Opera*. Il progetto per i giovani si basa, ancora oggi, su quattro macro-attività: l'avvicinamento all'opera e alla musica classica, la partecipazione attiva ai progetti, la diffusione dei mestieri del teatro e la formazione dei docenti.

Nella seconda sessione del Workshop, dal titolo *Il ruolo della scuola*, sono intervenuti Giuseppina La Face (Università di Bologna), Annalisa Spadolini (Ministero dell'Istruzione), Antonietta De Feo (Università Roma Tre), Nicola Campogrande (compositore), Gabriella Santini (Università Roma Tre). Tema

centrale è stato l'importanza dell'avvicinare il più presto possibile gli studenti alla musica con apposite attività anche extracurricolari, come far assistere gli studenti a rappresentazioni di opere liriche. Nel corso della sessione sono stati pertanto esposti diversi esempi di progetti didattici.

Alla terza sessione, dal titolo *Il ruolo dei corsi di studio DAMS*, hanno partecipato diversi docenti universitari: Nicola Badolato (Università di Bologna), Paola Besutti (Università Teramo), Daniela Castaldo (Università del Salento), Carla Cuomo (Università di Bologna), Maria Rosa De Luca (Università di Catania), Mila De Santis (Università di Firenze), Paola Dessì (Università di Padova), Andrea Malvano (Università di Torino), Egidio Pozzi e Marco Targa (Università della Calabria) e Paolo Somigli (Università di Bolzano). Tutti hanno parlato del loro intenso lavoro per cercare di ampliare, in direzione di un maggiore spazio per le discipline musicali, le offerte formative dei rispettivi atenei.

La terza iniziativa è stata *Musica e Terza missione. Profili, obiettivi e funzioni delle attività musicali universitarie*, che si è svolta il 6 e il 7 dicembre 2022 al Teatro Palladium. Questa iniziativa, anch'essa organizzata grazie al sostegno della Fondazione Roma Tre Teatro Palladium e con il contributo della Direzione Spettacolo dal Vivo del Ministero della Cultura, ha consolidato la partecipazione di docenti e gruppi musicali provenienti da atenei di diverse città italiane, con l'obiettivo di riflettere da più punti di vista, anche istituzionali, sul contributo che la musica può offrire allo sviluppo della Terza Missione universitaria.

Hanno partecipato all'evento Antonio Uricchio, Presidente dell'Agenzia Nazionale per la Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca, e Sauro Longhi, coordinatore della valutazione della Terza Missione universitaria nell'ultima VQR. Erano inoltre presenti i rappresentanti istituzionali della Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (Claudio Pettinari, allora Rettore dell'Università di Camerino e delegato CRUI per le attività di Terza Missione) e del Consiglio Universitario Nazionale (Mauro Tulli, rappresentante di Area 10 al CUN), insieme con Massimiliano Fiorucci, Rettore dell'Università Roma Tre, e con Anna Lisa Tota, Prorettrice Vicaria alle attività di Terza missione nello stesso ateneo.

Vari temi sono stati toccati nel corso delle due giornate, tra i quali il ruolo della musica nelle istituzioni universitarie, le funzioni formative delle attività musicali universitarie e il legame tra gli insegnamenti musicali e il patrimonio culturale. Tra gli indirizzi di saluto iniziali della prima giornata, è stato di particolare rilievo l'intervento del Presidente ANVUR Antonio Uricchio, che ha sottolineato come la manifestazione sia stata una grande occasione per incrementare lo spazio della musica sia come attività estetico-culturale, sia come

strumento per trasmettere la conoscenza tramite il cosiddetto *public engagement*. Giovanni Giuriati ha messo in evidenza come la musica e la musicologia siano un punto di forza per gli atenei, mentre Sauro Longhi, tra le altre cose, ha posto in discussione l'espressione 'Terza Missione', che a suo avviso dovrebbe essere modificata, in quanto dire che esiste una 'Terza Missione' potrebbe indirettamente suggerire che prima di essa ci siano altre due 'missioni' più importanti (la didattica e la ricerca). L'intervento di Luca Aversano si è basato principalmente sull'esposizione del progetto *NEUMI – Networking University Music in Italy*, promosso dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium insieme con l'ADUIM. Il sito internet del progetto rende visibile anche pubblicamente il movimento della musica universitaria e la conseguente crescita delle attività musicali svolte negli atenei. Al dibattito sul ruolo della musica nelle istituzioni universitarie hanno partecipato Maria Rosa De Luca (delegata del Rettore alla Terza Missione – Università di Catania) e Paola Dessì (Advisor per i cori e le orchestre – Università di Padova), che si sono concentrate sugli aspetti organizzativi e amministrativi delle attività musicali universitarie (in particolare, Maria Rosa De Luca si è soffermata sulle attività musicali e sulle iniziative musicologiche di Terza Missione che l'Università di Catania propone sul territorio, così come sull'importanza del Centro Universitario Teatrale come strumento di collegamento tra le attività musicali e artistiche e l'ateneo). Dinko Fabris (Università della Basilicata) ha infine esposto le prospettive internazionali della Terza Missione musicale, sottolineando come nelle università europee non sia presente la denominazione 'Terza Missione', il che non significa naturalmente che non esistano attività analoghe, sia pure diversamente indicate.

Nella seconda giornata l'intervento di Giuseppina La Face (Università di Bologna) si è incentrato sul contributo importante che le attività cosiddette 'extra curriculari' possono dare alla formazione della persona sul piano della crescita intellettuale e dello sviluppo di un'autonomia cognitiva e affettiva. L'intervento di Paola Besutti (Università di Teramo) ha messo in rilievo la funzione fondamentale dei laboratori per la crescita, la formazione e l'inclusione degli studenti, soffermandosi su un caso specifico del suo ateneo. Alle funzioni formative delle attività musicali hanno rivolto attenzione Grazia Portoghesi Tuzi (Sapienza Università di Roma), Marco Bizzarini (Università di Napoli "Federico II") e Carla Cuomo (Università di Bologna), uniti nell'idea che i corsi musicologici universitari possano fornire alla formazione del pubblico musicale un essenziale supporto.

L'intervento di Donatella Restani (Università di Bologna) ha mostrato il legame tra le discipline musicali e il patrimonio culturale, mentre Andrea Malvano (Università di Torino) ha riportato gli esempi delle lauree *honoris causa*

conferite a musicisti e compositori dell'ateneo torinese, interpretandole anche come atti strategici compiuti dalle università per mettersi in contatto con un pubblico più ampio.

Le due giornate sono state infine accompagnate da numerosi interventi musicali: quelli dell'*Orchestra da camera Athenaeum* (Università di Bari «Aldo Moro»); del Coro da camera del *Collegium Musicum Almae Matris* – Università di Bologna; del Laboratorio musicale e performativo dell'Università di Teramo in collaborazione con il Conservatorio «Braga» di Teramo; del *Roma Tre Orchestra Ensemble*; del gruppo musicale *Sonic Arts* dell'Università di Roma Tor Vergata; del Coro di canto gregoriano e musica medievale del *Concentus Musicus Patavinus* dell'Università di Padova; del *Laboratorio di Coro Gospel* dell'Università di Roma Tor Vergata; dell'*Orchestra MuSa Classica* di Sapienza e della *Roma Tre Jazz Band*.

La quarta iniziativa si è svolta nell'ambito del Dams Music Festival 2023 e ha riguardato la presentazione, a cura di Luca Aversano e Milena Basili, di un'indagine realizzata dall'ADUIM in collaborazione con il progetto *Networking University Music in Italy* e dedicata alla posizione della musica nelle università italiane, con riferimento alle attività dei gruppi corali e strumentali e alle iniziative di carattere musicologico.³

Un'ulteriore iniziativa realizzata in collaborazione con il Teatro Palladium è il progetto *Canti e musiche del ciclo natalizio nelle tradizioni popolari*, finalizzato alla diffusione della conoscenza della musica popolare sia tra gli studenti, sia tra il pubblico esterno all'università. Il progetto è stato articolato in due sezioni: l'una di carattere storico-critico, l'altra con la presenza di esecutori musicali. La prima sezione ha contemplato quattro seminari etnomusicologici sui canti popolari del periodo dell'Avvento (organizzati in collaborazione con la Federazione Italiana Tradizioni Popolari); la seconda sezione prevedeva un concerto di cori universitari con un repertorio di canti tradizionali natalizi.

Il primo seminario, dal titolo *Canti e musiche popolari del ciclo natalizio negli studi etnomusicologici italiani*, è stato tenuto da Fulvia Caruso (Università di Pavia/Cremona) e da Serena Facci (Università di Roma Tor Vergata). Le due relatrici hanno descritto il tempo del Natale, scandito sia dal calendario Gregoriano (Chiese di rito occidentale), sia dal calendario Giuliano (Chiese di rito orientale), mostrando come il ciclo natalizio vada collocato nella serie di feste con questi tre elementi simbolici: luce, doni, cibo. Gli esempi riportati hanno riguardato le zampogne e le Novene (zona centro/sud Italia), le Nine Nanne a Gesù, i Gelindi (il viaggio doloroso di Maria e Giuseppe), i Canti

3. Per quanto concerne i risultati dell'indagine, si rimanda al contributo di Milena Basili nel presente volume.

di Questua, i Tre Re. Il secondo seminario, dal titolo *I canti di devozione nel periodo di Avvento*, è stato tenuto da Nicola Di Lecce (Federazione Italiana Tradizioni Popolari). L'incontro è stato arricchito da alcune esecuzioni di canti dal vivo. Nel corso del suo intervento si è soffermato sulla religiosità popolare in generale, sulla fusione delle usanze ebraiche e sulla religiosità cristiana (tra i canti presi in considerazione, anche *Tu scendi dalle Stelle*). Il terzo seminario, dal titolo *San Giüsép e la Madona. Il Natale nei canti tradizionali lombardi*, è stato tenuto da Giordano Calvi (Universidade Nova di Lisbona). Nel corso dell'incontro sono state delineate le ricorrenze significative del periodo Natalizio in Lombardia. In particolare, si è preso in esame un noto stornello natalizio di origine lombarda: il *Piva Piva*. È emerso come questo stornello abbia subito delle variazioni nel corso del tempo. Stessa cosa è avvenuta per *Dormi Dormi bel bambino* e per *San Giüsép e la Madona*. L'intervento ha infine tratto i riti di passaggio al nuovo anno e le Questue Epifaniche. Il quarto seminario, dal titolo *Riti musicali del Natale in Sicilia*, è stato tenuto da Sergio Bonanzinga (Università di Palermo). Dopo un breve inquadramento storico generale, Bonanzinga ha illustrato i modelli e i canti di tradizione natalizia in dialetto siciliano, evidenziando il ruolo della mediazione linguistica del dialetto e della mediazione performativa del canto, per poi passare alla nascita e allo sviluppo di una 'drammaturgia sacra' (presente già nelle chiese bizantine).

Da ricordare infine, tra le attività realizzate in collaborazione con il Teatro Palladium, la prima edizione del Premio ADUIM, la cui cerimonia di consegna si è tenuta il 3 marzo 2024 proprio nel teatro dell'Università Roma Tre. Il premio ADUIM, istituito nel 2023, è un riconoscimento assegnato alle eccellenze nelle produzioni musicali, comprendenti spettacoli dal vivo, incisioni discografiche o video, realizzate in Italia o all'estero nel corso dell'anno solare precedente, che siano il risultato di una collaborazione con ricerche musicologiche o etnomusicologiche. Vincitrice della prima edizione è stata la produzione *La Senna festeggiante* di Antonio Vivaldi, realizzata dall'Accademia Musicale Chigiana in collaborazione con il Dipartimento di Musica Antica dell'Università Mozarteum di Salisburgo. Il premio, assegnato da una giuria di soci ADUIM composta da Marco Bizzarini (Università «Federico II» di Napoli), Fulvia Caruso (Università di Pavia/Cremona), Antonella D'Ovidio (Università di Firenze), Dinko Fabris (Università della Basilicata), Andrea Malvano (Università di Torino), Susanna Pasticci (Sapienza Università di Roma) e presieduta da Gianluigi Mattietti (Università di Cagliari), è stato consegnato dalla celebre pianista Beatrice Rana, affiancata dal presidente emerito ADUIM Franco Piperno (Sapienza Università di Roma).

Nel corso della cerimonia di premiazione si è svolta una tavola rotonda dal titolo *Come suona la ricerca*, cui hanno partecipato — insieme con alcuni dei



Fig. 2. Nicola Sani riceve il premio ADUIM 2023, conferito all'Accademia Musicale Chigiana per *La Senna festeggiante* di Antonio Vivaldi. Da sinistra: Beatrice Rana, Alessandro Borin, lo stesso Nicola Sani e Vittorio Ghielmi

docenti ADUIM in giuria — Alessandro Borin, Vittorio Ghielmi e Nicola Sani. Il Premio ADUIM 2023 ha infine inaugurato le celebrazioni per il trentesimo anniversario dell'ADUIM (1994–2024), nel cui ambito sono stati previsti diversi eventi che trattano tematiche tutte riconducibili alla sfera della Terza Missione: il ruolo della musica nella cultura e nella società, la formazione culturale della persona, la tutela del patrimonio culturale, la trasmissione delle conoscenze, lo sviluppo delle pratiche creative e performative, le culture digitali e l'innovazione tecnologica, le questioni ambientali e di genere, e il rapporto con la comunicazione e i media.

In conclusione, le esperienze qui ripercorse evidenziano come le iniziative di Terza missione abbiano un molteplice valore: sia sul piano della rappresentanza politico-culturale e delle relazioni istituzionali (consentendo di creare sinergie e rapporti anche con istituzioni esterne al mondo dell'università), sia su quello della diffusione della conoscenza della musica e, attraverso di essa, dello sviluppo della socialità. In questo senso le attività organizzate dall'ADUIM contribuiscono a sottolineare tutti questi aspetti, facendo riflettere sulla musica come materia prima, nucleo fondante di un possibile cambiamento in positivo delle interazioni personali, sociali e politiche.

IL CONTRIBUTO DEI CONSERVATORI ALLA TERZA MISSIONE NELLE UNIVERSITÀ*

Nel 1806, durante l'occupazione francese del Regno di Napoli, i due Conservatori superstiti della città partenopea — quelli di S. Maria di Loreto e della Pietà dei Turchini — vennero accorpati e trasformati nel Real Collegio di Musica, che fu ospitato nei locali del Monastero di San Sebastiano. Nel 1807 a Milano, divenuta capitale del Regno d'Italia instaurato da Napoleone Bonaparte, venne creato un conservatorio sul modello del Conservatoire Nationale de Musique, istituito a Parigi nel 1795. Furono queste le prime istituzioni statali di formazione professionale della musica in Italia ed entrambe entrarono nel novero dei cinque «regi conservatori di musica» — Milano, Firenze, Parma, Roma, Napoli e Palermo — riconosciuti come «istituti governativi» con Regio Decreto del 31 dicembre 1923. Negli anni successivi i licei musicali, sempre più diffusi nel territorio italiano, raggiunsero progressivamente lo status di conservatorio di stato,¹ ma l'impostazione didattica restò a lungo ancorata al Regio Decreto dell'11 dicembre 1930, che dettava le «norme per l'ordinamento dell'istruzione musicale» e i relativi «programmi di esame».

La riforma ordinamentale dei conservatori è sopravvenuta soltanto a seguito della legge 508 del 21 dicembre 1999, entrata in vigore il 19 gennaio del 2000 (dopo la pubblicazione in «Gazzetta ufficiale» il 4 gennaio 2000) e finalizzata a un radicale riorganizzazione dell'istruzione musicale e artistica: ha stabilito infatti la costituzione in seno al sistema universitario del comparto dell'Alta

* Ringrazio tutti i colleghi che mi hanno aiutato nell'acquisizione delle informazioni relative alle attività che si sono svolte nei loro atenei. Un ringraziamento particolare va inoltre alla dott.ssa Marcella Gargano, Direttore Generale per la formazione universitaria, l'inclusione e il diritto allo studio, al dott. Michele Covolan, dirigente del Ministero dell'Università e della Ricerca, e alla dott.ssa Anna Carli, componente del direttivo della Conferenza Nazionale dei Conservatori, per il proficuo confronto sulle tematiche affrontate in questo contributo.

1. Tra i primi a diventare conservatori di stato vi furono i licei musicali «Niccolò Paganini» di Genova nel 1933, «Giuseppe Verdi» di Torino nel 1936, «Niccolò Piccinni» di Bari nel 1937, «Claudio Monteverdi» di Bolzano e «Gioachino Rossini» di Pesaro nel 1939, «Benedetto Marcello» di Venezia nel 1940 (sotto la direzione di Gian Francesco Malipiero), «Giovanni Battista Martini» di Bologna nel 1945.

formazione artistica e musicale (AFAM), che comprende — con i conservatori — anche le Accademie di Belle Arti, l'Accademia Nazionale di Danza, l'Accademia Nazionale di Arte drammatica e gli Istituti superiori per le Industrie Artistiche (ISIA).²

1. Dalla 'separatezza' alla collaborazione

La legge 508 prevede non soltanto il riconoscimento dell'autonomia statutaria delle istituzioni dell'alta formazione artistica e musicale, ma anche la costituzione di corsi accademici di primo e secondo livello e l'equipollenza tra i titoli rilasciati da tali istituzioni e quelli universitari. Si sono create così le condizioni per un dialogo tra i due comparti, che sono stati tradizionalmente distanti per il radicamento negli ambienti musicali italiani dell'idea — di ascendenza ottocentesca — di una sostanziale difformità tra la formazione 'artigianale' dei musicisti nei conservatori e la formazione culturalmente attrezzata dei musicologi nelle università. Nondimeno non si è trattato di una totale impermeabilità, se non altro perché i docenti universitari di Musicologia sono quasi sempre in possesso di titoli di studio rilasciati dai conservatori, e conseguiti peraltro sulla base di un doppio percorso formativo (non pochi di loro hanno tra l'altro iniziato la loro esperienza didattica in ambito conservatorio). Proprio questa permeabilità ha permesso in passato — grazie all'azione meritevole di singoli docenti — la realizzazione di iniziative di collaborazione scientifica e artistica, che tuttavia hanno mantenuto a lungo un carattere episodico e non hanno dato luogo a progetti dotati di una qualche continuità.

La prima esperienza di cooperazione non occasionale si è sviluppata a Palermo grazie a una fortunata congiuntura storica: il ciclo delle Settimane Internazionali di Nuova Musica che — ideate da un gruppo di giovani musicologi raccolti intorno alla figura carismatica di Luigi Rognoni — si svolsero tra il 1960 e il 1968, coinvolgendo i principali rappresentanti della Scuola di Darmstadt e catalizzando altri movimenti d'avanguardia come il Gruppo letterario 63, costituitosi proprio a Palermo su iniziativa di intellettuali come Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli. In questo clima fervido e culturalmente vivace il Gruppo Universitario per la

2. La finalità della legge 508 era indicata nella «riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche (ISIA), dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati». Grazie al Decreto del Consiglio dei Ministri del 9 settembre 2021 e ai successivi decreti di statizzazione firmati dalla ministra Messa nell'ottobre 2022, a partire dal 1° gennaio 2023 sono stati statizzati gli ultimi 17 istituti superiori di studi musicali non statali (ex pareggiati), insieme alle cinque Accademie di belle arti storiche.

Nuova Musica, costituito da Antonino Titone sin dal 1959, divenne punto di riferimento per giovani compositori come Federico Incardona, Marco Betta, Giovanni Damiani, che si muovevano senza soluzione di continuità tra il Conservatorio e l'Istituto di Storia della musica dell'Università, e le esecuzioni di musiche contemporanee vennero promosse congiuntamente dalle due istituzioni. La convergenza tra ateneo e conservatorio venne ulteriormente cementata dalla costituzione nel 1982 del Centro di documentazione della musica contemporanea promosso dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (CIMS) e dotato di una rivista musicologica, «Archivio. Musiche del XX secolo», diretta da Gioacchino Lanza Tomasi. Il terreno era dunque favorevole alla stipula nel 2005 di una convenzione tra ateneo e conservatorio con l'introduzione di insegnamenti comuni alle due istituzioni, che nel 2015 — insieme al Teatro Massimo e all'Accademia di Belle Arti di Palermo — hanno commemorato il cinquantenario della *Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti, rappresentata nel 1965 nell'ambito della Quinta Settimana di Nuova Musica, con un convegno (*Il teatro secondo Bussotti*, a cura di Amalia Collisani e Pietro Misuraca) e un concerto di musiche desunte dal *mystère de chambre* del compositore fiorentino.

Un'analoga formalizzazione del rapporto tra il conservatorio e l'università si è determinata a Milano quando nel 2008 l'Università Statale ha stipulato una convenzione con il Conservatorio «Giuseppe Verdi» relativa alla collaborazione tra il corso di Laurea magistrale in Scienze della Musica e dello Spettacolo dell'ateneo (appartenente alla classe di laurea LM-45, Musicologia e Beni musicali) e il corso accademico di II livello in Discipline storiche, critiche e analitiche della Musica (DCSL-99) del conservatorio. La convenzione prevedeva la possibilità per gli studenti universitari di frequentare una serie di insegnamenti erogati dal corso accademico del conservatorio e viceversa, con relativo riconoscimento dei crediti corrispondenti. Anche nell'offerta formativa del corso di laurea magistrale in Musica Culture Media Performance (MCMP, appartenente alla classe di laurea LM-45), che nel 2022 è subentrato a quello in Scienze della Musica e dello Spettacolo, sono presenti insegnamenti tenuti presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano, relativi ai corsi di diploma accademico di II livello in Discipline storiche, critiche e analitiche della musica (Analisi compositiva, Paleografia musicale, Sociologia della musica, Strumentazione e orchestrazione) e in Musica elettronica (Composizione musicale informatica, Storia della musica elettroacustica). Per quest'ultimo ambito disciplinare, sempre nel 2022 è stata stipulata tra le due istituzioni milanesi un'apposita convenzione che prevede la condivisione di una serie di insegnamenti, erogati rispettivamente dai corsi di laurea triennale e magistrale in Informatica musicale della Statale e dai corsi di diploma accademico di I e

Il livello in Informatica musicale, Tecnico del suono e Musica applicata del Conservatorio. Se questi accordi hanno una connotazione fondamentalmente didattica, un risvolto nel campo della terza missione si può riscontrare nella fondazione dell'Orchestra UNIMI dell'ateneo, costituita nel 2020: come si legge nel sito ufficiale (al link <<https://orchestra.unimi.it/chi-siamo/>>), questa compagine sinfonica «inizialmente formata da studenti della Statale che allo studio in Ateneo affiancavano anche studi di Conservatorio, si è in seguito definita come orchestra giovanile che offre, a musicisti ancora studenti o appena diplomati in Conservatorio, un'attività di formazione propedeutica alla professione in orchestra».³ A partire dall'anno accademico 2021–2022 l'Orchestra ha proposto una propria Stagione, con concerti realizzati in collaborazione con il conservatorio e con un repertorio aperto alla produzione musicale contemporanea.

Non tanto sul versante didattico quanto su quelli scientifico e performativo sono stati concepiti gli 'accordi-quadro' stipulati dal Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona con diversi conservatori della Lombardia. Nell'ambito dell'edizione 2018 del Festival Monteverdi di Cremona è stato messo in scena lo «scherzo drammatico per musica» *La pazienza di Socrate con due mogli* di Antonio Draghi, con l'Orchestra barocca del Conservatorio «Lucio Campiani» di Mantova e con la responsabilità scientifica di Angela Romagnoli; e ancora, nella programmazione del Festival Monteverdi 2022 è stato inserito l'allestimento de *Il Ritorno di Tobia* di Baldassare Galuppi, ideato e realizzato dal Dipartimento di Musicologia unitamente al Conservatorio «Claudio Monteverdi» di Cremona e in collaborazione con i Conservatori di Pavia, Bergamo e Gallarate. Impostazione musicologica e divulgativa ha invece il progetto *Musica del XXI secolo* promosso dal gruppo di ricerca DALM (Dialogic Approaches to Living Musics / Approcci dialogici alle musiche viventi), che è stato istituito nel 2019 in seno al Dipartimento di Musicologia di Cremona con il coordinamento di Ingrid Pustijanac: si tratta di un ciclo di «seminari e incontri con i compositori del nostro tempo» realizzato a partire dal 2020 in collaborazione con il Laboratorio di musiche del XXI secolo del Conservatorio di Mantova e accompagnato da concerti accolti nella rassegna MantovaMusica.

È declinata in chiave scientifica e performativa anche la collaborazione tra l'Istituto Superiore di Studi Musicali (ora Conservatorio «Vincenzo Bellini») e l'Università di Catania, che è stata avviata nel 2011 e che ha dato i suoi frutti soprattutto sul versante belliniano. Dal 2014 la Fondazione Bellini e il Centro

3. Sull'orchestra dell'Università Statale di Milano si veda il contributo di Claudio Toscani in questo stesso volume.

Studi Belliniani, istituzioni dell'ateneo impegnate nella valorizzazione della figura e dell'opera del compositore di Catania, hanno promosso la rassegna di concerti e spettacoli «Bellini nella città di Bellini. Percorsi di musica e cultura nella città del Cigno e del vulcano», progettata con l'intento di coniugare riflessione musicologica ed esecuzione concertistica e realizzata in specifici luoghi della città che presentano un legame identitario con la vicenda umana e artistica belliniana. In quest'ambito è stata realizzata ad esempio nel 2015 l'esecuzione integrale delle arie da camera di Bellini, preceduta da un seminario condotto presso le classi di canto del Conservatorio da parte di Carlida Steffan, curatrice dell'edizione critica Ricordi. La collaborazione tra Fondazione/Centro Studi e il conservatorio è proseguita anche con le più recenti iniziative belliniane promosse dall'Assessorato al Turismo, Sport e Spettacolo della Regione Siciliana e realizzate con il coordinamento scientifico di Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara: nel 2021 e nel 2022 con l'esecuzione nella cattedrale di Catania di composizioni belliniane di musica sacra e della Messa da Requiem composta da Pacini in memoria di Bellini; nel 2023 con la mostra retrospettiva dal titolo *Puritani Reloaded*, dedicata agli allestimenti dei *Puritani* presso il Teatro Massimo di Catania dal secondo dopoguerra a oggi.

Altre esperienze di collaborazione dal carattere più circoscritto si possono riscontrare in tutto il territorio nazionale. Ad esempio accordi di 'cooperazione accademica' sono stati stipulati a Genova nel 2017 tra il Conservatorio «Niccolò Paganini» e due dipartimenti universitari: il Dipartimento di Neuroscienze, riabilitazione, oftalmologia, genetica e scienze materno-infantili (DINOEMI) e il Dipartimento di Informatica, Bioingegneria, Robotica e Ingegneria dei Sistemi (DIBRIS). In forza di tali accordi sono stati istituiti due specifici percorsi interdisciplinari, relativi rispettivamente all'utilizzo della musica nel trattamento di patologie di interesse logopedico e allo studio del ruolo del sistema nervoso centrale nel controllo dei movimenti di un musicista nell'atto esecutivo.

A Trento dal 2018 l'Università e il Conservatorio organizzano un ciclo annuale di incontri dedicati al tema «Interpretazione: reti di relazioni generate da un'opera d'arte» e imperniati sull'approfondimento di «problematiche analitiche e formali, ma più in generale inerenti alla questione del comprendere e della performance pubblica».⁴ Ancora a Trento il 21 settembre 2022 nell'ambito della rassegna MusicAntica si è data l'esecuzione dell'oratorio *Juditha dubitans* di Marco Uvietta su testo di Francesco Ghia e Carla Gubert, che costituisce un caso esemplare di collaborazione: l'iniziativa ha preso le mosse

4. Così nella presentazione del progetto, al link <<https://conservatorio.tn.it/interpretazione-reti-di-relazioni-generate-da-unopera-darte-prima-edizione/>>.

dal progetto *Gli enigmi di Giuditta. Sguardi multidisciplinari su un archetipo culturale*, avviato in seno al Dipartimento di eccellenza di Lettere e Filosofia di Trento e finalizzato all'approfondimento della ricezione artistica, filosofica ed esegetica di questa figura biblica divenuta archetipica nell'immaginario occidentale; l'oratorio è stato interpretato da artisti provenienti tanto dall'università quanto dal Conservatorio di musica «Francesco Antonio Bomporti» di Trento /Riva del Garda, nel quale insegna il direttore d'orchestra Giancarlo Guarino.

Anche a Napoli si registrano iniziative progettate congiuntamente dal Conservatorio San Pietro a Majella con gli atenei Federico II e Suor Orsola Benincasa. Nel dicembre 2021 la collaborazione tra il Conservatorio, l'Università Suor Orsola Benincasa, l'Archivio di Stato di Napoli e l'AIRDanza (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza) ha dato luogo alla realizzazione di due Giornate di Studio dal titolo *Il corpo del XX secolo: mappatura, conservazione, trasmissione della danza in Italia/The body of the 20th century: mapping, conservation, transmission of dance in Italy*, che hanno ottenuto il patrocinio della Fondazione Accademia Nazionale di Danza di Roma. Nell'ottobre di quello stesso anno in occasione del centenario della morte di Enrico Caruso il Conservatorio e l'Università «Federico II» hanno organizzato una variegata serie di manifestazioni — concerti, mostre e proiezioni cinematografiche — che si è conclusa con il convegno *Caruso 100*, curato da Francesco Cotticelli e Paologgiovanni Maione; nell'ottobre 2023 un analogo ciclo di eventi, raccolto sotto il titolo *La divina Maria*, è stato promosso dalle due istituzioni in occasione del centenario della nascita di Maria Callas.

2. Nuovi percorsi

Queste esperienze hanno accompagnato e per taluni aspetti anticipato il lento ma costante processo di rinnovamento del quadro normativo messo in atto da parte del Ministero dell'Università: processo rivolto da un lato al progressivo riconoscimento della pari dignità del comparto AFAM rispetto a quello universitario, dall'altro alla considerazione della ricerca come componente ineludibile della docenza e delle finalità delle istituzioni dell'alta formazione artistica e musicale. Si collocano in questa prospettiva l'autorizzazione all'iscrizione contemporanea a due corsi di istruzione universitaria a partire dall'anno accademico 2022–2023 (Legge 12 aprile 2022, n. 33), l'apertura dei Progetti di ricerca di rilevante interesse nazionale (PRIN) alle istituzioni AFAM (Decreto Direttoriale 1628 del 16 ottobre 2020), il riconoscimento della possibilità per tali istituzioni di attivare dottorati di ricerca in campo artistico e musicale e di partecipare a dottorati di ricerca in forma associata con le università (Decreto

ministeriale 226 del 14 dicembre 2021). In questo percorso tuttora in atto si inserisce anche la costituzione nel 2020 di un tavolo permanente dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM), coordinato dall'allora segretario generale del MUR, Maria Letizia Melina, e finalizzato a elaborare proposte per una riforma complessiva dell'intero comparto AFAM.

D'altra parte la carenza di un quadro legislativo coerente non ha impedito la ricerca di nuovi percorsi di collaborazione. Ad esempio il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia e il Conservatorio di Como stanno lavorando all'attivazione di un corso integrato di secondo livello denominato «Musicologia e Performance»; per questo tipo di progetto non vi sono al momento norme di riferimento, così come non ve ne sono per il piano di costituzione di una Facoltà di musica — Conservatorio di Bolzano, che dovrebbe realizzarsi con l'integrazione del Conservatorio «Claudio Monteverdi» nella Libera Università di Bolzano. I problemi di natura giuridica ed economica posti da questo piano di fusione sono talmente complessi da aver frenato la trattativa tra le due istituzioni, che si sta svolgendo con la supervisione del ministero.

Altra strada è quella rappresentata dalla costituzione di ampie strutture accademiche, prodotte dal concorso di più istituzioni AFAM e universitarie. Si colloca integralmente in ambito AFAM il Politecnico delle Arti e del Design di Firenze: un polo di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica creato sulla base dell'articolo 2 comma 8i della legge 508, che prevede la «facoltà di costituire, sulla base della contiguità territoriale, nonché della complementarietà e integrazione dell'offerta formativa, Politecnici delle arti, nei quali possono confluire le istituzioni di cui all'articolo 1 nonché strutture delle università». Il Politecnico, che ha avviato il primo anno accademico nel 2022–2023, comprende l'Accademia di Belle Arti di Firenze, il Conservatorio «Luigi Cherubini» e l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA) e offre precorsi formativi di impronta interdisciplinare, programmati alla luce del profondo cambiamento che in questi anni sta contrassegnando il mercato nel lavoro in campo artistico e culturale.

Un analogo intento ha sostenuto la costituzione nel 2017 di *Study in Venice*, una struttura accademica nella quale sono confluite l'Università Ca' Foscari, lo IUAV che, nato come Istituto Universitario di Architettura di Venezia, ha ampliato l'offerta formativa al design, alla moda, al teatro e alle arti performative, il Conservatorio «Benedetto Marcello» e l'Accademia di Belle Arti di Venezia. *Study in Venice* si propone come un polo internazionale di istruzione superiore con corsi di laurea triennali e magistrali, corsi di dottorato e master, prodotti congiuntamente dalle quattro istituzioni e concepiti in direzione della valorizzazione della creatività nel moderno paesaggio multimediale. Nel luglio

2023 è stata realizzata la prima edizione della *Arts in Venice Summer School The Shape of Water*, tenuta da docenti delle istituzioni coinvolte sulla base di un programma che

include, tra gli altri moduli, anche la scoperta dell'arte veneziana di costruzione degli organi situati nelle diverse chiese della città; un percorso di indagine storico-musicale attraverso le collezioni librerie del Conservatorio di musica Benedetto Marcello e le prospettive della sua digitalizzazione; il rapporto storico tra Venezia e la musica elettronica, dove Giuseppe Sinopoli prima, e Alvisi Vidolin poi diedero vita a una delle prime e più prestigiose Scuole di questo genere in Italia; un focus sul rapporto tra Tintoretto e l'acqua attraverso la visita e la scoperta di alcuni dei capolavori del maestro alla Scuola Grande di San Rocco; il crescente ruolo dell'arte contemporanea e delle occasioni espositive promosse da sempre più numerose istituzioni italiane e internazionali in Laguna; il potenziale della nuova intelligenza artificiale anche nella prospettiva della conservazione e del futuro di Venezia.⁵

Per quanto concerne poi i dottorati di ricerca, è molto recente la prima esperienza di dottorato congiunto tra università e istituzioni AFAM nel campo della musica e dello spettacolo, realizzata a partire dal 38° ciclo (a.a. 2022–2023) dal Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre in collaborazione con il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo, il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, l'Accademia Nazionale di Danza, l'Accademia di Belle Arti di Roma (cui si sono aggiunti, dal 40° ciclo, il Conservatorio “Luca Marenzio” di Brescia e la Rome University of Fine Arts), una compagine istituzionale che tra l'altro mette in campo anche numerose attività di terza missione nei settori della musica, del cinema e della danza.⁶ A partire da questo progetto pilota, denominato “Dottorato in Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza” e coordinato tra l'altro dall'attuale presidente ADUIM Luca Aversano (e dunque con un valore aggiunto

5. Cfr. la presentazione dell'iniziativa al link <<https://www.studyinvenice.it/blog/the-shape-of-water-2023>>.

6. Cfr., da ultimo, il progetto *Dancing Movie Stars* (<<https://teatropalladium.uniroma3.it/evento/dancing-movie-stars/>>), realizzato nel luglio 2024 dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium in collaborazione con docenti e studenti del dottorato. Il progetto ha proposto una rassegna di film dedicati alla danza introdotti criticamente da ricercatori ed esperti, tra cui anche un film muto (*La Nave*, regia di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni, Italia, 1921) che è stato sonorizzato dal vivo dalla Roma Tre Jazz Band, un gruppo musicale studentesco attivo nell'ateneo romano.

sul piano istituzionale), sono recentemente fiorite per il 40° ciclo, con l'assegnazione dei fondi PNRR ai conservatori e alle accademie, diverse altre iniziative di corsi di dottorato AFAM che coinvolgono docenti e dipartimenti delle università.

Percorsi di tal fatta possono favorire nuove modalità di ricaduta della ricerca sul territorio, contraddistinte dal dialogo tra le arti, dall'attenzione alla multimedialità, dal confronto con i nuovi risvolti della tecnologia informatica come lo sviluppo dell'intelligenza artificiale.

Considerata in questa prospettiva, l'interazione tra istituzioni AFAM e università potrebbe costituire un'eccezionale occasione per conferire alla riflessione sui linguaggi dell'arte una spinta innovativa, favorendo lo sviluppo di nuovi approcci critici e metodologici e rivolgendo anche gli studi umanistici in direzione della creatività e della sperimentazione.

3. Il futuro della terza missione in campo musicale

Con l'introduzione del sistema di Autovalutazione, Valutazione periodica e Accreditamento (AVA) degli atenei, stabilito dal Decreto del Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca del 15 luglio 2015 n. 17, la Terza Missione è stata inserita tra le attività sottoposte a valutazione accanto alle tradizionali finalità della didattica e della ricerca. In campo musicale la collaborazione e la crescente integrazione tra università e istituzioni AFAM rafforzano questo mandato istituzionale, che si riverbera anche sulle missioni tradizionali dell'insegnamento e della ricerca scientifica considerata 'pura' o 'di base'.

È essenziale tuttavia che l'apertura al territorio richiesta dalla Terza Missione sia intesa in termini di valorizzazione della ricerca e non si converta in una mera produzione di 'eventi' privi di un reale impatto sulla conoscenza. Questo problema è stato tematizzato nel 2011 in un volume dal titolo paradigmatico *La musica tra conoscere e fare*, a cura di Giuseppina La face Bianconi e Anna Scalfaro, nel quale non solo si rivendicava la necessità di ancorare il 'far musica' a un 'sapere' rigoroso e consapevole ma si indicava la collaborazione istituzionale tra università e AFAM come fattore strategicamente decisivo per il futuro della formazione musicale in Italia: una formazione che — sosteneva Giuseppina La Face — dovrebbe

giovarsi di tre ordini di insegnamenti distinti e concorrenti: gli insegnamenti di Musicologia e Storia della Musica e di Etnomusicologia impartiti nelle Università (sono i settori scientifico-disciplinari L-ART/07 e L-ART/08); gli insegnamenti ordinamentali impartiti nei Conservatori (e non solo quelli

delle cosiddette Scuole di didattica della musica); e gli insegnamenti universitari dell'ambito socio-psico-pedagogico.⁷

Sono ragioni che rendono ineludibile un fattivo confronto tra università e conservatori, che possa condurre a un ripensamento organico e coerente dell'insegnamento musicale e musicologico nel nostro paese sulla base di una visione a lunga gittata, libera da miopie e corporativismi. Ma sono ragioni che suggeriscono implicitamente quella che dovrebbe imporsi come componente essenziale della Terza Missione in campo musicale: la guida all'ascolto, la ricostruzione delle strategie compositive che sovrintendono un 'testo' musicale o che improntano la drammaturgia di uno spettacolo teatrale e/o multimediale, tanto più necessarie in un paese come il nostro nel quale è assente un'alfabetizzazione musicale di base e la conoscenza del ruolo della musica nella storia della cultura europea è preclusa alla formazione non solo scientifica ma anche umanistica della scuola secondaria di secondo grado.

Già Schönberg aveva avvertito l'importanza di questo impegno per i compositori e i musicologi e nel 1918 aveva istituito a Vienna il *Verein für musikalische Privataufführungen*, l'Associazione per esecuzioni musicali private, che alla proposta del più avanzato repertorio contemporaneo affiancava conferenze di presentazione delle partiture destinate all'ascolto. Nel *Prospetto*, pubblicato il 23 novembre 1918 si leggeva:

Il rapporto del pubblico con la musica moderna è determinato prevalentemente da un'impressione di oscurità. Per il pubblico sono oscuri il fine, la direzione, l'intenzione, il campo d'espressione e le modalità espressive, il valore, l'essenza e la meta delle opere; per lo più non è chiara l'esecuzione e in particolare nel pubblico resta oscura la coscienza dei propri bisogni e desideri. [...] Fare finalmente chiarezza in questo campo e quindi tener conto di aspettative ed esigenze legittime è una delle ragioni che hanno spinto Arnold Schönberg a fondare l'Associazione.⁸

Queste considerazioni potrebbero essere estese all'intero repertorio della musica d'arte e possono forse venire lette oggi come un monito: affinché l'encomiabile attenzione alla dimensione performativa, che sta finalmente convogliando l'impegno e le risorse di tante delle nostre istituzioni, non releghi ai

7. GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *La musica e le insidie delle antinomie*, in *La musica e le insidie delle antinomie*, a c. di Giuseppina La Face Bianconi e Anna Scalfaro, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 11-8: 15.

8. Il prospetto fu pubblicato senza firma, ma venne redatto da Berg: cfr. ALBAN BERG, *Prospetto del Verein* febbraio 1919, in Id., *Suite lirica*, a c. di Anna Maria Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2020, pp. 307-10: 307.

margini il nostro dovere di ‘raccontare’ la musica guardando al suo specifico linguaggio, di darne una *ekphrasis* che non tema i riferimenti formali e linguistici e che muova dal ‘testo’ per sollecitare gli ascoltatori all’interpretazione. Perché l’impegno esegetico è momento essenziale nel nostro incontro con l’arte: come scriveva Ricoeur, «non vi è simbolo senza interpretazione: là dove un uomo sogna, profetizza o fa poesia, un altro si leva a interpretarlo».⁹

9. «[...] il n’y a pas de symbole sans un début d’interprétation: là où un homme rêve, prophétise ou poétise, un autre se lève pour interpréter»: PAUL RICŒUR, *De l’interprétation. Essais sur Freud*, Éditions du Seuil, Paris 1965, p. 26.

ORGANIZZAZIONE, AMMINISTRAZIONE,
RAPPORTI CON IL TERRITORIO

FRANCO PIPERNO

ATTIVITÀ MUSICALI
E AMMINISTRAZIONE UNIVERSITARIA:
L'ESPERIENZA DI MU_SA – MUSICA SAPIENZA

Nell'Università di Roma «La Sapienza» la musica è presente in maniera significativa; a parte la lunga tradizione degli studi musicologici, in Sapienza dal 1945 è attiva l'Istituzione Universitaria dei Concerti, ora una delle più importanti stagioni musicali d'Italia, allora fondata da studenti dell'Ateneo. Ma se la I.U.C. è oggi una realtà consolidata e ben radicata nelle abitudini di chi frequenta concerti a Roma, di fatto essa è una struttura esterna che agisce dentro le mura dell'ateneo in forza di una convenzione sottoposta a rinnovo ogni tre anni. Invece, le attività musicali realmente interne all'ateneo sono svolte da MuSa – Musica Sapienza, iniziativa avviata nel 2007 dall'allora Magnifico Rettore Renato Guarini e mirata a far affiorare, riunire assieme e valorizzare le competenze musicali della numerosissima comunità di docenti, studenti e personale amministrativo dell'ateneo. MuSa è stata da subito dotata di una struttura gestionale rigorosamente istituzionale: con delibera del Senato Accademico è stata istituita una Commissione Rettorale di durata triennale composta da un Direttore di Dipartimento di area disciplinare affine alle competenze della Commissione, un professore ordinario, un professore associato, un ricercatore, un rappresentante del personale tecnico amministrativo, due rappresentanti degli studenti da individuarsi nelle rappresentanze studentesche elette negli organi collegiali; all'interno della Commissione un membro è designato dal/dalla Rettore/Rettrice come Coordinatore della Commissione stessa. Questa Commissione programma, gestisce e amministra le attività dei gruppi musicali di MuSa. L'importanza di questa Commissione sta nella sua natura istituzionale: MuSa è un'iniziativa varata e approvata dal Senato Accademico, è dunque un'iniziativa ufficiale dell'Ateneo; il Coordinatore della Commissione e la Commissione stessa nella sua collegialità sono gli unici responsabili della programmazione delle attività e gli unici interlocutori nel dialogo con la governance di Ateneo, con l'amministrazione o con persone o strutture che richiedono prestazioni di MuSa. La natura istituzionale di MuSa da un lato le garantisce un finanziamento annuale col quale sono coperte le spese di

gestione (contratti dei maestri e occasionali collaboratori esterni, versamento diritti SIAE, noleggio parti, facchinaggio per eventi esterni, service fonico, acquisto e manutenzione di strumenti), dall'altro ha consentito di ottenere, con delibera del Senato Accademico, che agli studenti che partecipano alle iniziative di MuSa siano rilasciati dei CFU nelle "altre attività formative". Inoltre, la natura istituzionale di MuSa consente all'Ateneo di includerne e contabilizzarne le attività fra quelle di terza missione, vista l'apertura delle iniziative di MuSa anche verso il pubblico cittadino. Attualmente MuSa si appoggia per questioni amministrative e contrattuali al Centro Servizi Sapienza CREA – Nuovo Teatro Ateneo.

Dal punto di vista delle concrete attività musicali, in relazione ai grandi numeri di un ateneo vasto come la Sapienza, MuSa ha dato vita da subito a diversi gruppi musicali, diversi per repertorio e competenze, ciascuno affidato alle cure di un maestro selezionato annualmente con bando pubblico. I maestri delle varie sezioni di MuSa partecipano, in qualità di invitati, ai lavori della Commissione essenzialmente per questioni inerenti alla programmazione artistica e all'organizzazione dei gruppi musicali. Attualmente MuSa si articola in quattro sezioni: un comparto dedicato al repertorio classico, sinfonico e cameristico (MuSa Classica), un altro dedicato al repertorio jazz e popular (MuSa Jazz), un terzo rivolto al repertorio afro-americano e latinoamericano con aperture verso il rock (MuSa Blues) ed infine un gruppo dedicato al repertorio popolare di tradizione orale (EtnoMuSa). Dette sezioni sono costituite prevalentemente da studenti (80%), docenti (12%) e personale amministrativo (8%); annualmente in ottobre vengono convocate ed effettuate audizioni per inserire le matricole o i nuovi iscritti nei gruppi esistenti: ogni anno, tramite diverse modalità (esecuzioni dal vivo o invio di brevi video dimostrativi) sono esaminati fra i 200 e i 400 musicisti.

La natura istituzionale di MuSa si manifesta anche nell'impiego dei vari gruppi in eventi protocollari (inaugurazioni dell'anno accademico, lauree *honoris causa*, aperture o chiusure di convegni, eventi di accoglienza di studenti Erasmus) accanto alle attività derivanti dalla autonoma programmazione dei gruppi coordinata dalla Commissione, concretizzate in una stagione nel periodo primaverile (*I giovedì della MuSa*) e in concerti per occasioni importanti sul piano internazionale, nazionale o cittadino quali la Giornata della Memoria (27 gennaio), il concerto di Carnevale, l'International Jazz Day (30 aprile), la Festa della Musica (21 giugno), il Nelson Mandela Day (18 luglio), la rassegna Musei in Musica, il Concerto di Natale per le famiglie e la comunità dell'Ateneo. Inoltre, MuSa si relaziona alle attività musicologiche della Sapienza dando vita sonora agli esiti di ricerche di docenti e studenti dell'ateneo come accaduto per i concerti di musiche su testi di Dante eseguiti



Fig 1. Roma, Teatro Palladium: l'Orchestra MuSa Classica, introdotta da Franco Piperno, si esibisce nel corso del convegno *Musica e Terza Missione. Profili, funzioni e obiettivi delle attività musicali universitarie*, sotto la direzione di Francesco Vizioli (7 dicembre 2022)

nel 2021 (progetto e ricerche del compianto Antonio Rostagno), per la ripresa moderna de *La fiera di Sinigaglia* di Carlo Goldoni e Domenico Fischietti, per la riproposta di *The Eternal Road* di Franz Werfel e Kurt Weill, per i concerti di EtnoMuSa dedicati ai canti popolari di libertà fra Ottocento e Novecento. Dal 2011 l'orchestra MuSa Classica è membro dell'*European Network of University Orchestras* (ENUO) costituito da 117 orchestre partner provenienti da 16 paesi europei e annualmente MuSa ospita orchestre universitarie europee, giapponesi e americane in tour per scambio culturale; dal 2023 una convenzione con l'Accademia Nazionale dei Lincei impegna MuSa ad una serie mensile di concerti presso l'auditorium della Farnesina.

Detto questo, occorre osservare che l'intensa attività di MuSa non sempre si svolge in piena armonia con i ritmi e le esigenze della vita accademica; o meglio, questi ultimi non sempre si conciliano con le necessità di programmazione e preparazione di MuSa. Esistono alcuni problemi di fondo, culturali e organizzativi, che determinano conflitti con l'organizzazione e la realizzazione

delle attività artistiche. MuSa attende da anni una sede appropriata per le prove e l'attività di routine; l'attuale Sala Prove MuSa è un ex garage che fungerebbe abbastanza bene allo scopo (salvo ricorrenti problemi di manutenzione e funzionamento) se non fosse sottoposto alle rigide regole della sicurezza sanitaria che, ad esempio, in conseguenza del Covid e in relazione alle caratteristiche del locale vincolerebbe a un numero esiguo di persone la capienza ufficiale del locale; l'ateneo fino ad oggi è stato sordo alle reiterate richieste di adeguamento del locale stesso o di reperimento di un idoneo locale alternativo.

Le dinamiche interne ai gruppi MuSa — gli studenti devono conciliare esigenze e impegni di MuSa con gli obblighi della propria attività di discenti (lezioni, esami, laboratori), lo stesso dicasi dei docenti impegnati nella ricerca, nella didattica e sovente in attività amministrative — non consentono di disporre sempre di organici completi, pronti, idonei al programma musicale previsto, o di strumenti 'residenti' (pianoforte, contrabbasso, batteria, tastiere elettroniche) in perfetto stato di funzionamento; la frequente necessità di ricorrere al musicista esterno o alla riparazione urgente all'ultimo momento confligge con la prassi amministrativa dell'ateneo che richiede avvisi esplorativi, bandi, procedure, approvazione atti, firma di contratti ecc.; è un tipico caso di difficile compatibilità fra la realtà quotidiana di un comparto artistico e le prassi e normative della pubblica amministrazione. Per arginare il problema degli 'aggiunti' da reperire all'esterno, il CREA ha adottato da alcuni anni la prassi di un bando annuale esteso a una vasta gamma di professionalità musicali potenzialmente richiedibili; i vincitori firmano una volta per tutte un contratto che prevede la loro disponibilità a chiamata. Peraltro, il problema potrebbe essere ridimensionato, in Sapienza come altrove, se le attività musicali venissero affidate alla gestione economica di una Fondazione, assai più agile nella contrattualizzazione e nell'affidamento di incarichi.

Vi è poi un problema sostanzialmente culturale, probabilmente condiviso da altre simili realtà, che esige forse più di altri attenzione: MuSa in Sapienza è assai richiesta, ma spesso lo è a stretto ridosso dell'evento senza tener conto dei tempi necessari alla preparazione del programma musicale; oppure è richiesta per l'esecuzione di specifiche musiche gradite al committente, a prescindere da quali siano il repertorio e la programmazione dei diversi gruppi o dalla difficoltà o compatibilità delle stesse con gli organici a disposizione. È la cultura del juke-box: voglio una musica, inserisco il gettone e la musica suona. È assai diffusa l'idea che qualsiasi richiesta possa essere facilmente e rapidamente esaudita senza tener conto delle caratteristiche dei gruppi e dei loro tempi (i gruppi MuSa provano regolarmente non più di una volta a settimana, salvo prove ulteriori nell'imminenza del concerto) e senza aver contezza del numero di prove necessarie per preparare lo specifico programma richiesto.

Capita che la controproposta di MuSa, basata sulla programmazione interna e autonoma, non incontri i desiderata del committente e la richiesta venga ritirata (e il committente si rivolga a gruppi prezzolati esterni). Dunque, la natura istituzionale conferisce a MuSa l'aspetto di 'servizio' a disposizione dell'ateneo, servizio pronto all'uso, a chiamata, e anche, talvolta, servizio disdetto per sopravvenuti impedimenti o cambiamenti di programmi a dispetto del lavoro retrostante alla preparazione dell'esecuzione richiesta e poi annullata.

Oltre a ciò — altro problema culturale — vi è una sostanziale incomprendimento da parte del committente accademico di un altro aspetto del rapporto organizzazione-allestimento/esecuzione. Spesso i gruppi MuSa vengono richiesti per 5–10 minuti di musica ad apertura o chiusura di eventi; anche queste richieste rientrano in quella che ho chiamato cultura del juke-box: non si tiene conto che coinvolgere qualche decina di musicisti per 5–10 minuti di musica è per loro assai poco remunerativo e del tutto antieconomico in termini organizzativi. In più, spesso i gruppi richiesti esigono strumentazione fonica e service audio assai costosi, per cui l'ateneo di trova a spendere alcune migliaia di Euro per i predetti, miseri 5–10 minuti di musica.

A prescindere da tutto ciò, la presenza di MuSa in Sapienza — come quella di qualsiasi attività musicale in ogni ateneo — è importante per la diffusione della cultura musicale e per il ruolo sociale che la musica può avere in un contesto vastissimo come quello del più grande ateneo d'Europa e per il contributo consistente alle attività di Terza Missione. Partecipano a MuSa studenti provenienti da tutte le undici Facoltà di Sapienza, provenienti da diverse regioni d'Italia e spesso da diverse nazionalità (MuSa annovera partecipanti provenienti da Paesi dell'Europa dell'est, dal Nord Africa, dal Medio Oriente), studenti che non avrebbero altra occasione di conoscersi e incontrarsi; si sono dati casi di relazioni interpersonali che sono sfociate nella formazione di famiglie. L'incidenza della viva pratica musicale nella cultura e nella quotidianità universitaria, dove essa è assente come disciplina professionalizzante — prerogativa dei conservatori —, dovrebbe dunque crescere, diffondersi e avere un importante ruolo di condivisione di valori, di accrescimento culturale e anche di intrattenimento. Le università, grandi o piccole, rappresentano in ogni caso un bacino potenzialmente ampio di competenze musicali 'riposte nel cassetto' — perché si è passati ad altri studi o ad altri lavori — e da rivitalizzare in una prospettiva di attività dilettantistica, nel senso autentico del termine, seria, inclusiva e partecipata. Questo può avvenire se le attività e iniziative di un singolo ateneo sono conosciute e condivise anche dagli altri, se l'attività musicale amatoriale nell'università diventa effettivamente un movimento dal basso in grado di rimuovere le rigidità culturali e burocratiche degli apparati amministrativi e gestionali e produrre un valore aggiunto irrinunciabile.

MUSICA, PERFORMANCE E AUDIENCE ENGAGEMENT NEI CENTRI UNIVERSITARI TEATRALI

Nella pianificazione strategica delle università italiane una parte significativa è dedicata alla Terza Missione, ovvero a una serie di iniziative volte alla promozione esterna della ricerca scientifica e umanistica e al *public engagement*, ora riconosciute anche nei processi di valutazione dell'ANVUR.¹ L'attenzione verso la Terza Missione a livello nazionale è cresciuta in modo significativo negli ultimi anni, dopo il primo finanziamento da parte della Commissione Europea (2012) per un progetto triennale intitolato *European Indicators and Ranking Methodology for University Third Mission* che ha coinvolto otto centri di ricerca europei. Tale progetto ha prodotto un Green Paper intitolato *Fostering and Measuring Third Mission in Higher Education Institutions*, riconoscendo una nuova dimensione 'sociale' alla Terza Missione attraverso l'apertura verso la formazione continua e l'interazione culturale, considerate come ulteriori macro-dimensioni da affiancare al trasferimento tecnologico e ai brevetti.

In questa cornice si è registrato un crescente interesse anche verso le arti performative, quali musica, teatro, cinema e danza, che ha spinto gli atenei italiani a promuovere azioni orientate alla valorizzazione e alla diffusione di linguaggi artistici ed espressivi all'interno della società. Tra queste, vi sono: produzioni teatrali e spettacoli musicali aperti al pubblico, che arricchiscono l'offerta culturale delle comunità locali e offrono opportunità di coinvolgimento per studenti e docenti dei corsi accademici; workshop e corsi di formazione che possono comprendere lezioni di recitazione, danza, regia teatrale, tecnica vocale e altro ancora; collaborazioni con istituzioni culturali e artistiche (teatri, associazioni concertistiche, compagnie di danza, festival) sulla base della stipula di partenariati al fine di arricchire la produzione sul territorio e favorire lo scambio di conoscenze. Non da ultimo, gli atenei possono promuovere progetti mirati a utilizzare le arti performative come strumento per sensibilizzare e favorire l'inclusione sociale, collaborando con gruppi

1. Cfr., in merito alla considerazione di queste attività da parte dell'ANVUR, la premessa e l'introduzione al presente volume.

svantaggiati, persone con disabilità al fine di incoraggiare il loro coinvolgimento nei percorsi culturali. Un elemento non indifferente che va sottolineato infatti è il potenziale relazionale di tali azioni: l'esercizio nei linguaggi espressivi e performativi, spesso condotto all'interno di gruppi, favorisce incontri, scambi di conoscenze e connessioni interdisciplinari tra studenti e membri del corpo accademico e non: la presenza attiva allo spettacolo dal vivo corrobora l'esperienza culturale, accrescendo senso di coinvolgimento e partecipazione collettiva. Inoltre, l'interazione con la ricerca nel vasto campo delle arti performative rappresenta una *chance* significativa per diffonderne i risultati al di fuori delle aule universitarie.²

1. Uno spazio attrezzato per la Terza Missione

In Italia sono ormai numerosi gli atenei che dispongono di uno spazio attrezzato per le attività performative (auditorium, teatri, sale da concerto) rivolte agli studenti e al territorio, gestito in molti casi dai cosiddetti "Centri Universitari Teatrali" (la sigla CUT, o anche CTU, è la più diffusa per indicarli). Si tratta di un investimento che assume un ruolo cruciale nella programmazione strategica degli atenei, giacché offre l'opportunità di puntare a una formazione innovativa, orientata verso l'impiego di tecniche laboratoriali più che verso l'utilizzo di modalità meramente trasmissive, in modo da incoraggiare, attraverso l'esercizio pratico e l'esperienza diretta, processi di apprendimento attivo finalizzati allo sviluppo di competenze specifiche e di abilità trasversali.³

I CUT hanno origine da una lunga tradizione del teatro amatoriale sviluppatasi in Europa subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando questi spazi divennero non solo luoghi dedicati alla pratica teatrale, ma anche all'incontro sociale. Per vocazione, quindi, essi si posero al di fuori dell'industria culturale, privilegiando invece un approccio più comunitario e partecipativo allo spettacolo dal vivo e offrendo nel tempo un terreno fertile per l'ideazione e la crescita di nuove iniziative artistiche.⁴ Tra la fine degli anni '40 e i primi anni

2. Come sottolineato da Berta Martini, il legame tra università e conoscenza è profondamente radicato e imprescindibile, senza questo legame l'università non avrebbe alcuna influenza né sulla società né sulle persone che si propone di formare: Cfr. BERTA MARTINI, *Università e conoscenza: le relazioni fruttuose*, «Musica Docta», x 2020, pp. 129–37.

3. Cfr. LUCA AVERSA, *Le attività musicali nelle università italiane: funzioni sociali, culturali, formative*, ivi, pp. 139–44.

4. Su questi aspetti cfr. ROBERTA GANDOLFI, *Per una storia dei Centri Teatrali Universitari nel secondo Novecento* (pp. 36–44) e LIVIA CAVAGLIERI, *Teatri universitari e memoria: un progetto di storia orale sui CUT italiani* (pp. 93–99), nel volume *Quando l'università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari*, a c. di Egidio Pani, Edizioni di Pagina, Bari 2015.

'60 in Italia i vari CUT svolsero pertanto un ruolo significativo nell'introdurre le discipline dei corsi di studio DAMS (Arti Musica e Spettacolo) nelle università, nel collegare gli ambiti amatoriali con quelli professionali e nel mantenere vivo l'interesse del pubblico giovanile verso le manifestazioni culturali. Nel decennio successivo e fino ai giorni nostri, queste esperienze diventano centrali nel processo di rinnovamento dei linguaggi, delle poetiche e delle politiche teatrali, radicandosi nel tessuto sociale e territoriale e promuovendo così la pratica artistica al di fuori dei confini istituzionali.

Oggi i CUT propongono vari programmi, che comprendono formazione professionale, spettacoli teatrali, ricerca e produzione di eventi culturali.⁵ Buona parte di essi risultano gestiti direttamente dagli atenei, ovvero attraverso l'amministrazione centrale, altri invece vengono affidati ad associazioni esterne che, sulla base di accordi stipulati *ad hoc*, collaborano con le comunità accademiche.

All'obiettivo del piano strategico puntato alla "Promozione delle iniziative culturali" (e in particolare alla "Promozione della condivisione delle conoscenze scientifiche, artistiche, culturali e della fruizione del patrimonio storico-artistico dell'Ateneo con le comunità di riferimento locali e nazionali"), vanno ricondotte le attività di Terza Missione del Centro Universitario

5. Alcuni esempi di Centri Universitari Teatrali in Italia: Centro Interuniversitario di ricerca per il teatro, le Arti visive, la Musica e il Cinema Università di Bari (<<https://www.uniba.it/it/ricerca/centri-interuniversitari/cutamc/struttura-del-centro>>), Centro Universitario Teatrale Università di Bergamo (<<https://www.cutbg.it/>>); Centro Universitario Teatrale Università Cattolica (<<https://progetti.unicatt.it/progetti-brescia-centro-universitario-teatrale-cut>>); Centro Universitario Teatrale Università di Foggia (<<https://www.unifg.it/it/servizi-e-opportunita/vita-universitaria/arti-performative/cut-centro-universitario-teatrale>>); Centro Universitario Teatrale Università di Genova (<<https://unige.it/altro/ilFalcone-Teatrouniversitario>>); Centro Universitario Teatrale "La Soffitta" Università di Bologna (<<https://site.unibo.it/damslab/it/soffitta>>); Centro Universitario Teatrale Università di Ferrara (<<https://www.unife.it/centri/ctu>>); GUT-Gruppo Universitario Teatrale Sapienza Università di Roma "La Sapienza" (<<http://fact.sns.it/compagnie/gutsapienza/>>); CUT-Capas Centro per le Attività e le Professioni delle Arti dello Spettacolo Università di Parma (<<https://www.capas.unipr.it/cut-centro-universitario-teatrale/>>). In questo ampio panorama si rintracciano anche forme di organizzazione delle attività artistiche e performative che non aderiscono al modello CUT bensì a quello della Fondazione, come quella prescelta dall'Università Roma Tre che, dopo l'acquisto dello storico Teatro Palladium, ha istituito la "Fondazione Roma Tre Teatro Palladium" per la gestione della produzione artistica nei settori del teatro, della musica, del cinema e degli audiovisivi in rapporto sia con le discipline coltivate nei dipartimenti dell'ateneo romano (in particolare con quelle del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo cui afferisce il Collegio didattico DAMS), sia con le attività didattiche che impegnano direttamente gli studenti (cfr. <<https://teatropalladium.uniroma3.it/>>). Ultima consultazione dei link in data 30 aprile.

Teatrale dell'Università di Catania, istituito nel 2021 allo scopo di partecipare alle esperienze maturate dalla rete nazionale italiana dei Centri Universitari Teatrali. Sito in un locale seminterrato del settecentesco palazzo dei marchesi di Sangiuliano, prospiciente sulla centralissima Piazza dell'Università della città etnea,⁶ il CUT-UniCT prende slancio dal presupposto di creare uno spazio a 'misura di studente' dove le arti performative incontrano la creatività e danno vita a diverse iniziative sia di ambito curriculare che extra curricolare o di *public engagement*. Attraverso attività di divulgazione e di condivisione della conoscenza, l'ateneo offre pertanto agli studenti uno spazio di confronto aperto e interattivo, in modo da rispondere all'idea di università socialmente responsabile, impegnata nel territorio, collaborativa e attenta alla sostenibilità.

Nei suoi primi due anni di vita il CUT-UniCT ha permesso, da un lato, di testare l'attrattività di iniziative legate alla pedagogia e alla fruizione dei linguaggi performativi, e rivolte principalmente agli studenti, dall'altro di svolgere una più ampia attività di *public engagement* che ha coinvolto associazioni, enti e istituzioni attive sul territorio. Sin dall'inizio, le priorità della programmazione si sono concentrate principalmente sui settori della musica e del teatro, riconoscendo a queste discipline un ruolo centrale nelle azioni della *governance* rivolte alla Terza Missione. In questo contesto è stato avviato, ad esempio, un "Laboratorio di pratiche corali e di ascolto" aperto a 40 studenti, che ha condotto alla formazione del coro dell'ateneo. Si tratta di un'attività laboratoriale con un impegno di due ore settimanali, durante le quali gli studenti si riuniscono nella sala del CUT per esercitarsi su un repertorio che spazia dalle composizioni corali del Sette-Ottocento fino al gospel, al soul e al musical.⁷ Giova sottolineare anche che questa iniziativa allinea l'ateneo catanese agli standard nazionali e internazionali delle pratiche musicali accademiche, rafforzandone il valore, come evidenziato da Luca Aversano,

6. Denominato "Teatro Machiavelli", fu inaugurato nel 1861 come teatro per l'opera dei pupi dall'attore ed impresario Angelo Grasso che lo dotò di una struttura lignea, illuminata a gas, costituita da 4 palchetti (due per lato), un loggiato e una platea di 600 posti. Ristrutturato in muratura nel 1891, fu gestito dal figlio Giovanni Grasso, poi celebre attore, che diede spazio sempre a un'offerta artistica affidata a compagnie dialettali siciliane, allargando tuttavia la produzione anche al teatro di tradizione, con le messinscene di *Malia* di Luigi Capuana, di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, e dell'*Otello* di Shakespeare. Va ricordato che sul palcoscenico del Machiavelli debuttarono attori e attrici di vaglia, come Gerolama "Mimi" Aguglia, Michele Insanguine, Desdemona Balistrieri (moglie di Angelo Musco e sorella di Virginia Balistrieri), Marinella Bragaglia, Salvatore Lo Turco, Salvatore "Totò" Maria Majorana, Angelo Musco, Attilio Rapisarda e Carmelina Tria, nonché, come commediografo, anche Nino Martoglio.

7. Il coro dell'Università di Catania si è esibito ufficialmente per la prima volta in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 2023.

nella «triplice dimensione culturale» che riguarda «gli aspetti del diletto, della formazione e del senso storico».⁸ I tre aspetti intrecciano una robusta relazione con le funzioni formative svolte dall'Educazione Musicale: il lavoro dei cori, così come dei gruppi orchestrali, se rinvigorito da attività riflessive, può essere prezioso e fecondo strumento per orientare alla comprensione musicale⁹ e pertanto corroborare lo sviluppo del senso storico nei discenti. In sede laboratoriale serve pertanto guidarli non solo a cogliere le caratteristiche strutturali e formali del brano, ma anche a riferire la composizione al contesto di produzione e fruizione, a coglierne le funzioni e il significato anche sul piano storico e culturale. Tale processo induce a maturare una formazione in chiave critica ed estetica, che consente allo studente, come al cittadino, di conoscere e apprezzare la musica nella storia e nella cultura.¹⁰

Anche il teatro riveste un ruolo centrale nelle attività del CUT-UniCT, come si evince dal successo dell'iniziativa "Scena Erasmus", giunta già alla sua terza edizione. Si tratta di un progetto internazionale da riferire al network *Europe on Scene*, pensato con l'obiettivo di sfruttare «the creative and intercultural potential of the Erasmus community».¹¹ Le attività sono rivolte sia agli studenti universitari locali che a quelli *incoming* del programma Erasmus, con la finalità di offrire opportunità di scambio culturale tra giovani di diverse nazionalità, favorendo allo stesso tempo la conoscenza delle lingue straniere. A "Scena Erasmus" è stato affiancato un altro cantiere teatrale, dal titolo "Utopico VAN", curato da un collettivo di giovani attori e attrici diplomati dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico della Fondazione INDA di Siracusa, col proposito di guidare gli studenti alla scrittura drammaturgica e alla regia teatrale.

Una parte significativa delle attività del CUT è stata inoltre rivolta anche alla formazione continua e al *public engagement*, ovvero alla diffusione e divulgazione della ricerca scientifica anche tra i non esperti. Per quanto riguarda la

8. AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane*, p. 141.

9. GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Cori e orchestre nelle università: diletto, formazione, senso storico*, in *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa*, a c. di Antonella Coppi, LIM, Lucca 2020, pp. 12-9.

10. Non a caso sono due aspetti rilevanti e messi in risalto dall'ottava competenza-chiave dettata dalle Raccomandazioni del Parlamento europeo del 2006 per l'apprendimento permanente: cfr. GIUSEPPINA LA FACE – LORENZO BIANCONI, *Il mandato intellettuale dei musicologi nella costruzione della cittadinanza europea*, «Musica Docta», III 2013, pp. 1-5; CARLA CUOMO, *I corsi universitari italiani in discipline musicali e il loro contributo alla formazione del pubblico*, «Musica Docta», XII 2022, p. 125.

11. Cfr. il progetto *Europe on Scene Network* (<<https://www.escnetwork.eu/>>) di cui è capofila l'Università di Valencia insieme con le università di Marburg (Germania), Padova, Cagliari e Catania (Italia), Pamplona (Spagna), Lodz (Polonia), Sofia (Bulgaria).

formazione continua, si è beneficiato della stipula di partnership con associazioni ed enti del territorio, i quali hanno progressivamente assunto il ruolo di stakeholder del CUT. Il palco del centro ha quindi ospitato workshop e rassegne musicali aperti alla cittadinanza (come la rassegna “InterSezioni”, interamente dedicata alla musica del Novecento e ai compositori emergenti nel panorama contemporaneo; “Meltin Folk” finalizzata alla valorizzazione del repertorio musicale di tradizione orale) e teatrale con la partecipazione del CUT all’iniziativa nazionale “Catania Off Fringe Festival” (edizioni 2022 e 2023). Al *public engagement* va invece ricondotta la “Sharper Night” che nello spazio del Centro Universitario Teatrale ritrova la cornice ideale nel quale allestire la disseminazione della ricerca nel corso della tradizionale notte dei ricercatori proposta ogni anno a fine settembre.

Va infine sottolineato che, in quasi tre anni di attività, i risultati del CUT-UniCT sono stati più che soddisfacenti per quanto concerne la partecipazione collettiva e le ricadute della pianificazione sul territorio, giacché solo nel 2023, le attività rivolte al pubblico hanno coinvolto più di 5.000 spettatori, risultato questo che ha consentito all’ateneo di testare l’attrattiva di iniziative legate alla pedagogia e alla fruizione dei linguaggi performativi.

2. Tra audience engagement e development

Quanto appena discusso intreccia anche il tema della formazione del pubblico, argomento questo che chiama in causa sia i musicologi, riguardo alle iniziative musicali e musicologiche nell’ambito della cosiddetta Terza Missione, sia gli studiosi di cinema, teatro e delle arti performative in generale. In che modo le attività universitarie possono influenzare la formazione dei giovani e coinvolgere il pubblico? Per rispondere a questa domanda bisogna far riferimento ai concetti di *audience engagement* e *audience development*, ormai centrali nel campo dei *cultural studies*. Indipendentemente dalla sua origine e dalla sua connotazione massmediatica, il termine *audience* in questo contesto si riferisce a una collettività, offrendo una varietà di prospettive spesso contrastanti: la cultura definisce il suo pubblico in diversi modi, identificandolo come spettatori, visitatori, membri, clienti, utenti, consumatori, partecipanti o frequentatori, ma raramente come individui. Le organizzazioni culturali finanziate con fondi pubblici tendono quasi sempre a interpretare il concetto di pubblico in termini di ‘presenze’. Di conseguenza, la partecipazione (oppure la non-partecipazione) è basata su un modello sostanzialmente passivo e reattivo di *audience*, in cui le persone possono scegliere se usufruire o meno dell’offerta culturale, ma solo entro limiti rigidi e standardizzati di ‘consumo’.

Nondimeno, gli attuali sviluppi dei concetti di accesso e partecipazione stanno influenzando la percezione dell'*audience*, con un significativo cambiamento di paradigma: non è più concepibile considerare il pubblico come passivo destinatario di contenuti imposti da altri, ma piuttosto come un insieme di soggetti attivamente coinvolti, sia a livello cognitivo che emotivo, nel processo di attribuzione di significato all'esperienza culturale.¹² L'*audience engagement* si configura pertanto in processi, azioni e comportamenti che abbracciano una vasta gamma di strumenti e approcci, tra cui attività di mediazione, nuovi laboratori didattici, iniziative educative, utilizzo di strumenti digitali e co-progettazione e co-creazione di prodotti culturali. L'obiettivo di *engagement* è duplice: non solo attirare i visitatori nello spazio teatrale, ma anche rendere l'arte e la cultura più accessibili a un pubblico più ampio. Questo conferma il ruolo fondamentale delle università, con i loro spazi attrezzati per la Terza Missione, come luoghi di riflessione e di formazione a una migliore comprensione del mondo. Le attività dei centri teatrali universitari possono infatti influenzare la formazione dei giovani e coinvolgere il pubblico attraverso diversi percorsi, tutti cruciali: di educazione e formazione (corsi accademici, seminari, workshop ecc.); di promozione (concerti, mostre, spettacoli teatrali e altri eventi artistici aperti al pubblico); di ricerca innovativa (divulgazione di studi accademici e pubblicazioni per contribuire a diffondere modelli di fruizione culturale aggiornati e una comprensione più profonda delle dinamiche culturali); di *partnership* (collaborazioni con istituzioni culturali, organizzazioni artistiche e comunità locali per sviluppare programmi congiunti, progetti di ricerca e iniziative a carattere educativo).

12. Sempre di riferimento, seppur datato maggio 2018, il rapporto del Centro Nazionale di Ricerca per le Industrie Culturali norvegese (Kunnskapsverket), dal titolo *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audience in the Performative Arts*, ed. by Lluís Bonet and Emmanuel Négrier (cfr. il link: <<https://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2018/06/Breaking-the-fourth-wall.pdf>>).

L'ORDITO MUSICALE DELLA TERZA MISSIONE: METTERE IN RETE UNIVERSITÀ, TERRITORI E COMUNITÀ DI PERSONE

La ripetuta esperienza nel coordinare, progettare e sottoporre a valutazione le attività musicali del *Concentus Musicus Patavinus* (CMP)¹ dell'Ateneo di Padova mi ha permesso di svolgere un'azione, costante nel tempo, di valorizzazione della musica in termini proficui di Terza Missione.²

Partendo da ritroso, quando nel novembre 2018 sono state pubblicate le *Linee Guida ANVUR per la compilazione della Scheda Unica Annuale Terza Missione e Impatto Sociale (SUA-TM-IS)*,³ su indicazione dell'ateneo si è proceduto a raccogliere i dati delle attività musicali svolte e promosse dall'interno. Si è dunque scelto di sottoporre al nucleo di valutazione le attività del CMP, in quanto realtà attiva e riconosciuta dall'ateneo come sua espressione in termini di cori e orchestre sin dagli anni '80. La prima rilevazione ha riguardato gli anni dal 2015 al 2017 e, a cominciare dal triennio 2016–2018, tali attività sono state sottoposte a un preciso e attento monitoraggio in termini di Gestione del patrimonio e delle attività culturali (ambito 5c – Attività musicali di orchestre e cori di Ateneo)⁴ e di Public engagement (ambito 8, in particolare le iniziative rientranti nella categoria Organizzazione concerti, spettacoli, rassegne cinematografiche, mostre, esposizioni e altri eventi di pubblica utilità).⁵

Il triennio di avvio della valutazione ha costituito la *baseline* sulla quale sono stati poi stabiliti degli indicatori per i successivi trienni 2019–2021 e 2023–2025, insieme a dei target per il raggiungimento di sempre nuovi obiettivi. Per definire traguardi ritenuti più verosimili, si è eliminato di proposito,

1. Fondato nel 1984 per volere dell'allora ordinario di Musicologia prof. Giulio Cattin come Centro di ricerca, studio e formazione, il CMP è oggi articolato in Coro di canto medievale, Coro da camera, Coro Gaudeamus, Orchestra sinfonica e Big band.

2. Dal 2018 sono Advisor dell'Ateneo di Padova per il Prorettorato al Patrimonio artistico, storico e culturale, Referente del progetto *Cori e Orchestre universitarie e iniziative musicali dell'Ateneo* e responsabile scientifico del *Concentus Musicus Patavinus*.

3. <https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/11/SUA-TM_Lineeguida.pdf>

4. Ivi, pp. 28–9.

5. Ivi, pp. 41–4.

dalla valutazione dell'ultimo triennio, l'anno 2022, che segnava la ripresa dopo il fermo causato dal Covid e registrava un'eccezionale impennata quantitativa delle attività. Dall'anno 2023, il censimento e i rilievi sulle azioni svolte, per una visione annuale e triennale, vengono condotti sulla base dei dati inseriti sulla piattaforma IRIS RM — modulo Terza Missione — Iniziative di Public Engagement.⁶

L'analisi di oltre sette anni di attività, compreso il periodo segnato dalla pandemia per Covid-19, ha restituito, in forma oggettiva, una realtà padovana piuttosto articolata, ricca, per quanto sempre migliorabile, ma di certo importante e significativa che può qui con frutto essere presentata come un modello di valorizzazione delle attività musicali, non solo praticabile ma anche esportabile in altre realtà accademiche. Il presente contributo mira, dunque, a descrivere alcune azioni che possono essere condotte secondo un modello dinamico riproponibile, con i dovuti aggiustamenti che assecondino le singole peculiarità del caso. Il fine ultimo è di procedere verso una sempre maggiore definizione del ruolo determinante che la musica e le attività musicali svolgono nell'ambito della cosiddetta Terza Missione, il terzo cardine posto a fondamento delle istituzioni universitarie.⁷

1. Costruire un ordito musicale

Come un filo rosso senza fine, la musica costituisce un ordito di straordinario spessore storico, culturale e sociale sul quale tessere una consistente rete di relazioni che pone al centro l'Università, ha la capacità di irradiarsi sul territorio con un impatto locale e internazionale, permette l'aggregazione coagulante di comunità di persone.⁸ Tanto più solido è l'ordito tanto più ricca risulta essere la trama di relazioni che possono essere disegnate.

6. <<https://www.research.unipd.it/ap/wfTask/publicEngagement/detail.htm?wfTaskId=738849&wfItemId=27528>>. Identificativo IRIS: PEN-1229. Entro febbraio 2025 si concluderà l'inserimento dei dati per l'anno 2024, con la novità aggiuntiva del censimento delle iniziative di "Formazione Continua".

7. LUCA AVERSANO, *Investire in musica e spettacolo tra didattica, ricerca e terza missione: il progetto Teatro Palladium dell'Università Roma Tre*, in *Investire per costruire*, a c. di Emilio Bettini – Daniela Tondini, Diocesi di Teramo, Teramo 2021, pp. 89–99; Paola Besutti, *Musica e Terza missione nelle università italiane*, in *Allargare gli orizzonti della carità per una nuova progettualità sociale*, a c. di Emilio Bettini – Daniela Tondini, Diocesi di Teramo, Teramo 2022, pp. 507–23.

8. LUCA AVERSANO, *The Social and Educational Role of Musical Activities in Italian Universities*, in «Scuola democratica», II 2022, pp. 345–50; Id., *Le attività musicali nelle università italiane: funzioni sociali, culturali e formative*, in «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44. Cfr. anche i saggi in *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza*

In questa prospettiva la progettualità diviene elemento indispensabile: ogni singola azione relativa alla musica non può essere lasciata al caso e all'estemporaneità, ma necessita della costruzione di un progetto in forma dettagliata ed efficace. Si delinea dunque il bisogno di una figura di responsabile con competenze, almeno di base, in progettazione culturale.⁹ Tali capacità di orientarsi permettono al delegato o al coordinatore di dette attività di muoversi con destrezza all'interno delle dinamiche sottese all'organizzazione di eventi musicali.¹⁰ Un progetto di Terza Missione deve prevedere diverse fasi di lavoro sequenziali, quando non parallele: per l'attivazione occorre verificare il contesto interno ed esterno nel quale l'evento si inserisce; in fase di pianificazione serve programmare e stabilire un progetto che andrà poi gestito con le eventuali modifiche attuative, migliorative o correttive quando legate a contingenze imprevedibili; al completamento dell'evento deve seguire la valutazione dello stesso per il controllo dei risultati e l'analisi degli esiti conseguiti.

Si tratta di un'attività che esula dal mero approccio economico organizzativo, tipico di un'industria dello spettacolo, in quanto deve muoversi in un'ottica anzitutto qualitativa: qualità 'di contenuto', qualità 'di gestione', qualità 'di comunicazione'. Da qui la necessità di un'analisi oggettiva delle azioni condotte, perché — si sa — tutti siamo innamorati dei nostri progetti. Ecco allora che conoscere e analizzare il contesto in cui si opera diventa condizione

trasformativa, a c. di Antonella Coppi, LIM, Lucca 2020, in particolare Giuseppina La Face Bianconi, *Cori e orchestre nelle università: diletto, formazione, senso storico*, pp. 12–9.

9. Per un manuale con gli elementi di base, giunto ormai alla ottava edizione rivista e aggiornata, cfr. LUCIO ARGANO, *La gestione dei progetti di spettacolo: elementi di project management culturale*, F. Angeli, Milano 2019.

10. Il management culturale rappresenta ancora una lacuna del settore pubblico dei beni culturali così come la figura del progettista culturale non è ancora indicata in modo esplicito nella Guida alle professioni dei beni culturali <https://dgeric.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/08/Guida-alle-professioni-dei-beni-culturali_4.8.2021.pdf>. Cfr. le riflessioni emerse in *La formazione al management culturale. Scenari, pratiche, nuove sfide*, a c. di Antonio Taormina, F. Angeli, Milano 2017. In ambito AFAM cfr. per esempio Maica Tassone, *Next...stage. L'Alta Formazione Artistica e Musicale nel project management per un'economia della cultura*, in *Backstage... on stage: formazione e innovazione per la musica e lo spettacolo*, a c. di Paola Besutti e Maica Tassone, Editpress, Castellalto (Te) 2015, pp. 47–87. La consapevolezza di questa carenza nella formazione umanistica universitaria ha indotto chi scrive, in veste di Presidente del CdL magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale (LM-65), ad introdurre un Laboratorio di "Organizzazione degli eventi culturali" nell'offerta formativa del corso dall'a.a. 2023–24. Nato in sinergia con realtà associative del territorio, d'intesa con gli stakeholders, il laboratorio offre agli studenti e alle studentesse la possibilità di confrontarsi con le professioni coinvolte, in dinamiche no-profit e profit, e di sperimentare l'organizzazione di un proprio evento culturale sottoposto in aula a peer-review, con la supervisione del docente responsabile.

essenziale all'intera ideazione e organizzazione di un evento o di una serie di eventi. Il contesto costituisce l'elemento base per la costruzione di un ordito musicale. Esso è anzitutto interno e riferisce al gruppo di persone che lavora al progetto, a iniziare dai maestri di musica coinvolti e dai singoli componenti dei gruppi stessi. Il contesto è insieme anche esterno e comprende le strutture potenzialmente a disposizione, le abitudini culturali del luogo, la situazione politica ed economica, ma anche ciò che esiste già in ambito musicale simile a quello che si vuole proporre.

Da queste considerazioni emerge come le attività di Terza Missione necessitino di una *swot analysis* che permetta di condurre l'azione congiunta di osservare e progettare da svolgere in team, soprattutto con il coinvolgimento di maestri e professionisti della musica che spesso sono il tramite fra l'ateneo e la comunità che partecipa attivamente ai gruppi musicali e agli eventi. Le riunioni periodiche, la condivisione di un progetto con il confronto di idee e obiettivi sono fondamentali anche per una suddivisione di compiti e di responsabilità al fine di una sempre maggiore efficacia delle azioni rivolte al grande pubblico.

2. Analizzare i dati, indicare obiettivi, stabilire indicatori di controllo

Nel caso padovano, partendo dall'analisi del triennio 2016–2018, per il triennio successivo si sono confermati gli obiettivi e gli indicatori di controllo precedenti: 1) Numero delle attività concertistiche e performative di qualità rivolta al più ampio pubblico, 2) Numero delle attività concertistiche e performative in collaborazione con realtà simili di altre istituzioni del territorio nazionale e internazionale, 3) Numero delle iniziative di cui sia monitorata la partecipazione. Il triennio 2016–2018 presentava dei dati numerici già significativi per ciascun indicatore (1=129, 2=27, 3=0) per cui il target per il 2019–2021 aveva previsto una sostanziale conferma dell'attività con una previsione numerica di assestamento in positivo (1=130, 2=30, 3=6). L'imprevedibile arrivo del Covid ha di certo stravolto l'azione di previsione: i target sono stati tutti disattesi (1=63 su 130; 2=25 su 30; 3=3 su 6) ma l'analisi comunque emersa ha permesso una profilazione di nuovi obiettivi per il piano triennale successivo 2023–2025. Letta come caso di studio, inoltre, tale analisi dei dati può prestarsi a riflessioni che vanno oltre il singolo caso padovano.

2.1 Il caso di studio

Rispetto al primo indicatore sul «Numero delle attività concertistiche e performative», l'attività del 2019 aveva registrato un trend in crescita, con 46 eventi in un anno. Oltre a studenti, a studentesse e alla comunità universitaria

coinvolta da sempre nei gruppi corali e orchestrali, l'anno 2019 aveva visto un incremento degli studenti stranieri dei flussi Erasmus, da ricondurre a una campagna informativa avviata in occasione del Welcome Day dell'Ateneo con la distribuzione di brochure in italiano e inglese. Tale trend positivo ha subito un inevitabile arresto con l'arrivo della pandemia nel febbraio 2020, che ha bloccato in toto le attività di tutti i gruppi musicali. Secondo quanto stabilito dall'ateneo, esse sono ripartite solo dopo la stesura di articolati protocolli di sicurezza, a lungo discussi e concordati con l'Ufficio di competenza, il Direttore generale e il medico competente per l'ateneo. La pubblicazione all'Albo dei protocolli specifici per il CMP con le 'Misure di prevenzione e contenimento per contrastare la diffusione dei contagi Sars-Cov2', nei mesi di maggio e giugno 2021, ha permesso il rifiorire delle attività con lo svolgimento di 11 dei 17 eventi svolti tra 2020 e 2021. A prescindere dal non raggiungimento del target, la sospensione forzata ha evidenziato in maniera incontrovertibile la forza impattante della musica e di tutte le attività musicali nel costruire comunità, in senso allargato, multietnico e inclusivo. La caparbia volontà di scrivere dei protocolli di sicurezza che permettessero la ripresa delle attività mirava proprio a sostenere quella rete tra persone locali e straniere che in quel momento dividevano lo stesso territorio e che desideravano continuare a essere comunità integrata e inclusiva col medium della musica.

La forza di coesione e di dialogo offerta dalle attività musicali è emersa con chiarezza anche nell'analisi del secondo indicatore relativo al «Numero delle attività concertistiche e performative in collaborazione con realtà simili di altre istituzioni del territorio nazionale e internazionale». Per l'anno 2019 vanno ricordate le collaborazioni con cori di altri atenei (es. Università di Verona) e con gruppi di altre realtà territoriali, sia regionali (es. Coro Polifonico di Piove di Sacco) che straniere (Chor der Freunde des Berthold-Gymnasium, Freiburg; East Oxford Community Choir). Da segnalare anche le collaborazioni con ensemble di professionisti (Ensemble El Melopeo) e orchestre del territorio (Asclepio Ensemble) e straniere (Markglafer Symphonieorchester, Freiburg). Tale rete di collaborazioni ha permesso lo sviluppo di scambi, in entrata e in uscita, di persone attive nell'ambito musicale, e ha agevolato un'attività concertistica che si è svolta sul territorio italiano, anzitutto veneto, ma anche all'estero (Freiburg). Inoltre, l'attività svolta in città negli spazi dell'ateneo — quelli della sede centrale delle occasioni istituzionali, ma anche altri come per esempio Palazzo Cavalli, Palazzo Liviano, la Biblioteca di Scienze dell'Antichità, Arte e Musica, il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte — ha favorito la conoscenza e la frequentazione di ambienti poco consueti per il grande pubblico e ha contribuito nel presentare l'ateneo come uno spazio a porte aperte da condividere con la cittadinanza. La partecipazione nel 2019 alla 25esima

edizione della Festa nazionale della Musica organizzata dal MIBACT andava proprio nella direzione di stabilire contatti e di inserire l'università in una ampia rete territoriale di valorizzazione della musica.¹¹ Lo stesso numero di 16 attività in collaborazione registrate solo nel 2019 — ossia oltre il 50% del target previsto per il triennio — è un manifesto della potenzialità della musica nel costruire reti, un filo rosso senza fine che tesse, cuce e unisce. Con la ripresa delle attività nel 2021, grazie anche al lavoro dei singoli maestri direttori delle componenti del CMP, il numero di attività in collaborazione con istituzioni religiose e laiche, enti e associazioni culturali ha ripreso la sua significativa crescita stimolando sinergie con cori di altri atenei,¹² cori del territorio (es. Coro Mortalisatis di Maserà di Padova) e altre realtà quali l'Asclepio Ensemble, nell'occasione di Umbria Jazz a Perugia, l'Associazione Farandola di Pordenone, nell'occasione del 26° Pordenone Music Festival, Mirano Musica, gli Amici della musica «Toti del Monte» in provincia di Treviso, e ancora per Padova l'Associazione Maluma Takete, l'ASPA (Associazione per la Scienza e le Produzioni Animali), la Veneranda Arca del Santo e l'Associazione Padovantiqua. Al fine di valutare il reale impatto sull'ampio pubblico di tali attività si è previsto come indicatore di controllo il «Numero delle iniziative di cui sia monitorata la partecipazione e/o il gradimento» incluso il monitoraggio del numero di visualizzazioni dei video caricati sul canale youtube ufficiale che continua a restituire un feedback positivo.

3. Costruire, consolidare, rafforzare la rete

La costituzione di una *baseline* sul triennio 2016–2018, a partire dai dati censiti negli anni 2015–2017, e l'analisi del triennio 2019–2021, pur nella sua

11. La partecipazione dell'Università di Padova, particolarmente apprezzata dall'organizzazione dell'evento, è stata comunicata il 13 giugno 2019 a Roma in occasione della conferenza stampa alla presenza dell'allora ministro del Mibac Bonisoli e ha avuto ampia risonanza sulla stampa locale (il Mattino di Padova, il Gazzettino e il Corriere del veneto) oltre ai media d'Ateneo (<<https://www.festadellamusica.beniculturali.it/index.php/it/veneto-2019/1767-padova-x2/5247-02-ateneo-in-musica>>).

12. Si ricorda qua l'occasione di scambio organizzata dall'Università Roma Tre in seno all'ADUIM nel 2021 col «Workshop nazionale della musica universitaria» (<<https://neumi.it/eventi-2021/>>), che ha favorito l'incontro con Università degli Studi Roma Tre, Università degli Studi di Pavia/Cremona, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Centro Universitario Teatrale Università di Catania, Università degli Studi della Basilicata, Orchestra dell'Università degli Studi di Milano, Università degli Studi di Bari, Network Abruzzese per la Ricerca Musicale – Teramo, Camerata Strumentale dell'Università di Salerno, Sapienza Università di Roma, Università degli Studi di Bologna. L'incontro ha trovato nuova linfa nel 2022 con la giornata «Musica e terza missione» (<<https://neumi.it/eventi/>>).

eccezionalità, hanno fatto emergere uno dei principali elementi di forza che possono scaturire in generale dalle attività musicali: la capacità di mettere in rete l'ateneo e di creare un'interfaccia, un tramaglio tra università, realtà territoriali (anche molto lontane tra di loro) e comunità di persone.

Valorizzare l'elemento di forza ha significato ridefinire e ricalibrare gli obiettivi che si volevano perseguire con questa tipologia di attività musicali per gli anni successivi 2023–2025. In particolare, ci si è concentrati sulla volontà di incentivare le attività concertistiche e performative in collaborazione con realtà musicali similari in Italia e all'estero, legate sia ad altri atenei che ad altre istituzioni e realtà del territorio. Il target, senz'altro riproducibile in altre esperienze affini, ha un impatto diretto anche sugli obiettivi di sviluppo sostenibile dell'Agenda 2030, in particolare rispetto al proporre attività che sono attente a “Salute e benessere” della persona, all’“Istruzione di qualità”, all’“Uguaglianza di genere”, alla “Riduzione delle disuguaglianze”, a “Pace, giustizia e istituzioni forti”, per “Città e comunità sostenibili” nel rispetto della “Vita sulla Terra”.¹³ L'obiettivo perseguito rientra nel campo d'azione C1b “Produzione e gestione di beni artistici e culturali — attività musicali” che, insieme al C1a “Produzione e gestione di beni artistici e culturali — scavi archeologici”, agisce nel più ampio ambito C. “Beni artistici e culturali” del Piano Triennale di Terza Missione. Rispetto alla *baseline* triennale precedente, che contava 25 collaborazioni, è stato impostato un target in previsione 2023–2025 di 37 cooperazioni con l'obiettivo del potenziamento della rete di relazioni già in essere o appena avviate, il rinnovo delle collaborazioni che d'obbligo si erano allentate nel biennio pandemico, e l'aggiunta di nuove.

Le azioni frutto degli accordi hanno, tra l'altro, il valore aggiunto di venire inserite nelle offerte culturali delle singole comunità locali a cui le realtà musicali afferiscono, con ricadute *intra* ed *extra*. Dal punto di vista interno, la collaborazione con gruppi simili e con istituzioni del territorio italiane e straniere garantisce una partecipazione delle comunità coinvolte e un rinnovamento degli elementi dei singoli gruppi, anche in riferimento all'età e al cambio generazionale. Il gemellaggio con l'East Oxford Community Choir¹⁴ è un esempio di come sia possibile costruire comunità di persone di tutte le età, unendole attraverso la musica e lo scopo condiviso del cantare insieme.¹⁵ Oltre all'incontro e al rinnovamento generazionale, tali occasioni favoriscono le azioni

13. <<https://unric.org/it/agenda-2030/>>

14. <<https://www.eastoxfordcommunitychoir.co.uk/>>

15. ANTONELLA COPPI, *Community Music. Nuovi Orientamenti Pedagogici*, FrancoAngeli, Milano 2017.

di inclusione,¹⁶ anche dal punto di vista linguistico, con una partecipazione attiva, per esempio, di studenti stranieri ed Erasmus che possono trarre giovamento da questa attività in termini di uno spazio *friendly* di condivisione, integrazione e apprendimento linguistico oltre che musicale.

La costituzione di una rete di contatti e collaborazioni permette, inoltre, la fruizione da parte del largo pubblico di repertori musicali differenziati — nel caso padovano: gregoriano e medievale, rinascimentale, classico, romantico, contemporaneo — con presenza di musiche di repertorio classico, di tradizione, anche popolare, nonché jazzistica.¹⁷ Costruire un network significa far crescere una comunità reale e virtuale con ricadute educative anche in ambito curricolare.¹⁸ All'Università di Padova, le attività del CMP da anni sono riconoscibili e creditizzabili nei corsi di laurea triennali e magistrali delle classi L-1, L-3 e LM-65. Le stesse attività possono essere riconosciute, previo accordo con il Presidente del Corso di Laurea, anche da altri corsi di studio; dall'anno 2023, inoltre, vengono validate anche agli studenti Erasmus: il *Mobility Officer, School of Human and Social Sciences and Cultural Heritage – International Relations Division* provvede infatti all'inserimento di tali attività nel libretto dello studente straniero in mobilità.

Essere in rete permette anche di inserirsi in altri circuiti virtuosi già esistenti, come ad esempio ARQUS, l'European University Alliance che coinvolge gli atenei di Breslavia, Granada, Graz, Liepzig, Lyon, Maynooth, Minho, Padova e Vilnius. All'interno della struttura di scambio interuniversitaria e internazionale è stata costituita, infatti, da parte dei cori di alcuni atenei, tra cui Padova, una «Arqus Community of Practice» per le «Cultural activities» dedicate nello specifico alle attività musicali che si svolgono singolarmente e in scambio. Sulla base di tale rete, più volte il coro e l'orchestra di Vilnius sono venuti a Padova e si sono esibiti in concerto insieme al Concentus Musicus Patavinus, così come nella primavera 2024 una rappresentanza del coro di Padova si è recata a Vilnius. Un'ulteriore occasione di scambio si è organizzata per il 2025 in cui saranno ospiti a Padova all'interno della seconda edizione della rassegna «Music Together» il coro femminile Virgo dell'Università di Vilnius, l'orchestra dell'Università «J. Liebig» di Giessen, il coro dell'Università di Poitiers.

16. *Donare-donarsi: relazioni, interdipendenze e inclusione nella pedagogia della community music*, a c. di Antonella Coppi, Libreria musicale italiana, Lucca 2020.

17. PAOLA BESUTTI, *Musica e arte in Università: formare giovani professionisti per prevenire e contrastare il degrado del patrimonio culturale*, in *La prevenzione, via per un nuovo sviluppo*, a c. di Emilio Bettini – Daniela Tondini, Diocesi di Teramo, Teramo 2021, pp. 507–15.

18. Cfr. per esempio *ForTe – formazione in teatro: gli spazi della musica e dello spettacolo per una didattica innovativa in sicurezza*, a c. di Luca Aversano, Paola Besutti, Claudia Guattari, Nika Tomasevic, Editoriale Idea, Roma 2022.

Consolidare e accrescere la rete richiede, certo, un grande sforzo in termini di comunicazione, ormai divenuta imprescindibile per rendere la realtà musicale locale di fatto attrattiva e foriera di nuove collaborazioni.¹⁹ Il sistema canaglia della comunicazione, che si è spostato dalla stampa ai social, ha imposto il beneficio dell'apertura di un canale Instagram del *Concentus Musicus Patavinus*,²⁰ ufficiale e accreditato dall'ateneo, insieme con un aggiornamento delle pagine web sul sito <<https://www.unipd.it/concentus-musicus-patavinus>>. Nell'azione di promozione e comunicazione delle iniziative è dunque fondamentale e indispensabile l'appoggio dell'Ufficio comunicazione di ateneo, motore di visibilità delle opportunità di formazione e svago che l'attività musicale può offrire al più ampio pubblico.

Affermata la rete di collaborazioni in termini di attività performative, nel 2024 si è lavorato in parallelo a rafforzare e accrescere le azioni che vertono sulla trasposizione dei risultati della ricerca in dialogo con la cittadinanza, sull'onda del progetto interdisciplinare *Esaedro* del 2023.²¹ Nella prospettiva del trasferimento di conoscenza, nel mese di giugno 2024 è stato organizzato il ciclo di incontri "Il giardino delle musiche": tre 'pomeriggi' in cui temi di ricerca musicali trasversali a diverse discipline umanistiche e scientifiche sono stati presentati da autori/autrici di libri e responsabili di ricerca, in un format talk che ha coinvolto docenti di musicologia e colleghi di altri settori umanistici e/o scientifici.²²

19. Come esempio delle varie collaborazioni attivate nel solo 2023 preme segnalare come esempi per Padova l'Associazione Bartolomeo Cristofori Amici del Conservatorio, per la Regione Veneto la Fondazione Orchestra di Padova e del Veneto e la Fondazione Unismart; e ancora, fuori regione, l'Istituto musicale Guido Alberto Fano di Spilimbergo, l'Associazione La Cantoria di Roma e l'ensemble polacco proMODERN contemporary vocal sextet (quest'ultimo è stato ospite alla prima edizione della rassegna "Music Together" organizzata nell'occasione dei 40 anni dalla fondazione del CMP <<https://ilbolive.unipd.it/it/event/copernicus-2023>> e <https://ilbolive.unipd.it/sites/default/files/2023-11/MUSIC_TOGHETER_2023_locandina_WEB_33x48.pdf>). Nell'anno 2023 ci si è interfacciati anche su dimensioni del sociale attraverso la collaborazione con l'Auser I Tiepolo di Padova – Istituto Luigi Configliachi per le case di riposo. Per un esempio significativo di impatto della musica sul sociale per l'età giovanile cfr. PAOLA BESUTTI – FRANCESCA PICCONE, *Performare il sociale: il progetto Orchestra dei Ragazzi Senior come comunità educante*, Edizioni Kirke, Avezzano 2022.

20. <<https://www.instagram.com/concentus.unipd?igsh=MTF2N3pjdmdkoYXpkaw==>>

21. Il video documentario contiene le linee di ricerca musicologica in Ateneo. Per la presentazione del progetto cfr. <<https://youtu.be/eieJcOjYOAI>>; per la visione del documentario cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=eCznjEqWmRY>> (musicologia dal minuto 29:35).

22. La manifestazione rientra nel programma nazionale dei festeggiamenti per i trent'anni dell'ADUIM.

<<https://www.aduim.eu/2024/06/il-giardino-delle-musiche-dialoghi-a-piu-voci-evento-aduim-30/>>.

L'obiettivo da perseguire è che la musica, in tutte le sue sfaccettature, entri nei salotti del grande pubblico per il benessere non solo di chi la pratica, ma di tutta la collettività che ne viene coinvolta.

«musica ad omnia se extendit»

Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* III, 17, 1

LE LAUREE *HONORIS CAUSA* IN AMBITO MUSICALE. GLI ATENEI APERTI AL GRANDE PUBBLICO

Uno sguardo cronologico

Un contributo di taglio storico-critico sulle lauree *honoris causa* a musicologi e musicisti potrebbe sembrare anomalo all'interno di un volume dedicato alla Terza Missione, ovvero alle strategie messe in atto dagli atenei italiani negli ultimi anni per costruire divulgazione scientifica e accademica. Senza dubbio il rilievo sarebbe appropriato se il riconoscimento in oggetto fosse allineato alla tradizione universitaria, vale a dire un omaggio a un intellettuale affermato, emerito studioso di una determinata disciplina, non necessariamente noto in ambito extra-accademico. Tuttavia, e soprattutto nel settore musicale, a partire dall'anno 2000 circa la funzione del titolo *ad honorem* ha cominciato a trasformarsi sensibilmente, diventando un'occasione per aprire le porte degli atenei al grande pubblico, e per organizzare eventi di alta divulgazione artistica dotati di rilevante fascinazione mediatica: ovvero significative occasioni di Terza Missione e insieme dissacrazione culturale per una comunità spesso a rischio di elitarismo esclusivo. Dimostrerò questa ipotesi attraverso alcuni materiali raccolti in ricerche specifiche svolte anche grazie alla collaborazione degli uffici stampa di ateneo. Il saggio non si propone di offrire una panoramica esaustiva sul tema, vista l'assenza di bibliografia mirata. L'obiettivo prioritario è piuttosto quello di raccogliere un campione sufficientemente ampio per esemplificare un ripensamento sostanziale di simboli e funzioni della ritualità in oggetto. La lista delle lauree *honoris causa* prese in esame — una selezione consistente ma sicuramente integrabile — suggerisce varie riflessioni se osservata in senso cronologico (cfr. Tab. 1).

In primis emerge la crescita dei numeri a partire dall'inizio del nuovo secolo. La selezione raccolta testimonia un incremento deciso, con percentuali all'incirca quadruplicate nella finestra 2000–2024 rispetto al trentennio precedente. Il dato è spiegabile con la proliferazione dei DAMS in Italia, avviata proprio alla fine degli anni Novanta, con la fondazione del corso di studi in discipline

Tab. 1: selezione di 48 lauree *honoris causa* conferite da atenei italiani a musicisti e musicologi

LAUREATO	SEDE	DISCIPLINA	ANNO
Dallapiccola Luigi	Bologna	DAMS	1976
Petrassi Goffredo	Bologna	DAMS	1976
Apel Willi	Cremona	Musicologia	1982
Kirkendale Warren	Cremona	Musicologia	1986
Solti Georg	Bologna	DAMS	1988
Muti Riccardo	Bologna	DAMS	1991
Pirrotta Nino	Urbino	Lettere e Filosofia	1995
Pavarotti Luciano	Parma	Medicina veterinaria	1995
Muti Riccardo	Cremona	Musicologia	1996
Berio Luciano	Torino	Scienze della Formazione	1999
Berio Luciano	Bologna	DAMS	2000
Morricone Ennio	Cagliari	Lingue e Letterature straniere	2000
Morricone Ennio	Roma Tor Vergata	DAMS	2002
Scaparro Maurizio	Roma Tor Vergata	Storia, Scienze e Tecniche della Musica e dello Spettacolo	2003
Metzger Heinz-Klaus	Palermo	DAMS	2004
Bristiger Michał	Palermo	DAMS	2004
Ligabue Luciano	Teramo	Editoria, comunicazione multimediale e giornalismo	2004
Rossi Vasco	Milano IULM	Scienze della comunicazione	2005
Boulez Pierre	Torino	Scienze della Formazione	2005
Muti Riccardo	Napoli Federico II	Lettere moderne	2005
Gardiner John Eliot	Cremona	Musicologia	2006
Moni Ovadia	UNISTRASI	Scienze Linguistiche per la Comunicazione Interculturale	2007
Muti Riccardo	Siena – Arezzo	Letteratura e Spettacolo	2007
Schönberg Nono Nuria	Venezia Ca' Foscari	Musicologia e beni musicali	2007
Sciarrino Salvatore	Palermo	Musicologia e Scienze dello Spettacolo	2007
Muti Riccardo	Torino	Storia e critica delle culture musicali	2011
Brendel Alfred	Bari	Lingue e letterature moderne	2011
Muti Riccardo	Roma «La Sapienza»	Lettere	2012 (2003)
Muti Riccardo	Milano IULM	Arti, patrimoni e mercati	2012

LE LAUREE HONORIS CAUSA IN AMBITO MUSICALE

LAUREATO	SEDE	DISCIPLINA	ANNO
Fresu Paolo	Milano Bicocca	Psicologia dei processi sociali, decisionali e dei comportamenti economici	2013
Muti Riccardo	Orientale Napoli	Letterature e Culture Comparate	2013
Smith Patti	Padova	Lingue e letterature europee e americane	2015
Pappano Antonio	Roma Tor Vergata	Laurea magistrale in Musica e Spettacolo	2015
Morricone Ennio	Milano Statale	Scienze della musica e dello spettacolo	2016
Conte Paolo	Cremona	Musicologia	2017
Smith Patti	Parma	Lettere classiche e moderne	2017
Campanella Michele	Napoli Federico II	Discipline della Musica e dello Spettacolo	2018
Biondi Fabio	Palermo	Musicologia e Scienze dello spettacolo	2018
Storaro Vittorio	Palermo	Musicologia e Scienze dello spettacolo	2018
Muti Riccardo	Genova	Scienze internazionali e della cooperazione	2019
Ovadia Moni	Palermo	Musicologia e Scienze dello spettacolo	2019
Barenboim Daniel	Firenze	Relazioni internazionali e Studi Europei	2020
Agnelli Manuel	IULM	Master in Editoria e Produzione musicale	2022
Piovani Nicola	Parma	Storia e critica delle arti e dello spettacolo	2022
Capossela Vinicio	Napoli Orientale	Lingue e Comunicazione Interculturale in Area Euromediterranea	2023
Fossati Ivano	Genova	Letterature moderne e spettacolo	2023
Lai Luigi	Cagliari	Discipline della musica e del teatro	2023
Bocelli Andrea	Napoli, Federico II	Gestione delle Politiche e dei Servizi Sociali	2023
Livermore Davide	Torino	Cinema, Arti della Scena, Musica e Media	2024

dello spettacolo all'Università di Torino (a.a. 1996–1997) e in molti altri atenei (Palermo, Roma, Messina, Padova, Genova, Cosenza, Firenze).¹ Negli anni precedenti ricerca e didattica nelle materie performative si praticavano nell'unico DAMS italiano allora esistente, fondato a Bologna nel 1971. Nonostante una certa varietà di riconoscimenti indicizzati nella tabella — che include musicologia, letterature, scienze della comunicazione, relazioni internazionali e addirittura medicina veterinaria — è probabile che la diffusione di lauree *honoris causa* in discipline artistiche si debba proprio a una maggiore circolazione di studiosi specializzati nella materia.

Talvolta l'evento è stato anche adattato a fini promozionali, con l'intenzione di valorizzare una nuova iniziativa locale: è il caso del pianista Michele Campanella, primo laureato del corso di studi magistrale in Discipline della musica e dello spettacolo presso la «Federico II» di Napoli nel 2018.² L'evento giungeva a coronamento di una dichiarata attività di Terza Missione, quale l'organizzazione di concerti presso l'ateneo napoletano, coordinata per molti anni proprio dallo stesso Campanella. Ma si inseriva perfettamente nella *nouvelle vague* delle cerimonie *ad honorem*, vista l'ampia partecipazione della cittadinanza e l'innegabile volontà di apertura della comunità accademica. Il rilievo mediatico dell'evento, il riconoscimento conferito a un musicista ancora in piena attività, il collegamento con un evento rilevante per il territorio (in questo caso l'istituzione di un nuovo corso di laurea) erano tutti caratteri distintivi di una ritualità trasformata, che ha sancito negli anni la progressiva scomparsa dei musicologi (ultimi casi del tutto pertinenti quelli di Metzger e Bristiger a Palermo nel 2004) o dei compositori in forte dialogo con la comunità degli studiosi (Boulez e Berio a Bologna e Torino), per includere in maniera sempre più frequente figure molto popolari dello scenario contemporaneo. Eccezione fatta per Paolo Conte (Cremona 2017) ed Ennio Morricone (Milano 2016), il titolo in Musicologia è rimasto perlopiù appannaggio dei musicisti classici; ma le altre classi di laurea si sono tendenzialmente abbinate ad artisti attivi in ambito jazz/pop/rock, con una grande *fan base* a livello nazionale e internazionale: Paolo Fresu, Luciano Ligabue, Vasco Rossi, Patti Smith, Manuel Agnelli, Vinicio Capossela, Ivano Fossati, Andrea Bocelli.

1. Un contributo rilevante si deve anche sicuramente alla diffusione di molti altri corsi di laurea appartenenti alle classi L-3 (Discipline delle arti figurative, della musica, dello spettacolo e della moda) e LM-65 (Scienze dello spettacolo e produzione multimediale).

2. <<https://www.youtube.com/watch?v=NoTI7YUIWK4>> (ultimo accesso 6 novembre 2023).



Fig. 1. Pergamena per il riconoscimento della laurea a Luciano Pavarotti in medicina veterinaria, conferita dall'Università di Parma in virtù della nota passione per i cavalli del tenore modenese

La trasformazione della lectio magistralis

Questa sistematica predilezione per figure attive in ambito concertistico ha determinato una progressiva trasformazione della *lectio magistralis*: da testo altamente speculativo, al quale affidare riflessioni di elevato valore estetico o scientifico, a breve introduzione per un'esecuzione musicale densa di significati individuali e insieme collettivi. Pierre Boulez apriva il suo intervento a Torino, nel 2005, con una lettura intrigante del ruolo ricoperto dall'artista nella società contemporanea, proponendo una sorta di prolungamento alla *laudatio* di Paolo Gallarati dedicata al poliedrico contributo offerto dal compositore in tanti settori del mondo musicale:³ «Il me semble pouvoir dire que l'artiste, généralement parlant et au-delà de la catégorie proprement musicale, est à la fois inutile et indispensable, et en poussant un peu plus loin le paradoxe, que son inutilité est indispensable à la Société».⁴ Dopodiché appro-

3. PAOLO GALLARATI, *Laudatio*, Università degli Studi di Torino, 26 settembre 2005, p. 2: «conferire la laurea honoris causa a Pierre Boulez, in occasione del suo ottantesimo compleanno, significa rendere onore alla personalità più completa che possiede oggi il mondo della musica».

4. PIERRE BOULEZ, *Lectio doctoralis*, Università degli Studi di Torino, 26 settembre 2005, p. 2.

fondiva il tema in maniera sofisticata, passando attraverso l'idea del futuro secondo la rappresentazione proustiana, il problematico dialogo tra università e scuole di musica, le riflessioni dedicate da René Char al poeta, inteso come dispensatore di tracce, non prove del suo passaggio sulla terra («Seules les traces font rêver»)⁵. In quegli anni tuttavia si era già affermata ormai la consuetudine di rispondere al riconoscimento e alla *laudatio* con un'esecuzione pubblica, rivolta alla città oltre che all'ateneo. Riccardo Muti aveva consolidato la nuova ritualità sempre nel 2005 presso la Federico II di Napoli, con la direzione dell'Orchestra Giovanile «Luigi Cherubini» presso il Teatro San Carlo. Formula poi trasformata in una vera e propria prova d'orchestra,⁶ con l'intenzione di trasmettere a un pubblico non necessariamente competente tanti stimoli differenti: la conoscenza di un lavoro, quello della concertazione orchestrale, tradizionalmente nascosto nel sommerso delle attività che precedono il concerto; un messaggio di speranza garantito dalla partecipazione di orchestre giovanili fatte di strumentisti impegnati ad assicurare un futuro al repertorio sinfonico; un'occasione di ascolto guidato, magari in una sede inabituale, di sicuro interesse per eruditi specializzati tanto quanto semplici appassionati. Tutti obiettivi perfettamente compatibili con le strategie che oggi vengono sistematicamente abbinate alla Terza Missione, concedendo al musicista il permesso di esprimersi con il linguaggio prediletto, senza tuttavia cadere nell'esclusiva ostentazione vanitosa della propria eccellenza tecnica.

Ancora nel 2016 Ennio Morricone, in occasione del riconoscimento ricevuto dall'Università statale di Milano, sceglieva una strada simile. La laurea magistrale in Scienze della musica e dello spettacolo, conferita per l'apertura dell'anno accademico, veniva impreziosita da una composizione scritta *ad hoc* per due musicisti da sempre vicini, quali Bruno Canino e Antonio Ballista: un ciclo di variazioni per due pianoforti e orchestra d'archi, con la collaborazione di un *ensemble* universitario diretto da Alessandro Crudele (26 gennaio 2016). Poche parole da parte del compositore, perlopiù improvvisate, incorniciavano l'evento, che, proprio con una musica basata su una forma classica, confermava esattamente quello che tutte le affermazioni accademiche hanno sempre significato per Morricone: un'occasione di consacrazione in un ambiente specialistico spesso restio a riconoscere un talento nato dal Conservatorio e dall'apprendistato con un illustre esponente dell'avanguardia romana, quale Goffredo Petrassi. Lo stesso Cesare Fertonani nella *laudatio* anticipava il tema,

5. Ivi, p. 4.

6. Stando alla biografia ufficiale, pubblicata sul sito <www.riccardomuti.com> (ultimo accesso 14 novembre 2023), Muti ha ricevuto più di 20 lauree *honoris causa* sommando i riconoscimenti italiani con quelli esteri.

sottolineando quanto le ricerche compiute nelle opere sperimentali di Morricone abbiano lasciato segni profondi nella ‘musica applicata’, aprendo un canale a doppia percorrenza, fecondo per entrambe le destinazioni artistiche.⁷ Naturalmente l’evento si prestava a una forte medializzazione extra-accademica (lo dimostra la copiosa rassegna stampa), concepita per aprire con decisione le barriere universitarie in favore di un destinatario ampio ed eterogeneo; senza trascurare la necessità di valorizzare al di fuori dell’ateneo un corso di studio, che proprio grazie alla vocazione interdisciplinare di Ennio Morricone poteva raccontarsi bene nella sua duplice identità, nata da una stretta collaborazione didattica tra Università e Conservatorio di Milano.

Il discorso si estende naturalmente ai musicisti di estrazione pop/rock. Patti Smith veniva insignita della laurea in Lettere classiche e moderne dall’Università di Padova nel 2015, con una motivazione focalizzata sulla capacità espressiva dei suoi testi, sempre al confine tra la fiducia nel riscatto civile e la fragilità dei sentimenti individuali. Ma il suo intervento, invece di affrontare argomenti di taglio letterario o estetico, si soffermava quasi esclusivamente su tematiche di ordine sociale, con un pensiero particolarmente attento alle nuove generazioni, pronte a unirsi per avviare ribellioni generazionali contro la degenerazione dei sistemi capitalistici. Una breve introduzione, elaborata con un linguaggio semplice e informale, trasformava la paludata *lectio* in una riflessione colta sul fatto, basata sui meccanismi comunicativi delle conferenze stampa. Dopodiché il passaggio alla *performance* chitarra-voce avveniva in maniera del tutto spontanea, con l’esecuzione di una canzone dotata di valore altamente simbolico, quale l’ode a William Blake (*In my Blakean Year*).

Vinicio Capossela, nominato recentemente dottore in Lingue e Comunicazione Interculturale in Area Euromediterranea (2023) presso l’Università Orientale di Napoli, confermava questa rinnovata necessità di cercare direttamente nella voce degli artisti il senso della didattica e della ricerca universitaria, basata nel caso specifico sul dialogo tra linguaggi differenti, nell’ottica dell’innovazione e insieme dell’inclusione. La sua *lectio*, proprio dedicata al tema della mediazione culturale e dei ponti tra identità distanti, in realtà intrecciava riflessioni intellettuali e canzoni, evocando valori del tutto allineati agli obiettivi formativi di un corso di studi basato su «solidarietà e accoglienza, resistenza, perseveranza e compassione», per riprendere le parole pronunciate dallo stesso rettore Roberto Tottoli.⁸ Di fatto Capossela trasformava il discorso

7. CESARE FERTONANI, *Morricone, l’arte dell’intuizione e il gusto della sperimentazione*, Università degli Studi di Milano, 26 gennaio 2017, p. 3.

8. s.a., *Napoli, laurea honoris causa a Vinicio Capossela*, «La Repubblica», 26 settembre 2023.

istituzionale in un vero e proprio concerto (quasi due ore tra musica e interventi parlati con la partecipazione di una band acustica), capace di portare all'attenzione di un pubblico non solo accademico, accalcato nella Basilica di San Giovanni Maggiore, i temi della cultura orale, del dialogo tra i linguaggi e della ricerca antropologica.

Queste teatralizzazioni performative della cerimonia *ad honorem* non hanno tuttavia cancellato in maniera definitiva l'antica ritualità puramente verbale e scenografica dell'evento, tra toghe, tocchi e pomposa solennità. Accanto a casi di estrema sofisticazione nell'elaborazione di un discorso che culmina inevitabilmente nella contemplazione dell'esecuzione musicale (Nicola Piovani e Paolo Fresu rispettivamente a Parma e Milano Bicocca), oppure interventi di alto profilo interessati a problematizzare alcuni principi estetici (Paolo Conte a Cremona e Ivano Fossati a Genova) troviamo casi di sorprendente rifiuto della lingua-madre, attraverso riformulazioni, che potremmo definire pop, della tradizionale *lectio*. Una delle prime coraggiose proposte forse si deve a Luciano Ligabue, laureato in Editoria, comunicazione multimediale e giornalismo presso l'Università di Teramo nel 2004, all'apice della carriera. Alla motivazione del conferimento, vale a dire la capacità di reinventare i modi della comunicazione favorendo un «felice incontro di cultura e popolarità», il cantante rispondeva con un lungo testo intitolato *Il tempo dell'emozione*.⁹ La naturale vocazione di quelle parole a evadere dal contesto accademico sarebbe stata confermata dalla successiva pubblicazione dello scritto per le edizioni economiche Laterza.¹⁰ I contenuti proponevano difatti all'attenzione del lettore-ascoltatore un elogio dell'immediatezza espressiva, rifiutando ogni speculazione intellettuale tradizionalmente contenuta negli interventi delle cerimonie *honoris causa*: la stessa presenza, in ben 47 occorrenze, della radice a cui rimanda la parola 'emozione' testimonia proprio il rifiuto di ogni riflessione cerebrale sulla musica, in favore di una lettura puramente istintiva della canzone, così come dei suoi principali modelli letterari.

Vasco Rossi l'anno dopo avrebbe raccolto il testimone allo IULM di Milano, con una laurea in Scienze della comunicazione, che culminava in una *lectio* deliberatamente dissacrante, alla presenza di Fernanda Pivano. Il minimalismo ficcante di alcuni concetti, capaci di ripulire il pensiero accademico da tante contorte speculazioni intellettuali, restituiva un'impressione opposta a quella forse attesa: non l'Università che offriva ospitalità a un artista, ma

9. Motivazione della laurea *honoris causa* a Luciano Ligabue, Università degli Studi di Teramo, 28 maggio 2004.

10. LUCIANO LIGABUE, *La vita non è in rima (per quello che ne so)*, a c. di Giuseppe Antonelli, Laterza, Bari 2014, p. 163 sgg.



Fig. 2 Vasco Rossi impegnato nella sua *lectio* presso lo IULM di Milano
(11 maggio 2005, per gentile autorizzazione di Università IULM)

esattamente l'opposto, ovvero un artista che offriva ospitalità alla comunità universitaria. Una delle frasi iniziali risuonava nello stesso tempo come sbefeggio e insegnamento per un collegio di docenti esperti nelle strategie della comunicazione: «Ecco la prima lezione: se non ci credi tu, non ci può credere nessuno».¹¹

I contatti con il territorio e l'attualità

L'esigenza di apertura delle consuete mura accademiche è divenuta sempre più impellente negli anni, considerando forma e contenuti espressi da celebranti e celebrati. Ma all'evoluzione della tendenza hanno contribuito anche stampa ed enti locali, favorendo quell'attenzione mediatica e istituzionale che garantisce ogni affermazione pubblica di un evento. Negli ultimi vent'anni

11. <<https://www.youtube.com/watch?v=9EYg4kh8JBU>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

le lauree *honoris causa* hanno registrato stabilmente la presenza di assessori, rappresentanti delle amministrazioni locali, sovrintendenti e direttori di enti culturali: Roberto Maroni (governatore) e Giuseppe Sala (Sindaco) per Ennio Morricone a Milano (2017); Dario Nardella (sindaco) e Zubin Metha (Direttore onorario del Maggio musicale fiorentino) per Daniele Barenboim a Firenze (2017); Evelina Christillin (Presidente del Teatro Stabile) e Walter Vergnano (sovrintendente del Teatro Regio) per Muti a Torino (2011); la parlamentare Ilaria Cavo per Ivano Fossati a Genova (2023); la presenza di rappresentanti della curia e delle forze armate per Nicola Piovani a Parma (2022). Tutte scelte che testimoniano la volontà di radicare fortemente nel territorio eventi, da attirare all'interno di un sistema di forze locale, che il laureato *ad honorem* può rappresentare e valorizzare. Spesso le *laudatio* cercano di sottolineare questo legame, trovando collegamenti più o meno forti con l'ateneo e la città ospitante. Paolo Emilio Carapezza, descrivendo nel 2004 le ragioni di un riconoscimento a Heinz-Klaus Metzger dall'Università di Palermo, evocava con entusiasmo l'impegno del musicologo tedesco a portare il repertorio contemporaneo in Sicilia, grazie all'istituzione delle Settimane internazionali di nuova musica (1960–1968): descritte come una sorta di reazione illuminata agli scompensi culturali causati da un'unità d'Italia borghese e monarchica.¹² Paolo Gallarati nella *laudatio* per Pierre Boulez, presentata a Torino il 26 settembre 2005, sottolineava l'ospitalità offerta dalla città piemontese ad alcune prime esecuzioni (*Explosante-fixe...* nel 1993, *Répons* nel 1984), valorizzando proprio lo storico sodalizio cresciuto con Settembre Musica, che proprio in quei giorni si preparava a festeggiare l'ottantesimo compleanno del compositore francese assieme ai Wiener Philharmoniker.¹³ Anna Tedesco, in occasione della cerimonia per Fabio Biondi all'Università di Palermo (2018), non dimenticava certo di evidenziare il legame culturale, oltre che affettivo, con il capoluogo siciliano: non solo per questioni banalmente anagrafiche,¹⁴ ma anche per l'impegno profondo riservato alla riscoperta della gloria locale Alessandro

12. PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Heinz-Klaus Metzger, il perché di una Laurea honoris causa dall'Università di Palermo*, «Musica-Realtà», MMV/3, n. 78, pp. 231–8.

13. PAOLO GALLARATI, *Con Boulez l'avventura della fantasia*, «La Stampa», 28 settembre 2005: «Nel discorso pronunciato l'altra mattina all'Università in occasione del conferimento della laurea honoris causa, Pierre Boulez ha alluso, com'è sua abitudine, con forza, a un problema scottante per l'educazione musicale: la necessità di integrare l'insegnamento universitario con quello dei conservatori [...]. Su queste visioni multiple e trasversali della realtà artistica e culturale si fondano lo spessore dell'artista e la genialità dell'interprete che ha concluso Settembre musica con un concerto al Regio, insieme ai Filarmonici di Vienna in tour a Torino, Verona, Pisa e Baden-Baden».

14. Fabio Biondi è nato proprio a Palermo nel 1961.

Scarlatti con avanzate prassi filologiche.¹⁵ Senza trascurare naturalmente esempi ancora più espliciti quali il conferimento della laurea a Sir Antonio Pappano da parte dell'Università di Roma Tor Vergata, proprio per l'impegno profuso «come direttore musicale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che, sotto la sua direzione, è stata votata tra le dieci migliori orchestre del mondo ed è entrata stabilmente nel circuito delle principali istituzioni musicali internazionali»,¹⁶ stando alle motivazioni ufficiali pubblicate dall'Ateneo per la cerimonia del 24 marzo 2015.

Queste forti connessioni con il pubblico locale, il territorio culturale e le istituzioni musicali hanno favorito una spontanea apertura degli eventi a temi di grande attualità. La *lectio* in molti casi, soprattutto negli ultimi dieci anni, ha manifestato una spontanea inclinazione a uscire dalla *comfort zone* estetico-fenomenologica, per avventurarsi nel rischioso terreno del dibattito socio-politico. Il 3 maggio 2017 la laurea a Patti Smith all'Università di Parma veniva conferita a pochi mesi dal sanguinoso attacco del Bataclan (Parigi, 13 novembre 2015), quando proprio *People Have the Power* era diventato l'inno di una società occidentale che si sentiva inevitabilmente trasportata verso la celebrazione della libertà di stampa e dei fondamentali diritti civili. L'intervento della cantante americana aveva evitato riferimenti espliciti al tema, ma la presenza di quella canzone nel mezzo della *lectio*, abbinata alle parole «misericordia, amore e amore reciproco»,¹⁷ difficilmente poteva essere ascoltata dal pubblico del tempo, senza creare automatici collegamenti con lo scenario contemporaneo. Ancora meno metaforico, tre anni dopo, era il discorso di Daniel Barenboim presso l'Università di Firenze in occasione della laurea in Relazioni internazionali e studi europei (22 giugno 2020). Il direttore d'orchestra, nella prima cerimonia post *lockdown* organizzata nel Salone dei Cinquecento, cuore di Palazzo Vecchio, parlando delle sue origini multiculturali avvertiva il naturale desiderio di affrontare il complesso tema della guerra israelo-palestinese: un conflitto non politico, ma umano, stando alle sue parole, che rimarrà insolubile finché le due identità culturali e religiose non riusciranno ad accettarsi. Il suo intervento citava l'esperienza della West Eastern Divan Orchestra per

15. ANNA TEDESCO, *Laudatio per Fabio Biondi*, Università degli Studi di Palermo, 25 settembre 2018, p. 12: «Dobbiamo infatti a Fabio Biondi la riproposta del nostro più grande compositore, l'operista Alessandro Scarlatti (1660–1725), di cui Biondi ha riportato sulle scene e in concerto alcuni capolavori in prima esecuzione moderna».

16. <https://web.uniroma2.it/it/contenuto/conferimento_laurea_magistrale_honoris_causa_in_musica_e_spettacolo_a__sir_antonio_pappano> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

17. PATTI SMITH, *Higher Learning, Lectio doctoralis*, Università degli Studi di Parma, 3 maggio 2017, p. 4.

sottolineare l'esigenza educativa di riconoscere l'esistenza e i diritti altrui: «non un'orchestra per la pace, ma un'orchestra contro l'ignoranza che esisteva e che esiste oggi».¹⁸

Non stupisce dunque, vista questa propensione a trasformare una celebrazione accademica in un'occasione per riflettere sull'attualità, quanto accaduto a Riccardo Muti nell'aprile del 2003 presso «Sapienza» Università di Roma, quando alcuni studenti fecero pressione per annullare la cerimonia di conferimento della laurea *honoris causa*, alludendo proprio a un recente concerto per la pace in Medio-oriente, che un gruppo di contestatori aveva definito in questi termini:

[Vogliamo intervenire] contro l'ipocrisia di questa università che da una parte organizza un concerto per la pace e dall'altra stringe accordi, oltre che per la formazione dell'esercito, anche con le banche che favoriscono il traffico di armi e le industrie elettroniche per ricerca su sistemi bellici sempre più sofisticati.¹⁹

In occasione della seduta del Senato Accademico del 9 aprile successivo, fu proprio la rappresentanza studentesca a suggerire l'annullamento della cerimonia,²⁰ poi recuperata solo nove anni dopo, con un evento a sorpresa organizzato nel mezzo di una lezione-concerto sull'*Attila* di Verdi. Il commento di Muti, con il consueto umorismo, avrebbe portato lontano da quei turbolenti giorni di contestazione: «Mio padre che era pugliese sarebbe contento, me lo diceva sempre: ti devi pigliare un pezzo di carta».²¹ Ma senza dubbio in quella decisione del 2003, presa con probabile sofferenza dalla *governance* universitaria, pesava la consapevolezza di una trasformazione mediatica della laurea *honoris causa*, da occasione elitaria per intellettuali a evento pubblico sempre meno riparato dai confini rassicuranti del pensiero puramente estetico.

18. <<https://www.sc-politiche.unifi.it/vp-590-2020-daniel-barenboim.html>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

19. MARINO BISSO – CARLO PICOZZA, *Pacifisti in sala contro il concerto. Muti li ferma: suoniamo il dolore*, «La Repubblica», 8 aprile 2003, p. 44.

20. <<https://www2.uniroma1.it/senatoaccademico/verbali/verbale2003-04-09.htm>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

21. VIOLA GIANNOLI, *A lezione da Muti. E per lui a sorpresa arriva la laurea*, 25 maggio 2012, p. 25.



Fig. 3. Riccardo Muti riceve il diploma di laurea dall'allora rettore dell'Università di Torino Ezio Pelizzetti (4 novembre 2011, per gentile concessione di UNITO)

Conclusioni

Uno sguardo cronologico sulla storia recente delle lauree *ad honorem* in Italia conferite a musicisti e musicologi testimonia senza dubbio un generale ripensamento degli obiettivi a partire dal 2000 circa. Agli studiosi, o a musicisti in forte dialogo con la comunità dei ricercatori, si sono preferiti sistematicamente artisti in carriera, non necessariamente impegnati nella riflessione estetica o storico-critica. L'evento ha incrementato nettamente la rilevanza mediatica, trasformandosi da ritualità elitaria, basata sulla condivisione di conoscenze altamente intellettualistiche, a occasione di contatto con un pubblico ampio, in cerca di aperture verso il sapere accademico. Le ricorrenti figure dei musicisti militanti, chiamati a praticare quei repertori che gli studiosi osservano attraverso una finestra ermeneutica, storica o filologica, ha contribuito a facilitare questo processo di negoziazione tra interlocutori gerarchicamente distanti. La lezione magistrale spesso è diventata un'occasione per fare divulgazione, più o meno alta, avvicinando un pubblico che non è più chiamato a osservare con auratica sudditanza una parola concessa dall'alto, ma a condividere

un'esperienza decifrabile e ben connessa con i meccanismi della fruizione non specializzata. In questo senso sapere universitario e pratica esecutiva hanno trovato una mediazione, con l'obiettivo di raggiungere risultati compatibili con quelli della Terza Missione. Le cerimonie hanno aumentato considerevolmente il livello di interazione con la società, non solo per la capacità di allargare il dialogo a pubblici ampi, ma anche per la ricerca di contatti sempre più frequenti con temi estrapolati dall'attualità e dalla riflessione interdisciplinare. Vittima manifesta in molti casi è stata la sacralità dell'evento, ma un guadagno di fiducia nella costruzione di reti tra università e territorio ospitante è innegabile, e dovrebbe costringere gli atenei a dosare con grande attenzione il conferimento di tali riconoscimenti.

FORMAZIONE DEGLI STUDENTI
E FORMAZIONE DEL PUBBLICO

I LABORATORI MUSICALI UNIVERSITARI COME STRUMENTI FORMATIVI E DI TERZA MISSIONE

Nell'anno 2018 l'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica ha avvertito l'esigenza di creare un gruppo di lavoro che si dedicasse alla Terza Missione, tema la cui rilevanza è andata crescendo esponenzialmente negli ultimi venticinque anni.¹ Tra le proprie prime iniziative, il gruppo ha delineato un incontro di studi, che si sarebbe dovuto tenere nella primavera 2020, e che avrebbe dovuto fare il punto sul ruolo della musica universitaria nei rapporti con l'esterno e con i portatori di interesse (*stakeholder*). Tuttavia, come ogni cosa nel mondo, il progetto si è dovuto confrontare con l'emergenza pandemica. Dato il perdurare di rischi e di restrizioni, dopo vari rinvii, la ripresa delle attività è stata significativamente affidata al *Workshop nazionale della musica universitaria* (Roma, Teatro Palladium, 28 ottobre 2021),² animato da cori e da orchestre che, in presenza o in diretta *streaming*, hanno festeggiato il ritorno alla 'normalità': nel frattempo, però, che cosa era divenuto 'normale'? come era cambiato il concetto di distanza?³ E come erano mutati i rapporti fra le persone e le cose?

È opportuno tenere presente queste circostanze poiché, quando il previsto incontro di studi è stato riprogrammato per il dicembre 2022, molti degli argomenti prefigurati avevano acquisito declinazioni e significati nuovi e imprevedibili.⁴ Il tema dei laboratori musicali era tra questi e confermarlo avrebbe,

1. PAOLA BESUTTI, *Musica e Terza Missione nelle università italiane*, in *Allargare gli orizzonti della carità per una nuova progettualità sociale*, a c. di Don Emilio Bettini e Daniela Tondini, Diocesi di Teramo Atri, Teramo 2022, pp. 507–23.

2. Sulle iniziative di Terza Missione al Teatro Palladium, coordinate da Luca Aversano, si veda il contributo di Doriana Masucci in questo stesso volume.

3. Interessanti riflessioni sul concetto di distanza in musica sono offerte in ENRICO FUBINI, *La distanza nell'ascolto della musica*, in Id., *Intorno alla musica*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 62–71.

4. *Musica e Terza Missione. Profili, obiettivi e funzioni delle attività musicali universitarie*, Teatro Palladium, Roma 6–7 dicembre 2022; il programma completo è disponibile in <<https://www.aduim.eu/wp-content/uploads/2022/12/Musica-e-Terza-missione-definitivo.pdf>> (ultimo accesso 30 giugno 2024).

come effettivamente ha, comportato un suo ripensamento, o meglio, un allargamento di orizzonti. Nelle intenzioni iniziali, il *focus* sui laboratori in università avrebbe dovuto essere concentrato prevalentemente su esperienze musicali governate da pratiche e mosse da motivazioni diverse e ulteriori rispetto a quelle dei cori e delle orchestre. L'obiettivo primario era, dunque, quello di definirli e valutarne il ruolo nella Terza Missione. Si trattava di un'idea di laboratorio musicale universitario commisurata ai tempi della sua formulazione, divenuta, però, troppo circoscritta rispetto a quella, più multiforme, maturata nella situazione emergenziale di cui si è fatto cenno.

Data questa premessa, nelle prossime pagine il tema dei laboratori musicali universitari verrà affrontato sia per qualificarne le caratteristiche generali in sé e in rapporto alla Terza Missione, sia per presentare una serie di riflessioni e di sperimentazioni recenti come gli *Open badges* o recentissime, rese possibili da mutate condizioni legislative e di contesto. Nell'ordine, in primo luogo verranno tratteggiate le peculiarità dei laboratori musicali rispetto a quelle dei cori e delle orchestre, in secondo luogo verranno esemplificate alcune notevoli novità, e infine verranno proposte alcune linee prospettiche. Verrà argomentato come da un concetto più aperto e strutturato di laboratorio stia già emergendo come la musica possa contribuire, e non solo in area umanistica, a una visione più creativa ed efficace di Terza Missione.

1. I laboratori musicali universitari 'intra moenia' contribuiscono alla Terza Missione?

Rispetto ai cori e alle orchestre universitari, i laboratori musicali nella loro accezione basilare presentano caratteri più correlati con la formazione curricolare. Anzitutto, rientrano in tale tipologia la didattica integrativa di introduzione alla pratica strumentale e all'apprendimento della teoria musicale, calibrate sul profilo dello studente adulto, desideroso di affrontare al meglio gli esami di area musicale o di specializzarsi in musicologia, pur in assenza di conoscenze musicali pregresse. Le finalità prevalenti appaiono, quindi, strettamente collegate con il percorso universitario, senza apparenti connessioni con il trasferimento extrauniversitario delle conoscenze. A partire da questo paradigma, tuttora in parte valido, proprio la maggiore consapevolezza nei confronti della Terza Missione ha ispirato un ampliamento di obiettivi, di sperimentazioni e di interessanti ricadute esterne, sulle quali si tornerà tra breve, non senza aver offerto qualche ulteriore riflessione sulle altre attività musicali, apparentemente più riconoscibili rispetto ai laboratori.

A differenza di quanto si possa pensare, anche le orchestre e i cori universitari presentano, infatti, ampi margini di variabilità. Pur caratterizzati da

geometrie diversificate, da organici in continuo divenire e da soluzioni organizzative plurime, si è concordi nel definire tali compagini come insiemi vocali e/o strumentali non professionali, discretamente numerosi, governati da una o da più figure di riferimento, dotate di abilità musicali adeguate a preparare e a dirigere gli *ensembles*. Oltre alle alte finalità formative e sociali a essi connesse, già oggetto di varie pubblicazioni,⁵ tali realtà universitarie incarnano in modo lampante i principali obiettivi della Terza Missione, almeno nelle sue accezioni più aggiornate.

Il paradigma della Terza Missione negli ultimi dieci anni è andato mutando significativamente. Rispetto alle formulazioni originarie, concentrate sul trasferimento tecnologico, di sistematizzazione e di monetizzazione delle *hard sciences*,⁶ il rapporto 2013 dell'Agenzia Nazionale della Valutazione dell'Università e della Ricerca (ANVUR), relativo ai risultati della campagna (2004–2010) di Valutazione della Qualità della Ricerca (VQR),⁷ ha finalmente introdotto, accanto al concetto di «Terza Missione di valorizzazione economica della conoscenza» quello di «Terza Missione culturale e sociale»:

Nel secondo caso [Terza Missione culturale e sociale], al contrario, vengono prodotti beni pubblici che aumentano il benessere della società. Tali beni possono avere contenuto culturale (eventi e beni culturali, gestione di poli museali, scavi archeologici, divulgazione scientifica), sociale (salute pubblica, attività a beneficio della comunità, consulenze tecnico/professionali fornite in *équipe*), educative (educazione degli adulti, *life long learning*, formazione continua) o di consapevolezza civile (dibattiti e controversie pubbliche, *expertise* scientifica). Per la fruizione di tali beni non è previsto, in linea generale, il pagamento di un prezzo, o in ogni caso di un prezzo di

5. LUCA AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane funzioni sociali, culturali e formative*, «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44; ID., *The social and educational role of musical activities in Italian Universities*, «Scuola democratica», II 2022, special issue *Arting education. Reinventing citizens of the future*, pp. 345–9; PAOLA BESUTTI – FRANCESCA PICCONE, *Performare il sociale. Il progetto Orchestra dei Ragazzi Senior come comunità educante*, Edizioni Kirke, Avezzano 2022 (Collana di culture musicali e arti performative per l'Abruzzo e il Centro Sud, 2); ANTONELLA COPPI, *I cori e le orchestre universitarie italiane: attualità e prospettive*, CLEUP, Padova 2010; *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa*, a c. di Antonella Coppi, LIM, Lucca 2020.

6. BESUTTI, *Musica e Terza Missione*, pp. 507–9.

7. *Valutazione della Qualità della Ricerca 2004–2010 (VQR 2004–2010). Bando di partecipazione*, 7 novembre 2011, <https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2011/11/bando_vqr_def_07_11.pdf> (ultima verifica 30 giugno 2024). Il bando è stato preceduto dal D.M. n. 17 del 15 luglio 2011, che include la valutazione delle attività di trasferimento tecnologico: brevetti e spin-off (art. 6 c. 1, art. 8 c. 2 e art. 11 c. 1); tali tipologie di attività sono state quindi ampliate nel citato bando di partecipazione del 7 novembre 2011.

mercato. Le modalità con cui queste attività si manifestano sono innumerevoli. La loro rilevazione e misurazione è resa difficile dal fatto che sovente vengono svolte dai singoli ricercatori e non dalle istituzioni.⁸

Nel passo citato spicca come fra i beni di «contenuto culturale» non siano esplicitamente esemplificate tipologie riferibili alla sfera musicale e performativa in genere, semmai ricompresa nella generica espressione «eventi culturali».⁹ Stride, inoltre, che venga sottolineata, quale carattere distintivo, l'assenza di venalità, ovvero la mancanza di «pagamento di un prezzo» per la fruizione dei prodotti di interesse culturale, che implicitamente diverrebbe un limite nella quantificazione dell'impatto dei prodotti stessi. Il che contrasta con il concetto di Terza Missione culturale e sociale, che deve essere finalizzata alla produzione di «beni pubblici che aumentano il benessere della società». L'attività dei cori e delle orchestre, assente dalla enumerazione dei beni di interesse culturale, rientra invece appieno in tale cornice poiché accresce il benessere della comunità universitaria, estendendo, manifestando e trasferendo gli effetti, i benefici e, nei casi migliori, i risultati della ricerca musicologica anche al di fuori delle mura degli atenei. Nonostante tali evidenze, è stato osservato come in numerose università italiane¹⁰ i cori e le orchestre stentino a essere ufficialmente incluse fra le attività di Terza Missione, permanendo spesso nel limbo delle pagine web dedicate a «cultura e tempo libero», confuse fra i servizi universitari agli studenti. Tanto più ciò si verifica per altre formule meno strutturate, dedicate anche alla pratica musicale, quali, appunto, i laboratori.

Come si anticipava, i laboratori musicali sono iniziative formative, non obbligatorie, a carattere prevalentemente extracurriculare,¹¹ volte all'avvicinamento degli studenti universitari alla pratica e a conoscenze musicali per scopi sia direttamente collegati al loro percorso, sia più latamente legati a esigenze di allargamento degli orizzonti culturali di coloro che frequentano anche corsi universitari non umanistici. Si pensi, a titolo esemplificativo, ai laboratori di avvio alla lettura musicale e alla pratica pianistica o tastieristica o chitarristica,

8. *Rapporto ANVUR*, 2013, <http://www.anvur.it/attachments/article/882/8.Rapporto%20ANVUR%202013_UNI~.pdf> (ultimo accesso 30 giugno 2024).

9. Per ulteriori commenti su questo passo e in generale sui rapporti ANVUR in materia di Terza Missione in relazione alla musica si rinvia a BESUTTI, *Musica e Terza Missione*, pp. 509–12.

10. In BESUTTI, *Musica e Terza Missione*, pp. 512–20, è stato analizzato il posizionamento dei cori e delle orchestre negli organigrammi e nelle strutture comunicative delle università di area abruzzese.

11. Per ulteriori approfondimenti si rinvia a MONICA GRANCHI, *Il teatro e la musica: strumenti di comunicazione, strumenti di formazione. Con un'indagine della CRUI sulle attività culturali extracurricolari svolte dagli atenei italiani*, FrancoAngeli, Milano 2005.

concepiti per chi, pur non proponendosi di intraprendere una carriera come musicologo o come interprete professionista, desideri ugualmente dedicare parte del suo tempo alla musica.

Tali laboratori sono frequentemente richiesti a margine dei corsi in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS), ai quali si può accedere senza requisiti musicali. Quando attivati, la loro attrattività si sviluppa anche, se non soprattutto, nei confronti di coloro che pur dedicandosi a studi universitari non musicologici, vedono nei laboratori musicali un'opportunità 'gratuita' per dare spazio a proprie personali passioni o per riavviare studi intrapresi privatamente e, spesso, interrotti. Da queste sintetiche annotazioni si intravede come dette attività escano dal solco ben tracciato della formazione universitaria per aprirsi ad altre funzioni, sulle quali si tornerà.

A un livello di poco superiore si collocano modelli laboratoriali musicali di potenziamento, rivolte a studenti che siano in possesso di preparazione musicale pregressa. In questa tipologia possono essere collocati i gruppi di musica d'insieme, prevalentemente dediti alla pratica del pop o del jazz, spesso nati per diretta iniziativa studentesca e perciò caratterizzati da forme di gestione fluida, coordinata da uno o più responsabili, ma in modalità leggera, il che li distingue dai cori e dalle orchestre, governati da statuti e da ben definite figure di riferimento. Anche a livello intuitivo, è evidente come questa seconda tipologia laboratoriale possa interagire con l'esterno più facilmente della precedente.

In entrambi i casi, gli scopi delle formule laboratoriali sono prevalentemente formativi, sebbene non si escludano, soprattutto nel caso della seconda, aperture extrauniversitarie verso i territori, le comunità cittadine e le altre realtà, ma con ancora maggiori difficoltà dal punto di vista della loro riconoscibilità accademica. In forma di piccoli saggi finali per i corsi di base o di *performances* più elaborate per i gruppi più abili, queste esperienze musicali prevedono spesso la partecipazione a eventi o a manifestazioni rivolte anche a un pubblico indifferenziato, costituendo, pur in versione ridotta, l'apertura di una finestra sul mondo accademico che favorisce la creatività giovanile e la costante voglia di migliorarsi. Tuttavia, il loro carattere non ordinamentale li colloca in uno spazio ancor più appartato e fragile, rispetto ai cori e alle orchestre, logisticamente ed economicamente impegnativi e, quindi, necessariamente inseriti nella articolazione istituzionale.

A proposito di dimensione gestionale, un approfondimento apposito meriterebbe il delicato tema della selezione della docenza o del supporto tutoriale ai laboratori musicali, le cui caratteristiche non rientrino nei profili tipici dei corsi universitari ordinari, come la pratica strumentale. Data la specializzazione musicale e le abilità performative richieste, l'affidamento per contratto esterno diviene in questi casi quasi inevitabile, con tutto quanto comporta la

copertura economica e il reclutamento. Nel quadro dell'interscambio e del dialogo delle università con i conservatori di musica e in genere con le istituzioni dell'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM), talvolta viene invocata, come soluzione, l'eventualità di non duplicare dette attività pratiche facendo ricorso a quelle già presenti nei conservatori. Gli esperimenti tentati in tale direzione, però, sono in genere falliti, poiché gli obiettivi professionalizzanti dei conservatori di musica sono diversi da quelli universitari. L'apprendimento dei primi elementi di teoria musicale è solitamente delegato ai percorsi propedeutici, riservati a fasce d'età scolare non elevata, mentre i corsi di *ear training*, che hanno sostituito quelli di solfeggio e dettato musicale, sono configurati per chi si sta preparando a diventare uno strumentista o un cantante o un compositore o un direttore professionista. Le forme di apprendimento musicale intermedie, temporalmente limitate e funzionali ad altri obiettivi non fanno parte dei programmi conservatoriali, il che rende impraticabile l'inserimento diretto dello studente universitario nelle aule dei conservatori, a meno che non si sperimentino vie nuove e concepite in modo condiviso, sulle quali si tornerà fra breve.

Tornando al quesito iniziale, ovvero se i laboratori musicali universitari *intra moenia* possano avere anche un ruolo nella Terza Missione, si può iniziare ad articolare una risposta. Senza giungere ad affermare che tutto quanto implichi la musica in università costituisca un elemento di trasferimento delle conoscenze verso l'esterno, si può tuttavia affermare che la musica costituisca in tal senso un *medium* privilegiato con potenzialità superiori rispetto ad altri linguaggi e ad altri campi di ricerca. Se l'obiettivo della «Terza Missione culturale e sociale» è quello di produrre «beni pubblici che aumentano il benessere della società»,¹² l'attivazione di laboratori musicali vi può rientrare appieno, ma con qualche accortezza.

Fermo restando che i laboratori stessi si rivolgono principalmente agli studenti universitari interni, iscritti ai diversi corsi di laurea e di laurea magistrale, la loro strutturazione può guardare anche a una platea di riferimento esterno. Prevedendo moduli di durata definita, una cadenza temporale ordinata e, magari, la frequenza mista (in presenza e a distanza), i laboratori musicali possono interessare anche altri fruitori adulti esterni all'università, quali insegnanti, formatori, personale addetto a enti culturali, intenzionati ad

12. Cfr. nota 8. Sul concetto di 'benessere interno lordo' si rinvia per qualche ulteriore riflessione a PAOLA BESUTTI, *Il distretto culturale evoluto: strategie formative e gestionali per la musica e lo spettacolo*, in *Backstage ... on stage. Formazione e innovazione per la musica e lo spettacolo*, a c. di Paola Besutti e Maica Tassone, Editpress, Castellalto (TE) 2015, pp. 11–29.

acquisire o a rinverdire o a migliorare le proprie conoscenze in ambito musicale.¹³ Esistono nuove formule di offerta universitaria agili, che consentono l'acquisizione di certificazioni e di attestazioni digitali per gli studenti interni, aperte in qualche caso anche all'utenza esterna. Si pensi, a titolo esemplificativo, alla formula *Open badge*.

Per incentivare la migliore riconoscibilità delle conoscenze e ridurre la distanza (*skill-gap*) tra la domanda di capacità specifiche, generata dal mondo del lavoro e il possesso di conoscenze disciplinari, il Consorzio Interuniversitario per il Calcolo Automatico (Cineca) ha sviluppato nel 2015 la piattaforma *Bestr*.¹⁴ Lo scopo principale era la creazione di uno strumento che supportasse gli *Open badges*, certificazioni digitali, riconoscibili e validate internazionalmente, di capacità tecniche, anche trasversali (*soft skills*), sviluppate dal sistema universitario, ma anche da entità educative non formali e professionalizzanti, comunque garantite. Un *Open badge* può dettagliare tassonomicamente le conoscenze che caratterizzano un intero corso di studi o — ed è questa la soluzione più innovativa e interessante per il tema qui esplorato — può attestare il possesso di peculiari cognizioni e capacità applicative anche molto specialistiche. In questi primi anni di sperimentazione tutte le università milanesi (Bicocca, Bocconi, Politecnico) si sono avvalse di questo strumento per certificare, fra l'altro, competenze sull'ascolto musicale, sulla storia della musica, sull'opera, sulla scrittura musicale, sul riconoscimento degli strumenti, sulle sperimentazioni elettroniche, sui repertori contemporanei e su esperienze musicoterapiche, acquisite in laboratori consistenti in un numero definito di ore o di incontri, dedicati alla frequenza a concerti, a lezioni concerto, a esercitazioni, a rielaborazioni, a presentazioni. La musica ha inoltre trasversalmente contribuito a laboratori di ascolto e di pratica linguistica, di presentazione di sé e di arti performative.

In tutti i casi citati non si tratta di piani formativi offerti all'interno di corsi universitari, ma di moduli laboratoriali, di una durata media oscillante fra le venti e le venticinque ore, molto vari, extracurricolari e spesso organizzati con soggetti del territorio: associazioni musicali e conservatori di musica. Talvolta i laboratori sono stati aperti anche a un pubblico esterno, ma con esiti diversificati. Se, per esempio, il laboratorio prevede l'introduzione all'ascolto attivo e informato, mediante la frequenza a una serie di eventi musicali, il programma

13. Sul tema della formazione del pubblico si rinvia a CARLA CUOMO, *I corsi universitari italiani in discipline musicali e il loro contributo alla formazione del pubblico*, «Musica Docta», XII 2022, pp. 123–31.

14. *Bestr* è un neologismo inglese che significa «what makes me better and the best» (ciò che rende me migliore e il migliore).

concertistico sarà fruibile da tutti, mentre l'*Open badge* verrà riconosciuto solo a chi, soddisfatte tutte le condizioni di frequenza e di verifica previste, faccia richiesta della certificazione.¹⁵ Va da sé che la chiara esplicazione degli obiettivi, delle competenze, anche trasversali, acquisibili e, soprattutto, la loro attestazione digitale internazionale, spendibile a livello di *curriculum*, costituiscono oltre che un incentivo alla partecipazione agli eventi stessi, un'occasione per l'utenza esterna per comprendere come l'ascolto musicale, considerato dai più passivo e diportistico, sia invece anche un'espressione di alto valore intellettuale e professionalizzante.

L'offerta di *Open badges* comporta da parte delle università e dei soggetti proponenti un processo di incardinamento, il che può scoraggiare il ripensamento in tale direzione delle forme laboratoriali, per lo più considerate 'leggere' e flessibili. Per questo motivo, unito forse alla scarsa conoscenza di questa certificazione, al momento gli *Open badges* di ambito musicale sono poco numerosi. Un incentivo al superamento delle difficoltà momentanee dovrebbe essere, invece, costituito anche dalla consapevolezza che, tramite strumenti come questo, o altri simili elaborati dagli atenei, come i workshop professionalizzanti,¹⁶ il contributo della musica alla produzione di «beni pubblici che aumentano il benessere della società»¹⁷ diviene più consapevole per i diretti interessati, nonché più evidente per i portatori di interesse e per il sistema produttivo.

2. Da nuovi percorsi formativi interistituzionali a nuove esperienze laboratoriali

Durante la citata emergenza pandemica del 2020–2021 l'attività in presenza dei cori, delle orchestre e dei laboratori performativi è stata forzosamente interrotta per rispettare le regole di distanziamento fisico imposte dai protocolli

15. Si ricordano alcuni *Open badges* di interesse musicale: *Generi musicali* (Università Milano Bicocca), *Musica contemporanea* (Università Milano Bicocca), *Musica classica* (Università Milano Bicocca), *Maths and music* (Politecnico Milano), *Electronics for sounds and music* (Politecnico Milano), *Poetry in music, concert lessons* (Università Milano Bicocca), *Incontri non convenzionali dentro la musica* (Università Milano Bocconi).

16. A titolo d'esempio, il Dipartimento di Scienze della comunicazione dell'Università di Teramo organizza *workshops* professionalizzanti, quali «Musica alla radio» e «Tecnologie per lo spettacolo», della durata di venti ore, di cui sedici obbligatorie, finalizzati all'acquisizione dell'accREDITAMENTO nell'ambito della «Altre attività professionalizzanti» previste dal titolo di laurea o di laurea magistrale; si tratta, anche in questo caso, di attività laboratoriali che, tuttavia, nella formula attuale possono essere fruiti solo dagli studenti universitari interni.

17. Cfr. nota 8.

di sicurezza sanitaria. Tuttavia, come spesso avviene, proprio le ristrettezze hanno ispirato soluzioni creative, mediante le quali mantenere vivo il senso di appartenenza alle istituzioni e soddisfare il bisogno di musica acceso dal suo impedimento. Grazie alla vocazione interdisciplinare universitaria e all'accelerazione digitale generata dall'emergenza, molte istituzioni hanno prodotto video o realizzato esecuzioni corali o orchestrali virtuali, il cui valore è stato apprezzato con un favore e un'attenzione maggiori rispetto ai tempi precedenti.¹⁸ Notevole interesse ha riscosso, tra l'altro, la video-staffetta corale significativamente promossa dall'Università di Bergamo, città particolarmente martoriata dalla pandemia, alla quale hanno aderito ventisette atenei, poi ritrovatisi in presenza a Bergamo e Brescia capitale della cultura (22–23 aprile 2023);¹⁹ si noti come anche in questo caso la produzione dei singoli video sia stata frutto di produzioni laboratoriali.

Queste esperienze, insieme a innumerevoli altre, ispirate da una rinnovata domanda di musica da parte delle comunità, dei territori e delle scuole (PCTO),²⁰ hanno implicato la ricerca di inusitate soluzioni e di collaborazioni precedentemente impensabili, necessarie non solo alla realizzazione di prodotti attraverso i quali comunicare in modo innovativo e multidirezionale il patrimonio culturale, ma anche alla formazione di professionisti che sappiano davvero lavorare in *team*, in una dimensione interdisciplinare permanente, flessibile e aperta a obiettivi e a procedure in continuo aggiornamento.

18. In BESUTTI, *Musica e Terza Missione*, pp. 514–5, viene commentata la registrazione audio prodotta dal coro dell'Università di Chieti-Pescara in occasione della Pasqua 2020. Notevole risonanza ha avuto l'esecuzione orchestrale virtuale di OTTORINO RESPIGHI, *I pini di Roma*, da parte dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, disponibile in <<https://www.youtube.com/watch?v=Fe8RwmfSXio>> (ultimo accesso 30 giugno 2024).

19. Nell'ambito dell'incontro si è tenuta la tavola rotonda dal titolo *La musica nell'Università. L'Università canta, suona, vive la musica* (Brescia, 23 aprile 2023).

20. Le scuole hanno mostrato crescente interesse per la proposta di Percorsi per le Competenze Trasversali e l'Orientamento (PCTO) musicali, di taglio laboratoriale e attenti ai futuri sbocchi occupazionali; a titolo esemplificativo, si ricordi il PCTO dal titolo *Scritture e riscritture creative per le scene, la musica, la danza*, tutor Paola Besutti, Francesca Piccone, Nika Tomasevic (30 ore), Liceo classico dell'Istituto d'istruzione superiore (IIS) «Torlonia – Bellisario» (Avezzano, L'Aquila), classi del triennio (III, IV), finalizzato alla redazione di programmi di sala per la rassegna concertistica programmata nel Liceo stesso. Sul tema del PCTO si rinvia a FRANCESCA PICCONE, *I corsi in Dams per le competenze trasversali: empowerment, professioni, formazione del pubblico musicale*, in *Conoscere per costruire: i ruoli dei centri accademici, di ricerca e della formazione*, Diocesi di Teramo-Atri, Teramo 2024, pp. 153–64; EAD., *Il contributo dei PCTO alla formazione del pubblico musicale: ricerca musicologica, strategie didattiche*, in corso di stampa.

Dunque, allo scopo di preparare figure competenti e pronte a rispondere ai cambiamenti, durante il periodo di sospensione delle attività dal vivo le istituzioni impegnate in campo musicale si sono applicate a elaborare nuovi percorsi formativi integrati fra università e conservatori. Un esempio è, tra gli altri, costituito dall'avvio, nell'anno accademico 2021–22, del percorso di doppio titolo triennale coordinato, che coinvolge il corso di laurea in DAMS dell'Università di Teramo e il diploma accademico di primo livello in Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica (DiSCrAM) dell'ISSMC «Gaetano Braga» di Teramo.²¹ Il progetto, oltre che mostrare gli effetti positivi di una seria relazione fra istituzioni statali, accomunate dall'obiettivo di formare professionisti preparati sotto il triplice profilo scientifico, artistico e gestionale, ha ispirato nuovi modelli laboratoriali. In coincidenza con l'avvio del doppio titolo coordinato, le due istituzioni hanno congiuntamente varato *Itinerari sonori*, rassegna laboratoriale, aperta alla città. Animati da docenti e studenti appartenenti alle due diverse istituzioni, gli incontri affrontano temi di interesse musicale in duplice valenza, scientifica e artistica.²² Al centro del laboratorio viene posta una composizione o una piccola selezione di brani o un tema trasversale rispetto ai quali vengono affrontati aspetti relativi allo stato delle fonti, ai loro contesti compositivi e produttivi, nonché alle peculiarità interpretative, alla critica e alla comunicazione, il tutto dialetticamente costruito sul dialogo fra approfondimenti ed esecuzioni. Gli spettatori esterni al percorso formativo hanno mostrato di gradire particolarmente l'opportunità di affacciarsi sul cantiere musicale e su una complessità che non può trasparire dalla semplice esecuzione finale. Di questa formula laboratoriale, pur concepita per chi si sta formando, il pubblico esterno ha dunque apprezzato proprio i contenuti specialistici non annacquati da esigenze comunicative. Il che ha aperto nuovi orizzonti su un ulteriore modello elevato di Terza Missione umanistica, mirato al trasferimento delle conoscenze scientifiche e artistiche integrate, frutto di dissimili posture metodologiche, ma applicate a uno stesso soggetto od oggetto, senza eccessive semplificazioni.

21. Per altre riflessioni su questo progetto si rinvia a PAOLA BESUTTI, *Università e conservatori di musica in dialogo: formazione, ricerca e Terza Missione*, intervento nella tavola rotonda *Ricerca scientifica e artistica, formazione e prassi performativa: il ruolo dei dottorati e dei progetti di interesse nazionale e internazionale*, in *Allargare gli orizzonti della carità*, pp. 87–90; EAD., *Il ruolo dell'università*, in *40 anni di ricerca musicale in Abruzzo. Fonti musicali e storiografia*, intervento nella tavola rotonda *Ricerca, formazione e produzione artistica*, Carabba, Lanciano, in corso di stampa.

22. Per il programma si rinvia a <<https://www.istitutobraga.it/calendario-itinerari-sonori/>> (ultimo accesso 30 giugno 2024).

Mentre il progetto di doppio titolo, indirettamente collegato alla situazione emergenziale, avrebbe potuto essere realizzato indipendentemente da essa, vi sono esempi laboratoriali che sono stati direttamente ispirati dai bandi competitivi emanati per fronteggiare la pandemia. Tra questi si ricordi, tra gli altri, il progetto *ForTe. Formazione in teatro* (2021), finanziato con fondi ministeriali speciali (Bando MUR, Fisir 2020, fondo speciale Covid-19). Partendo dall'esigenza di ambientare le lezioni in spazi ampi, che garantissero la giusta distanza fra studenti, quali teatri e cinema, *ForTe* si è proposto, nella sua prima fase, di valorizzare le peculiarità di luoghi destinati ad attività performative, strutturando prototipi formativi multidisciplinari attraverso i quali trasferire conoscenze anche non umanistiche. Contenuti di fisica, come la gravità, la luce e il suono sono stati oggetto di lezioni pluridisciplinari alle quali hanno cooperato la musica, la danza e la recitazione in una situazione laboratoriale animata da studenti, docenti e professionisti e presentata in palcoscenico. Il modello formativo-laboratoriale, i cui esiti sono stati monitorati e analizzati in attesa di essere disseminati a livello nazionale nella seconda fase del progetto (2025),²³ ha incoraggiato la realizzazione di altri progetti simili, quale *Affinità elettive*, mosso dagli stessi obiettivi di trasferimento delle conoscenze attraverso formule laboratoriali creative ma, in questo caso, scevre da motivazioni di sicurezza sanitaria.²⁴

In tempi recenti, a una matrice simile è riconducibile la rassegna estiva *Il giardino delle musiche* organizzata dall'Università di Padova. Aperta al pubblico in uno spazio inconsueto e inclusa nel programma per il trentennale dell'ADUIM (ADUIM 30) nella sezione dedicata alla Terza Missione, la rassegna è stata incentrata sul confronto diretto fra studiosi di diversa estrazione scientifica su un oggetto di studio condiviso, per esempio il caso dei violini Stradivari trattato con taglio laboratoriale sotto il profilo musicologico, organologico, fisico e psicoacustico.²⁵ Sulla stessa linea si collocano, ovviamente,

23. *ForTe, Formazione in teatro. Gli spazi della musica e dello spettacolo per una didattica innovativa in sicurezza*, a c. di Luca Aversano, Paola Besutti, Claudia Guattari, Nika Tomašević, Idea, Roma 2022 (La scena dei saperi, 4), in particolare le pp. 175–210 (*Dettaglio della distribuzione quantitativa della risposta degli studenti*), a c. di C. Guattari.

24. Il prototipo sperimentato grazie al citato progetto *ForTe* è alla base di *Le affinità elettive. Dialoghi tra scienza e musica* (Roma, 27 aprile 2023; Teramo, 3 maggio 2023; Camerino, 18 ottobre 2023), lezione spettacolo di taglio laboratoriale, realizzata nell'ambito del progetto *Le luci della conoscenza. Il teatro come esperienza scientifica*, promosso dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium e dal DAMS dell'Università Roma Tre, dall'Università di Camerino e dall'Università di Teramo (Dipartimento di Scienze della Comunicazione, corso di laurea DAMS) con il contributo di Banca d'Italia.

25. *Il giardino delle musiche. Dialoghi a più voci*, a c. di Camilla Cavicchi e Paola Dessì, Università di Padova, Dipartimento dei beni culturali, archeologia, storia dell'arte del cinema

anche temi di interesse artistico e umanistico. Al proposito si ricordi, fra l'altro, che nelle citate giornate di studi dedicate a *Musica e Terza Missione* (2022), oltre a brani interpretati da cori e orchestre universitarie, è stato presentato un estratto della produzione di un laboratorio interdisciplinare fra arte, musica e danza (Fig. 1 e 2), elaborato per presentare sotto nuove luci a un pubblico non universitario una mostra dedicata al pittore Giovanni Melarangelo (1903–1978).²⁶

3. Monitoraggio e impatto dei laboratori musicali universitari

Da questa selezionata serie di esempi, emerge con chiarezza come il concetto di laboratorio di interesse musicale si sia ampliato negli ultimi anni sia nelle forme, sia negli obiettivi, decisamente più interessanti anche sotto il profilo della Terza Missione. I percorsi formativi musicali interistituzionali, previsti da dieci anni,²⁷ ma di fatto sinora mai realizzati in modo sistematico e coordinato, hanno dischiuso promettenti orizzonti anche in materia laboratoriale. Una nuova pagina è stata inoltre aperta nel 2022 dal decreto ministeriale che ha sancito la possibilità di attivazione di dottorati di ricerca fra università e istituzioni AFAM. L'opportunità è stata colta dall'Università Roma Tre, che dal 38° ciclo (2022) ha avviato un dottorato in convenzione di grande interesse sul fronte del dialogo fra ricerca scientifica e artistica.²⁸ I dottorandi inseriti in questo percorso di ricerca integrata stanno cominciando a cimentarsi anche in

e della musica (Padova, Enoteca mediterranea, 18–27 giugno 2024); il programma completo è disponibile in <<https://www.aduim.eu/2024/06/il-giardino-delle-musiche-dialoghi-apiu-voci-evento-aduim-30/>> (ultimo accesso 30 giugno 2024).

26. *Pittura vivente. Immagini dei quadri di Giovanni Melarangelo*, Laboratorio musicale e performativo dell'Università di Teramo in collaborazione con l'ISSMC «Gaetano Braga» di Teramo, a c. di Paola Besutti, Paolo Coen e Nika Tomasevic (Roma, Teatro Palladium, 6 dicembre 2022).

27. La contemporanea iscrizione a due corsi universitari è consentita per tutte le tipologie formative dall'anno accademico 2022–2023 (DM 930, 29/07/2022), precedentemente era già consentita tra le università e le istituzioni AFAM (DM 28 settembre 2011, pubblicato sulla «Gazzetta ufficiale», serie generale, n. 25, 31–01–2012).

28. DM n. 226 del 14 dicembre 2021, pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale», serie generale, n. 308 del 29 dicembre 2021, entrato in vigore 13 gennaio 2022: *Regolamento recante modalità di accreditamento delle sedi e dei corsi di dottorato e criteri per la istituzione dei corsi di dottorato da parte degli enti accreditati*; tale DM ha reso possibile l'attivazione del dottorato interistituzionale in *Culture, pratiche e tecnologie del cinema, dei media, della musica, del teatro e della danza* (Università Roma Tre, sede amministrativa, in convenzione con: Università di Teramo; Accademia Nazionale di Danza, Roma; Accademia di Belle Arti, Roma; Conservatorio di musica Santa Cecilia, Roma).



Figg. 1 e 2. Roma, Teatro Palladium: Due momenti del laboratorio interdisciplinare dedicato al pittore Giovanni Melarangelo

iniziative di taglio laboratoriale, volte alla comunicazione dei risultati scientifici; si tratta, tuttavia, di un'esperienza molto recente i cui esiti potranno essere valutati appieno tra qualche tempo.²⁹ Così come tutti da valutare saranno gli effetti sulla Terza Missione dei nuovi dottorati AFAM, di imminente avvio (2024, XL ciclo).³⁰

Il tema dei laboratori musicali è, quindi, ricchissimo di implicazioni, evidenti seppur qui percorse in minima parte. I nuovi modelli, prototipi e formule laboratoriali, gravitanti attorno alla musica attendono ora una necessaria metabolizzazione e sistematizzazione. In un momento così vivace e ricco di prospettive, affinché le potenzialità formative, gestionali e di finanziamento non si disperdano è essenziale non perdere di vista il monitoraggio e la valutazione dell'impatto delle forme laboratoriali di interesse musicale.³¹ Anzitutto sarà necessario prevedere sempre la raccolta di dati sul profilo dei fruitori, nonché sulla qualità dei contenuti percepita dagli stessi.³² Vi sono già università, tra le quali quella di Padova, che richiedono ai docenti il caricamento dei prodotti di Terza Missione nell'Institutional Research Information System (IRIS).³³ Si tratta di una procedura laboriosa che implica un'analisi dettagliata degli obiettivi, dei destinatari e dei risultati, il che sta scoraggiando una più ampia adesione da parte degli atenei a tale strumento. Tuttavia, superate le difficoltà applicative, i vantaggi sono significativi poiché consentono una migliore visione d'insieme delle attività di Terza Missione prodotte, cooperano a una scelta più consapevole e informata ai fini della valutazione (VQR) ma, soprattutto, favoriscono una ottimizzazione delle risorse in favore di prodotti di ampio respiro laboratoriale, quali quelli attuati dall'Università Roma Tre con il Teatro Palladium,³⁴ o dall'Università di Torino con la produzione

29. Un esempio è costituito dalla rassegna *Dancing Movie Stars* (Roma, Teramo, 20–25 luglio 2024), incentrata sulla presenza della danza nella cinematografia del Novecento, nel corso della quale alcuni dottorandi e dottorande, insieme con docenti del collegio dottorale, hanno animato il dibattito legato alle proiezioni.

30. DM n. 470 del 21 febbraio 2024 che definisce le modalità di accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca nelle istituzioni AFAM, così come previsto dal DM n. 226 citato alla nota 28.

31. Al fine di censire e mappare le attività di Terza Missione l'ADUIM ha realizzato la piattaforma *NEUMI* (cfr. il contributo di Luca Aversano in questo volume).

32. Esempi di valutazione di impatto sono offerti, tra l'altro, in *ForTe, Formazione in teatro*, pp. 175–210 e in BESUTTI – PICCONE, *Performare il sociale*, pp. 67–72.

33. Cfr. il contributo di Paola Dessì nel presente volume, in particolare le pp. 81–90.

34. Il Teatro Palladium, oltre che spettacoli strutturati, offre la possibilità di presentare numerose produzioni laboratoriali interdisciplinari, tra le quali quelle dedicate alla Terza Missione, citate alle note 24 e 26; il Teatro stesso, nel suo insieme, è stato selezionato dall'Università Roma Tre quale prodotto di valutazione nella campagna VQR 2015–2019.

multidisciplinare dello spettacolo *Avilliana*,³⁵ inserito nel progetto *Miti di fondazione* e nelle manifestazioni di ADUIM 30.³⁶ È interessante sottolineare che tale ultima iniziativa è stata finanziata dall'ateneo a seguito di una procedura competitiva interna al Dipartimento, dedicata alla Terza Missione.

Infine, da quanto detto, risulta lampante come il trasferimento delle conoscenze non comporti semplicemente un'attenuazione delle asperità contenutistiche e la ricerca di un lessico comprensibile ai non addetti ai lavori, ma necessiti di un approccio creativo e laboratoriale aperto, al quale la musica può contribuire con efficacia. Affinché ciò si realizzi nel modo più efficace è essenziale che il dialogo qualificato fra ricerca scientifica e ricerca artistica si mantenga sempre più vivo e fitto grazie alla volontà dei singoli, ma soprattutto in virtù delle opportunità offerte dalle disposizioni legislative. In tal senso, la novità più rilevante potrebbe venire dal citato avvio dei percorsi di dottorato AFAM, in direzione di un miglioramento del livello musicale delle produzioni laboratoriali innovative. Tuttavia, il rischio che la pratica performativa assorba in modo totalizzante la ricerca è alto, il che vanificherebbe quanto è stato sin qui fatto per asserire come l'atto intellettuale fondi sempre il fare e il concepire la musica anche in prospettiva laboratoriale e comunicativa.

35. *Avilliana*, mito di fondazione per attore, danzatrice, soli, cori ed ensemble strumentale, drammaturgia di Alberto Rizzuti, musica di Paolo Zaltron, regia di Marco Bricco (Torino, Teatro romano, 21 giugno 2024).

36. Nell'ambito del progetto si è tenuta la tavola rotonda *Cultura accademica e arti performative: un dialogo sulla Terza Missione* (Torino, Aula Magna della Cavallerizza Reale, 21 giugno 2024), coordinata da Alberto Rizzuti.

ATTIVITÀ MUSICALI IN UNIVERSITÀ: RICADUTE FORMATIVE

Le Università esplicano la loro azione su tre versanti: ricerca scientifica, formazione, Terza Missione.¹ Sono tre fronti distinti ma non staccati. In questa relazione intendo accennare al contributo che le cosiddette attività extra-curricolari — nel nostro caso, la pratica orchestrale e corale, la promozione di conferenze, concerti, spettacoli, la stesura di programmi di sala, *et similia* — possono dare alla formazione della persona, intesa come «crescita intellettuale, autonomia cognitiva e affettiva, emancipazione e liberazione etico-sociale».²

Le attività extra-curricolari, che in linea generale puntano alla formazione del pubblico, ricadrebbero principalmente nell'ambito della Terza Missione. L'Università è però un ambiente educativo. Va dunque posta una domanda di base: per quali funzioni formative giova promuovere tali attività extra-curricolari? perché dedicar loro tempo, energie e risorse? perché aggiungere ulteriori impegni a quelli curricolari, già di per sé assorbenti? Questi interrogativi spostano il centro del nostro tema sugli studenti che si formano più che sulla Terza Missione in sé, sul soggetto più che sul destinatario,³ sebbene — sia ben chiaro — la formazione degli studenti abbia poi un impatto riflesso su quella del pubblico musicale di oggi e di domani. Solo studenti ben formati potranno poi trasferire in ambito sociale le conoscenze e le competenze acquisite. In questa occasione mi limiterò ad esaminare la pratica corale e orchestrale, e la stesura e redazione dei programmi di sala.

1. Le prime due funzioni, ricerca e formazione, sono storicamente radicate (cfr. da ultimo la legge 240 del 30 dicembre 2010, *Norme in materia di organizzazione delle università*, art. 1, comma 1: «Le università sono sede primaria di libera ricerca e di libera formazione»). Il riconoscimento della cosiddetta «Terza Missione» è invece assai recente: per l'Italia, cfr. il decreto ministeriale 47 del 30 gennaio 2013 e il Manuale per la valutazione emanato dall'Agenzia nazionale per la Valutazione del Sistema universitario e della Ricerca il 1° aprile 2015.

2. FRANCO FRABONI – FRANCA PINTO MINERVA, *Introduzione alla pedagogia generale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 30.

3. Per le attività curricolari cfr. CARLA CUOMO, *I corsi universitari italiani in discipline musicali e il loro contributo alla formazione del pubblico*, «Musica Docta», XII 2022, pp. 123–31.

Che cori e orchestre svolgano in genere funzioni formative — sul piano culturale, affettivo, comunicativo, relazionale, identitario ecc. — è un dato acclarato: in questi anni molto è stato detto, e vari studi hanno precisato l'argomento. In un articolo recente, Luca Aversano ha offerto una panoramica dei cori e delle orchestre in Università, analizzandone scopi e funzioni nella vita degli odierni atenei.⁴ Da parte mia rimando a quanto ho scritto sul tema in una relazione presentata a Perugia nel 2018 e oggi pubblicata in una miscelanea curata da Antonella Coppi e Johann van der Sandt.⁵ Non c'è dubbio che cori e orchestre supportino *in primis* l'ambito culturale,⁶ in quanto promuovono la partecipazione dello studente all'immenso patrimonio della musica d'arte, mediante la conoscenza e la pratica di opere, generi, linguaggi, tecniche, stili diversi. Viene interessato anche l'ambito estetico, giacché l'esercizio dell'attività corale e orchestrale raffina negli esecutori la capacità di valutare i messaggi sonori. Viene fortificata la funzione linguistica: cantori e suonatori si valgono del linguaggio dei suoni ai fini della produzione (ossia dell'esecuzione), ma leggendo lo spartito e ascoltandosi l'un l'altro apprendono anche il valore della recezione (ossia dell'ascolto, latamente inteso). Viene corroborata la funzione affettiva: i giovani esecutori si confrontano da un lato con la formalizzazione simbolica dei sentimenti espressi dalla musica, e nel contempo si decentrano rispetto a essi; li vivono, per così dire, dal di fuori. Una funzione formativa importante esercitata da cori e orchestre è senza dubbio quella relazionale: «la musica è grande maestra di relazione e cooperazione, laddove la si svincoli da una visione individualistica, di tipo agonistico (il mito del genio, del grande virtuoso, ovvero lo pseudo-mito del cantante di Sanremo in cerca di gloria)».⁷ L'intento di raggiungere lo scopo comune impone infine che si esercitino la pazienza, l'umiltà, lo spirito di collaborazione, la disciplina: virtù

4. LUCA AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane. Funzioni sociali, culturali e formative*, «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44.

5. GIUSEPPINA LA FACE, *Cori e orchestre nelle università: diletto, formazione, senso storico*, in *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa*, a c. di Antonella Coppi e Johann van der Sandt, Libreria musicale italiana, Lucca 2021, pp. 11–9.

6. Qui e di seguito mi rifaccio alle «specifiche funzioni formative» esplicate dall'apprendimento della musica, così come le formulano le *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* emanate dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nel 2007 e revisionate nel 2012. Su di esse cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Funzioni formative e didattiche della musica*, in *Musica, ricerca e didattica*, a c. di Antonella Nuzzaci – Giorgio Pagannone, Pensa, Lecce 2008, pp. 113–56; e il mio contributo *Educazione musicale*, nell'*Enciclopedia della musica contemporanea*, a c. di Ernesto Assante – Sandro Capelletto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2024, (in corso di stampa).

7. GIORGIO PAGANNONE, *Funzioni formative e didattiche*, cit., p. 137.

individuali e sociali essenziali nella vita associata — e troppo spesso, ai giorni nostri, neglette.

Cori e orchestre in università sono un esempio di pratiche di ‘apprendimento situato’: stimolano un apprendimento attivo, che i giovani effettuano nel rapporto con gli altri, dunque un apprendimento aperto alla socialità.⁸ Se ben guidati, essi imparano a coniugare il ‘fare’ col ‘conoscere’, e sviluppano un pensiero critico e riflessivo. Cori e orchestre sono perciò veri e propri laboratori che promuovono «un *learning by doing* che è anche un *apprendere facendo un lavoro mentale* con gli altri».⁹ Il loro obiettivo, nelle università, è di diventare produttori di cultura, favorendo la ri-costruzione delle conoscenze e stimolando processi di metacognitività.¹⁰ Per raggiungere tali traguardi occorre valutare attentamente i contenuti musicali. È pur vero che, essendo orchestre e cori universitari formati da studenti non sempre versati nell’esecuzione musicale, è difficile proporre *d’emblée* partiture complesse; si può tuttavia ricorrere a scelte ponderate e a trascrizioni facilitate. Una cosa va in ogni caso sottolineata: è importante che la musica d’arte — dai classici alle novità del giorno, includendovi anche il jazz — tengano un posto di spicco nel repertorio di questi organismi. E ciò in coerenza con un criterio generale: è bene che l’Università proponga modelli culturali che spesso i ragazzi non trovano nell’ambiente sociale di provenienza e di appartenenza. Si può certamente indulgere al pop, ma non può essere questo l’unico genere praticato. L’Università non può appiattirsi sulla televisione, Sanremo, la discoteca, i *social media*: deve aprire orizzonti agli studenti, metterli a contatto con opere fondamentali del pensiero musicale come si è concretato e sedimentato nella storia.¹¹ Secondo il principio-guida della assiologizzazione, ossia dell’investimento di *valori* — vuoi logici, estetici o etici — nella trasposizione didattica, i modelli alti concorreranno nel formare mente e carattere.¹²

8. Cfr. JOHN DEWEY, *Democrazia e educazione* (1916), Sansoni, Milano 2004, p. 95.

9. LILIANA DOZZA, *Il laboratorio come contesto di co-costruzione di specifiche intelligenze*, in *Educazione musicale e Formazione*, a c. di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 427–45; 430.

10. Su questi aspetti, cfr. FRANCO FRABBONI, *Il laboratorio*, Laterza, Roma-Bari 2004, in particolare le pp. 82–95.

11. Valgono per la musica i criteri educativi proclamati in IVANO DIONIGI, *Il presente non basta. La lezione del latino*, Mondadori, Milano 2016; cfr. anche l’intervento dello stesso autore, latinista, in *Educazione musicale e formazione* (qui alla nota 9), p. 230 sg.

12. Il concetto di ‘assiologizzazione’ è stato introdotto nel discorso didattico da MICHEL DEVELAY, *De l’apprentissage à l’enseignement*, ESF, Paris 1992; Id., *Savoirs scolaires et didactique des disciplines*, ESF, Paris 1995; e cfr. BERTA MARTINI, *La didattica dell’ascolto. Una lettura didattico-disciplinare*, in *La musica tra conoscere e fare*, a c. di Giuseppina La Face Bianconi e Anna Scalfaro, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 157–66; 160–3.

Dall'altro lato, l'Università può lanciare una sfida: fungere da stimolo alla cultura del presente. Andrebbero pertanto sollecitati valenti compositori d'oggi, giovani e no — ce n'è tanti, bravi o bravissimi —, a scrivere appositamente per l'Università. Ciò rafforzerà il collegamento fra i giovani e l'alta creatività contemporanea — una creatività che necessariamente si misura e si confronta con la tradizione del passato —, innescando un circuito virtuoso fra storia, creazione, esecuzione. Cori e orchestre potrebbero essere così mezzi efficaci per la costante valorizzazione della grande tradizione musicale da un lato, per la sperimentazione dall'altro.

Vengo ora ai programmi di sala. Li esamino soprattutto sul piano della didattica e dei benefici che ne possono derivare ai fini formativi. Fin dal primo anno i nostri studenti di discipline musicali andrebbero invogliati a stilare note di sala per i concerti che si svolgono in ambiente universitario. Dopo il loro ingresso in Università, a parte qualche seminario, i nostri giovani sono chiamati a sostenere quasi sempre soltanto esami orali. Il primo testo scritto impegnativo col quale si cimentano è la tesi di laurea triennale: e ai docenti è noto quante e quali difficoltà essi incontrino nel confezionare le cinquanta paginette richieste. I programmi di sala fornirebbero un'ottima palestra per esercitare la scrittura su argomenti musicali: impresa — è giusto ricordarlo — generalmente impervia anche per le penne più scaltrite (e proprio perciò giova cominciare presto ad affrontarli!).

Il programma di sala è un testo 'misto'. Non voglio indugiare qui su argomenti che ricadono nel territorio della linguistica testuale. Possiamo nondimeno dire che questo 'genere' rientra nella categoria del *saggio breve*, un saggio che comporta ampie parti *informative* o *espositive*, sezioni *argomentative* (quelle saggistiche propriamente dette) e sezioni *narrative* (p.es. biografiche).¹³ Questo combinato complesso presuppone da parte dello scrivente la padronanza di un sapere sapiente¹⁴ che a sua volta richiede d'essere reso 'commestibile' (*palatable*, direbbero gli inglesi) a un pubblico di lettori non necessariamente alfabetizzati in musica.

13. Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a c. di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 35-67 (a p. 37: «il genere letterario della riflessione, dell'interpretazione e dell'autocoscienza»). Ormai classico è ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.

14. La diade 'sapere sapiente / sapere didattico' è stata introdotta da YVES CHEVALLARD, *La transposition didactique. Du savoir savant au savoir enseigné*, La Pensée sauvage, Grenoble 1985.

Cosa dovrebbe offrire un programma di sala? Esso darà beninteso qualche notizia biografica sugli autori: notizie succinte ed essenziali, che inquadrino una data composizione nel contesto storico, sociale ed esistenziale. Questo primo passo non è affatto semplice, giacché presuppone una selezione mirata: quali dati evidenziare, nella biografia complessiva di un artista, che siano utili e pertinenti per l'opera in programma? che cosa tralasciare? in che misura accentuare oppure mitigare il rispecchiamento tra l'opera d'arte e le vicende biografiche? Il programma di sala deve poi soprattutto segnalare tanto le caratteristiche tipiche del genere di appartenenza quanto le qualità artistiche specifiche di quella data opera.¹⁵ È giusto far sapere che il quartetto *La morte e la fanciulla* di Schubert non è un asteroide improvvisamente caduto dal cielo, bensì appartiene a una tradizione illustre e altamente formalizzata, che al compositore, ma anche ai suoi ascoltatori, ha offerto modelli di riferimento imperativi. Quanto all'individuazione e descrizione dei caratteri artistici specifici, si tratta di uno dei compiti più ardui del nostro mestiere, giacché comporta che si affronti un problema cruciale: come verbalizzare la musica? come tradurla in parole? come spiegare l'opera d'arte musicale?¹⁶ Gioverà dilungarsi sulla 'forma' standard di una sinfonia, di un concerto, di un'aria col daccapo, o si richiamerà immediatamente l'attenzione del lettore su elementi singolari e nettamente percepibili, che risaltino nel tessuto musicale? le cosiddette *cues*,¹⁷ quelle 'salienze percettive' che l'orecchio, all'atto dell'ascolto, avverte d'acchito, ma che per essere colte consapevolmente richiedono che le si additi? È una scelta complessa, che dipende da molti fattori: dall'opera, dal genere di appartenenza, dall'ampiezza e dalla durata, dalla complessità dell'ordito, dal contesto di fruizione, e via dicendo.

15. Il concetto di 'genere', nelle arti, si coglie nel triplice intreccio di funzioni sociali, idee estetiche e principii tecnico-compositivi che, in un dosaggio variabile, caratterizza un determinato insieme di opere; cfr. CARL DAHLHAUS, *Sulla teoria dei generi musicali*, in Id., «In altri termini». *Saggi sulla musica*, a c. di Alberto Fassone, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009, pp. 424-45: 438.

16. Rimando alla tavola rotonda *Traducimi la musica in parole: una sfida didattica e divulgativa*, a c. di Giuseppina La Face, «Musica Docta», x 2020, pp. 63-128, con interventi di Andrea Battistini, Luca Serianni, Fabio Rossi, Giorgio Pestelli, Paolo Gallarati e Lorenzo Bianconi.

17. Il termine inglese *cue*, che viene a dire 'segnale', 'suggerimento', 'spunto' e nel gergo teatrale e musicale dà luogo a locuzioni come 'dare l'imbeccata' o 'dare l'attacco', è stato introdotto nel lessico dell'analisi musicale dalla psicologa Irène Deliège. Cfr. GIUSEPPINA LA FACE, *La casa del Mugnaio. Ascolto e interpretazione della 'Schöne Müllerin'*, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. 28-33 e 62-4; EAD., *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV 2006, pp. 511-41: 524-8.

Si può richiamare qui una distinzione importante nei meccanismi della percezione. Il giudizio dell'occhio si forma sulla pagina scritta, sia essa verbale o musicale, ed è per sua natura analitico: vede i particolari, osserva i dettagli, li registra e li classifica. Il giudizio dell'orecchio si forma invece all'ascolto, ed è per sua natura sintetico: si affida al flusso additivo del discorso, sente l'effetto complessivo dei tanti fattori che lo compongono, se ne fa un'impressione globale.¹⁸ L'estensore del programma di sala farà bene a esercitare tanto il giudizio analitico quanto quello sintetico, ma nella sua presentazione dovrà poi puntare soprattutto su ciò che il suo lettore, seduto in sala in attesa del concerto, può cogliere all'ascolto. Se accennerà alla forma, poniamo, sarà opportuno segnalare il ritorno del materiale, identico o variato, nei punti in cui tale ritorno è ben riconoscibile: ma farà bene ad astenersi dal propinare al suo lettore formule astratte del tipo 'forma sonata', 'esposizione – sviluppo – ripresa' e simili, che all'ascoltatore poco alfabetizzato dicono ben poco. Sottolineo un punto ancora, *en passant*: se si affrontano musiche dotate di un testo verbale — dal Lied alla canzonetta, dalla cantata all'oratorio e al melodramma —, questo non potrà essere passato sotto silenzio, e andrà trattato secondo i propri criteri, distinguendo i generi letterari, la forma poetica, la struttura linguistica.

Fattori essenziali del programma di sala sono poi lo stile di scrittura, la scelta del linguaggio e del tono adatti. Accenno allo stile. Sappiamo che gli studenti hanno talvolta difficoltà nel costruire frasi sintatticamente ineccepibili. Un certo ausilio può venire dall'abitarli a due regole imperituro del buon giornalismo. La prima è riassunta nella formula ABC: accuratezza, brevità, chiarezza. La seconda è quella delle 5 W + 1 H (*who, when, where, why, what, how*: chi, quando, dove, perché, che cosa, come). Più facile a dirsi che a farsi: ma si tratta di requisiti primari indispensabili tanto per l'esercizio intellettuale quanto per la comunicazione scritta. Dunque: dare informazioni certe (date, trascrizione 'a cura di', luogo e occasione della composizione, ecc.), esposte secondo un dinamismo informativo che proceda da un dato noto verso uno nuovo;¹⁹ riassumere i concetti portanti; togliere anziché aggiungere;²⁰ non procedere per periodi lunghi, per intricate ipotassi, difficili da gestire per chi scrive e per chi

18. Traggo l'acuta distinzione da MARCO CAPRIOTTI, *L'improvvisazione poetica nell'Italia del Settecento: la storia e le forme*, vol. I, Accademia dell'Arcadia, Roma 2022, p. 59 sg.

19. Cfr. FABIO ROSSI – FABIO RUGGIANO, *L'italiano scritto: usi, regole e dubbi*, Carocci, Roma 2019, p. 83; e in generale l'intero capitolo «Costruire e organizzare le informazioni», pp. 81–139.

20. Cfr. PAOLO LEGRENZI, *Quando meno diventa più. La storia culturale e le buone pratiche della sottrazione*, Raffaello Cortina, Milano 2022.

legge; condensare il pensiero in frasi brevi, ben organizzate, senza salti logici.²¹ In ultima analisi, occorre allenare gli studenti nel concepire un testo ‘coerente’, ossia unitario quanto al contenuto (e cioè riconducibile a *un* concetto di cui esso sia l’espansione logica), continuo quanto alla disposizione (e cioè costituito da unità collegate le une alle altre), progressivo quanto al messaggio (e cioè fornitore di informazioni nuove che arricchiscono o al limite annullano quelle precedenti).²²

Quale linguaggio usare? Il punto è delicato. La musica è un linguaggio povero di denotazione: il che la priva in larga misura delle potenzialità referenziali della letteratura o delle arti visive in genere, figurative in particolare. Tradurre la musica in parole è necessario per conseguire due obiettivi essenziali: cogliere la forma dell’opera; comprendere i significati di cui essa è portatrice, siano essi intenzionali oppure sedimentati nell’arco storico della sua fortuna. In estrema sintesi, il traguardo cui mira la verbalizzazione è la comprensione musicale. Il che significa: dominare la struttura di un brano; riferire la composizione al contesto di produzione e di fruizione; scoprirne le funzioni, le relazioni con gli altri saperi, il senso. A una sia pur parziale ‘comprensione musicale’, magari propedeutica e sommaria, deve per l’appunto mirare il programma di sala. Il linguaggio da usare non sarà esclusivamente tecnico — anche se, *cum grano salis*, qualche tecnicismo è giocoforza che ci sia²³ —, ricorrerà semmai a concetti, aggettivazioni, perifrasi che si lascino riferire anche ad ambiti non musicali: l’ambito retorico-letterario, quello psicologico, scientifico, eccetera. Gioverà valersi di un lessico tecnico e connotativo insieme, basato da un lato su alcuni, pochi termini musicali (‘croma’, *sforzando*, ecc.), dall’altro su qualità riconducibili all’esperienza sensoriale e affettiva (‘dolce’, ‘chiaro’, ‘cupò’, ‘allegro’, ‘malinconico’, ecc.), e su concetti che condensano significati complessi (‘eroico’, ‘epico’, ‘narrativo’, ecc.).

21. «Un testo scritto ben costruito riesce a dosare due esigenze opposte: da un lato la condensazione delle informazioni, cioè la capacità di dire le cose senza spreco di energie, senza eccessive ripetizioni, senza materiale superfluo; dall’altro la chiarezza e la comprensibilità. Un eccesso di condensazione e di presupposizione rende oscuri; un eccesso di specificazioni, puntualizzazioni e ripetizioni rende prolissi, noiosi e ritarda la comprensione [...] Un’altra caratteristica dei testi ben costruiti consiste nel saper separare i piani del discorso, distinguendo le informazioni più importanti da quelle di sfondo, le cause dagli effetti, il prima dal dopo. Consiste, insomma, nel rispetto dei rapporti logici tra le varie informazioni del testo». Così ROSSI – RUGGIANO, *L’italiano scritto*, cit., p. 93.

22. Cfr. ANGELA FERRARI, *Il testo scritto tra coerenza e coesione*, Franco Cesati, Firenze 2022, p. 11.

23. Cfr. LUCA SERIANNI, *Un profano di fronte ai tecnicismi musicali: qualche riflessione linguistica*, «Musica Docta», xx 2020, pp. 77–85.

Un esercizio come quello di cui ho tracciato sommariamente le coordinate può avere immense ricadute formative sulla persona. Ricadute che si lasciano compendiare in poche parole: una formazione intellettuale corroborata dalla crescita del senso storico; una capacità linguistica, estetica e alla fin fine anche relazionale; tutte sviluppate grazie all'apprendimento di un uso esperto del linguaggio.

È facile tutto ciò? No di certo. Le attività extra-curricolari implicano l'attenzione assidua del docente, tempi lunghi, l'impegno dello studente. Ma i risultati potranno essere lusinghieri.

L'EDUCAZIONE AL CANTO CORALE PER GLI STUDENTI UNIVERSITARI

1. La mia squadra

La tradizione del canto corale nelle università italiane si configura come una delle attività extracurricolari più consolidate e durature nel tempo che vanta un importante, anche se relativamente recente, bagaglio di riflessioni elaborate durante gli incontri e convegni dedicati all'attività musicale negli atenei italiani.¹ A partire dal 2018, inoltre, grazie al progetto promosso dall'ADUIM, queste attività hanno trovato spazio nell'ambito del progetto *NEUMI – Networking University Music in Italy*,² inserendosi in un quadro complesso, dinamico e in continuo divenire, che rispecchia la natura più intima delle compagini corali stesse. Infatti, uno degli aspetti salienti del canto corale universitario nella sua prima manifestazione è la configurazione del gruppo, transitorio per eccellenza, in quanto legato alla partecipazione temporalmente limitata dei suoi membri (da uno a cinque anni per gli studenti, che possono diventare di più per il personale docente e TA, qualora presenti). Questo aspetto influisce in modi operativamente rilevanti su tutta una serie di decisioni che devono essere ponderate con attenzione, a partire dal reclutamento, studio, piano prove, repertorio, concerti, collaborazioni e scambi con altri ensemble (nazionali e internazionali), forme di finanziamento, organizzazione interna, ruoli, ecc. e che sono stati e continuano ad essere argomenti di centrale importanza, come testimoniano i numerosi contributi dedicati. In questa sede, pur consapevoli del peso di tali tematiche, l'attenzione sarà focalizzata su aspetti apparentemente collaterali, che tuttavia, ci si augura, possano contribuire a

1. Cfr. l'indagine curata nel 2023 da Luca Aversano e Milena Basili, condotta nell'ambito del progetto PRIN 2017 dal titolo *La formazione del pubblico della musica d'arte in Italia dal Novecento a oggi* e presentata in questo stesso volume. Cfr., inoltre, *I Cori e le Orchestre Universitarie: attualità e prospettive*, a c. di Antonella Coppi, Clup, Padova 2010; *I Cori e le Orchestre Universitarie oggi: quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa*, a c. di Antonella Coppi e Johannes van der Sandt, LIM, Lucca 2021.

2. Sul progetto *NEUMI* cfr. il contributo di Luca Aversano nel presente volume.

contestualizzare la pratica del canto corale in un ambito di attività sempre più centrali per le università italiane ovvero quelle relative alle competenze trasversali e di terza missione.

Per comprendere la portata di questi nuovi obiettivi e potenzialità della pratica corale nell'ambito universitario, sono partita da una domanda più generica circa il ruolo dell'attività corale vista dai non addetti ai lavori e circa il suo ruolo nella società contemporanea. Ho quindi analizzato l'uso dell'attività corale per scopi commerciali; con questo termine non mi riferisco al ricavo dall'attività concertistica o discografica, ma alla promozione della pratica corale all'interno di una rosa di attività non professionalizzanti, tra cui in primo luogo le proposte di team building. È da questa prospettiva che, spogliata dalle questioni prettamente tecnico-musicali o didattico-pedagogiche, l'attività corale viene osservata soprattutto come catalizzatore di una serie importante di abilità sia sul piano individuale che collettivo (in termini dei progetti di team building entrambi ugualmente significativi).

Da capacità molto generiche che vengono messe alla prova e sviluppate — come espressione di sé stessi, delle proprie emozioni e pensieri, ascolto, comprensione, ripetizione delle espressioni degli altri, seguire il gruppo, guida del gruppo proponendo una propria idea/leadership — si arriva alla valutazione positiva per l'azienda in termini di generare relazioni armoniche, rinnovare la propria motivazione e fiducia a lavorare in gruppo, rafforzare la propria leadership e padronanza personale, liberare il potenziale individuale e di team, incrementare produttività e benessere.³

Nella tabella 1 sono riportati gli aspetti appena menzionati organizzati secondo la teoria dei cinque tratti ('the Big Five') che dall'ambito psicologico sono stati declinati nell'ambito del lavoro di squadra dagli studiosi Salas, Sims e Burke.⁴

Osservata da questa prospettiva, l'attività corale si configura come un organismo complesso in cui il tutto e le singole parti sono in un rapporto di forte correlazione e in cui, per raggiungere risultati ottimali, la responsabilità e la funzione di ciascun membro è vitale. Negli studi sul lavoro di squadra questi aspetti vengono descritti dai cosiddetti meccanismi di coordinamento (riportati nella tabella 2) che descrivono i diversi livelli di responsabilità di ciascun membro. L'adempimento dei compiti, che esulano ampiamente dal solo studio della propria parte vocale, trattandosi di gruppi la cui organizzazione interna spesso si configura come realtà associativa con funzioni e mansioni

3. Cfr. <<https://www.teamworking.it/music-team-building/gospel-choir/>>

4. EDUARDO SALAS, DANA E. SIMS, AND SHAWN BURKE, *Is there a 'Big Five' in Teamwork?*, «Small Group Research», xxxvi/5 2005, pp. 555-99.

diversificate nella gestione dell'attività (da quella di formazione, promozione, comunicazione, amministrazione, fino a quella esecutiva) richiede lo sviluppo di competenze trasversali in molti campi nonché un investimento importante in termini di crescita personale.

Guida del gruppo	Capacità di dirigere e coordinare le attività degli altri membri del team, valutare le prestazioni del team, assegnare compiti, sviluppare le conoscenze e le competenze del team, motivare i membri del team, pianificare e organizzare e creare un'atmosfera positiva.
Monitoraggio reciproco delle prestazioni	La capacità di sviluppare una comprensione comune dell'ambiente di squadra e di applicare strategie appropriate per monitorare accuratamente le prestazioni dei compagni di squadra.
Attitudine di backup	La capacità di anticipare le esigenze degli altri membri del team attraverso una conoscenza accurata delle loro responsabilità. Include la capacità di spostare il carico di lavoro tra i membri per raggiungere l'equilibrio durante i periodi di alto carico di lavoro o di pressione.
Capacità di adattamento	La capacità di adattare le strategie in base alle informazioni raccolte dall'ambiente attraverso l'uso di comportamenti di riserva e la riallocazione delle risorse all'interno del team. Alterare una linea d'azione o un repertorio di squadra in risposta a condizioni mutevoli (interne o esterne).
Orientamento del gruppo	La propensione a prendere in considerazione il comportamento degli altri durante l'interazione di gruppo e la convinzione dell'importanza dell'obiettivo di squadra rispetto agli obiettivi dei singoli membri.

Tabella 1. I Cinque grandi tratti ['The Big Five'] del lavoro di squadra

Modelli mentali condivisi	Una struttura di conoscenza organizzativa delle relazioni tra i compiti in cui il team è impegnato e il modo in cui i membri del team interagiranno.
Fiducia reciproca	La convinzione condivisa che i membri del team svolgeranno i loro ruoli e proteggeranno gli interessi dei loro compagni di squadra.
Comunicazione a circuito chiuso	Lo scambio di informazioni tra un mittente e un destinatario, indipendentemente dal mezzo di comunicazione.

Tabella 2. Tre meccanismi di coordinamento⁵

Gli aspetti legati alla dimensione psicologica del lavoro di squadra, e nel nostro caso, del canto corale per studenti universitari, sono stati indagati

5. Ibidem.

con particolare attenzione, considerata l'importanza delle questioni quali lo studio collaborativo e partecipativo.⁶ Questa prospettiva pone l'accento, più che sul ruolo del direttore (a cui sono già state dedicate molte ricerche), sulle relazioni trasversali tra i membri del coro in quanto, secondo Michael Bonshor, ogni coro forma una comunità di pratica e i cantori imparano non solo dal direttore del coro, ma anche l'uno dall'altro come leader di squadra 'informali'. Secondo questa visione, «l'apprendimento reciproco e collaborativo tra i partecipanti è spesso più importante di quanto si possa prevedere, tenendo conto della visione convenzionale del coro che viene guidato passivamente e istruito dal direttore».⁷ Di conseguenza, l'apprendimento musicale e la creazione di fiducia avvengono in larga misura nell'interazione sociale tra i cantori. Alla luce di ciò, Bonshor suggerisce che il ruolo del direttore d'orchestra dovrebbe essere reinterpretato come quello di un membro della comunità di pratica, quindi «riformulando il ruolo del direttore d'orchestra o dell'insegnante come un facilitatore e uno 'studente esperto' che contribuisce al processo di apprendimento collettivo, piuttosto che come un leader che è l'unico responsabile dell'apprendimento del gruppo».⁸ Sebbene queste posizioni risultano di interesse, celano anche un pericolo che riguarda la responsabilità del risultato finale che deve necessariamente essere negoziata in modo attento tra il direttore come garante della qualità del lavoro, anche se parliamo dell'ambito amatoriale, e i membri della comunità corale che non per questo possono esimersi dall'essere parte proattiva, ciascuno secondo le proprie capacità. In questo senso, l'attività corale può rappresentare un'importante occasione di crescita personale, sia in termini formativi legati alle competenze musicali sia in termini di autoconsapevolezza delle proprie capacità e competenze interpersonali, sociali, comunicative. Lo esprime in modo molto chiaro l'elenco delle competenze di un coro (e di un corista) espresso nella tabella 3.⁹

6. MELRONA KIRrane, CLIODHNA O'CONNOR, ANN-MARIE DUNNE & PATRICIA MORIARTY, *Intragroup Processes and Teamwork within a Successful Chamber Choir*, «Music Education Research», 2016 (disponibile al link <<http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2016.1166195>>). Si veda anche MARIO COMOGLIO – MIGUEL ÁNGEL CADOSO, *Insegnare e apprendere in gruppo: il 'cooperative learning'*, LAS, Roma 1996.

7. MICHAEL BONSHOR, *Confidence and the Choral Singer: The Choir as a Community of Practice*, in *Choral Singing: Histories and Practices*, a c. di Ursula Geisler e Karin Johansson, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 185–207: 199.

8. Ivi, p. 204. Si veda anche MICHAEL BONSHOR, *Collaborative Learning and Choral Confidence: the Role of Peer Interactions in Building Confident Amateur Choirs*, «Music Performance Research», x 2020, pp. 38–56.

9. Cfr. <<http://www.singandsolve.it/sing-and-solve/perche-il-canto-corale/>>

LE COMPETENZE DI UN CORO	LE COMPETENZE DI UN TEAM IN AZIENDA
Trovare il proprio respiro e la propria voce per poi intonarla alla “voce del coro”.	Ascolto di sé: consapevolezza del proprio stato e dell’impatto sugli altri. Ascolto degli altri: capacità di prendere decisioni in armonia con le esigenze del contesto.
Individuare il repertorio più consono, i giusti obiettivi e pianificare il lavoro per raggiungerli.	Orientamento al risultato in accordo con le risorse e il potenziale esprimibile di ognuno. Problem solving: superare gli ostacoli e pianificare gli obiettivi grazie ad un’analisi critica dei problemi e di come si affrontano.
Identificare le mansioni più adatte ad ogni corista stimolando i “solisti” ad esprimere la loro eccellenza come valore aggiunto al coro e non solo come autoaffermazione.	Leadership situazionale: il comportamento del leader prende forma in relazione al gruppo e all’attività da svolgere. La sua comunicazione è persuasiva e si adegua al variare delle circostanze.
Consolidare il gruppo rendendolo elastico alle inevitabili fuoriuscite e aperto ai faticosi quanto vitali nuovi inserimenti.	Il team di successo è flessibile, nell’ottica del sostegno reciproco e della fiducia più che del mero vantaggio personale.
Imparare che la “dissonanza risolve sempre in una nuova “consonanza”.	Gestire il conflitto: le persone né sfogano né reprimono le loro emozioni e bisogni. Il team trova la giusta via per riconoscere ed esprimere le proprie esigenze.
Imparare a fare la cosa giusta al momento giusto.	Flow: le persone si muovono e progrediscono come in un flusso, nel quale il gruppo agisce come una persona sola.
Amalgamare le sezioni del coro valorizzandone al contempo la qualità timbrica che le rende uniche e complementari.	Il team si mette in modo efficace in relazione con altri gruppi di lavoro, passando da una prospettiva a compartimenti stagni ad una visione d’insieme.

Tabella 3. Le competenze di un coro e dei coristi

Diverse competenze riportate nella tabella insistono sull’aspetto della voce ed è il secondo punto legato al canto corale nell’ambito universitario che indagherò nel prossimo paragrafo da una prospettiva non strettamente legata alle competenze musicali, bensì a quelle di espressione corporea.

2. La mia voce

Parto da una constatazione ovvia: la voce non è uno strumento, ovvero non è un artefatto esterno al mio corpo su cui agisco per produrre il suono.¹⁰ Il

10. Per alcune ulteriori riflessioni sul rapporto tra voce come strumento e voce come espressione dell’unicità indagato, nel contesto della musica contemporanea si veda INGRID

meccanismo per la produzione del suono è dentro il mio corpo, è il mio corpo e per questo motivo la voce è l'espressione più intima della nostra unicità e del rapporto tra corpo e psiche, tra azione e intenzione.¹¹ Direbbe Italo Calvino, in un passaggio di *Un re in ascolto*, «c'è una persona viva, gola, torace, sentimento, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci».¹² L'interpretazione della fenomenologia vocalica dell'unicità è stata teorizzata dalle ricerche di Adriana Cavarero che mette a fuoco diversi aspetti della relazione tra consapevolezza corporea e la voce, esperienza che ciascuno di noi ha sperimentato su sé stesso:¹³ quante volte ci siamo trovati emozionati per un esame, per una presentazione, per un discorso pubblico o per un intervento davanti a una platea? Eravamo noi, il nostro corpo e la nostra voce, nuda, che tradivano in modo crudele le nostre emozioni proprio nel momento in cui invece eravamo intenti ad esprimere il nostro pensiero e le nostre idee. Muoversi nel dominio del logos, attraverso la parola e il linguaggio, senza la consapevolezza della dimensione vocalica (suono) è quanto di più comune vi sia nell'esperienza della fonazione. Infatti, la distinzione tra oralità e vocalità è di grande portata operativa come ha dimostrato in modo illustre Paul Zumthor quando definisce «oralità il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio» e «vocalità l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio».¹⁴ È in questo nuovo spazio — a cui si sono dedicate molte discipline quali l'antropologia culturale, la foniatria, la psicologia, la filosofia, la storia della musica, ecc. — che la pratica corale che contempla sessioni di vocalità o meglio ancora, di igiene vocale, può e deve fare la differenza. La maturazione della consapevolezza su come funziona il nostro corpo, il nostro respiro e la nostra voce, elementi tutti correlati tra loro e che richiedono una continua attenzione (in modo molto simile agli sportivi), trascende gli obiettivi primari di una buona esecuzione musicale e si pone su un livello più generale.¹⁵ Il lavoro sulla corretta respirazione ed emissione del

PUSTIJANAC, *Comporre con le soglie. Le dimensioni della voce nelle pratiche compositive di musica mista*, in *La mediazione tecnologica della voce*, a c. di Michela Garda, NeoClassica, Roma 2023, pp. 127–54.

11. LAURA PIGOZZI, *A nuda voce. Vocalità, inconscio, sessualità*, Antigone Edizioni, Torino 2008.

12. ITALO CALVINO, *Un re in ascolto*, in ID. *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano 2001, pp. 51–77.

13. ADRIANA CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelveccchi, Roma 2022. Si veda per la questione dell'unicità anche CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Mulino, Bologna 2000.

14. PAUL ZUMTHOR, *Prefazione* a CORRADO BOLOGNA, *Flatus vocis*, p. VII.

15. Cfr. l'ampia indagine svolta in JOHANN VAN DER SANDT, *I benefici del cantare: un'indagine sui cori universitari italiani*, in *I Cori e le Orchestre Universitarie oggi*, pp. 47–82.

suono è un lavoro sulla unicità e sulla presenza. In che senso? Da una parte ci costringe ad accettare la nostra dimensione fisica dato che è il luogo in cui avvengono gli atti di fonazione, non possiamo prendere in prestito (senza l'aiuto della tecnologia) altri corpi.¹⁶ Si tratta di un primo passaggio di grande impatto che tuttavia non è sufficiente perché oltre ad accettare che il nostro corpo ha un'impronta vocalica specifica, dobbiamo dall'altra parte constatare come il solo atto fonatorio meccanico non basti per un risultato appagante. A tutti è capitato di parlare, ma soprattutto cantare distratti, stanchi o svogliati e accorgersi di quanto il suono cambia in termini non solo di intonazione e di capacità respiratoria, ma anche — di conseguenza — timbricamente. Ciò che manca è l'attenzione o la presenza. Stare con il suono e prendersi cura del nostro suono consente al complesso sistema mobile delle zone formantiche e degli spazi di risonanza coinvolti nella fonazione di essere accuratamente sostenuti dall'ascolto e dalla continua correzione del risultato in tempo reale, millisecondo dopo millisecondo.¹⁷ Ascolto, mi ascolto e mi prendo la responsabilità del risultato perché sono presente e concentrata, alleno la mia mente e il mio corpo a dialogare senza distrazioni.¹⁸ La forza di questa pratica svolta in modo sistematico conferisce al corista, una volta familiarizzato con tali principi, competenze utili non solo nel momento della pratica corale, senz'altro il primo campo di applicazione, ma in tutti i segmenti della sua vita in cui sarà opportuno un controllo e un corretto uso della voce e dell'ascolto di sé e degli altri.

3. L'emozione dell'intelletto

Ultimo punto di questa riflessione è dedicato all'attività di canto corale come occasione per costruire nuove conoscenze e opportunità di condivisione interdisciplinare grazie alla molteplicità di settori scientifici da cui provengono gli stessi coristi.¹⁹ Per mettere a fuoco questa proposta è necessario prima ricor-

16. Alla questione della voce mediata e al rapporto tra la voce e le nuove tecnologie è dedicato il già citato volume di Michela Garda.

17. DANIELA BATTAGLIA DAMIANI, *Anatomia della voce. Tecnica, tradizione, scienza del canto*, Ricordi, Milano 2003.

18. Cfr. MIRELLA DE FONZO, *Cantoterapia. Il teorema del canto*, Armando Editore, Roma 2010.

19. Situazione condivisa da numerose compagini corali italiane anche se vi sono casi con maggiore uniformità di settori disciplinari fino ad arrivare a situazioni come quella cremone-
nese in cui i membri sono quasi senza eccezioni studenti dei corsi di laurea triennale e magistrale in musicologia. Per maggiori dettagli su questa realtà e gli aspetti progettuali legati a tale condizione particolare si veda GIOVANNI CESTINO, *Coralità studentesca, ricerca e creazione:*

dare brevemente la questione dell'organizzazione dell'attività corale universitaria e dell'interazione tra il direttore artistico (interno o esterno), il suo direttivo che contribuisce alla gestione dell'attività, e il resto delle strutture dell'ateneo. Si tratta di uno dei punti nevralgici che sono emersi in tutta la loro complessità nel momento in cui le attività di Terza missione sono state inserite con sempre maggiore peso nei processi di valutazione.²⁰ Le scelte artistiche, e di conseguenza culturali, di una compagine corale universitaria sono state e sono tutt'ora risultato di delicate negoziazioni che coinvolgono in primo luogo il direttore artistico e il suo direttivo; in situazioni più collaborative vengono inclusi nel processo anche colleghi musicologi (se presenti nei vari dipartimenti) e ultimamente si cerca di estendere le collaborazioni e la progettazione dei contenuti verso discipline umanistiche (letteratura, teatro, storia, arte, danza), e non solo (architettura, matematica, fisica, astronomia, ecc.). Questa apertura verso un lavoro a 360° intorno a un programma concertistico che diventa un progetto culturale è il risultato dei recenti cambiamenti, e le dinamiche interne a ciascun progetto sono molto diverse da caso a caso. In questa sede cito solo due esempi, molto diversi tra loro, ma simili nel tentativo di pensare l'attività corale come vettore di proposte culturali e interdisciplinari più ampie e rivolte verso la cittadinanza, spinte dal desiderio di condivisione dei saperi che così escono dai confini delle mura accademiche. Il primo esempio è il progetto intitolato *Gli enigmi di Giuditta. Sguardi multidisciplinari su un archetipo culturale* realizzato dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento nell'arco del 2021 che ha visto la sinergia di un nutrito gruppo di studiosi e collaboratori afferenti agli ambiti dell'arte figurativa, della letteratura, della filosofia, della cultura drammaturgico-musicale e che, oltre alla riflessione teorica intorno alla storia di Giuditta e Oloferne, ha portato alla realizzazione di un oratorio con le musiche di Marco Uvietta e il libretto di Francesco Ghia e Carla Gubert.²¹ L'attività corale (e strumentale) è stata in questo caso il catalizzatore di sinergie progettuali in cui diverse altre discipline hanno trovato modo di valorizzare i propri ambiti di ricerca, contribuendo al successo dell'iniziativa.

riflessioni su dieci anni di nuova musica per il Coro Facoltà di Musicologia e ITER Research Ensemble (Cremona), in «Polifonie» 2024, (in corso di pubblicazione), mentre per una ricognizione generale si veda oltre il già citato portale NEUMI (<<https://neumi.it/>>).

20. Una prima riflessione si trova nel volume già citato di Coppi e Van der Sandt, nella sezione «Organizzazione e gestione delle attività dei Cori e delle Orchestre per la Terza Missione», pp. 191–268.

21. Per maggiori dettagli si veda il volume *Juditha dubitans. Oratorio in tre quadri*. Musica di Marco Uvietta – Libretto di Francesco Ghia e Carla Gubert – Saggi a c. di Carla Gubert, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2022.

Il secondo esempio di attività corale inserita in un più ampio progetto culturale realizzatosi durante il Festival Berio *Dialoghi* 2023 riguarda la proposta dell'ITER Research Ensemble dell'Associazione Coro Facoltà di Musicologia afferente al Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona (Università degli Studi di Pavia). Nel maggio 2023 l'Ensemble formato da studenti ed ex-studenti del Dipartimento ha proposto durante il Festival, dopo un lavoro su alcuni inediti di Luciano Berio a cura di alcuni membri dell'ensemble, l'esecuzione di questi stessi brani (*Due canti siciliani* del 1949 ed *Ecce. «Musica per musicologi»* del 1987) e di un *sound essay* per per coro misto, pianoforte e voce recitante, *«Parlari cu tia»*, che raccontava il rapporto tra il compositore e la canzone popolare *E si fussi pisci* più volte rielaborata da Berio.²² In questo caso la sinergia ha visto uniti oltre al coro, il suo direttore Giovanni Cestino come autore del testo letto da Oreste Bossini, il giovane compositore e musicologo Gioele Onida che ha composto una serie di “transizioni corali semi-improvvisate” che collegavano frammenti di musiche di Berio, Alberto Favara e Giorgio Federico Ghedini eseguite al pianoforte da Andrea Lucchesini. In questo secondo caso, come afferma Cestino

[...] studiare la storia e la genesi, osservare le fonti musicali e coglierne i dettagli non sono elementi di corredo; al contrario, rappresentano un'occasione per indurre quella “emozione dell'intelletto” che è la comprensione di ciò che si esegue, non intesa come compiacimento erudito o intellettualistico, ma come strumento per raggiungere un livello più profondo di significazione emotiva dell'esperienza musicale.²³

Per potersi avvicinare a condizioni di tale intensità e irripetibilità dell'esperienza musicale, capace di travolgere anche il pubblico presente, ogni direttore con il suo coro, in questa inestricabile e unica alchimia di equilibri delicatissimi, lavora con gli strumenti che ha a disposizione, ben consapevole che più si esce dall'ambito specialistico (gruppi musicalmente e musicologicamente alfabetizzati) più il lavoro deve integrare sistemi di comunicazione corporea e verbale accuratamente scelti. Essi non di rado sono fatti di analogie, metafore e immagini visive capaci di stimolare associazioni significative tra l'esperienza del suono e i diversi concetti provenienti da altri ambiti, scienze incluse.²⁴ La

22. Si veda per maggiori dettagli il già citato GIOVANNI CESTINO, *Coralità studentesca, ricerca e creazione: riflessioni su dieci anni di nuova musica per il Coro Facoltà di Musicologia e ITER Research Ensemble (Cremona)*.

23. Ivi.

24. I punti tangenti tra la musica e le scienze dure sono spesso oggetto di riflessione, considerata la comune natura matematico-spaziale delle strutture. Questi punti possono diventare

molteplicità dei campi del sapere dei coristi diventano così un bagaglio prezioso per la costruzione collettiva del senso musicale, da cui possono scaturire inaspettate idee per nuovi progetti culturali e di ricerca e in cui la musica si costituisce come via maestra da cui si diramano traiettorie verso i molteplici archetipi della bellezza e del sapere, sostenuti dall'emozione della condivisione, della tenacia e del lavoro di squadra.

occasioni di confronto e costruzione di nuove relazioni e per la valorizzazione di ricerche convergenti. Si veda, per spunti su questo rapporto, PETER PESIC, *Music and the Making of Modern Science*, MIT Press, Cambridge 2014.

CARLA CUOMO

IL COLLEGIUM MUSICUM ALMAE MATRIS
DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA.
UN'OFFICINA D'IRRADIAZIONE DEL SAPERE MUSICALE
E DI FORMAZIONE DEL PUBBLICO

Il presente articolo riflette sull'apporto del *Collegium musicum Almae Matris* alla formazione del pubblico e alla divulgazione del sapere musicale lungo i poco più di settant'anni dalla sua fondazione, ripercorrendo in questa prospettiva le linee essenziali della sua storia.¹ L'impianto teorico, critico e metodologico della ricerca tiene conto di due aspetti relativi all'attuale declinazione del concetto di Terza Missione:² il concetto di 'valorizzazione' nel senso di 'diffusione della conoscenza', nell'ambito della «Produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e culturale», riconosciuta come peculiare delle attività di Terza Missione delle Università;³ le attività del *Collegium musicum* sotto il profilo di due delle quattro aree contemplate nel suddetto ambito, e cioè l'area della «formazione continua», che nel concetto assimila i dettati dell'Unione Europea sull'apprendimento permanente, e l'area del «public engagement».⁴

1. Ringrazio il Maestro David Winton, direttore artistico del *Collegium musicum Almae Matris*, e la collega Elisabetta Pasquini, componente del Comitato di indirizzo artistico del gruppo musicale quale delegata dal Direttore del Dipartimento delle Arti, per la rilettura del presente articolo e per i suggerimenti.

2. Cfr. *La valutazione della terza missione nelle università italiane. Manuale per la valutazione. Versione rivista in seguito alla consultazione pubblica*, approvata dal Consiglio direttivo dell'ANVUR il 1° aprile 2015, on-line: <<https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2016/06/Manuale%20di%20valutazione%20TM~.pdf>>.

3. Ivi, p. 29 sgg.

4. La formazione continua contempla «qualsiasi attività di apprendimento avviata in qualsiasi momento della vita, volta a migliorare le conoscenze, le capacità e le competenze in una prospettiva personale, civica, sociale e/o occupazionale» (cfr. pp. 37–9). Il public engagement è invece «l'insieme di attività senza scopo di lucro con valore educativo, culturale e di sviluppo della società» (pp. 41–3). Le quattro aree rientranti nella «Produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e culturale» sono citate a p. 29 del documento menzionato qui in nota 2. Le altre due aree sono: la «Produzione e gestione di beni culturali» (pp. 30–3) e la «Spesimentazione clinica, infrastrutture di ricerca e formazione medica» (pp. 34–6).

Sono stati pertanto considerati i seguenti elementi: i vari tipi di pubblico musicale a cui si rivolge l'attività del *Collegium musicum*; l'evidenza dei risvolti formativi; i criteri generali delle scelte esecutive, anche tramite un'intervista al maestro David Winton (direttore artistico dal 1980); l'analisi dettagliata dei programmi di sala dei concerti ai quali il *Collegium musicum* ha partecipato dal 2010 ad oggi; la capacità dell'ente di instaurare rapporti interistituzionali.

L'articolo evidenzia infine come il *Collegium musicum* sia un generatore di valore, per il suo potenziale di 'connettività' tra il mondo universitario interno e il mondo esterno, ossia tra la ricerca e la formazione nell'ateneo e l'impatto di queste due attività sull'ecosistema musicale, perciò anche culturale, del territorio. Sebbene il concetto di 'impatto' sia oggi problematico, perché nel campo umanistico non è ancora misurabile con criteri condivisi, l'articolo cerca in ogni caso di valutare le ricadute dell'attività del *Collegium musicum* nei suoi effetti sociali e culturali e in un'ottica anche geografico-territoriale.

1. Cenni sulla storia del Collegium musicum⁵

Il *Collegium musicum Almae Matris* dell'Università di Bologna nacque nel 1953 come gruppo corale, diretto da Nerina e Alberto Micheli. La sua prima denominazione fu: *Collegium musicum Universitatis Studiorum Bononiensis Chorus Academicus*. Ne fecero parte una ventina di studenti e studentesse dell'ateneo felsineo, afferenti a varie facoltà. Il gruppo corale iniziale era votato alla musica rinascimentale e barocca, tratta dalla tradizione emiliana. Sin dal principio, e già dal 1955 con la prima tournée in Germania, il *Collegium musicum* avviò la

5. Le fonti consultate sono: *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*, a c. di Giuseppe Vecchi, Università degli studi di Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, AMIS – Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Bologna 1984; *Breve storia del Collegium Musicum Almae Matris*, sul sito di UniBo Magazine, testata giornalistica istituzionale on line dell'Alma Mater Studiorum: <https://magazine.unibo.it/calendario/2003/concerto-dell_ateneo/storiadelcollegium>; sito web del Collegium: <<https://collegiumbologna.it/la-nostra-storia/>>; *Collegium Musicum Almae Matris. Musica all'Università, una storia lunga 70 anni*, edito nel 2024, in occasione della «Reunion. Coro e orchestra dell'Università di Bologna. 70 Anni di Collegium Musicum Almae Matris», Bologna, 20–22 ottobre 2023; due articoli sul concerto celebrativo dei settant'anni del Collegium, svoltosi nell'Aula Magna di Santa Lucia il 21 ottobre 2023, e in particolare uno di Marco Beghelli, *Collegium musicum, 70 anni in un'orchestra*, in «Il Resto del Carlino» (on line: <<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/collegium-musicum-70-anni-in-unorchestra-f605of43>>) e l'altro dell'ANSA (on line: <https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2023/10/16/il-collegium-musicum-almae-matris-di-bologna-compie-70-anni_8da8af86-91be-4abc-b4aa-05dcd0be1aed.html>), entrambi dello stesso giorno del concerto. Infine, è stata utilissima un'intervista a più riprese al Maestro David Winton, condotta nel marzo 2024.

tradizione degli scambi culturali con gruppi musicali di altre università, il che costituì, e costituisce ancora oggi, un aspetto fondamentale delle sue attività. Il primo gruppo corale venne presto affiancato da un ensemble di strumenti antichi, ai quali via via si aggiunsero un complesso strumentale da camera, un gruppo cameristico dell'Università di Bologna (Cappella di S. Cecilia) e, nel tempo, sezioni strumentali moderne. Nel 1961 il gruppo prese il nome attuale di *Collegium musicum Almae Matris*. Da quel momento intensificò la propria attività concertistica: negli anni Sessanta-Settanta tenne concerti nei principali teatri dell'Emilia-Romagna e compì molte tournée all'estero: in Germania, Belgio, Olanda, Francia, Jugoslavia, Polonia e Malta.

Tra i fondatori del *Collegium musicum* va menzionato Giuseppe Vecchi, che proprio dal 1961 organizzò il gruppo in modo stabile. Filologo romano e musicologo, docente di Lingua e letteratura latina e di Storia della musica nell'Università di Bologna, interessato agli studi pionieristici di filologia e musicologia medievale, nell'ambito del *Collegium musicum* Vecchi dette impulso alla nascita di un nucleo incentrato sulla musica antica, *Antiqua musica italica*, la cui direzione fu affidata a Mario Baroni.⁶ L'estesa attività di Vecchi, oltre che come studioso anche come pubblicista e direttore dell'IMET – Istituto di Studi Musicali e Teatrali di Bologna (situato nello storico palazzo Sanguinetti di Bologna, in Strada Maggiore 34, oggi sede del Museo della Musica), nonché il suo ruolo di accademico filarmonico, ossia componente della storica e prestigiosa istituzione musicale felsinea, promossero la presenza del *Collegium musicum* nelle iniziative concertistiche di questi due enti. Dall'anno accademico 1964–1965, il gruppo avviò la pluriennale collaborazione proprio con l'Accademia filarmonica, a cui fornì il suo contributo corale e strumentale nei cicli di concerti nella Sala Mozart e un'intensa attività nel 1966 per la ricorrenza del III Centenario della sua fondazione. Negli anni Sessanta e Settanta, oltre a queste perduranti collaborazioni, il gruppo si esibiva sovente nella Sala Chopin dell'IMET, dove si svolgevano i sabati musicali dell'Università.⁷

6. Su Vecchi, e anche sul suo rapporto con il *Collegium musicum*, cfr. l'omonima voce di PIERO MIOLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, on line. Gli interessi di Vecchi per la musica antica lo portarono a fondare la rivista «Quadrivium» (1956–1989) e l'Associazione AMIS – Antiquae Musicae Italicae Studiosi (dal 1985). Mario Baroni è stato professore ordinario di Musicologia e docente di Storia della musica nella Facoltà di Scienze della formazione dell'Università di Bologna. Della sua direzione del gruppo di musica antica riporta un articolo on line, senza firma e senza data, sul blog «Il bandolo musicale» (<<https://ilbandolomusicale.wordpress.com/collegium-musicum-alm-ae-matris/>>); ma la notizia è attendibile perché si evince anche dai contenuti della citata pubblicazione *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*.

7. Cfr. *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*.

Nel 1980 il prof. Vecchi affidò la direzione del Coro del *Collegium musicum* al Maestro David Winton. La celebrazione dell'anno europeo della musica nel 1985, nella ricorrenza degli anniversari di Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel e Domenico Scarlatti, determinò l'organizzazione accanto al coro di una piccola orchestra, composta dalle sezioni degli archi e da una sporadica presenza di strumenti a fiato. Da quella esperienza, nacque poi in modo stabile l'Orchestra, con una quindicina di elementi. Nel 1988 si formò il Coro da camera e il *Collegium musicum* si costituì in forma associativa, per diffondere la pratica corale e strumentale all'interno dell'Università: aspetto sancito dall'art. 2 dell'attuale Statuto.⁸ In quegli anni il gruppo includeva un centinaio di componenti, coristi e strumentisti, tra i quali molti studenti stranieri.⁹ La costituzione del *Collegium musicum* in associazione nel 1988, naturale confluenza di un'esperienza formativa, sociale e culturale oramai di lungo corso e di indubbio successo, corrispose perciò alla volontà di consolidare quell'esperienza, proiettandola nel futuro. Al contempo, essa veniva incontro all'esigenza di un'organizzazione autonoma rispetto all'Università, dotata di una riconoscibile identità formale, pur collegata all'ateneo. Non a caso la forma associativa fu raggiunta nell'anno in cui si celebrò il IX centenario dell'Università di Bologna: da quel momento il Rettore Fabio Roversi Monaco istituzionalizzò la presenza del *Collegium musicum* in tutte le più importanti cerimonie dell'ateneo felsineo. Questo *iter* condusse più tardi, nel 1991, a firmare una convenzione tra l'Università e il gruppo musicale, con la supervisione del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'ateneo (oggi Dipartimento delle Arti): si trattò del primo riconoscimento del "diritto alla musica" concesso a un'associazione studentesca.¹⁰ Gli scambi con cori e orchestre universitari, già avviati sin dai primordi e negli anni in costante sviluppo, sortirono nel 1991 la fondazione di un'importante iniziativa, *MusicAteneo*, la Rassegna internazionale per Gruppi corali e orchestrali universitari, tutt'oggi di successo. Nel 1998 la formazione orchestrale diventò una vera e propria orchestra sinfonica, per cui alla sua direzione al Maestro David Winton si affiancò il Maestro Barbara Manfredini. Nello stesso anno, in seno al *Collegium musicum* nacque un'altra iniziativa a scopo intenzionalmente formativo, il Laboratorio corale, mirato a preparare vocalmente le persone senza esperienza musicale. Furono inoltre istituiti i premi di presenza per gli studenti universitari che suonavano in orchestra, segno del bisogno di stabilità della compagine strumentale,

8. Il quale è leggibile sul sito web del gruppo musicale: <<https://collegiumbologna.it/lorganizzazione/>>.

9. Cfr. *Breve storia del Collegium Musicum Almae Matris*, sul sito di UniBo Magazine.

10. *Breve storia del Collegium Musicum Almae Matris*, sul sito di UniBo Magazine.

necessaria per fronteggiare gli oramai numerosi impegni istituzionali e concertistici del gruppo. Nell'anno 2000 il *Collegium musicum* si configurava come uno dei complessi musicali stabili della città di Bologna, sì da partecipare pienamente alle celebrazioni di *Bologna Città europea della Cultura*. Nel 2001 il nuovo Rettore Pier Ugo Calzolari perfezionò il rapporto tra l'ateneo e il *Collegium musicum*, nell'intento di dare a quest'ultimo una forma organizzativa più strutturata. Maggiore fu l'autonomia conferita, mentre l'Università divenne socia di diritto e presente in modo attivo negli organi amministrativi dell'associazione. Per la parte artistica fu istituito un comitato di indirizzo composto da un delegato del Rettore, un rappresentante designato dal Consiglio di amministrazione dell'ateneo, un delegato del Direttore del Dipartimento delle Arti, il Presidente del *Collegium musicum* e un rappresentante del Consiglio direttivo dello stesso, questi ultimi entrambi studenti. La qualità delle sue esecuzioni, pur nell'ambito della sua fisiologica natura dilettantistica, condusse nel 2007 il gruppo musicale all'avvio della collaborazione con il Teatro Comunale di Bologna. Nel 2008 nacque il Coro femminile. Nel 2013 s'avviò la collaborazione anche con il Teatro Duse, uno dei più antichi teatri della città, preposto alla prosa classica e contemporanea. Oggi il *Collegium musicum* consiste di un'orchestra e due cori, di cui uno da camera. Queste formazioni, insieme con il Laboratorio corale, raggruppano oltre trecento partecipanti all'anno.¹¹

Dalle sue origini l'istituzione musicale universitaria fu variamente diretta: fra gli altri, da Mario Baroni, Gian Paolo Ropa, Fulvio Angius, Bruno Galletti, Bruno Zagni, Angelo Ephrikian, Tito Gotti, Giorgio Pacchioni, Venzo De Sabbata, Barbara Manfredini, David Winton. Oggi i direttori sono, oltre allo stesso Winton, Alissia Venier, Enrico Lombardi, Nicola Carli.¹²

2. Il pubblico musicale

La denominazione del *Collegium musicum*, ispirata ai gruppi musicali dilettantistici nati in Germania durante la riforma luterana, contiene in sé la sua vocazione associativa, culturale e educativa. Nondimeno, il suo legame originario con l'Università, in particolare con gli studiosi di musica dell'ateneo, ne definì dal principio anche la funzione divulgativa del sapere musicale

11. Ha avuto anche, dal 2008, un coro femminile, purtroppo decaduto negli anni della pandemia da SARSCoV2.

12. I nomi dei direttori, dalle origini ad oggi, sono tratti dai riferimenti bibliografici qui menzionati in nota 5. Gli attuali direttori sono citati anche nella pagina web del Collegium musicum: <<https://collegiumbologna.it/i-direttori/>>. Non è però qui menzionato Nicola Carli, che è il preparatore dei cori.



Fig 1. Carla Cuomo introduce l'esibizione del Coro da camera del Collegium musicum in occasione del convegno Musica e Terza Missione. Profili, obiettivi e funzioni delle attività musicali universitarie, Teatro Palladium dell'Università Roma Tre (6 dicembre 2022)

attraverso l'attività concertistica. Il raggio d'azione del *Collegium musicum* ha così investito al contempo due tipi di pubblico: da una parte quello interno, la compagine degli studenti, dei docenti e dei tecnici amministrativi (strumentisti e coristi); dall'altra, il pubblico esterno, costituito dalla cittadinanza destinataria dell'attività concertistica. In questa prospettiva, l'azione del *Collegium musicum*, prima di essere divulgativa, è stata ed è ancora formativa, anzitutto rispetto alla compagine interna, la quale solo in parte è composta da persone che conoscono la musica a livello professionale. La maggior parte dei partecipanti è costituita da persone che, praticando la musica per diletto, non hanno alcuna alfabetizzazione musicale oppure la possiedono a livelli eterogenei. Più in particolare, c'è in media una differenza di preparazione musicale tra gli strumentisti e i coristi. L'orchestra è costituita necessariamente da persone che hanno studiato il loro strumento e hanno talvolta suonato in altre orchestre. I coristi, invece, possono anche essere persone senza alcuna preparazione musicale. Pertanto, lo scambio di conoscenze tra i professionisti e tutti gli altri — a partire dai direttori che hanno guidato e guidano le varie compagini orchestrali e corali — e che avviene durante sia la preparazione dei concerti sia le

varie prove di esecuzione sia in momenti informali, mette i non professionisti direttamente a contatto con i meccanismi di produzione del sapere esperto. Questo avviene in particolar modo nei concerti della rassegna *MusicAteneo*, che nei principali concerti per coro e orchestra affida la direzione a nomi di spicco, quali ad esempio Marco Angius (2004), Zoltán Peskó (2007), Filippo Maria Bressan (2018 e 2022), fra molti altri.¹³ Un tale processo eleva non solo le competenze pratiche musicali dei componenti del *Collegium musicum*, ma anche quelle storiche, critiche ed estetiche musicali e contribuisce alla loro formazione intellettuale. Oltre all'arricchimento umano che proviene dall'incontro e dallo scambio tra persone provenienti da realtà diverse e che arricchisce anche l'esperienza universitaria. Si tratta, inoltre, di un processo che per tutti i componenti del gruppo coniuga la formazione musicale non formale con quella informale e che, per coloro che svolgono anche studi musicali universitari, integra questo tipo di formazione con quella formale.¹⁴

La formazione musicale dei suoi componenti rientra comunque negli scopi statutari del *Collegium musicum*, come recita l'art. 3 dell'attuale Statuto, che indica con chiarezza come l'attività formativa del gruppo musicale si svolga sia sull'asse tecnico-pratico sia sull'asse storico-critico.¹⁵ Il medesimo articolo sancisce che l'attività concertistica del *Collegium musicum* è principalmente rivolta agli studenti dell'Alma Mater Studiorum. Anche la collaborazione stabilita per Statuto con il Dipartimento delle Arti del medesimo ateneo è mirata allo svolgimento di attività finalizzate alla promozione della musica

13. I frontespizi della rassegna *MusicAteneo*, con i nomi dei direttori (talvolta però non sempre riportati) sono riprodotti, a partire da quello del 2019, in *Collegium musicum Almae Matris. Musica all'Università*, pp. 32–3, nonché in minima parte sul sito del gruppo musicale universitario. Oppure, nella sede dello stesso, sono consultabili direttamente i programmi cartacei. Diversi nomi di direttori sono menzionati al § 3.

14. In pedagogia le agenzie formative si distinguono in formali, non formali e informali. Le prime sono quelle contraddistinte da intenzionalità formativa e razionalizzazione del processo di formazione, attraverso l'insegnamento e l'apprendimento di un sapere, ossia la sua trasmissione: esempio massimo è la scuola, dunque anche l'Università con i suoi corsi di laurea. Le seconde sono le agenzie che condividono con le prime l'intenzionalità formativa, poiché si tratta di enti che hanno per scopo una formazione; ma questa si attua in modo libero, non soggetto a una razionale pianificazione come a scuola: esempi sono dati dalle associazioni finalizzate all'apprendimento di un sapere o di un saper fare, come associazioni sportive, musicali, culinarie, *et similia*; in questo ambito rientra anche il *Collegium musicum*. Le agenzie formative informali sono, in fine, quelle in cui la formazione non è né intenzionale né razionalizzata, ma avviene ugualmente: il web, la tv, i media in genere, ma anche il gruppo dei pari, e così via. Cfr. FRANCO FRABRONI – FRANCA PINTO MINERVA, *Manuale di Pedagogia generale*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 500–13.

15. Statuto, art. 3, commi a), b), c).

nell'Università di Bologna.¹⁶ Il legame col suddetto Dipartimento, che è storico dal momento in cui il gruppo nacque collegato all'IMET diretto dal professor Vecchi, qualifica ulteriormente il *Collegium musicum* proprio in quanto gruppo collegato alla prima missione dell'Università, la ricerca. Un comma specifico del suo Statuto attesta infatti il rapporto con la ricerca, la trascrizione e l'eventuale esecuzione di partiture musicali inedite.¹⁷

Per quanto riguarda il pubblico esterno, in tutte le manifestazioni e iniziative in cui il *Collegium musicum* ha rappresentato l'Alma Mater, in Italia e all'estero nell'ambito di scambi culturali con complessi musicali di altri atenei o a seguito di inviti per la partecipazione a rassegne nazionali ed internazionali,¹⁸ l'attività si è rivolta esclusivamente a un pubblico adulto, con eccezioni nel 2012 e fra il 2019 e il 2022 (cfr. sotto). Per le scelte esecutive, il gruppo musicale ha prediletto un equilibrio tra i repertori più tradizionali e quelli meno conosciuti o meno diffusi, soprattutto in Italia, o anche inediti, come vedremo più avanti. Le scelte esecutive più particolari sono nel tempo cadute sulla musica medievale e rinascimentale, su autori del Sei-Settecento, su programmi sinfonico-corali, o corali femminili, oltre che su musiche di scena e su diversa musica del Novecento e contemporanea, anche con allargamenti verso la canzone italiana d'autore.

Nel 2012 si registra la presenza del gruppo musicale nell'iniziativa *Sapere ascoltare*, un ciclo di lezioni-concerto per bambini e genitori organizzato dall'Associazione Le Muse e il Tempo (centro di formazione, ricerca e didattica della musica di Bologna), in collaborazione con il Dipartimento delle Arti, con l'Associazione Il Saggiatore musicale attraverso il suo SagGEM (Gruppo per l'Educazione Musicale) e con il Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna. L'originale proposta vide in programma, per il pubblico di giovanissimi e le loro famiglie, brani di Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt, Luca Marenzio e Claudio Monteverdi, eseguiti da un ensemble vocale del *Collegium musicum* e preceduti da brevi spiegazioni di alcune caratteristiche dei brani a cura dell'associazione organizzatrice. Questa iniziativa, pur avendo un carattere più occasionale, testimonia quanto le attività del *Collegium* fossero pienamente inserite nelle reti culturali della città. Dal 2019 esse si rivolsero in modo un poco più continuativo al pubblico dei bambini, grazie alla collaborazione con la rassegna di musica classica *Baby Bofo*, organizzata

16. Ivi, comma d), e), h). Nel comma h) il Dipartimento delle Arti è citato con la sua vecchia denominazione, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

17. Ivi, comma i).

18. Cfr. comma f), g) art. 3 dello Statuto.

dall'Associazione Bologna Festival.¹⁹ Nei tre anni di collaborazione a questa rassegna, dal 2019 al 2022, l'orchestra del *Collegium musicum* ha eseguito i concerti delle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi, le musiche per i balletti *Il lago dei cigni* e *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

3. Le scelte esecutive

La variabilità degli organici musicali del *Collegium musicum* lungo la sua storia ha naturalmente condizionato le scelte di repertorio nei diversi decenni di vita del gruppo. Non si intende qui ricostruire *in toto* la fitta cronologia delle programmazioni concertistiche, ma ritrarne solo alcune linee essenziali, utili a cogliere la peculiarità del *Collegium musicum* come officina di irradiazione del sapere musicale.

Le prime attenzioni furono rivolte alla musica medievale e rinascimentale, per via del legame del gruppo musicale con l'opera di studio e di ricerca di Giuseppe Vecchi e della sua scuola in questo ambito. Con l'ampliarsi dell'organico dal primitivo coro alle sezioni strumentali, negli anni Sessanta e Settanta il repertorio si spostò progressivamente verso le musiche dei secoli XVII e XVIII. Costante nel tempo è stata l'attenzione agli autori italiani eseguiti in Italia o alla loro recezione all'estero. In particolare, nel periodo succitato furono variamente eseguiti brani da laudi medievali, messe, mottetti, passioni. Per il Cinque-Seicento, oltre a composizioni del già citato Claudio Monteverdi, sono stati eseguiti brani di autori fino a quel momento poco noti, come Lodovico Grossi da Viadana o il bolognese Adriano Banchieri, di cui Vecchi curò gli *opera omnia*. Per il Sei-Settecento, Antonio Vivaldi fu al centro di diverse programmazioni concertistiche. Alcuni esempi di scelte esecutive incentrate su alcuni di questi compositori furono: *Il Ballo delle ingrate* di Monteverdi, eseguito a Bologna nel 1961 in una trascrizione di Roberto Lupi, che ne fu anche maestro concertatore e direttore; *La battaglia*, di Banchieri, che fu eseguita nella stessa città nel 1964, diretta da Mario Baroni;²⁰ il *Concerto n. 3 in Re minore per viola d'amore, leuto "e tutti gl'istromenti sordini"* o il *Concerto in Re*

19. Ente tra i più noti nella città di Bologna per la programmazione di concerti di musica d'arte. Nei tre anni di collaborazione a questa rassegna, dal 2019 al 2022, l'orchestra del *Collegium musicum* ha eseguito i concerti delle *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi, le musiche per i balletti *Il lago dei cigni* e *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

20. Cfr. *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*: qui sono riportati i frontespizi dei programmi di sala dei due concerti, dai quali si evince che il concerto monteverdiano si svolse nell'Aula Magna dell'Università di Bologna il 15 novembre 1961, mentre il concerto con la composizione di Banchieri si svolse nel 1964, nella sede dell'Antoniano della città felsinea (non sono riportati il giorno e il mese).

minore per oboe, archi e cembalo di Antonio Vivaldi.²¹ A quest'ultimo compositore furono anche accostate figure di musicisti minori che risentirono della sua influenza: tra questi, il riminese Carlo Tessarini, o il tedesco Hornicke, musicista di fine Seicento ignoto ancora oggi, o il boemo František Jiránek.²²

Agli inizi degli anni Settanta il *Collegium musicum* aveva raggiunto un riconosciuto livello artistico, tale da venire scritturato dal Teatro Comunale di Bologna per l'*Orfeo dolente* di Domenico Belli e per l'esecuzione di *Laborintos II* di Luciano Berio, aprendosi così alla musica contemporanea.²³ In quest'ambito si registra anche l'esecuzione di *Hyperion* di Bruno Maderna, diretta da Tito Gotti in occasione della rassegna *Feste musicali* del 1972.²⁴

A partire dagli anni Ottanta la compagine del *Collegium musicum* si ampliò, tanto che nel 1984 essa consisteva di quattro sezioni: il Coro accademico, l'Antiqua Musica Italica (gruppo di strumenti musicali antichi), il Complesso strumentale da camera (Camerata Filarmonica) e gruppi cameristici vari. Il

21. Nella fonte riportata nella nota precedente non sono indicati i numeri di catalogo dei due concerti, i quali sono: nel primo caso, tra i vari concerti per viola d'amore, il concerto che nel catalogo Fanna era siglato con F. XII/38 e nel catalogo Ryom è RV 540, e nel secondo caso il concerto che in quest'ultimo catalogo è elencato come RV 454.

22. Queste notizie, e anche quelle riportate qui e nel periodo successivo, sono tratte dalla riproduzione di frammenti di recensioni giornalistiche di concerti del *Collegium* realizzate negli anni Sessanta e Settanta e contenute in *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*. Riguardo a Hornicke, uno dei frammenti di recensioni riprodotti nella fonte citata e tratto dal quotidiano «La voce adriatica» recita: «Inserito fra i due colossi dell'età barocca, Haendel e Bach, era un concerto in re minore per violino solista (...), archi e cembalo di L. von Hornicke, un autore pressoché sconosciuto della fine del '600. Il manoscritto del concerto, in prima esecuzione a Rimini, è stato oggetto di ritrovamento da parte del prof. Mascagni, lo specialista della viola d'amore, del Complesso, presso la biblioteca del Conservatorio di Dresda. Si tratta di una pagina che ricalca in gran parte schemi italiani, segnatamente vivaldiani, rendendosi però estremamente interessante e particolarmente piacevole all'ascolto per il linguaggio vibrante del solista che ben si inquadra nel contesto generale». L'articolo è firmato da Guido Zangheri. Non sono riuscita a ricostruire il nome di von Hornicke, mancando qualsiasi notizia su di lui nei correnti Dizionari musicali. Infine, per Jiránek, ho tratto la notizia sempre dal frammento di una recensione tratta dal «Corriere lombardo», senza anno, e firmata «Vice», contenuta nella stessa fonte sopra citata. Il frammento recita: «Altro centro d'attrazione è stata l'esibizione di Paolo Varetti e di Medardo Mascagni che hanno eseguito in prima assoluta in Italia il Concerto di Giranek». Dai due solisti, che suonavano rispettivamente il flauto, Varetti, e la viola, Mascagni, deduco che il compositore citato sia stato František Jiránek (1698-1778) e non Antonín Jiránek (1712-1761), anch'egli boemo, e che la composizione eseguita sia stata il *Concerto in la bemolle per flauto dolce, viola da gamba, archi e basso continuo* TWV 52: a 1.

23. Notizie tratte dallo scritto di Fulvio Angius, che fu direttore del coro del *Collegium* dal 1965 al 1973, in *Collegium Musicum Almae Matris. Musica all'Università*, pp. 5-6: 5.

24. Cfr. *Collegium Musicum almae Matris. Musica all'Università*, p. 42.

Complesso strumentale da camera, un insieme di archi cui si univano occasionalmente strumenti come la viola d'amore, il flauto, il liuto, eseguiva preferibilmente musiche del Sei-Settecento, con preferenza per gli antichi compositori italiani, in particolar modo bolognesi, o attivi nella città felsinea e comunque emiliano romagnoli. Tra gli altri, Giuseppe Matteo Alberti, Giovanni e Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Paolo Colonna, Arcangelo Corelli, Pietro Degli Antoni, Giuseppe Torelli, Domenico Gabrielli, Francesco Onofrio Manfredini, Giambattista Martini, Giacomo Antonio Perti, Giovanni Battista e Tomaso Vitali. Oltre i confini regionali, le scelte si diressero verso musiche di Francesco Geminiani, Giovanni Legrenzi, Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi, unitamente a Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, George Friederich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Georg Philipp Telemann.²⁵ Il Complesso eseguiva molte opere strumentali inedite, con lo scopo di farle conoscere al pubblico. Nel suo ambito operava anche il Gruppo cameristico dell'Università di Bologna (Cappella di S. Cecilia) il cui organico comprendeva la viola d'amore, il flauto traversiere, il basso di viola e il cembalo. Anche questo ensemble si prefiggeva di far conoscere musiche rare eseguite su strumenti originali. Fra gli autori, oltre a Bach, Haydn, Marcello, Telemann e Vivaldi, già menzionati, comparivano: Christian Ferdinand Abel, Attilio Ariosti, Franz Benda, Johann David Heinichen, Pietro Antonio Locatelli, Jean Baptiste Loeillet, Johann Baptist Georg Neruda, Giovanni Benedetto Platti, Johann Joachim Quantz.²⁶

Negli anni tra i Novanta e il primo decennio dei Duemila, il repertorio del *Collegium musicum* si ampliò verso prevalenti scelte di musiche corali e sinfoniche. Questo anche per via della tradizione di scambi con cori e orchestre universitari, nata dal 1991 con l'avvio della Rassegna *MusicAteneo*, di cui si è detto. Negli anni Novanta, in particolare, il gruppo tenne concerti in Olanda, Polonia, Francia, Germania, Austria, Repubblica Ceca, Spagna, Slovacchia, Svizzera, Islanda e Finlandia.²⁷ Le scelte concertistiche, per via del repertorio sinfonico incentrate sul periodo romantico, ripresero anche la musica contemporanea: nel 1993 il gruppo eseguì in prima assoluta *Klage* di Alessandro Solbiati, per coro piccolo, coro grande e 11 strumenti, in collaborazione con

25. Cfr. *Collegium musicum Almae Matris. Trentennale della fondazione*.

26. Ivi. In questa pubblicazione non sono segnati i numeri di pagina. Nondimeno, ove si menziona il *Gruppo Cameristico dell'Università di Bologna* sono citati altri compositori, come «F. W. Biber» e «G. M. Leclair», che sopra non ho riportato perché dalle iniziali dei nomi proprii, nella fonte citata scritte in traduzione italiana, non è chiaro se si tratti nel primo caso di Karl Heinrich Biber von Bibern (e, se così fosse, le iniziali tradotte non corrispondono) e nel secondo caso di Jean-Marie Leclair "l'ainé" o di "le second; le cadet".

27. Cfr. *Breve storia del Collegium Musicum Almae Matris*.

l'Università di Parigi VIII. Nel 2000 l'importante riconoscimento conferito alla città di Bologna, quale città europea della cultura, dette ulteriore impulso alla vocazione europeista del *Collegium musicum*. Per le celebrazioni indette in quell'occasione, il gruppo organizzò un'edizione speciale di *MusicAteneo* che culminò con l'esecuzione del *Requiem* di Verdi nell'Aula Magna dell'Università, con la direzione di Donato Renzetti. All'esecuzione del brano verdiano contribuirono, insieme al *Collegium musicum*, i cori di altre tre città ugualmente dichiarate capitali europee della cultura (Bergen, Praga e Reykjavik), a cui si unì l'orchestra dell'Università di Heidelberg.²⁸ Un'altra edizione particolare della rassegna, nel celebrare nel 2004 l'ingresso di dieci nuovi paesi nell'Unione Europea, vide la partecipazione di sette gruppi musicali universitari provenienti da Slovenia, Slovacchia, Polonia, Repubblica Ceca, Ungheria, Lituania e Malta. Nel 2008 la rassegna ospitò gruppi musicali universitari di Francia, Germania, Stati Uniti, Austria, oltre a gruppi dall'Italia stessa, e fu di nuovo presente Renzetti quale direttore. Gli scambi culturali con paesi stranieri portarono il gruppo a effettuare diversi concerti all'estero, nel corso dei quali il *Collegium musicum* continuò a prestare attenzione, anche se non esclusiva, alla diffusione del patrimonio musicale emiliano e nazionale.

Negli ultimi quattordici anni, dal 2010 ad oggi, il repertorio del *Collegium musicum* si è notevolmente ampliato, anche per via dei consolidati rapporti di collaborazione cittadini, nazionali e internazionali. Si descrivono qui di seguito, più partitamente e seguendone la cronologia, le esecuzioni musicali di particolare interesse per il tipo di repertorio proposto, oltre che per la natura delle compagini corali o orchestrali che si sono formate in determinate occasioni e per il contesto culturale e progettuale delle esibizioni.

Nel 2010 fu eseguito *Spem in Alium* (1570), un mottetto di Thomas Tallis per 40 voci, distinte in 8 gruppi corali di cinque voci ciascuno, una delle composizioni corali più cospicue per numero di voci. Il concerto si svolse nell'ambito del VII Festival Corale Internazionale Città di Bologna, organizzato dal Coro Euridice con la direzione artistica di Pierpaolo Scattolin.²⁹

Nel 2011 fu proposta la *Via Crucis*, S. 53 (1879) di Franz Liszt, di rara esecuzione, a cui contribuì il Coro da camera del gruppo musicale universitario, nell'ambito del concerto *La musica sacra dell'avvenire*, promosso dalla Fondazione Istituto Liszt di Bologna e dalla Parrocchia abbazia di S. Giuliano e

28. *Collegium Musicum Almae Matris. Musica all'Università*, p. 23.

29. Il concerto si svolse il 26 novembre 2010 nella Chiesa di San Giacomo Maggiore, in via Zamboni, a Bologna. I quattro cori che eseguirono il brano di Tallis, oltre al Coro da camera del *Collegium musicum*, furono: il gruppo vocale Heinriche Schutz, diretto da Roberto Donato; il Coro da camera Eclectica, diretto da Michele Napolitano e Cristian Gentilini; il Coro Euridice, diretto da Scattolin.

Chiesa di S. Cristina in Bologna, all'interno della stagione concertistica del Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti.³⁰ Nell'ottobre dello stesso anno, le incursioni nella musica contemporanea videro il *Collegium musicum* partecipare col suo coro da camera alla prima assoluta di *La vera storia del "Va pensiero"* (2011), una cantata di Azio Corghi su testo di Vittorio Sermoni che, come recita il frontespizio della partitura, prevede «echi di parlate dialettali italiane» ed è per voce recitante, coro di voci bianche, coro popolare, oltre al coro da camera e al pianoforte. La composizione fu il frutto di una commissione della Regia Accademia Filarmonica di Bologna, in occasione delle celebrazioni del 150° dell'unità d'Italia.³¹ Sempre per la medesima ricorrenza il *Collegium musicum* aveva già tenuto un concerto, nel mese di aprile, su cinque canti patriottici italiani, tra i quali *Il canto degli Italiani* (1847) di Michele Novaro e Goffredo Mameli. Si trattò di un tentativo di esecuzione filologica del *Canto*, adoperando tempi più veloci rispetto alla consuetudine moderna.³²

Nel 2012 grande impegno fu profuso nella realizzazione della *Matthäus Passion*, BWV 244, di Bach, per soli, doppio coro e doppia orchestra. Vi contribuì sempre il coro da camera del gruppo, insieme all'Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, in un concerto inscritto nella stagione sinfonica del Teatro Comunale, svoltosi nel Teatro Manzoni della città.³³ Nel mese di maggio dello stesso anno, per la rassegna *MusicAteneo*, si verificò una nuova incursione sul terreno della musica contemporanea, con l'esecuzione di brani di musica vocale sacra di un compositore pure in quel tempo membro del gruppo musicale universitario felsineo: Rocco De Cia, autore dei *Tre mottetti*

30. Il concerto si svolse nella Chiesa di S. Cristina, a Bologna, il 17 aprile 2011.

31. Il concerto si svolse il 26 ottobre 2011 nella Chiesa di S. Cristina, a Bologna. La commissione rientrava in un progetto triennale 2009–2011 «Musica contemporanea. Prime esecuzioni assolute e Commissioni d'opera della Regia Accademia Filarmonica di Bologna», sostenuto dall'Assessorato alla Cultura della Regione Emilia-Romagna, con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

32. L'esecuzione filologica fu anche l'esito della partecipazione del *Collegium musicum* a una Giornata di studio del 2001 (19 maggio) proprio su *"Il canto degli italiani" di Goffredo Mameli e Michele Novaro*, promosso dal Dipartimento di Musica e Spettacolo (oggi, come già osservato, Dipartimento delle Arti) dell'Università di Bologna e dal Centro di promozione teatrale La Soffitta, insieme all'Associazione culturale Il Saggiatore musicale. Se ne trova il programma nella seguente pagina web: <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwwcat/attivita/incon/mameli.html>>. In quella circostanza furono fatti ascoltare al pubblico due dischi incisi nel 1915 e nel 1918 e vi furono interventi di studiosi sui criteri di esecuzione del *Canto*, per cui il *Collegium musicum* lo eseguì — pure insieme a inni risorgimentali di Giuseppe Verdi, Luigi Felice Rossi e dello stesso Novaro — tenendo conto degli studi su di esso prodotti e delle riflessioni che emersero nel convegno.

33. Il concerto, del 6 aprile 2012, ha conosciuto una replica il giorno dopo.

per coro femminile scritti dall'autore proprio per questa specifica formazione del *Collegium musicum*. I brani di De Cia aprivano il concerto, in un programma con musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Benjamin Britten, Charles Gounod, Johannes Brahms. All'interno della medesima rassegna, un mese dopo, il gruppo si distinse per l'esecuzione di musiche sacre raramente presenti nelle programmazioni concertistiche: *Tre corali* di Bach nell'interpretazione orchestrale di Ottorino Respighi,³⁴ le *Litanies à la Vierge noire* di Francis Poulenc, la *Missa brevis* di Zoltán Kodály. Ancora nel giugno 2012, sempre per *MusicAteneo*, il coro del *Collegium musicum* insieme con la Kungliga Akademiska Kapellet di Uppsala diretta da Stefan Karpe, eseguì le *Danze polovesiane* dall'opera *Il principe Igor* di Aleksandr Borodin.³⁵

Nel 2013 vi fu l'esecuzione del *Plöner Musiktag* di Paul Hindemith, insieme con le *Antiche danze ed arie per liuto – Suite III* per orchestra d'archi di Respighi e al *Ricercare a 6* di Bach, tratto dall'*Offerta musicale* BWV 1079, ma eseguito nell'orchestrazione di Anton Webern, con l'Orchestra da camera del *Collegium musicum* diretta da Stefano Squarzina.³⁶ L'esecuzione del brano di Hindemith fu accompagnata da letture, spiegazioni e proiezioni a beneficio del pubblico.

Almeno quattro concerti del 2014 sono degni di menzione, ciascuno per ragioni specifiche. Due di essi si collocarono nella rassegna *MusicAteneo* di quell'anno: nel mese di maggio, nella Chiesa di San Paolo di Ravone a Bologna e con la direzione di Luca Aversano, fu eseguito l'inedito *Concertone in mi bemolle maggiore a quattro stromenti obbligati* per clarinetto, oboe, viola, violoncello e orchestra di Ferdinando Paër,³⁷ a cura dell'Orchestra dell'Università di Parma, alla quale si unì il Coro misto del *Collegium musicum* per

34. 1. Nun komm' der Heiden Heiland; 2. Meine Seele erhebt den Herren; 3. Wachet, ruft uns die Stimme.

35. Il concerto ebbe in programma, eseguiti dalla sola orchestra di Uppsala, anche la Suite dal balletto *Romeo e Giulietta* di Sergej Prokof'ev, un brano del compositore svedese Johan Ullén, *Amygdala* (2010), per 3 percussioni, timpani, arpa, pianoforte, archi, con lo stesso autore al pianoforte; il quale si produsse di seguito nell'esecuzione del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 in mi bemolle* op. 73 di Ludwig van Beethoven. Questo programma fu replicato in due concerti, rispettivamente a Salsomaggiore Terme e a Milano, ma senza coro, dunque senza la partecipazione del *Collegium musicum* e perciò a cura del solo gruppo musicale svedese. I tre concerti di *MusicAteneo* del 2012 si svolsero, rispettivamente: il 6 maggio, nella Chiesa di S. Cristina a Bologna; il 6 giugno nell'Aula Magna dell'Università; il 14 giugno, nella stessa sede.

36. Il concerto si svolse il 7 febbraio 2013, nell'ambito della rassegna *Musica Insieme in Ateneo*, promossa dall'Associazione Musica Insieme, in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

37. Allo stesso Aversano si deve l'edizione critica dello stesso *Concertone* di Paër, edita dalla Società Editrice di Musicologia nel 2016.

realizzare l'Offertorio *Venite Populi*, KV 260, per doppio coro e orchestra, e la *Missa brevis*, KV 220 di Mozart, esempio di collaborazione esecutiva di due gruppi musicali universitari italiani. Nel mese di giugno, fu eseguita nell'Aula Magna dell'Università *Athalia* di Felix Mendelssohn Bartholdy, musica di scena per il dramma biblico *Athalie* di Jean Racine, che fu realizzata con una narrazione italiana in forma semidrammatica e che qui si segnala in quanto di rara esecuzione.³⁸ La direzione dell'Orchestra e Coro del *Collegium musicum* fu di Kiril Stankow. A Mendelssohn il gruppo musicale universitario aveva dedicato in quell'anno le sue energie, dapprima con un concerto nel mese di aprile in cui l'orchestra diretta da Carlo Tenan aveva eseguito l'ouverture *Die Hebriden*, op. 26 insieme ai brani orchestrali di Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Souvenir d'un lieu cher*, op. 42, nell'orchestrazione di Aleksandr Konstantinovič Glazunov.³⁹ Di seguito, nel contesto del concerto-spettacolo "*Souvenir de voyage*". *Paesaggi musicali nel secolo dei viaggiatori* della fine di giugno 2014, i brani di Čajkovskij furono ripresi insieme con alcuni pezzi dai *Lieder im Freien zu singen* dalle opere 48 e 59 di Mendelssohn, per sottolineare i temi del viaggio e del ritorno alla natura.⁴⁰ Il concerto fu contraddistinto dall'ideazione di una videoscenografia e di una specifica drammaturgia, per le quali il *Collegium musicum* si ispirò alla pittura e all'iconografia del periodo, alla letteratura di viaggio dell'Ottocento, alla poesia romantica, nell'intento di trasmettere al pubblico l'idea di un'Europa diversificata e al contempo unitaria.⁴¹ Di rilievo fu il Concerto per la solennità di San Petronio, patrono della città felsinea, in occasione della festa a lui dedicata, il 4 ottobre. Il Coro da camera del gruppo musicale universitario contribuì all'esecuzione della monumentale *Messa a quattro cori*, oltre al mottetto *Date melos, date honores*, del bolognese Giacomo Antonio Perti, realizzati insieme alla Cappella musicale arcivescovile della Basilica di S. Petronio, all'ensemble vocale Color Temporis e al Coro Euridice, con Michele Vannelli, maestro di cappella di S. Petronio, alla guida musicale dell'impresa.

Il 2015 fu l'anno in cui il *Collegium musicum* si concentrò sulla musica sacra del passato e moderna, accostando brani di compositori antichi e del

38. I testi narrativi per la versione in forma di oratorio, di Eduard Devrient, furono tradotti in italiano e adattati da un membro del *Collegium musicum*, Valeria Sacco, coadiuvata da Riccardo Tabilio.

39. Il concerto si svolse il 7 aprile 2014, nel contesto di *MusicAteneo*, nella Chiesa di S. Cristina. Insieme ai brani di Mendelssohn e di Čajkovskij, furono eseguiti *A Severn Rhapsody*, op. 3 di Gerald Finzi, e *Suite française*, op. 248b di Darius Milhaud.

40. Il concerto fu organizzato in memoria della signora Luisa Fanti Melloni e si svolse nella Chiesa di S. Cristina il 30 giugno 2014.

41. Questo è anche spiegato nel programma di sala del concerto.

Novecento. Per esempio, furono eseguiti alcuni madrigali dal *Primo libro a cinque voci* di Palestrina.⁴² Per la musica del Novecento, tra le scelte di punta del gruppo vi fu l'*Apparition de l'Église éternelle* per organo di Olivier Messiaen, insieme a vari brani per coro misto a cappella, o per voci femminili a cappella o per coro femminile e organo di Francis Poulenc e alla *Laudes Organi* di Zoltán Kodály, una fantasia su una sequenza del XII secolo per coro misto e organo.⁴³ Al di là della musica sacra, interessante fu poi l'accostamento del brano *Hiawatha's Wedding Feast*, op. 30, n. 1 di Samuel Coleridge-Taylor, con la Sinfonia n. 9 in mi minore, op. 75 «Dal nuovo mondo» di Antonín Dvořák.⁴⁴

Tra i concerti più significativi del 2016 un paio sono accostabili perché incentrati su musiche di compositori accademici filarmonici, ossia membri della storica e prestigiosa istituzione musicale di Bologna, in occasione delle celebrazioni dei suoi 350 anni.⁴⁵ Nei programmi dei concerti compaiono i già qui menzionati Perti, Mozart, Liszt, Respighi, oltre a Giovanni Paolo Colonna, Johannes Brahms e Giacomo Puccini, di cui furono eseguiti il *Requiem*, SC 76 e, in un altro concerto, la *Messa a 4 voci con orchestra*, SC6.⁴⁶ Ma anche fu importante in quell'anno la realizzazione da parte del *Collegium musicum* di un capolavoro del Seicento europeo, l'opera *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, in collaborazione con il Conservatorio «Francesco Venezze» di Rovigo,

42. In un concerto, svoltosi il 3 luglio 2015 nella Basilica di San Martino Maggiore, a Bologna, in cui fu anche eseguita la *Messa in Si minore*, BWV 232 di Bach, realizzata dal coro e orchestra degli studenti dell'Università di Utrecht, ospitati dal *Collegium musicum* nella rassegna di quell'anno di *MusicAteneo*.

43. Questo concerto si svolse il 28 aprile 2015, nella Chiesa di San Paolo di Ravone, a Bologna.

44. Il brano di Coleridge-Taylor è chiaramente ispirato all'omonimo poema epico del 1855 del poeta americano Henry Wadsworth Longfellow, *The Song of Hiawatha*, a cui pare si fosse ispirato anche Dvořák per il secondo e il terzo movimento della sua sinfonia. Su questo poema come fonte di ispirazione di molte composizioni si veda, tra gli altri, MICHAEL D. McNALLY, *The Indian Passion Play: Contesting the Real Indian in Song of Hiawatha Pageants, 1901–1965*, «American Quarterly», LVIII/1 marzo 2006, pp. 105–36. Il concerto del *Collegium musicum* in cui furono accostati Coleridge-Taylor e Dvořák si svolse l'8 giugno 2015 nell'Aula Magna dell'Università.

45. I due concerti si svolsero uno il 14 aprile, organizzato dalla Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, in collaborazione con la rassegna *MusicAteneo* del 2016, ed ebbe luogo nella Chiesa di S. Cristina della città, e l'altro il 16 giugno, nella Chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna, promosso proprio dall'Accademia Filarmonica insieme al *Collegium musicum*.

46. Questi altri due concerti si tennero il primo il 28 aprile, nella Chiesa di San Paolo di Ravone, e il secondo il 23 maggio, nella Basilica di San Martino Maggiore. Nel primo fu eseguito anche l'*Ottetto* n. 1 in mi bemolle maggiore per fiati di Joseph Mysliveček. In un successivo concerto fu scelto anche un brano per coro femminile e basso continuo del trisavolo di Puccini (1712–1781).

all'interno della rassegna concertistica del Centro di promozione teatrale del Dipartimento delle Arti «La Soffitta». La realizzazione rientrò in un progetto curato da Romina Basso e da Elisabetta Pasquini, che si poneva come ideale prosecuzione della rassegna *Tesori ritrovati: interpretare il Sei-Settecento musicale emiliano*, svoltasi negli anni 2013–15 con la cura della stessa Pasquini. La rappresentazione dell'opera fu preceduta da una lezione-concerto per gli studenti universitari, in cui Pasquini illustrò il contesto in cui l'opera fu composta e mostrò come il lavoro di studio e interpretazione della partitura sia funzionale all'attenta resa del senso della costruzione drammatico-musicale.⁴⁷

Nel 2017 fu interessante l'accostamento di Kurt Weill e Luciano Berio in un concerto promosso dall'Associazione bolognese Musica Insieme per il suo trentennale e realizzato dall'Orchestra da camera del *Collegium musicum*. Insieme a brani di Bach e di Igor Stravinskij, furono eseguiti i *Folk Songs* per voce e ensemble e la *Sequenza III* per voce femminile di Berio, unitamente a tre brani di Weill nella rilettura che ne condusse Berio quando, tra il 1962 e il 1972, ne realizzò la rielaborazione orchestrale insieme a Bruno Maderna.⁴⁸ Nello stesso anno il gruppo musicale universitario allargò il proprio repertorio alla canzone musicale d'autore, partecipando all'esecuzione del lavoro di Simone Cristicchi, *Il secondo figlio di Dio. Vita, morte e miracoli di David Lazzaletti*, un mistico rivoluzionario vissuto nell'Ottocento.⁴⁹ Sempre nel 2017, risalta un concerto del Coro misto del *Collegium musicum* insieme con l'orchestra sinfonica studentesca dell'Università di Utrecht, diretti da Bas Pollard, quale esempio di integrazione corale e orchestrale di gruppi diversi e di una notevole collaborazione esecutiva nella realizzazione di *Serenade to music* di Ralph Vaughan Williams.⁵⁰ Di pregio fu in quell'anno il concerto con musiche di compositrici donne antiche e moderne, quali Hildegard von Bingen, Raphaella Aleotti, Emma Lou Diemer, Angelina Figus, insieme a brani di compositori uomini che scrissero per coro femminile, come Brahms con i suoi 4 *Gesänge*, op. 17, per questa formazione, due corni e arpa, e altri, in cui si esibì

47. Notizie di questo progetto sono a p. 53 del libretto della Soffitta, reperibile on line: <https://site.unibo.it/damslab/it/soffitta/achivio-file-programmi-soffitta/booklet-la-soffitta_2016-def.pdf>.

48. Il concerto si svolse il 23 febbraio nell'Auditorium dei Laboratori delle Arti, a Bologna.

49. Il lavoro teatrale musicale di Cristicchi andò in scena il 31 marzo, con repliche l'1 e 2 aprile, nel Teatro Duse di Bologna.

50. Nel resto del concerto, la sola orchestra studentesca di Utrecht eseguì la *Sinfonia n. 2 in Re maggiore*, op. 73 di Brahms, i *Four Sea Interludes* da *Peter Grimes* di Benjamin Britten, la ballata *Šumařovo dítě* (*Il figlio del suonatore*) di Leoš Janáček, un programma comunque originale.

il coro femminile del gruppo musicale universitario felsineo, insieme con altri ensemble femminili.⁵¹

Intensa fu l'attività del gruppo nel 2018, in cui si segnala un concerto per cori e ensemble strumentali del *Collegium musicum* su brani poco conosciuti di autori francesi, anche ignoti: *Petite Symphonie*, CG 560 per nonetto di fiati e lo *Stabat mater* per coro misto e pianoforte di Charles Gounod; il *Kyrie* e l'*Agnus Dei* da *Messe de la délivrance* nella versione per coro misto e pianoforte, e la *Deuxième Suite* per otetto di fiati di Théodore Dubois; il *Tantum ergo* op. 65 n. 2 per coro femminile e pianoforte di Gabriel Fauré; infine la *Messe modale en septuor* per coro femminile, flauto e quartetto d'archi, di Jehan Alain, un autore ancora oggi poco conosciuto.⁵² In onore della Fondazione della Basilica di Santa Croce a Firenze,⁵³ il *Collegium musicum* partecipò col suo coro all'esecuzione della *Petite Messe Solennelle* di Gioachino Rossini, a sua volta programmata per i 150 anni dalla morte del compositore. Di grande interesse furono due concerti di *MusicAteneo* di quell'anno, in maggio e in giugno. Il primo vide la convergenza di tre gruppi musicali provenienti da tre diverse città europee, l'orchestra dell'Università di Berna, il coro misto dell'Università di Coimbra e il coro misto del *Collegium musicum*, diretti da Lena-Lisa Wüstendörfer, nell'esecuzione dello *Stabat mater* di Giuseppe Verdi.⁵⁴ In una ripresa di musiche di autori francesi, l'orchestra e il coro del gruppo musicale universitario eseguirono *Le tombeau de Couperin*, M. 68a di Maurice Ravel e il *Requiem* op. 9 davvero poco noto di Maurice Duruflé.⁵⁵

Nel 2019 degno di nota fu il concerto in cui fu eseguita *Appalachian Spring* di Aaron Copland, il balletto/suite orchestrale commissionata al compositore da Martha Graham e da Elizabeth Sprague Coolidge, con il precipuo scopo richiesto al compositore, e cioè di basarsi su un tema americano. La composizione, che nel 1956 vinse il Premio Pulitzer per la sua realizzazione, fu eseguita dal *Collegium musicum* nella versione originale per tredici strumenti,

51. Il concerto rientrò nella XXIX Rassegna corale Mario Roffi e si svolse a Ferrara, nella Sala della musica, di Palazzo Costabili, il 28 ottobre 2017.

52. Il concerto rientrò nella Rassegna *MusicAteneo* del 2018 e si svolse il 19 aprile nella Chiesa di S. Cristina, a Bologna.

53. Che avvenne il 3 maggio 1294. Il concerto, infatti, si tenne il 3 maggio 2018.

54. Il resto del concerto, eseguito dalla sola orchestra dell'Università di Berna, eseguì la Sinfonia da *La forza del destino* di Verdi e la *Sinfonia n. 5 in mi minore* di Čajkovskij. Il concerto ebbe luogo a Bologna nella Basilica di San Martino Maggiore il 12 maggio 2018.

55. Il concerto si svolse nell'Aula Magna dell'Università l'11 giugno 2018. L'esecuzione del brano di Duruflé fu replicata l'8 settembre dello stesso anno nel Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna, a chiusura di una masterclass di Direzione di coro, tenuta da Filippo Maria Bressan.

cui vennero accostati due brani di fine Ottocento anch'essi espressione del nazionalismo musicale e che mettevano a confronto l'Europa e gli States: la *Serenata in Re minore* op. 44 di Dvořák e *Due pezzi lirici* op. 68 di Edvard Grieg.⁵⁶ In quell'anno il gruppo musicale universitario si concentrò anche sulla musica di Poulenc, con la proposta della suite *Les Biches* FP 36, tratta dall'omonimo balletto e basata su un soggetto di Jean Cocteau, anch'essa non facilmente iscritta nelle consuete programmazioni concertistiche. Nel concerto furono anche eseguiti due brani sacri dello stesso compositore, il *Salve regina* FP 110 e il *Gloria* FP 177. Il concerto fu accompagnato da un programma di sala illustrativo dell'autore, della sua parabola compositiva e dei brani eseguiti, a testimonianza dell'attenzione del *Collegium* alla diffusione della conoscenza musicale nel pubblico.⁵⁷ Nello stesso anno si ripeté l'incursione nella canzone d'autore, attraverso una nuova collaborazione con Simone Cristicchi per la realizzazione del suo spettacolo *Abbi cura di me*, tra il *divertissement*, la poesia e la musica, con l'accompagnamento dell'orchestra del *Collegium musicum*, diretta da Valter Sivilotti.

Il 2020 fu l'anno terribile della pandemia, in cui fu impossibile qualsiasi attività musicale pubblica. Anche se nel 2021 ripresero gradualmente i concerti pubblici, fu necessario ripiegare sulla musica da camera, con pochi strumentisti. Nondimeno, il gruppo musicale si produsse in due concerti estivi con l'esecuzione della Suite dal balletto *Il lago dei cigni* di Čajkovskij, nella versione per piccola orchestra di John Longstaff, seguito dal *Regina Coeli* KV 108 di Mozart e dal *Te Deum* Hob. XXIIIc2 di Haydn.⁵⁸ Significativo fu un altro concerto con musiche per violino e viola di compositrici donne quali *Passacaglia on an old English tune* e *Chinese Puzzle* di Rebecca Clarke e *Trois pièces pour alto e piano* (trascrizione di *Trois pièces pour violoncelle et piano*) di Nadia Boulanger. Accanto a queste autrici, comparivano brani di Gabriel Fauré, Béla Bartók, Vittorio Monti, Samuel Barber e Morten Lauridsen, con attenzione

56. Il concerto si svolse nell'ambito della stagione concertistica *Musica Insieme in Ateneo* il 21 febbraio 2019, nell'Auditorium del DAMSLab, a Bologna.

57. Il concerto rientrò nella Rassegna *MusicaAteneo* del 2019 e si svolse l'11 giugno di quell'anno, nell'Aula Magna dell'Università, a Bologna.

58. Il primo, il 15 giugno 2021, si svolse nel Teatro Duse di Bologna, dunque al chiuso, in memoria della Signora Luisa Fanti Melloni, con Ronja Weyhenmeyer soprano, accompagnata dal coro e dall'orchestra del *Collegium musicum*, diretti da Enrico Lombardi e Roberto Pischedda. Il secondo, il 13 luglio di quell'anno, si svolse nella sede della Scuola di Ingegneria e Architettura dell'Università di Bologna, plesso di via Terracini, nella città felsinea, con Eva Macaggi, studentessa universitaria, soprano e gli stessi direttori.

dunque alla musica del Novecento, europea e statunitense, oltre ai classici tra Otto e Novecento.⁵⁹

Rilevante fu nel 2022 il concerto *Con tanta sua lode. Il Sei-Settecento musicale in concerto*, organizzato dalla sezione musica Padre Giambattista Martini dell'Officina San Francesco di Bologna, a cura di Elisabetta Pasquini.⁶⁰ La curatela di una studiosa docente nel Dipartimento delle Arti dell'ateneo felsineo, legato al *Collegium musicum* per statuto, manifesta il legame dell'iniziativa con la ricerca scientifica universitaria.⁶¹ Il concerto accostò la figura di Martini a quella di Mozart — che il frate stesso promosse giovinetto quale accademico filarmonico di Bologna — e di un compositore austriaco minore, contemporaneo di Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf. Il programma prevedeva l'antifona *Quaerite primum regnum Dei* KV 86 di Mozart, che fu il suo compito d'esame per l'aggregazione all'Accademia filarmonica, eseguita prima in versione originale, poi nella versione corretta da Padre Martini, e le antifone *Alma redemptoris Mater* e *Salve Regina*, dalle *Litanie atque antiphonae finales* op. 1 del solo Martini, insieme con diversa produzione strumentale sia di Mozart e Martini, sia di Dittersdorf (*Trio n. 1* in re maggiore, dalle *Sei Sonate a tre* op. 1). Tra le scelte esecutive più particolari del *Collegium musicum* nel 2022 rientrò pure *Trisagion* di Arvo Pärt, al quale fu accostato il *Requiem in do minore* di Luigi Cherubini, su suggerimento del direttore di coro e orchestra, Filippo Maria Bressan.⁶² Dopo la pandemia, questo fu il primo concerto per coro e orchestra realizzato senza dover tagliare gli organici per mantenere le distanze di sicurezza tra i musicisti. Un altro concerto degno di nota, svoltosi a Cremona,⁶³ fu infine l'esecuzione del *Requiem* op. 48 di Gabriel Fauré (versione 1893), con il coro da camera del *Collegium musicum* preparato da Nicola Carli,⁶⁴ unito al coro della Facoltà di Musicologia *Galimathías Ensemble*, entrambi diretti

59. Il concerto rientrò nelle programmazioni della rassegna estiva *Zambè*, contraddistinta da varie manifestazioni nella celebre via universitaria, via Zamboni, e si svolse il 29 giugno 2021, all'aperto.

60. Il concerto si svolse il 30 aprile 2022, nella Biblioteca San Francesco di Bologna.

61. Pasquini, che è nel Comitato di indirizzo artistico del *Collegium musicum* in rappresentanza del Dipartimento delle Arti, e sin dalla sua costituzione, ha dedicato a Martini molti suoi studi, tra i quali l'edizione critica del celeberrimo trattato di contrappunto di padre Martini: *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto: Bologna 1774*76, LIM, Lucca 2012.

62. Nel concerto del 28 giugno, in memoria della signora Luisa Fanti Melloni. Il concerto ebbe luogo nell'Aula Magna dell'Università di Bologna. L'accostamento suggerito dal direttore Bressan è una informazione che mi ha fornito il Maestro Winton.

63. Il 26 novembre 2022, nella Chiesa di Sant'Ilario.

64. Che in quel concerto diresse il brano introduttivo *Cantique de Jean Racine* sempre di Fauré.

da Giovanni Cestino. L'iniziativa fu peculiare come esempio di collaborazione esecutiva, anche per il lavoro particolare sui timbri corali, nonché sulla pronuncia autentica del latino come potevano pronunciarlo i francesi all'epoca di Fauré.⁶⁵

In ultimo, per i suoi settant'anni di vita nel 2023, il *Collegium musicum* realizzò *Thamos, König in Ägypten* KV 345, dramma in cinque atti di Tobias von Gebler per cui Mozart scrisse le musiche di scena. Il dramma fu eseguito nella traduzione italiana di Grazia Pulvirenti e nell'adattamento narrativo a cura di alcuni componenti del gruppo musicale universitario, Nicola Carli, Virginia Di Tullio, Chiara Leone, David Winton. Questo concerto costituisce l'ennesimo esempio di scelte esecutive rare e preziose, espressione anche di un costante cimento del *Collegium musicum* nella divulgazione del sapere musicale, in modo intenzionale e approfondito.

4. Conclusioni

Alla luce di quanto finora documentato, emerge come il gruppo musicale universitario felsineo sin dalla sua nascita abbia svolto una funzione importante nella diffusione delle conoscenze storico-musicali. Risalta al contempo la sua vocazione ai rapporti interistituzionali, dal momento che il gruppo è stato (ed è) sempre presente nelle stagioni musicali che l'Università di Bologna ha programmato nell'Aula Magna, come anche in tutte le stagioni concertistiche dei più importanti enti musicali della città. Non si è indugiato, in questo articolo, sulle numerosissime tournée all'estero che il gruppo ha effettuato in virtù degli scambi con cori e orchestre di università europee che ci furono fin dalle origini e che si sono intensificati con la nascita della Rassegna *MusicAteneo*.⁶⁶ Nondimeno, per quanto riguarda il pubblico interno, si può affermare che il *Collegium musicum* ha sempre contribuito, e contribuisce oggi in modo crescente, alla maturazione — in coloro che partecipano alle sue attività — di alcune competenze-chiave relative all'apprendimento permanente, come definite dall'Unione Europea:⁶⁷ la competenza personale, sociale e la capacità di

65. Informazione raccolta nell'intervista al Maestro Winton.

66. Per un elenco degli ospiti di questa rassegna, cfr. *Collegium musicum Almae Matris. Musica all'Università*, pp. 30–1.

67. Cfr. Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 18 dicembre 2006, aggiornata dalla Raccomandazione del Parlamento europeo e del Consiglio del 22 maggio 2019: rispettivamente, 2006/962/CE e 2018/C 189/01. Le due Raccomandazioni sono reperibili on line. La seconda Raccomandazione aggiorna la prima in vari aspetti, tra i quali in primo luogo l'obiettivo 4 dell'Agenda 2030, che consta di 17 obiettivi, e a sua volta sottoscritta nel 2015 dai governi dei 193 Paesi membri delle Nazioni Unite e approvata dall'Assemblea Generale

imparare ad imparare, che è la quinta; quella in materia di cittadinanza, che è la sesta; quella relativa alla consapevolezza e all'espressione culturali, che è l'ottava.⁶⁸ In questa prospettiva, il gruppo musicale contribuisce eminentemente alla formazione generale della persona, forgiando le menti e i caratteri di chi vi partecipa.

Il *Collegium musicum* si configura pertanto come un'officina permanente, ossia un laboratorio stabile di irradiazione del sapere musicale e di formazione del pubblico, nel coniugare gli aspetti poetici con quelli epistemici musicali, nell'attenzione all'accessibilità della musica d'arte per tutti, soprattutto a repertori rari, inediti, comunque poco eseguiti. Esso costituisce allo stesso tempo un punto di riferimento importante per lo sviluppo della Terza Missione in seno all'ateneo bolognese, al cui quadro generale il *Collegium* contribuisce in maniera significativa, e forse ancora non pienamente valorizzata, tramite il suo indubbio e positivo impatto sul territorio lungo settant'anni di attività.

dell'ONU. L'obiettivo 4 dell'Agenda 2030 inerisce l'istruzione di qualità. La Raccomandazione del 2018 insiste su nuove modalità di apprendimento, tra le quali l'integrazione di attività extracurricolari con quelle curricolari: ciò che il *Collegium musicum* promuove in particolare per i suoi componenti che siano nello specifico iscritti ai corsi di laurea in discipline musicali.

68. Questa è la competenza-chiave più direttamente riferibile alle arti, dunque alla musica.

MUSICOLOGIA E DIVULGAZIONE MUSICALE, OVVERO ALLA RICERCA DI UNA MUSICOLOGIA SOSTENIBILE

Soltanto se riusciremo a scrivere
anche per chi sta fuori dalla nostra
comunità di adepti, si darà la
chance di un ampliamento di orizzonti.¹

Da alcuni mesi sulla piattaforma Iris Cineca, alla nuova voce Terza missione (Public Engagement), compare un simpatico menu a tendina contenente varie tipologie di ‘prodotti valutabili’, secondo una modalità del tutto analoga a quanto avviene da anni per le pubblicazioni scientifiche di ciascun docente e ricercatore universitario. Mi limito a citare i ‘prodotti’ di Terza missione che riguardano più da vicino le discipline di ambito musicologico:

- 1) Organizzazione di concerti [...], mostre, ecc.,
- 2) pubblicazioni (cartacee e digitali) dedicate al pubblico non accademico,
- 3) produzione di programmi radiofonici e televisivi,
- 4) pubblicazione e gestione di siti web e altri canali social di comunicazione e divulgazione scientifica.

È evidente che tutte le suddette tipologie possono svolgere una funzione di divulgazione musicale. Sembrerebbe così gettato un ponte ufficiale tra ricerca accademica, didattica universitaria e attività divulgativa nel campo delle discipline musicali. Si riconosce insomma che la ‘terza’ delle missioni di un «docente universitario di musica» (cito qui intenzionalmente la dicitura alla base dell’acronimo ADUIM – Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica) gode finalmente di un meritato prestigio con potenziali ricadute benefiche sul piano culturale e sociale. Ciò dovrebbe inoltre servire ad attenuare la tradizionale e serpeggiante diffidenza, per esempio, tra chi si dedica prevalentemente alla ricerca ‘pura’ e chi invece non disdegna, almeno occasionalmente, di sporcarsi le mani — si fa per dire — con articoli di giornale, pubblicazioni

1. TILMAN SEEBASS, *Musicologia – di chi e per chi? Il nostro compito nel nuovo secolo*, «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 225–34: 226.

per lettori non specialisti, interventi sul web, conferenze, organizzazione di iniziative, partecipazione a programmi radio-televisivi e via scorrendo.

In passato si è spesso discusso delle differenze di ruoli che caratterizzano un musicologo e un critico musicale, per quanto esistano illustri personalità che, anche nel Novecento italiano, si sono senza dubbio distinte in entrambi gli ambiti. Una trentina d'anni fa, dunque in un contesto storico ben diverso dall'attuale, si osservava che, pur trattandosi di «due categorie professionali che, in maniera distinta, operano su oggetti comuni», fra critici e musicologi si registravano in Italia «casi di perfetta simbiosi» ma anche «fenomeni di velato risentimento reciproco».² Il suddetto panorama, più o meno conflittuale, alla cui pacificazione dovrebbe giovare il recente riconoscimento dello status di Terza Missione, si è intanto arricchito di un terzo profilo professionale, talora intrecciato con gli altri due, talora indipendente: quello del divulgatore musicale.

Una ventina d'anni fa, precisamente tra il 5 e il 6 novembre 2004, si svolse a Parma uno specifico convegno dal titolo *La divulgazione musicale in Italia oggi*. L'iniziativa si articolò in tre direzioni, esplorando il rapporto della divulgazione con la didattica, con la storia della musica, infine con la critica musicale e il mondo dell'informazione. Un prezioso quaderno di 170 pagine³ raccoglie i contributi dei relatori di allora, tra cui spiccano tre musicologi — Paolo Russo per il repertorio eurocolto,⁴ Franco Fabbri per la *popular music*, Stefano Zenni per l'influenza dell'Africa sulle musiche di tutto il mondo — accanto agli immancabili *cahiers de doléances* di critici musicali, redattori e/o direttori di riviste musicali specializzate, già all'epoca in evidente crisi. È un dossier che si può rileggere con profitto, benché si riferisca, ancora una volta, a una realtà storica non paragonabile all'odierna: tanto per fare un esempio, si additava il «medioevo televisivo» di quegli anni⁵ come uno dei principali responsabili del crescente imbarbarimento degli italiani (ma ai nostri giorni, quanti ragazzi della Generazione Z guardano il piccolo schermo?) e ancora si consideravano le principali testate giornalistiche come prioritari mezzi d'informazione (vale la stessa domanda di cui sopra). D'altronde, all'epoca, non era neppure iniziata

2. Le citazioni sono tratte da GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *La critica musicale italiana: un autoritratto*, «Rivista Italiana di Musicologia», xxvi/1 1991, pp. 117–35.

3. *La divulgazione musicale in Italia oggi*, a c. di Alessandro Rigolli, Quaderni Ladimus, 1, EdT, Torino 2005.

4. Dallo stimolante contributo di Paolo Russo (*Le guide all'ascolto per chi e per cosa*, ivi, pp. 25–39) ho attinto la citazione di Tilman Seebass riportata in esergo.

5. La definizione ricorre in DANIELE MARTINO, *Informare un vulgo coltissimo nell'oceano dell'indifferenza*, ivi, p. 109.

l'era dei *social media* che, di lì a poco, avrebbe rivoluzionato anche le abitudini d'ascolto.

Torniamo dunque al nostro tempo. Credo anzitutto che si debba accogliere con favore il rinnovato impegno, nelle varie forme di Terza Missione, da parte di un numero crescente di docenti e ricercatori universitari sei settori disciplinari musicologici L-ART/07 e L-ART/08. Tuttavia, essere iscritti all'ADUIM e avere una sincera vocazione a relazionarsi anche con «chi sta fuori dalla nostra comunità di adepti» potrebbe non bastare per diventare davvero ottimi divulgatori musicali.

E quali dovrebbero essere, allora, i requisiti indispensabili? Posto che ogni lettore potrebbe dare risposte diverse, presenterò la mia opinione azzardando una triade di qualità fondamentali. La prima, in modo abbastanza prevedibile, riguarda la *competenza*. Ciò che afferma un divulgatore musicale dovrebbe essere immune, nel limite della ragionevolezza, da grossolani errori storici o musicologici. La seconda peculiarità, anch'essa scontata, concerne l'*efficacia comunicativa*. Chi parla di musica davanti a un pubblico indifferenziato dovrebbe farlo in modo da proporre argomentazioni sempre interessanti, seducenti, non banali, non troppo aride, non noiose, possibilmente prive di tecnicismi incomprensibili ai non iniziati. Il terzo punto, su cui probabilmente non tutti saranno d'accordo, riguarda invece la fama del divulgatore: potrebbe trattarsi anche di una notorietà ristretta a un settore di nicchia, ma chi divulga, se non vuole trovarsi in presenza di un pubblico veramente esiguo (non sto a raccontare quante volte mi è capitato di assistere a conferenze musicali con meno di otto persone in sala, inclusi gli organizzatori!), dovrebbe poter contare almeno su un certo grado di acquisita visibilità.

Naturalmente il nostro ideale divulgatore — che immaginiamo competente, efficace e, almeno entro certi limiti, famoso — esporrà le sue riflessioni in modo tanto più chiaro e convincente se potrà contare sull'audizione di esempi musicali: questi ultimi potranno essere registrati o — meglio ancora — proposti in esecuzioni dal vivo. Tra i più utili «prodotti» del Public Engagement, per usare il gergo burocratico, si potranno annoverare iniziative sia tradizionali, sia realizzate mediante la rete. Nel primo caso saranno conferenze, conferenze-concerto, trasmissioni televisive o radiofoniche, edizioni di saggistica musicale, nonché attività pubblicistica su quotidiani e riviste specializzate che, malgrado il dilagare dei *social* e le preferenze della Generazione Z, tuttora resistono e possono contare su un certo numero di lettori. Quanto ai nuovi media, si terranno presenti video su YouTube o altri social, podcast, siti web e via scorrendo.

Superfluo rimarcare la necessità e l'importanza di queste azioni per informare, sensibilizzare e avvicinare alla musica (di vari generi) un pubblico il più

possibile ampio e intergenerazionale, cercando di affinarne lo spirito critico. Anche il repertorio più diffuso a livello popolare, includendo canzoni d'autore e colonne sonore cinematografiche, potrebbe giovare di un'avveduta divulgazione, come per esempio si è potuto riscontrare nelle trasmissioni televisive di colto intrattenimento proposte da un eccellente musicista quale Stefano Bollani, pronto anche a effettuare fasciose incursioni nella musica dei secoli passati.

Personalmente — anche se dirò un'ovvietà — ritengo prioritario e fondamentale puntare l'attenzione soprattutto sui classici musicali della tradizione eurocolta, dato che nel nostro Paese, anche a causa dei ben noti e annosi deficit di educazione scolastica, nonostante l'eroico impegno di tanti meravigliosi docenti, soltanto una percentuale minoritaria della popolazione ha un effettivo grado di familiarità con questi repertori.⁶ Un'efficace azione divulgativa avrà quindi significative ricadute anche sull'economia della musica e, per venire al nostro ambito, sul numero degli studenti universitari seriamente interessati alle nostre discipline (e non solo, si spera, a un'arida accumulazione di crediti formativi).

Una vetrina delle 'buone pratiche' messe in atto dai nostri atenei è già visibile sulla piattaforma *NEUMI*,⁷ ma proprio perché tale compito è già stato egregiamente assolto, eviterò di aggiungere ulteriori esempi virtuosi. Invece, assumendomi il rischio di andare contro corrente, preferisco mettere il dito nella piaga in un problema tuttora aperto: la lontananza, e il conflitto talora oppositivo, tra le posizioni dominanti nella musicologia accademica e alcuni dei migliori esiti della saggistica divulgativa di ambito musicale. Non prenderò dunque in considerazione esempi pessimi, modesti o mediocri di divulgazione musicale, ma solo casi stimolanti, che d'altronde si innestano nel tronco del filone particolarmente ricco, vivace e apprezzato, anche nel Novecento italiano, di apporti extra-universitari provenienti da musicisti, letterati, critici musicali e didatti.

6. Temo che il dato dell'Istat riferito al 2018, dunque in epoca pre-Covid, secondo cui «tra la popolazione [italiana] di 6 anni e più sono circa il 9 per cento quanti si recano ad ascoltare un concerto di musica classica» sia fin troppo ottimistico. Del resto, non è chiaro se con la locuzione di Musica classica, con cui tradizionalmente si intende l'eterogeneo mondo dell'opera e dei concerti, siano incluse anche composizioni di eccezionale notorietà quali, poniamo, le colonne sonore per orchestra sinfonica di Ennio Morricone oppure i pezzi per pianoforte solo di Ludovico Einaudi. L'amplissima diffusione di tali musiche, da questo punto di vista più in linea con la sfera 'popular', per quanto eseguite con organici strumentali propri del repertorio 'classico', non implica a priori valutazioni estetiche negative, ma certamente può alterare in modo decisivo i dati statistici.

7. Cfr. il contributo di Luca Aversano in questo volume.

Forse potremmo essere tentati di considerare la musicologia accademica come una fonte primaria di conoscenza scrupolosamente verificata e la saggistica divulgativa come un'umile ancella che ne diffonde, come può, pur tra inevitabili banalizzazioni e qualche fraintendimento, una parte dei risultati. Questa idea, a mio parere, è piuttosto ingenua, oltre che viziata da forti pregiudizi. Cercherò invece di dimostrare come viceversa, in ambito musicale, la divulgazione ai suoi più alti livelli, quella dunque dotata anche di competenza e originalità, possa esercitare un ruolo critico nei confronti della stessa musicologia universitaria, arrivando perfino a denunciarne possibili errori di valutazione o limiti metodologici.

È significativo che un sommo esperto di pianoforte quale Piero Rattalino, scomparso a novantadue anni nel 2023, abbia sempre preferito definirsi un divulgatore piuttosto che un musicologo. I suoi innumerevoli scritti, dallo stile inconfondibile e accattivante, dunque potenzialmente attraenti anche per non professionisti, offrono spesso riflessioni di grande sottigliezza, ma in quanto divulgativi non seguono certo le norme redazionali di una rivista di classe A, né sono soggetti all'opprimente processo di revisione paritaria (la famigerata *Peer Review*); eppure, proprio perché indipendenti dai canali accademici, proprio perché svincolati da ipertrofiche zavorre bibliografiche o redazionali, e dunque agevolati in rapidità ed efficacia, possono svolgere una sorprendente funzione critica.

Eccone un esempio.

Nel 2020, in piena pandemia, uscì un volume di Rattalino intitolato *La tecnica di Chopin*.⁸ Qui troviamo alcuni spunti polemici all'indirizzo di un riconosciuto luminare degli studi chopiniani, lo svizzero Jean-Jacques Eigeldinger, già docente dell'Università di Ginevra. Leggiamone alcuni passi:

Per quanto concerne il pianista e il didatta Chopin è Jean-Jacques Eigeldinger il miglior cane da tartufi mai esistito. Eigeldinger ha fiutato passo dopo passo le tracce degli allievi di Chopin e dei loro discendenti e ha messo insieme una massa imponente di documenti nei quali anch'io, come tanti altri, ho pescato a profusione.⁹

Fin qui, l'onesto e doveroso riconoscimento del valore delle ricerche di un eccellente specialista, non per caso ben noto a tutti i musicologi che si occupano in modo approfondito di Chopin. Ma poi segue la parte critica:

8. PIERO RATTALINO, *La tecnica di Chopin. Con cenni di storia e teoria, ed esercizi di tocco*, Zecchini, Varese 2020.

9. Ivi, p. 10.

Ricercatore accanito e fortunato, egli è però un analizzatore talmente candido da sposare talvolta l'innocenza adamitica. Nella Introduzione al suo opus magnum più volte ristampato e accresciuto, *Chopin vu par ses élèves*, egli fissa in sei punti le novità rivoluzionarie della diteggiatura di Chopin. [...] Conviene leggere attentamente e, purtroppo, confutare quanto egli dice perché la sua firma è diventata autorevole e le sue affermazioni non vengono più vagliate criticamente ma sono accettate come assiomi.¹⁰

Rattalino ha buon gioco a contestare tutte le presunte scoperte chopiniane indicate dallo studioso elvetico. Per esempio, sul fatto che il pollice, grazie a Chopin, acquisti finalmente diritto di cittadinanza sui tasti neri, l'esperto italiano enumera notissime pagine di Mozart (Fantasia KV 475) e Beethoven (Sonata op. 27 n. 2) in cui ovviamente non si potrebbero eseguire certi passi senza mettere il pollice sui tasti neri. C'è anche lo Studio n. 30 del *Gradus ad Parnassum* di Clementi, in cui sarebbe inimmaginabile un'esecuzione con il pollice privo di diritto di cittadinanza sui tasti neri ed estraneo a funzioni melodiche. Allo stesso modo, affermare che Chopin sdogani le «note ribattute con lo stesso dito», è come attribuirgli la scoperta dell'acqua calda, dato che già lo stesso Clementi, molti anni prima del maestro polacco, prevedeva la stessa soluzione nella Sonatina op. 36 n. 1.¹¹ La rivoluzione della tecnica pianistica chopiniana, innegabile ed evidente, risiede dunque in aspetti diversi rispetto alle suddette diteggiature considerate in sé e per sé.

È chiaro pertanto che la saggistica divulgativa extra-accademica, almeno nei suoi esiti migliori, non si limita a diffondere quanto sancito dalla musicologia ufficiale, ma può svolgere anche una preziosa funzione di vigilanza, talvolta con spirito vivacemente dialettico.

Da un saggio dello stesso Rattalino uscito nel 2022, *Chopin, i valori traditi e riconquistati*,¹² trarrò un'altra citazione, questa volta riferita alle consuetudini

10. Ibidem.

11. Ivi, pp. 10–3. Per completezza d'informazione, vale la pena di riportare alcuni passi di quanto scrive in proposito Eigeldinger. Lo citiamo dall'edizione inglese del suo diffusissimo e pur sempre fondamentale studio, JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin, Pianist and Teacher, As Seen by His Pupils*, traduzione di Naomi Shohet con Krysia Osostowicz, a c. di Roy Howat, Cambridge University Press, Cambridge 1986, edizione elettronica (Kindle) senza numerazione delle pagine: «So it was precisely by breaking many a Classical rule that Chopin opened new horizons with his revolutionary way of fingering. His contribution in this field may be summed up in the following points: Emancipation of the thumb, which is allowed the freedom of the black keys (Etude op. 10/5) [...]; Notes repeated with the same finger, as far as the writing and the tempo permit it».

12. PIERO RATTALINO, *Chopin: i valori traditi e riconquistati con altri nuovi saggi di musicologia*, Zecchini, Varese 2022.

delle edizioni critiche musicali, come per esempio quelle delle Partite per clavicembalo di Johann Sebastian Bach:

Il curatore della pubblicazione parla della datazione e di altri particolari storici, elenca le varianti che ha trovato in diverse fonti, dà eventualmente delle indicazioni per la realizzazione di certi abbellimenti rari o obsoleti, fa magari una capatina nella storia della ricezione. E basta.¹³

Quel severissimo «e basta» ci dice che in realtà il lettore curioso del nostro tempo amerebbe trovare qualcos'altro e, che, non trovandolo, rimarrà in parte deluso. Rattalino fa l'esempio clamoroso dell'*Affektenlehre*. Denuncia il fatto che ai nostri giorni il tipico studioso accademico della musica di Bach «gli affetti non li cerca e quindi non li cita, neppure di passata».¹⁴

Manco a farlo apposta, quasi parallelamente al saggio di Rattalino, è uscita l'edizione italiana della monografia di Christoph Wolff, *Bach's Musical Universe*,¹⁵ i cui ingredienti principali sono per l'appunto datazioni di composizioni, dettagli storici, molteplici elenchi di varianti in diverse fonti, sporadici cenni di storia della ricezione e — aggiungiamo noi — un aggiornamento bibliografico che tiene conto della più recente *Bach Forschung*. Ma, come prevedibile, non vi si rinviene alcun accenno all'*Affektenlehre*, né ad altri aspetti che trascendano il mero orizzonte filologico così come si è delineato nel corso del XX secolo. Personalmente ritengo che il libro di Wolff rappresenti un contributo rilevante, ma come compendio di musicologia accademica nel tradizionale alveo della filologia musicale, non certo come testo pensato per un pubblico di lettori contemporanei non musicologi, anche se potenzialmente interessati alle musiche di Bach. Insomma, un libro più di promozione settoriale, intendendo per settore, in questo caso, la comunità di studenti e studiosi di musicologia, che non di autentica divulgazione.

Concludo con una domanda inevitabile: si può pensare a un riavvicinamento tra la musicologia accademica e la saggistica musicale più avveduta e intrigante?

La risposta può essere positiva, a patto naturalmente di riformare l'attuale musicologia. In che modo? Per esempio, sgravandola da eccessivi intralci redazionali e bibliografici, permettendole una maggior rapidità ed efficacia; privilegiando approcci non solo specialistici, ma trasversali; riponendo al centro

13. Ivi, p. 126.

14. Ivi.

15. CHRISTOPH WOLFF, *Bach's Musical Universe. The Composer and His Work*, Norton, New York and London 2020 (ed. it.: *L'universo musicale di Bach*, trad. di Patrizia Rebullà ed Elli Stern, Il Saggiatore, Milano 2023).

dell'interesse, accanto alla filologia testuale, un equilibrato insieme di storia, critica, filosofia, antropologia e analisi (se possibile, quest'ultima, non troppo esoterica). Forse, anche a livello internazionale, si sta procedendo in direzione opposta, ma è sempre possibile tentare di correggere la rotta. Sarebbe anche pronta la denominazione per questa disciplina rinnovata del XXI secolo. Come potrebbe chiamarsi? Musicologia sostenibile.¹⁶

16. Al concetto tanto in voga di sostenibilità, fruttuosamente applicabile — a mio parere — anche all'ambito culturale e non solo, banalmente, a quello ecologico ed economico, ho già fatto riferimento in un paio di pubblici interventi in convegni dedicati rispettivamente alla composizione musicale del XXI secolo e alla critica musicale contemporanea: cfr. MARCO BIZZARINI, *Oltre il postmoderno*, in *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica, prima giornata di studio* (13 aprile 2021), a c. di Marco Bizzarini, FedOA Press, Napoli 2021, pp. 13–30; ID., *Critica musicale e sostenibilità*, relazione inedita presentata all'*International Conference on Music Criticism*, Università IULM, Milano 30 novembre – 2 dicembre 2021.

MUSICA D'ARTE E/O POPULAR MUSIC?

1. Introduzione: Università, divulgazione, Terza Missione

In questo contributo affronterò alcune problematiche relative alla divulgazione musicale, segnatamente radiofonica, per quanto attiene ai differenti ambiti della musica d'arte e della *popular music*.¹ Ne evidenzierò alcune peculiarità con le conseguenti sfide di ordine pratico e metodologico per risolvere alla fine l'interrogativo posto nel titolo.

Il punto dal quale vorrei partire riguarda il concetto di 'divulgazione', su cui evidentemente si fonda quello di 'divulgazione musicale'. Esso designa un'azione che consenta di diffondere il sapere scientifico al di fuori della comunità degli addetti ai lavori e si rivolga a un pubblico il più ampio possibile.²

Solo in tempi piuttosto recenti il mondo accademico istituzionale — al di là, dunque, di eventuali iniziative individuali di suoi esponenti — ha sviluppato consapevolezza dell'importanza di questo tipo di impegno per la propria attività formale. Dopo aver a lungo mostrato nei fatti disinteresse e diffidenza verso di esso e averlo non di rado delegato a figure di norma esterne di

1. Sulla divulgazione musicale in Italia e le sue ricadute si vedano, oltre al contributo di Marco Bizzarini nel presente volume, *La divulgazione musicale in Italia oggi*, Atti del convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004, a c. di Alessandro Rigolli, LIM, Lucca 2005 e *La cultura musicale degli italiani*, a c. di Andrea Estero, Guerini e Associati, Milano, 2021; sul problema specifico del linguaggio e della verbalizzazione nella divulgazione musicale è invece punto di riferimento *Traducimi la musica in parole: una sfida didattica e divulgativa*, Focus di «Musica Docta», x 2020, pp. 63–128 (contributi di Giuseppina La Face Bianconi, Andrea Battistini, Luca Serianni, Fabio Rossi, Paolo Gallarati, Alberto Rizzuti, Giorgio Pestelli, Lorenzo Bianconi). Per un'articolata riflessione sulla presenza della musica, soprattutto *popular*, nella radio e sul ruolo di questo medium rispetto ai vari generi musicali in termini però sociologici piuttosto che nella prospettiva di carattere educativo-pedagogico del presente scritto, si veda *Music Radio. Building Communities, Mediating Genres*, a c. di Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen, Iben Have, Bloomsbury Academic, New York 2019. Per quanto riguarda la definizione di *popular music* e 'musica d'arte' si rinvia a più avanti in questo contributo.

2. Si veda, a titolo di esempio, la definizione di 'divulgazione' sul Vocabolario Treccani online <<https://www.treccani.it/vocabolario/divulgazione/>>.

‘divulgatori’ — termine al quale, peraltro, in seno all’accademia non sempre è stata conferita accezione positiva —, esso pone oggi la diffusione e la comunicazione del sapere scientifico fra i compiti istituzionali tanto degli atenei quanto dei singoli docenti. Ciò si è reso evidente con l’aggiunta alle tradizionali due missioni accademiche della didattica e della ricerca di una nuova e cruciale Terza Missione: una rosa di iniziative con le quali le università promuovono il legame col proprio territorio e la conoscenza esterna della propria attività nell’insegnamento e nella ricerca.

Il carattere aperto del concetto di Terza Missione e lo stretto legame fra essa e le specificità del territorio sul quale un istituto insiste fa sì che il *Rapporto ANVUR 2013* possa precisare: «Esistono quindi molte modalità con cui la Terza Missione prende forma, non tutte ancora pienamente riconosciute o inserite in procedure standard da parte delle università».³ Le varie università, pertanto, hanno dato attuazione alla propria Terza Missione in termini differenziati: un raffronto fra le pagine dedicate ad essa nei siti internet di vari atenei lo mostra con plastica evidenza.⁴

Anche la Libera Università di Bolzano, alla quale afferisco, conta naturalmente fra i propri programmi la Terza Missione e la declina in un’ampia offerta.⁵ Essa si articola fra la «valorizzazione (economica) della conoscenza» e l’azione nel «Life Long Learning e [nel]la divulgazione del sapere per grandi e piccoli».⁶ Tale impegno spazia, per fare degli esempi, dai corsi dello *Studium generale*,⁷ rivolti all’intera cittadinanza ma concepiti in modo da fornire un carico di CFU riconoscibili in caso di iscrizione ai corsi regolari,⁸ alle attività della JuniorUni rivolte all’infanzia nel contesto delle *Children Universities*,⁹ a un canale YouTube che nel 2020, durante la fase acuta della pandemia da

3. *Rapporto ANVUR sullo Stato del Sistema universitario e della Ricerca 2013*, p. 559 (<https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2014/03/Rapporto%20ANVUR%202013_UNIVERSITA%20e%20RICERCA_integrale.pdf>).

4. A titolo di esempio, si vedano <<https://www.unifi.it/ls-39-terza-missione.html>> (Università di Firenze), <<https://www.uniroma1.it/it/node/287516>> (Sapienza Università di Roma), <<https://www.unibo.it/it/terza-missione>> (Università di Bologna).

5. Cfr. <<https://www.unibz.it/it/home/third-mission/>>.

6. Ivi.

7. Cfr. <<https://www.unibz.it/it/faculties/further-courses/studium-generale>>.

8. A riprova dell’ampiezza del concetto di Terza Missione e delle sue modalità attuative, si consideri che in un’ottica restrittiva il conferimento di crediti formativi condurrebbe alla considerazione di tali attività come parte della didattica, dunque della ‘prima missione’ accademica e non della terza.

9. Cfr. <<https://www.unibz.it/it/faculties/further-courses/junior-uni/>>; per un inquadramento teorico-concettuale e specifiche esemplificazioni si veda *Bambini all’università. Diario di un’esperienza*, a c. di Paolo Somigli e Monica Paricchi, FrancoAngeli, Milano 2021.

COVID-19, ospitò microlezioni del tutto *open access*,¹⁰ fino alla collaborazione con la sede bolzanina RAI per la realizzazione di trasmissioni come *Terza Missione*, basata su brevi lezioni radiofoniche di 15 minuti.¹¹ La cooperazione tra la Libera Università di Bolzano con la RAI, oltre che da questo canale istituzionale, si arricchisce inoltre con la partecipazione di suoi docenti e ricercatori in rubriche culturali dove presentano iniziative d'ateneo o proprie ricerche e pubblicazioni. Pertanto, a differenza di molti altri atenei italiani la Libera Università di Bolzano, anziché agire attraverso una propria radio universitaria nata 'dal basso' su iniziativa degli studenti e riconosciuta a livello formale dagli organi accademici,¹² si avvale invece di una collaborazione istituzionale con l'emittente radiofonica di Stato per rubriche specifiche che coinvolgono propri docenti e talvolta possono anche essere messe in onda dagli spazi universitari stessi.

2. Un problema della divulgazione musicale

Alla sfera di iniziative di Terza Missione ora ricordata, io stesso ho contribuito sia con lezioni dello *Studium generale* sulla musica d'arte del Novecento tra 2019 e 2020, sia con alcune 'videopillole' dedicate a Schönberg e Webern (2020) per il canale YouTube, sia come relatore di Terza Missione (su De André, Sanremo e il rapporto fra musica classica e didattica; 2021–23), sia infine come ospite delle trasmissioni *Zeppelin* di Paolo Mazzucato e, soprattutto, *Post-It*, di Alessandra Tortosa.¹³ Tra gli argomenti trattati in quest'ultimo contesto figurano il pianismo di Maria Tipo per i suoi 90 anni (2021), la musica di Sylvano Bussotti all'indomani della sua scomparsa (2021), il Quartetto Cetra e Antonio Virgilio Savona a seguito della pubblicazione dell'edizione degli scritti di Savona (2023).¹⁴

Proprio nel quadro di quest'attività ho dovuto tenere conto della serie di questioni su cui mi soffermerò adesso. Infatti, se il sostanziale disimpegno istituzionale del mondo universitario rispetto alla divulgazione fino a tempi recenti ha alimentato in generale una forma di scollamento fra sapere accademico e

10. Cfr. <<https://www.youtube.com/channel/UCFpYuzu5BwMMdysRD5VfHxg/videos>>.

11. Cfr. <<https://www.raibz.rai.it/feed.php?id=85>>.

12. Una mappatura attraverso il sito internet dell'Associazione Operatori Radiofonici Universitari si trova all'indirizzo <<https://www.raduni.org>> e segnatamente <<https://www.raduni.org/gli-affiliati/>>. Un raffronto fra le varie programmazioni richiede evidentemente uno spazio a sé.

13. Cfr. <<https://www.raibz.rai.it/feed.php?id=17>>.

14. Antonio Virgilio Savona. *Oltre il Quartetto Cetra: scritti critici 1939–1998*, a c. di Paolo Somigli, Nardini, Firenze 2022.

conoscenza comune di esso, per la musica la situazione è ancora più difficile. Non si tratta solo di iniziare o contribuire a saldare un *gap* fra ricerca accademica e società civile. La sfida che la divulgazione musicale si trova a dover raccogliere è assai più complessa a causa di un problema specifico, d'ordine prima di tutto educativo e scolastico, relativo alla conoscenza della musica.

Come noto, nella scuola italiana la disciplina «Musica» è presente solo nella primaria e nella secondaria di primo grado ed è del tutto assente nella secondaria di secondo grado: vi figura solo nel liceo musicale e coreutico. Tale situazione crea una sorta di vuoto diffuso trasversalmente nella popolazione: indipendentemente dal titolo di studio o dal livello professionale e sociale, le persone che escono dalla scuola secondaria di secondo grado e si avviano al lavoro o alla formazione superiore sono perlopiù accomunate da una scarsa conoscenza della musica dal punto di vista storico e teorico.¹⁵

Ciò, tuttavia, non significa che esse non conoscano (o non ritengano di conoscere) del tutto la musica, non ne fruiscano, non la suonino o non la cantino. Semplicemente, a fronte di una formazione musicale istituzionale deficitaria in quanto del tutto assente dopo la scuola secondaria di primo grado, la conoscenza musicale, tanto pratica quanto teorica, della maggior parte delle persone tende a provenire o alimentarsi da percorsi extrascolastici, e non di rado 'autodidattici', di norma del tutto parziali perché basati pressoché soltanto sugli interessi e le attitudini individuali.¹⁶

Proprio le ricadute di questa situazione costituiscono una sfida ingente per la divulgazione musicale, non solo in generale, in quanto essa non può far conto su un terreno di preconsenze minime da poter dare per scontate, ma anche per quanto riguarda gli ambiti musicali e i repertori sui quali la divulgazione si esercita. Da tale situazione, pertanto, scaturiscono differenti problematiche ed esigenze di ordine comunicativo, contenutistico e metodologico, a seconda che la divulgazione riguardi la *popular music* — ovvero quell'insieme di musiche ad ampia diffusione della quale la 'canzone' rappresenta la

15. Cfr. LUCA AVERSANO, *La musica nella formazione scolastica degli italiani*, in *La cultura musicale degli italiani*, pp. 3–35.

16. Al momento, il quadro più esaustivo sulla partecipazione degli italiani a pratiche musicali (tanto di ascolto quanto di fruizione) resta l'indagine ISTAT, *La musica in Italia*, il Mulino, Bologna 1999. I successivi rapporti ISTAT sul tempo libero offrono dati inerenti alla fruizione (in particolare dal vivo): si veda l'ultimo del 2023, con dati relativi al 2021: <<https://www.istat.it/storage/ASI/2023/capitoli/C10.pdf>>. In merito alla popolazione giovanile si veda invece GIANCARLO GASPERONI, LUCA MARCONI, MARCO SANTORO, *La musica in Italia, Pratiche, gusti, educazione*, EDT, Torino 2004. Si veda infine, in prospettiva storica e connessa principalmente alla musica d'arte, MARIA BORGHESI – DANIELE PALMA, *Un paese di diletanti? Tracce e pratiche della musica "fai da te"*, in *La cultura musicale degli italiani*, pp. 133–57.

concretizzazione più nota — oppure la cosiddetta ‘musica d’arte’ o ‘musica classica’ — costituita dagli autori del passato, anche remoto, nonché da quei musicisti tardonovecenteschi e contemporanei avvertiti come estranei al mondo *popular* e parte di una tradizione che conta fra i propri esponenti, per fare solo pochi esempi, Monteverdi e Mozart, Bach e Verdi, Beethoven e Stravinskij. In altre parole, per le ragioni che vedremo, la divulgazione musicale (radiofonica, ma anche in generale) della musica d’arte e quella della *popular music* differiscono profondamente.¹⁷

3. Divulgazione musicale (radiofonica) e musica d’arte

Iniziamo dunque la nostra riflessione con la ‘musica d’arte’. L’assenza di percorsi specifici di storia della musica nel sistema scolastico ha contribuito a far sì che la popolazione italiana abbia conoscenze storico-musicali nella migliore delle ipotesi approssimative o sommarie, evidenziate da ricerche statistiche e sociali svolte fra la fine del Novecento e i primi anni Duemila.¹⁸ Tali carenze non hanno trovato compensazione effettiva da parte della divulgazione. In mancanza di una formazione scolastica e dunque di una qualche diffusa conoscenza a monte, tende a venir meno una motivazione all’apprendimento e all’approfondimento attraverso i canali divulgativi più specifici.¹⁹ Inoltre, in sedi generaliste, la divulgazione musicale stessa, scollata dal sapere accademico e affidata perlopiù a figure non specialistiche ma di alta risonanza mediatica, non sempre può essere in grado di offrire contenuti solidi e aggiornati e di uscire da una sorta di *confort zone* fatta di stereotipi e luoghi comuni nei quali il grande pubblico possa sentirsi come a casa.

Le conseguenze di questa situazione sono fondamentalmente di due tipi. Da una parte è chiara la scarsa familiarità del pubblico generalista con molti autori,

17. Ho discusso i sintagmi e concetti di *popular music* e ‘musica d’arte’ (o ‘musica classica’) con relativi riferimenti alla letteratura e al dibattito in PAOLO SOMIGLI, *La canzone in Italia. Strumenti per l’indagine e prospettive di ricerca*, Aracne, Roma 2010, pp. 13–41 e PAOLO SOMIGLI, *La musica classica nell’educazione musicale. Ragioni, sfide e scopi di un progetto di ricerca*, in *Classical Music in Education*, pp. 69–102: 71–4.

18. Cfr. ISTAT, *La musica in Italia*, e GASPERONI, MARCONI, SANTORO, *La musica in Italia. Pratiche, gusti, educazione*.

19. Sui programmi di approfondimento in radio e i tentativi di un’opera di rigorosa divulgazione musicale nella storia della radio e della televisione pubblica italiana si rinvia rispettivamente a FEDERICO VIZZACCARO, *La dimensione della musica nella radio pubblica italiana* e ANNA SCALFARO, *La divulgazione della cultura musicale in RAI-TV*, in *La cultura musicale degli italiani*, pp. 225–76 e 277–315. La riflessione sull’effettivo impatto generale di questa importante tradizione sulla formazione musicale effettiva e le cause di esso meriterebbe invero uno spazio a sé.

repertori, concetti inerenti la 'musica classica', anche quando di assoluti rilievo e centralità. Figure di interpreti formidabili di ieri e di oggi come, per esempio, Martha Argerich, Maria Tipo o David Oistrakh, compositori novecenteschi di primo piano come Anton Webern, Luigi Dallapiccola o Sylvano Bussotti, strategie costruttive fondamentali come la forma sonata sono pressoché ignote al grande pubblico italiano.²⁰ Più note sono invece quelle figure presenti nei media o in eventi musicali d'arte dal carattere 'popolare' (per esempio concerti *pot-pourri* di arie celebri, 'gala' introdotti da presentatori famosi ecc.; si pensi, per fare un solo esempio a Luciano Pavarotti negli anni Novanta) oppure trattate all'interno di un dibattito pubblico o giornalistico nel quale non giocano un ruolo secondario presunte simpatie o antipatie politiche.

Speculare a questo problema di non conoscenza è quello della misconoscenza ovvero della conoscenza superficiale e aneddotica, quando non errata, del grande pubblico per figure o opere in apparenza assai note. Nel corso degli anni e in varie occasioni sia didattiche che divulgative nei quali ho avuto un diretto contatto e dialogo coi presenti, ho potuto appurare che di Beethoven, per esempio, a livello generale non si sa molto di più che era sordo e che ha composto l'*Inno alla Gioia*;²¹ di Mozart, sulla scorta del celebre film di Forman che evidentemente gode ancora di una certa circolazione, viene ricordata sempre la presunta rivalità con Salieri, che lo avrebbe infine avvelenato, ma niente

20. Il riferimento alla sonata è intenzionale e di quanto essa sia poco nota anche nel mondo della cultura si ha dimostrazione in un interessante caso cinematografico. Il celebre film di Ingmar Bergman *Sinfonia d'autunno* (1978) si intitolerebbe in realtà in tedesco *Herbstsonate* e in svedese *Hörstsonaten*, cioè *Sonata d'autunno*. La denominazione originale ne esprime il riferimento alla musica in senso cameristico: si tratta infatti di un film di dialoghi sofferti e d'interni nel quale agiscono sostanzialmente solo quattro personaggi, il principale dei quali è l'affermata ed egocentrica pianista concertista Charlotte — Ingrid Bergman — madre/tiranna dell'impacciata e repressa ma forse non meno egocentrica Eva — Liv Ullmann. Completano l'ensemble il pastore protestante Viktor, marito di Eva, e Helena, sorella di Eva e figlia di Charlotte confinata a letto dall'inesorabile aggravarsi di una forma congenita di disabilità e incapace di esprimersi verbalmente. Il titolo originale esprime dunque questa dimensione idealmente cameristico-quartetistica che la traduzione italiana non solo non coglie in nessun modo ma che anzi possiamo dire tradisce occhieggiando semmai a una dimensione sinfonica che può far pensare a toni e situazioni magniloquenti e superficialmente sentimentali del tutto assenti dalla pellicola.

21. Mi si perdoni un piccolo ma significativo aneddoto in proposito. In diverse occasioni, quando ho parlato di Beethoven e ho fatto ascoltare l'inizio della Quinta (la Quinta!) sinfonia chiedendo ai presenti se sapevano cos'era, mi sono sentito rispondere che la conoscevano e che si trattava della Nona sinfonia, che tra l'altro sarebbe anche 'incompiuta'. Confesso di non essere mai riuscito a scoprire l'antigrafo di questa singolare informazione (il passaggio dalla celebre *Incompiuta* di Schubert è sempre possibile ma, nel quadro ora ricordato, mi parrebbe alquanto improbabile).

si sa del *Don Giovanni* o del *Flauto magico*; di Verdi la conoscenza comune non va molto oltre il «Viva VERDI», appreso ai tempi della scuola e rimbalzato ancora oggi dai media, e al di là del coro «Va' pensiero» dal *Nabucco* come supposto inno del Risorgimento; e così via.

Connesso alla consapevolezza di una diffusa scarsa familiarità con questo repertorio è il pregiudizio, ampiamente diffuso nella società italiana,²² che vuole la musica d'arte nel suo insieme come musica 'difficile', per intenditori, per 'palati fini', magari anche un po' noiosa.²³ Come in un circolo vizioso, esso può agire da ulteriore freno non solo per l'approfondimento, ma anche per il semplice avvicinamento del cittadino comune a questa tipologia di musica e alle sedi in cui essa viene divulgata, e acuisce il problema di fondo.

Chi fra i musicologi si voglia fare carico della divulgazione della musica d'arte non può non tenere conto di tutto questo e cercare di porvi un rimedio. Sicuramente un passo da compiere riguarda la scelta dei contenuti. Quest'ultima dovrà tanto smontare stereotipi e pregiudizi come quelli ora accennati quanto cercare di ampliare l'orizzonte di conoscenza del pubblico. Per far questo sarà opportuno che chi si assume questo compito sappia muoversi in un ambito che concili il noto al grande pubblico con ciò che gli è sconosciuto. Da una parte, infatti, sarà necessario non disdegnare quelle opere che per un motivo o l'altro, a torto o a ragione, il pubblico già conosce e apprezza (per esempio l'*Hallelujah* dal *Messiah* di Händel, il foglio d'album *Per Elisa* di Beethoven, il celebre «Nessun dorma» dalla *Turandot* di Puccini) e cercare semmai di partire da esse per rimuovere le pre-conoscenze, spesso erranee, sulla musica d'arte e aggiornarne l'informazione alle più fondate e possibilmente recenti acquisizioni della ricerca scientifica. Dall'altra parte sarà fondamentale non fermarsi a questa proposta e portare a conoscenza del grande pubblico autori e opere ad esso sostanzialmente sconosciute magari per l'azione di quei pregiudizi inerenti alla musica d'arte dei quali si è detto.

Per guardare all'ambito radiofonico, sul quale ora ci concentriamo, questo tipo di obiettivo, per essere perseguito effettivamente, impone però una presenza dei musicologi-divulgatori in contesti generalisti e in rubriche culturali

22. Di esso ho avuto riscontro anche in un recente sondaggio con gli insegnanti della scuola dell'infanzia e primaria altoatesini e del loro rapporto con la musica d'arte: cfr. SOMIGLI, *La musica classica nell'educazione musicale*, p. 87.

23. Di tale aspetto si ha evidenza anche in alcune campagne pubblicitarie televisive dove il passaggio dalla musica classica ai suoni del pop — accompagnato da un mutamento nelle espressioni e nei gesti e talvolta addirittura in una transizione dal bianco e nero al colore — mira a sottolineare il carattere positivo, dinamico e 'moderno' del prodotto reclamizzato.

che non siano prima di tutto musicali e settoriali.²⁴ Solo in questo modo, infatti, è possibile scavalcare il problema che i medesimi pregiudizi pongono in generale alla fruizione musicale: di fatto un programma di divulgazione esplicitamente e primariamente musicale, soprattutto se condotto da un tecnico o un accademico poco conosciuto nel sistema dei media, delimita il proprio raggio d'azione al pubblico che già è interessato alla tematica.

Per questa ragione, come già anticipato, io stesso ho più volte preso parte a programmi radiofonici culturali non specialistici — nella fattispecie diffusi nella regione Trentino-Alto Adige — nel corso dei quali ho portato alla conoscenza degli ascoltatori del territorio musicisti o compositori che per molti di loro, prima di queste trasmissioni, erano pressoché sconosciuti.

In un contesto radiofonico come quello ora ricordato, la scelta di un linguaggio curato ma non tecnicistico²⁵ assieme all'adozione di un tono di voce 'empatico', mai monotono e distaccato, resta condizione necessaria a garantire che gli ascoltatori, magari incappati per caso in un'intervista su Sylvano Bussotti nel corso di una puntata dedicata a vari altri temi culturali di loro maggiore interesse, non cambino canale e restino sintonizzati. Solo a questo punto, infatti, sarà possibile provare a smontare con l'evidenza dei fatti il pregiudizio della musica d'arte come musica 'difficile', riservata a poche persone 'acculturate', distante dalla vita quotidiana delle persone comuni.²⁶

Un punto, inoltre, deve essere affrontato con chiarezza: l'esemplificazione musicale. Non è possibile parlare di musica senza proporre degli esempi sonori, da ascoltare. Essi dovranno essere selezionati con grande cura, come rappresentativi del discorso svolto e allo stesso tempo come proposta per un ulteriore processo di ampliamento delle conoscenze che gli ascoltatori potranno provare a compiere in autonomia. Pertanto, assieme a estratti celebri utili a fornire delle coordinate di riferimento immediate ai fruitori, non si dovrà temere

24. Mi preme sottolineare che, ovviamente, con ciò non intendo in nessun modo indicare come superflua la partecipazione dei musicologi in programmi specifici o emittenti radiofoniche di settore, a cui io stesso ho più volte contribuito ma sottolineare come tale impegno, proprio a fini di una più ampia ed efficace azione divulgativa, possa proficuamente affiancarsi a quello in sedi generaliste.

25. Sul tema si vedano i contributi in *Traducimi la musica in parole: una sfida didattica e divulgativa*, e in particolare la nota introduttiva di GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, pp. 63–4, e, in una prospettiva di taglio eminentemente linguistico, LUCA SERIANNI, *Un profano di fronte ai tecnicismi musicale: qualche riflessione linguistica*, pp. 77–85.

26. Per esempi di programmi radiofonici mirati all'avvicinamento alla musica classica del pubblico odierno anche attraverso il riferimento ad aspetti dell'attualità si veda HANS GEORG NICKLAUS, *Musikvermittlung in Radiosendungen und audiovisuellen Medien*, in *Handbuch der Musikvermittlung. Studium. Lehre. Berufspraxis*, a c. di Axel Petri-Preis e Johannes Voit, transcript Verlag, Bielefeld 2023, pp. 413–22.

di proporre brani poco noti, purché li si introducano con metodologie appropriate. Allo scopo, uno strumento idoneo anche in un contesto radiofonico risulta la procedura di didattica dell'ascolto definita da Giuseppina La Face Bianconi:²⁷ la selezione di pochissime e mirate informazioni storiche di contesto, la coerenza del brano col discorso svolto e l'indicazione dei punti di riferimento sonori essenziali per l'ascolto consentiranno agli ascoltatori di seguire e apprezzare il brano musicale nel suo svolgersi e avvicinarsi al suo senso.

Peraltro, le problematiche evidenziate in termini generali sin qui acquistano una qualche rilevanza anche qualora ci si pongano intenti divulgativi relativi a settori specifici del repertorio d'arte (per esempio, la musica antica o quella d'avanguardia) in contesti radiofonici programmaticamente dedicati alla musica classica: il loro pubblico di norma ha una maggiore familiarità con la produzione del periodo compreso fra XVIII e inizio XX secolo rispetto ai secoli precedenti e ai decenni successivi.²⁸

4. Divulgazione musicale (radiofonica) e popular music

Quanto detto sin qui — con l'eccezione della metodologia di didattica dell'ascolto — può scarsamente riferirsi alla divulgazione della *popular music*. Essa pone problematiche differenti e per certi versi addirittura opposte.

Se infatti la divulgazione della musica d'arte trova un ostacolo nell'idea di una sua presunta distanza, e conseguente difficoltà, rispetto alle abitudini del pubblico, quella della *popular music* deve fare i conti invece con la sua più marcata presenza nella vita degli ascoltatori comuni, che possono avere verso di essa e verso i suoi esponenti una vasta conoscenza. Ci si può addirittura chiedere se sia proprio necessario, come accademici, occuparsi di divulgazione della *popular music*, soprattutto, ma non esclusivamente, se riferita alla musica *mainstream* o a figure ampiamente note, e non basti la semplice trasmissione

27. Fra i vari contributi dell'autrice sul tema si veda GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a c. di Giuseppina La Face Bianconi, numero monografico di «Musica e Storia», XIV/3, pp. 511–41.

28. Sulla questione rimangono a mio parere sempre attuali le riflessioni da parte di Hans Heinrich Eggebrecht in CARL DAHLHAUS – HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Che cos'è la musica*, ed. it., Il Mulino, Bologna 1988, pp. 75–83, con la conseguente tripartizione, proprio sulla base della fruizione del pubblico, fra 'musica antica', 'musica' senza aggettivi e 'nuova musica'. Di questo stato di cose, peraltro, anche io, su richiesta degli organizzatori, ho dovuto tenere conto nelle scelte di lessico, esempi musicali e registro comunicativo in un ciclo di trasmissioni su musica del secondo Novecento per un'emittente specializzata in musica classica.

di canzoni tutt'al più annunciate da un presentatore.²⁹ Invero, parlare in radio di canzoni, di gruppi anche storici come i Beatles o di cantanti o cantautori come per esempio Vasco Rossi, Mahmood, Elodie, Carmen Consoli, Fabrizio De André significherebbe spesso correre il rischio di ripetere quanto gli ascoltatori, magari *fan* di queste figure, già conoscono a menadito: qual è la prima canzone, quale la più celebre, quali sono gli argomenti ricorrenti, quali i valori di riferimento eccetera.

Eppure, questo non significa che la divulgazione non sia necessaria e che il possesso di siffatte informazioni, magari assai ricco, sia realmente *conoscenza*. Oltre che sulle biografie, la fruizione comune della *popular music*, infatti, tende a concentrarsi principalmente su una delle dimensioni della canzone, il testo, senza addentrarsi in termini più tecnici e approfonditi nelle più complesse questioni inerenti all'interazione della parola con la musica e al ruolo che proprio la musica, nell'intersecarsi alla parola, acquista nel determinare il senso di una canzone. Ciò non significa che la musica non riceva interesse dagli ascoltatori, ma solo che spesso questo è secondario rispetto a quello ricevuto dal testo verbale: sovente anzi, l'attenzione alla musica non esce dalla sfera emozionale del 'mi piace', 'mi diverte', 'mi emoziona', e soprattutto non si sofferma a interrogarsi su come l'intersezione di musica e parola possa determinare non solo il proprio gradimento o la propria interpretazione di una certa canzone, ma anche una pluralità di sensi ulteriori rispetto sia ad essa sia a quelli che emergerebbero dal solo testo (o dalla sola musica senza parole). Parimenti limitata è spesso l'attenzione ad aspetti di carattere costruttivo e formale — per esempio l'organizzazione come strofa-ritornello o chorus-bridge — con le relative implicazioni di tipo comunicativo e di senso.³⁰

A livello generale, dunque, vi è poca abitudine all'ascolto attento, a scendere consapevolmente oltre la superficie della reazione immediata e a interrogarsi in profondità sulle caratteristiche della canzone ascoltata. Talvolta poi vi è da parte dei fruitori la ricerca di una forma addirittura di intrattenimento o di ascolto distratto. Risulta insomma poco marcata l'abitudine alla concettualizzazione e, in tale condizione, la proposta di un'analisi dettagliata di una canzone può trovare proprio in questo un ostacolo. Come divulgatori ed

29. Non credo sia un caso, in effetti, che gli studi dedicati alla divulgazione musicale radio-televisiva privilegino, a volte anche in termini impliciti, la musica d'arte mentre si soffermino sulla *popular music* soprattutto in merito ai generi musicali trasmessi.

30. Ho affrontato la questione del rapporto fra testo, melodia scelte sonore e arrangiamento con le relative implicazioni di ordine comunicativo in varie sedi e occasioni (anche radiofoniche) e di recente in PAOLO SOMIGLI, *Fra documento storico e diario psichico: la singolare attualità di "Storia di un impiegato" di Fabrizio De André*, in «Il Saggiatore musicale», XXIX, 2022, pp. 189–225.

accademici si può infatti registrare una certa resistenza dei nostri destinatari — soprattutto se appassionati fruitori di canzoni — rispetto a un discorso che entri analiticamente nel tessuto musicale e ne riveli le caratteristiche, i significati nascosti, e così anche la ricchezza. Essa è motivata dal timore che con tale approccio si possa rompere una sorta di incantesimo basato proprio su una modalità di ascolto puramente emotiva, o anche superficiale. Si tratterà dunque di far capire che quei sensi che emergeranno da una lettura più in profondità non cancelleranno gli altri, ma vi si aggiungeranno verso una conoscenza più ampia e ancora più ricca.

Ulteriore aspetto da tenere in considerazione, sempre a questo livello, è l'azione svolta dai pregiudizi che riguardano la sfera ideologica e politica, vera o presunta, dei vari interpreti o autori. Anch'essi agiscono come un filtro preventivo non tanto rispetto alla conoscenza superficiale di una canzone o di un'altra, quanto alla volontà di conoscerla più in profondità, per scoprire magari alla fine l'inconsistenza di quegli stessi preconetti.

Pure in riferimento alla *popular music*, dunque, la divulgazione deve fare i conti con preconetti e pregiudizi. Essi dipendono proprio dalla grande familiarità del pubblico col repertorio e l'idea che quest'ultimo debba essere fruito senza la necessità di particolari approfondimenti o di intermediazioni. Pertanto, contrariamente a quanto visto prima, la divulgazione della *popular music*, più che la funzione di avvicinare il pubblico alla musica proposta, dovrà spesso avere quella di aiutarlo a compiere un'operazione di distanziamento che lo porti ad una nuova conoscenza di quanto apparentemente rientrerebbe nel già noto o nella scoperta di territori fin lì del tutto inesplorati. Quindi, se nel caso della musica d'arte la ricerca di un linguaggio preciso ma anche colloquiale può essere un valido strumento di avvicinamento di un pubblico poco avvezzo a questa tipologia musicale, nella divulgazione della *popular music* si dovrà compiere il tragitto opposto, optare per registro comunicativo che, senza essere freddo o aridamente tecnicistico, aiuti a distanziarsi dalla fruizione immediata e inviti all'approfondimento. È insomma necessario affrancarsi, ancorché gradualmente, da toni e termini familiari, consoni semmai a un contesto di *fan* o a una trasmissione di intrattenimento, per puntare ad un'argomentazione e, nei limiti della comprensibilità, a una terminologia più tecnica, scientifica.

Al contempo, anche trattando di *popular music*, a livello pratico non sarà possibile prescindere dal dato sonoro, e anche in questo caso la metodologia di didattica dell'ascolto di Giuseppina La Face può offrire un punto di riferimento utile e prezioso. Tuttavia, soprattutto se si parla di musiche famose o di successo, difficilmente vi sarà la necessità di proporre per intero in una trasmissione radiofonica i brani commentati: almeno in un primo momento,

ci si potrà soffermare direttamente sui singoli particolari che si vuole illuminare. L'ascolto integrale può risultare addirittura distrattivo e potrà semmai avvenire a conclusione del lavoro, proprio per favorire, nel confronto col dato sonoro nella sua interezza, la nuova e più completa comprensione di un brano già ampiamente — ma parzialmente — conosciuto.

5. Conclusione: musica d'arte e/o popular music?

Avviamoci a concludere e torniamo un momento al titolo dato a questo contributo: *Musica d'arte e/o popular music*?

Chiaramente la mia proposta, come dimostra la mia stessa attività di accademico, è che, la divulgazione universitaria le abbracci entrambe, riguardi cioè musica d'arte e *popular music*. Questo non significa però che la disgiunzione presente in alternativa nel titolo — musica d'arte o *popular music* — debba essere accantonata. Essa, infatti, non va intesa come esclusione dell'uno o dell'altro termine in una scelta binaria ma come la considerazione che divulgare la musica d'arte o la *popular music* comporti sovente l'adozione di scelte contenutistiche e strategie comunicative differenti in quanto differenti sono le condizioni e le preconoscenze del pubblico e nel pubblico. In ambo i casi, tuttavia, compito della divulgazione sarà favorire una fruizione e una comprensione musicale che vada oltre i pregiudizi, gli stereotipi, i preconconcetti legati, in diversa maniera, con l'uno o l'altro repertorio; favorire, quindi, una più articolata conoscenza della musica, sia sconosciuta che quotidiana, e per questa via "fare cultura". La divulgazione della musica d'arte e della *popular music* è insomma un'importante sfida alla quale come università e come accademici siamo chiamati a rispondere nella nostra Terza Missione.

LE ORCHESTRE UNIVERSITARIE IN ITALIA: STRATEGIE GESTIONALI E VALENZE FORMATIVE

La marginalità di cui ancora oggi soffre la musica nel sistema scolastico italiano, ma anche tra le classi colte della nostra nazione, è dovuta a ragioni storiche e ampiamente note. Tra le cause più vistose, e più antiche, della scarsa considerazione e dell'imperfetta legittimazione sociale e culturale della musica in Italia (che oggi creano un *gap* imbarazzante con il contesto internazionale), si possono individuare la separazione fra teoria e pratica della musica e la conseguente svalutazione della seconda, ridotta a pratica artigianale ovvero manuale, priva di un vero spessore intellettuale e quindi anche di una dignità in grado di porla sullo stesso piano delle altre arti. A lungo la pratica della musica è stata considerata come l'applicazione di una pura e semplice arte d'evasione, alla quale non vale la pena applicare una più profonda riflessione teorica, storica, estetica; in fondo è a questa valutazione che risale la tradizionale e perdurante separazione — tipica dell'Italia, ma anche di alcuni altri paesi latini — tra le università e i conservatori. Le prime sono il luogo deputato allo studio della musica dal punto di vista storico, teorico, filologico; i secondi sono sempre stati il luogo in cui la musica la si 'fa', imparando a suonare, a cantare, a comporre, a dirigere cori e orchestre. Le due istituzioni hanno avuto, in passato, scarse occasioni di contatto, ciò che ha da sempre costretto il musicologo a ricorrere, per la sua formazione, a un doppio percorso, compiendo gli studi tecnico-pratici in conservatorio e acquisendo la cultura generale e le competenze storiche e teoriche sulla musica in università (una situazione che perdura in larga misura ancora oggi, e che continua ad apparire come una soluzione pressoché indispensabile). La separazione è inesistente in molti altri paesi, in primo luogo in quelli tedeschi e anglosassoni, dove le due attività sono spesso riunite sotto il tetto di una medesima istituzione e l'osmosi è favorita, diventando un fenomeno pressoché naturale.

I segnali che le cose stanno cambiando, tuttavia, si moltiplicano anche nel Belpaese. Da una parte l'esigenza di formare figure professionali che si sappiano validamente destreggiare nei numerosi campi che la società contemporanea apre a chi si dedica allo studio della musica spinge a integrare il più possibile i due ambiti della formazione musicale, integrando nella preparazione degli

studenti di conservatorio la loro conoscenza tecnica del linguaggio musicale con le discipline che un tempo erano appannaggio della sola università; dall'altro la crescente richiesta di attività musicali e di un'educazione alla musica generalizzata, proveniente dalla società civile, porta a un incremento effettivo del settore anche nell'offerta formativa di molti atenei. Di questa evoluzione generale, oltre che del mutato rapporto tra università e territorio, è certamente un segnale anche la situazione delle orchestre universitarie italiane, direttamente investite dai recenti interventi che hanno condotto gli atenei non solo a riconoscere la fondamentale importanza della Terza Missione, ma a farne pure un elemento caratterizzante della loro attività.¹

I motivi per i quali le attività musicali-performative promosse da cori e orchestre universitari sono ormai considerati elemento strategico della politica degli atenei sono molteplici. Una delle ragioni più rilevanti sta nella valenza formativa generale che possiede la pratica musicale all'interno delle università: la musica, è ben noto, può contribuire in maniera determinante alla formazione culturale degli studenti, allo sviluppo del loro senso storico, alla maturazione della loro personalità, all'allargamento dei loro orizzonti culturali, all'affinamento della loro sensibilità emozionale. La pratica della musica, inoltre, può intrecciare un legame stretto con la ricerca storica e musicologica, nel momento in cui porta a disseminarne i risultati recuperando ed eseguendo partiture inedite, valorizzando nuovi repertori, promuovendo la musica contemporanea. Ma la pratica della musica è anche un potente veicolo di aggregazione sociale e riveste, non da ultimo, un'importante funzione istituzionale nel caso in cui accompagni le celebrazioni accademiche o rappresenti l'istituzione in sedi nazionali e internazionali.

Eppure quella della musica pratica, nel sistema universitario italiano, è ancora una presenza troppo poco caratterizzante: le attività sono spesso fragili e in molti casi saltuarie, esposte come sono alla precarietà di molti fattori tra i quali sono decisivi le fonti di finanziamento, il sostegno logistico, l'appoggio delle autorità accademiche — i rettori, i direttori generali, i consigli di amministrazione — esposti a chiari di luna che non favoriscono la continuità delle iniziative, sulle quali finiscono per avere pesanti conseguenze. Laddove esistono, insomma, le istituzioni che promuovono la pratica della musica all'interno degli atenei italiani sono lontane dal raggiungimento di un assetto stabile e da un grado sufficiente di solidità istituzionale; ed anche se le iniziative

1. Sulle attività musicali promosse e condotte in Italia all'interno degli atenei, e sulla loro funzione, offre una visione d'insieme LUCA AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane: funzioni sociali, culturali e formative*, «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44, <<https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/11932>>.

si sono fatte più frequenti e diffuse che in passato, le stesse mantengono pur sempre un certo carattere di sperimentalismo, se non di precarietà. La situazione non è sicuramente agevolata dal perdurante disinteresse dello Stato, il quale fa mancare un qualsivoglia riconoscimento legislativo a queste realtà. È paradossale che la legge per la riforma dello spettacolo del 22 novembre 2017 n. 175, che pur accorda un generoso sostegno a tutte le forme di musica popolare, alle pratiche artistiche amatoriali, ai circhi e finanche agli artisti di strada, non riconosca un sostegno o una forma di finanziamento per le attività delle orchestre universitarie.² La loro sopravvivenza continua così ad essere affidata alla buona volontà e alla sensibilità di rettori e organi accademici.

Ma vediamo la situazione delle orchestre attive negli atenei italiani un po' più da vicino. Possiamo partire dai dati emersi da alcune ricerche effettuate in tempi recenti. I risultati di una prima ricognizione, condotta tra il 2008 e il 2010, furono pubblicati negli atti di un convegno svoltosi all'Università di Modena e Reggio Emilia nell'ottobre del 2008, in cui si fece il punto sull'attività dei cori e delle orchestre universitarie, sul loro rapporto con il territorio, sugli aspetti economici e organizzativi che ne regolano il lavoro, sulla scelta dei repertori.³ All'epoca risultavano attivi nell'accademia italiana una settantina di cori universitari e sette orchestre stabilmente costituite, supportate ciascuna dall'ateneo di riferimento (Pisa, Roma Sapienza, Roma Tre, Milano Statale, Salerno, Parma, Bologna).

Gli esiti di un secondo censimento delle attività musicali universitarie sono confluiti in un altro volume, intitolato *I cori e le orchestre universitarie oggi*, preparato a conclusione di un convegno internazionale svoltosi presso l'Università di Perugia nel novembre del 2018.⁴ Il volume, pubblicato nel 2021, presenta il risultato di una mappatura abbastanza completa, anche se costituita da dati di variabile esaustività e precisione; vi risultano censite oltre 75 realtà musicali universitarie, tra le quali figurano 18 tra orchestre e ensemble strumentali. Questi dati, i più aggiornati oggi disponibili, sono stati raccolti

2. Legge del 22 novembre 2017 n. 175 – Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia, che estende la platea dei soggetti beneficiari dell'Art Bonus (il credito d'imposta per favorire le erogazioni liberali a sostegno della cultura) e prevede una riforma nei settori del teatro, della musica, della danza, degli spettacoli viaggianti, delle attività circensi, dei carnevali storici e delle rievocazioni storiche, mediante la redazione di un unico testo normativo denominato «codice dello spettacolo».

3. *I cori e le orchestre universitarie italiane: attualità e prospettive*, I° Convegno internazionale Modena e Reggio Emilia 25–26 ottobre 2008, Atti e documentazioni, a c. di Antonella Coppi, CLEUP, Padova 2010.

4. *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa*, a c. di Antonella Coppi e Johann van der Sandt, LIM, Lucca 2021.

tra il 2018 e il 2020 e sono corredati da schede informative sulla storia e l'attività presente di ciascuna formazione; il volume è inoltre completato da molte informazioni sui modelli organizzativi nazionali e internazionali che regolano la vita degli ensemble universitari.⁵ Dai risultati del censimento risulta che negli atenei italiani i membri dei cori assommano a 4225, quelli delle orchestre e dei vari ensemble strumentali a 1208, con un incremento non trascurabile rispetto al decennio precedente. E il fenomeno è tuttora in crescita. Secondo stime ancora più recenti, che risalgono agli ultimissimi anni, le persone oggi coinvolte in queste attività sono circa 8000: numeri tutt'altro che esigui, che permettono di affermare che non si tratta di un fenomeno puramente marginale.

L'incremento numerico va di pari passo, da una parte, con il rafforzamento di un ruolo identitario, riflesso nella crescente partecipazione degli studenti e del personale universitario alle iniziative culturali del proprio ateneo; dall'altra con la tendenza delle stesse istituzioni accademiche a rafforzare anche all'esterno la propria immagine, stringendo un legame più saldo ed esplicito con i complessi corali e orchestrali esistenti, o fondandone di nuovi. Il ruolo di queste formazioni, nel frattempo, è stato riconosciuto e istituzionalizzato anche all'interno della cosiddetta Terza Missione, cioè nel settore delle attività — per le quali all'università è attribuito un ruolo specifico — che favoriscono, rivolgendosi al territorio, la diffusione della conoscenza e della cultura anche all'esterno degli atenei. Sarebbe limitante, per questi motivi, confinare l'attività di cori e orchestre universitarie in un ruolo semplicemente ludico-ricreativo (pur essendo universalmente riconosciuti i benefici del far musica assieme, tanto sul piano cognitivo quanto su quello emotivo), o limitarla alla funzione di aggregazione sociale o a quella di un consolidamento del rapporto identitario all'interno dell'istituzione.⁶ Accanto al ruolo, pur presente, dello sviluppo e del consolidamento relazionale, le formazioni musicali universitarie coltivano

5. I risultati del censimento e le schede delle formazioni attive nelle università italiane sono presentati in ANTONELLA COPPI, *I cori e le orchestre delle università italiane. Ricognizione nazionale delle realtà musicali attive nelle università italiane*, in *I cori e le orchestre universitarie oggi*, pp. 362–427. I saggi che affrontano il tema degli assetti gestionali e organizzativi di queste formazioni sono riuniti nella III parte dello stesso volume, *Organizzazione e gestione delle attività dei cori e delle orchestre per la Terza Missione*, pp. 189–266.

6. Sul valore formativo della pratica musicale d'insieme cfr. gli interventi, provenienti entrambi dall'esperienza dell'Orchestra dell'Università di Pisa, di MARIA ANTONELLA GALANTI, *Il valore formativo dell'esperienza musicale condivisa*, e di MANFRED GIAMPIETRO, *La pratica orchestrale all'università: un equilibrio dinamico tra inclusività e qualità formativa*, in *I cori e le orchestre universitarie oggi*, pp. 99–109 e 127–36. Qualche spunto di riflessione può essere rintracciato anche nel cap. *Il ruolo delle università nel rapporto circolare tra produzione culturale, educazione del pubblico e pratica artistica come elemento di formazione dell'individuo*, in MONICA GRANCHI, *Il teatro e la musica: strumenti di comunicazione, strumenti di*

sempre più l'ambito della formazione culturale permanente e promuovono l'aggancio con la ricerca.

Come si è modificato nel tempo questo ruolo e come si sono sviluppate queste attività, oggi in crescita evidente? Risalendo a un'epoca meno recente, corre l'obbligo di menzionare almeno il ruolo della storica Associazione Giovanile Musicale (A.Gi.Mus.), fondata per scopi morali e formativi a Roma nel 1949 per volere della Farnesina e tuttora in attività con le sue numerose sezioni periferiche, presenti in tutto il territorio nazionale. Ponendosi come obiettivo principale la diffusione della conoscenza della musica, l'associazione ha incrementato nel tempo le sue attività didattiche e divulgative con l'organizzazione di scuole di musica, concerti, conferenze, spettacoli lirici, concorsi nazionali e internazionali; ma in più di un'occasione ha promosso la costituzione di complessi corali e strumentali che hanno operato, in Italia, in stretta collaborazione con atenei e conservatori. Sarà sufficiente ricordare il sostegno accordato dall'A.Gi.Mus. alle università di Roma Tor Vergata, a quella di Catania, all'Università per Stranieri di Perugia e ad altre istituzioni accademiche, o ai numerosi conservatori statali, a partire da quello di Santa Cecilia a Roma.⁷

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, nella costituzione di un coro o di un'orchestra universitari hanno nettamente prevalso forme associative collegate, se non formalmente convenzionate, con i singoli atenei: una formula che ha permesso alle associazioni di essere sostenute economicamente dalle istituzioni di riferimento e di poter disporre, in molti casi, di un apparato gestionale e organizzativo già esistente, senza tuttavia precludersi la possibilità di reperire risorse in autonomia. Già nel 2005 la Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI) aveva commissionato una ricerca sulle attività extracurricolari — che comprendono quelle musicali — condotte all'interno degli atenei nazionali; nel 2008, poi, la stessa CRUI ha preso ufficialmente posizione a favore del sostegno e dell'incentivazione dei cori e dei complessi orchestrali universitari italiani. La tendenza a consolidare il legame tra le formazioni musicali e gli atenei di riferimento si è ulteriormente rafforzata negli ultimi decenni, incentivando la nascita di nuove convenzioni, permettendo alle formazioni di disporre di spazi concessi all'interno dell'ateneo, instaurando un rapporto più stretto e meglio definito con l'istituzione ospitante.

formazione. Con un'indagine della CRUI sulle attività culturali extracurricolari svolte dagli atenei italiani, FrancoAngeli, Milano 2005, pp. 72-81.

7. Per una sommaria ricognizione sulla storia recente e sullo stato attuale di queste attività cfr. ANTONELLA COPPI, *Cori e orchestre universitarie: tra passato, presente e futuro*, in *I cori e le orchestre universitarie oggi*, pp. 3-20.

Quali che siano i modelli gestionali e organizzativi preposti all'attività degli ensemble universitari, è dunque cambiata, rispetto al passato, la relazione che li lega al loro ateneo. Se l'università si configura sempre più come un luogo ideale per unire la ricerca, la didattica e la promozione della cultura, le formazioni musicali sono oggi chiamate a svolgere un ruolo e a intraprendere una gamma di azioni a più vasto raggio: da una parte a integrarsi con gli eventi di carattere istituzionale quali l'inaugurazione dell'anno accademico, il conferimento di lauree *honoris causa*, le visite di importanti cariche istituzionali; dall'altra a offrire stagioni di concerti pubblici che non siano semplici occasioni di un ingenuo godimento estetico, ma promuovano — pur senza pretendere di sostituirsi a quella funzione didattica che la scuola italiana ancora è lontana dal fornire — un ascolto cosciente della funzione, dei significati, del portato storico e sociale che il repertorio musicale porta con sé.

Nel sistema universitario italiano, le orchestre accademiche funzionano seguendo modelli che si collocano in posizioni intermedie tra due opposte possibilità. A uno degli estremi sta il modello puramente amatoriale, basato sul coinvolgimento di studenti, docenti e personale amministrativo dell'università. È un modello comune per l'attività corale, alla quale ci si può accostare in assenza di una formazione musicale professionale, o anche in totale assenza di una formazione musicale *tout court*. Oltre ai cori, tuttavia, anche numerosi ensemble strumentali delle università italiane seguono questo modello. Ma per partecipare alle attività di un'orchestra o di un ensemble cameristico occorre normalmente saper suonare uno strumento a un sufficiente livello tecnico; occorre quindi aver compiuto studi specifici, anche senza l'intenzione di rendere la musica la propria professione. In un ensemble amatoriale il livello artistico, cioè la qualità musicale che è possibile raggiungere e che è quasi sempre incompatibile con prestazioni di qualità professionale, non rappresenta lo scopo primario dell'attività; il raggiungimento di un alto standard esecutivo è in genere ostacolato, se non precluso, sia dall'inevitabile dislivello nella formazione dei singoli strumentisti (nonostante molti di essi provengano da studi di conservatorio), sia dal continuo ricambio della partecipazione studentesca. La formazione culturale e l'aggregazione sociale, oltre all'aspetto ludico e al rafforzamento identitario all'interno dell'istituzione, sono componenti essenziali dell'attività di queste formazioni.

All'estremo opposto si collocano le orchestre universitarie che si possono confrontare con le orchestre stabili costituite da professionisti e che si avvalgono per la loro attività, in tutto o in parte, di forze esterne all'ateneo. Non è una situazione comune né diffusa in Italia, dove gli studenti che si preparano alla professione del musicista lo fanno all'interno dei conservatori, in un sistema formativo tuttora separato dal percorso degli studi universitari. È

la scelta effettuata — caso pressoché unico nel panorama italiano — dall'Orchestra dell'Università degli Studi di Milano, che l'ha compiuta nel corso di un'esperienza più che ventennale. Il caso rappresenta anche un esempio dell'adeguamento graduale di un modello gestionale ad esigenze mutate nel tempo. All'epoca della sua costituzione ufficiale (2000), la compagine era formata da un folto gruppo di studenti universitari che frequentavano il conservatorio, o che potevano esibire una preparazione tecnica adeguata nella pratica della musica. Come molte altre orchestre giovanili universitarie, l'orchestra milanese era priva di un mandato istituzionale ed era caratterizzata da una struttura largamente informale; negli anni successivi si è però trasformata in un'associazione legalmente costituita, ma esterna all'amministrazione universitaria, che non avrebbe potuto affrontare con la stessa efficienza e velocità le procedure burocratiche e i compiti operativi fattisi indispensabili. L'Orchestra è infine divenuta un organismo gestito da una fondazione universitaria (la Fondazione UniMi), che la governa nominando un presidente, un general manager con compiti gestionali e amministrativi e un direttore musicale principale, responsabile anche della programmazione artistica. Ha dunque assunto nel tempo la configurazione di un'orchestra professionale, o meglio di un ente di produzione (se non di nome, di fatto): il quale organizza regolari stagioni sinfoniche, recluta con audizioni periodiche strumentisti freelance assumendoli con contratti di collaborazione professionale, mantiene una relativa stabilità dell'organico.

L'Orchestra dell'Università di Milano si è così trasformata in una realtà inedita sul suolo nazionale: è un ensemble che ha raggiunto alti standard professionali e artistici, comparabili a quelli delle migliori orchestre giovanili di nazioni transalpine che hanno sviluppato, tra la loro popolazione, una ben più solida familiarità con la musica colta. L'Orchestra, in parallelo, ha demandato ad altri complessi le sue altre funzioni originarie: sono il coro e l'ensemble accademico — cui partecipano studenti, docenti e personale dell'amministrazione — a implementare le funzioni socializzanti ed educative della pratica della musica, come quella dell'alfabetizzazione musicale. Molti, e indubbi, i vantaggi presentati da questo modello, a cominciare dal livello dell'offerta artistica (importante in un contesto concorrenziale come quello delle orchestre milanesi): il frutto di un lavoro prolungato nel tempo e caratterizzato da continuità si riflette nella creazione di un 'suono' peculiare e ben identificabile.⁸ E

8. Ad oggi, l'Orchestra dell'Università degli Studi di Milano ha al suo attivo circa 150 concerti sinfonici, che hanno coinvolto oltre 100.000 spettatori, 60 direttori ospiti, 90 solisti internazionali. Ne hanno fatto parte circa 600 musicisti, tra cui prime parti del Teatro alla Scala, dei Berliner Philharmoniker e di altre orchestre europee; ha ospitato direttori e solisti quali

accresce l'attrattività di una formazione che costituisce un'opportunità per giovani musicisti che si affacciano sul mondo del lavoro. Ma non vanno trascurati né il ruolo acquisito dall'orchestra nella programmazione cittadina, che facilita il reperimento di un sostegno economico da parte degli enti pubblici, delle fondazioni bancarie, degli sponsor privati, né la creazione e la fidelizzazione di un pubblico che è ben più ampio di quello costituito dal mondo accademico e che all'università non è necessariamente legato.

Per contro, il modello presenta anche non trascurabili criticità: l'occasionale indisponibilità dei musicisti freelance non garantisce sempre la stabilità dell'organico è l'omogeneità delle prestazioni; il legame con l'università può apparire allentato, dal momento che la componente studentesca, tra i musicisti, è minoritaria o quasi assente; le fonti del necessario finanziamento provengono, oltre che dall'ateneo promotore, da bandi esterni che costringono a cercare un delicato equilibrio tra programmazione e risorse e il cui esito è comunque soggetto a incertezza. Il senso di un'operazione di questo tipo va allora ricercato in quello che è divenuto, con la Terza Missione, un compito centrale per l'università italiana: come altre orchestre universitarie diffuse sul territorio nazionale, l'orchestra milanese fa della produzione musicale lo strumento di una promozione culturale di alto profilo, di divulgazione di un patrimonio di conoscenza che possa arrivare anche a un pubblico più ampio di quello dell'ateneo stesso. Di qui l'importanza delle numerose iniziative collaterali che affiancano la stagione dei concerti sinfonici: conferenze, tavole rotonde e giornate di studi legate ai temi suggeriti dai repertori affrontati; prove aperte e incontri con le scuole; conversazioni con direttori d'orchestra e solisti che approfondiscono pubblicamente, prima di ogni concerto, le tematiche dell'approccio al repertorio, della prassi esecutiva e dell'interpretazione. I programmi dei concerti sinfonici accolgono a volte prime esecuzioni di brani appositamente commissionati a compositori viventi, ed esplorano anche — accanto alla tradizione classico-romantica che costituisce l'ossatura dei programmi — repertori nuovi e inediti o poco frequentati, che in molti casi si configurano come vere e proprie 'riscoperte' del passato. L'orchestra, insomma, è promotrice sia di iniziative di ricerca sia di una divulgazione di alto livello che sia fonte di arricchimento culturale per il pubblico che ne segue l'attività.

John Axelrod, Paul Badura-Skoda, Mario Brunello, Enrico Dindo, Lilya Zilberstein, Gerhard Oppitz, Davide Cabassi, Umberto Benedetti Michelangeli, Michele Gamba, Wolfram Christ. Ha effettuato tournées e si è esibita in sedi quali la Tonhalle di Zurigo e il Gewandhaus di Lipsia, ed ha ospitato nella sua sede l'Orchestre Sorbonne Université e la Oxford University Orchestra.

Certo, il modello produttivo e organizzativo dell'Orchestra dell'Università degli Studi di Milano è difficilmente replicabile in realtà urbane con un bacino d'utenza meno ampio e un'economia non altrettanto dinamica e sviluppata. Nel resto della Penisola, le orchestre universitarie applicano modelli e assetti gestionali alquanto variabili, che vanno dalle strutture più semplici e informali — cori e orchestre costituiti in seno all'università, cui partecipano studenti, docenti e personale interno e di cui si fa carico l'amministrazione centrale — a forme più complesse, gestite da associazioni culturali o di promozione sociale variamente legate all'ateneo, che permettono di semplificare gli adempimenti burocratico-amministrativi necessari per espletare le attività e per la gestione di spazi e risorse, valorizzando in certi casi anche luoghi non comunemente destinati all'attività spettacolare come ambienti storici, spazi museali, biblioteche. Ma non mancano neppure forme ibride, in cui per occasioni temporanee l'orchestra coadiuva associazioni professionali non solitamente aperte alla collaborazione con la comunità accademica.

Un tratto generalmente comune è costituito dalle scelte di repertorio, che nella maggior parte dei casi vedono prevalere il periodo classico-romantico, con incursioni nel Novecento limitatamente alle composizioni che lo permettono per organico e difficoltà tecnica. Non è molto frequente la visitazione del repertorio più antico, anche per la crescente specializzazione dei musicisti che oggi si dedicano alla *early music*; frequenti, invece, le incursioni in generi diversi da quelli della musica 'classica' (o 'eurocolta'), anche da parte di complessi che non si dedicano primariamente a quei repertori, come pure le operazioni di 'contaminazione' tra i generi. Quasi sempre, al repertorio sinfonico si affianca quello cameristico, anche se non è molto frequente la costituzione di gruppi stabili (per ovvie ragioni di avvicinamento dei musicisti). Più saltuaria è la presenza di figure professionali o di strutture che dipendono dalla consistenza e dalla frequenza delle attività praticate: lo sono l'organizzazione di un archivio, il reclutamento di un ispettore d'orchestra funzionale al buon funzionamento della compagine, la presenza di un direttore generale con compiti organizzativi e amministrativi, delegato dall'ateneo e selezionato all'interno dell'amministrazione o incaricato attingendo a personale esterno, la presenza di un direttore musicale stabile.

In questo panorama variegato, le orchestre universitarie italiane sono chiamate ad affrontare le numerose sfide — che sono opportunità, al tempo stesso — poste da un'accademia e da una società civile che cambiano con grande rapidità. Occorre, per esempio, individuare e sperimentare nuove strategie comunicative indirizzate a un pubblico allargato e non necessariamente condizionato dalla ritualità del concerto di musica classica ottocentesco (l'università, frequentata da un'utenza in prevalenza giovane, costituisce un terreno

privilegiato per la sperimentazione di questi meccanismi di fruizione e per la creazione di un nuovo pubblico); occorre consolidare il ponte con la cultura contemporanea, le sue aree d'interesse, le sue sfaccettate manifestazioni. Occorre, in ultima analisi, riconoscere alle orchestre universitarie una funzione *formativa*, che non si esaurisca nell'atto di restituire al meglio il repertorio studiato ed eseguito, ma che punti a farne, mettendo in circolazione idee e promuovendo riflessioni, un veicolo di conoscenza consapevole — ovvero un veicolo di cultura.

RICERCA, PRODUZIONE,
PATRIMONIO CULTURALE

MUSIC AS CULTURAL HERITAGE: L'INTERAZIONE TRA LE DISCIPLINE MUSICALI E IL PATRIMONIO CULTURALE

Dall'inizio del terzo millennio, gli studi relativi alla musica intesa come *Heritage* sono in piena fioritura,¹ e si allineano ai continui cambiamenti a cui è sottoposta la nozione di *Heritage*. Se è difficile definire il concetto di *Heritage* e scriverne una narrativa storica, come è stato più volte sottolineato,² ancora più articolata e fluida appare la galassia della musica intesa come *Heritage* e *Cultural Heritage*.³ Il discorso sul patrimonio musicale è parte del discorso scientifico interdisciplinare nella storia culturale contemporanea, dove le discipline musicali entrano in dialogo con numerose altre, quali, per esempio, l'antropologia, l'archeologia, la geografia e la storia, gli studi demologici, l'etnolinguistica e la museologia. Quale parte ha questo discorso nelle discipline musicali in Italia? Nello Stato che detiene la percentuale più elevata del patrimonio culturale mondiale qual è l'interazione tra le discipline musicali e tale patrimonio?

1. BARLEY NORTON – NAOMI MATSUMOTO, *Historical and ethnographic perspectives on music as heritage*, in *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, a c. degli stessi autori del saggio, Routledge, New York and London 2019, p. 1: «This is an apposite time for the study of 'music as heritage'. As economic, technological, and cultural change gathers pace across the world, debate about sustainability of music heritage has become ever more pressing. Discourse on intangible heritage has blossomed in recent years, and musical practices have been transformed by safeguarding agendas».

2. DAVID HARVEY, *The History of Heritage*, in *The Ashgate Companion to Heritage and Identity*, a c. di Briam Graham e Peter Howard, Ashgate, Farnham 2008, pp. 19–36.

3. Vedasi, per esempio: SARA COHEN, ROBERT KNIFTON, MARION LEONARD, LES ROBERTS, *Sites of popular Music heritage*, Routledge, New York and London 2014; in particolare, ANDY BENNETT, *Popular music and the 'problem' of heritage*, pp. 21–33; «International Journal of Heritage Studies», XX 2014; AMANDA BRANDELLERO, SUSANNE JANSSEN, SARA COHEN, LES ROBERTS, *Popular music heritage, cultural memory and cultural identity*, pp. 219–23; *Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework*, pp. 241–61; ANDY BENNETT – SUSANNE JANSSEN, *Popular music, cultural memory, and heritage*, «Popular music and society», XXXIX 2016 (special issue), pp. 1–7 (poi Routledge 2019); ARNO VAN DER HOEVEN, *Narratives of popular music heritage and cultural identity. The affordances and constraints of popular music memories*, «European Journal of Cultural Studies», 2018, pp. 207–22; *The Routledge Companion to popular music history and heritage*, a c. di Sarah Barker et alii, Routledge, London-New York, 2018.

Quali sono i progetti di ricerca avviati in questo ambito? Sulla base delle esperienze maturate da un osservatorio limitato e specialistico, come è quello del Dipartimento di Beni culturali (DBC)⁴ dell'Università di Bologna, intendo proporre alcuni esempi di attività svolte e formulare alcuni auspici su quanto (molto) resterebbe da fare, in Italia, per realizzare pienamente l'interazione citata nel titolo.

Come è noto, nella traduzione italiana, *Musical Heritage* è considerata espressione equivalente sia a 'Beni musicali', sia a 'Patrimonio musicale', ma nell'uso, i primi sono, per lo più, associati al *Tangible Heritage*; e il secondo, all'*Intangible Heritage*, come risultato di un articolato processo storico, culturale e giurisprudenziale, la cui conoscenza è imprescindibile per ricostruirne a pieno il significato. La sottile linea di separazione che divide i beni materiali dai beni immateriali risale alle convenzioni postbelliche, come la pionieristica *Convenzione per la protezione della proprietà culturale in caso di conflitto*, firmata all'Aja (1954),⁵ e ai documenti UNESCO, quali la *World Heritage Convention* (1972)⁶ e la *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003).⁷ Si tratta di passaggi fondamentali per l'acquisizione a livello internazionale della consapevolezza del valore culturale e sociale del patrimonio musicale e che hanno aperto la via a questioni, a riflessioni e a una serie di problemi,⁸ in relazione soprattutto alla dimensione immateriale della musica coinvolta nei processi di patrimonializzazione. La distinzione tra patrimonio musicale materiale e immateriale ha costretto il discorso riguardo al patrimonio musicale entro la rigida categorizzazione materiale e immateriale, motivata sul piano storico e legislativo, ma non corrispondente alle caratteristiche intrinseche a tale patrimonio culturale. L'inseparabilità delle componenti materiale e immateriale è così esemplificata dai curatori⁹ della raccolta di studi *Music and Heritage. New Perspectives on Place-Making and Sonic Identity*:

4. Al DBC afferiscono, dagli anni 2000, tre musicologi: Angelo Pompilio (<<https://www.unibo.it/sitoweb/angelo.pompilio>>), Nicoletta Guidobaldi (<<https://www.unibo.it/sitoweb/nicoletta.guidobaldi>>) e chi scrive (<<https://www.unibo.it/sitoweb/donatella.restani>>).

5. <<https://www.unesco.org/en/heritage-armed-conflicts/convention-and-protocols/1954-convention>>.

6. <<https://whc.unesco.org/en/convention>>.

7. <<https://ich.unesco.org/en/convention>>.

8. *La musique: patrimoine immatériel?*, «Transposition. Musique et Sciences sociales», VIII, 2019.

9. LIAM MALONEY – JOHN SCHOFIELD, *Sonic Identity and the Making of Heritage. 'This must be the place'*, in *Music and Heritage. New Perspectives on Place-Making and Sonic Identity*, Routledge, London and New York 2021, p. 2.

the nature of music and the focus of scholars on its intangible and momentary nature provides an opportunity to explore in depth, the relationships between tangible and intangible heritage and between theory and practice. Arguably more than other aspects of heritage, music challenges any prevalence of the distinction between its tangible and intangible forms, highlighting through composition, recording and performance how one cannot exist without the other.

In Italia, dalla fine degli anni Novanta a oggi molto impegno è stato profuso per il riconoscimento a livello normativo ed istituzionale della musica come bene culturale, prima e dopo la pubblicazione del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.¹⁰ L'impegno delle associazioni,¹¹ come l'Associazione Bianchi Bandinelli, l'Istituto italiano per la storia della musica, il Saggiatore musicale, a cui dal 2021 si è unita la Consulta dei Docenti Universitari di Musica (ADUIM) attraverso la Commissione «Musica e beni culturali»,¹² ha riguardato sinora soprattutto due aspetti legislativi: il mancato riconoscimento a livello normativo e istituzionale della musica come bene culturale nel *Codice dei Beni culturali*,¹³ e l'attesa ratifica della bozza di mansionario del musicologo, in vista di auspicabili reclutamenti di funzionari da parte del MiC. Figura definita nell'ambito del riassetto delle Scuole di specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale,¹⁴ la formazione del funzionario musicologo è l'obiettivo dalla Scuola di specializzazione in Beni musicali, istituita come corso interateneo dalle Università di Bologna, Pavia-Cremona

10. D.lgs. n° 42 del 2004, G.U. 24/02/2004.

11. Vedansi: *I Beni culturali musicali nella legislazione di tutela e nell'organizzazione del Ministero*, apparso nel volume degli «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», dedicato a *Il patrimonio culturale musicale e la politica dei beni culturali* (n. 14, 2003, pp. 7-12); *I beni musicali. Salvaguardia e valorizzazione*, Atti della giornata nazionale di studi, 29 novembre 2016 Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, a c. di Antonio Carocchia; GIOVANNI GIURIATI, *Le musiche di tradizione orale come patrimonio culturale (bene musicale)*, «Il Saggiatore musicale», XXIX 2022, pp. 227-37; CLAUDIO RIZZONI, *Quale possibile ruolo per un etnomusicologo nell'organico del MiC*, «Il Saggiatore musicale», XXIX 2022, pp. 239-50.

12. <<https://www.aduim.eu/beni-musicali/>>.

13. La proposta di legge «Modifiche al codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di riconoscimento, tutela e valorizzazione dei beni musicali» (2754), presentata dall'on. Michele Nitti il 28 ottobre 2020, assegnata alla VII Commissione Cultura della Camera dei Deputati, non ha avuto seguito.

14. D.M. 31.1.2006 (pubblicato il 15.6.2006, Supplemento ordinario alla Gazzetta Ufficiale Serie generale - n. 137). <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2006/06/15/137/so/147/sg/pdf>>.

e Roma «La Sapienza».¹⁵ La Scuola di specializzazione in Beni musicali è stata avviata, nel 2009–2010, dall'Università di Bologna, nel Dipartimento di Beni culturali (DBC). I primi corsi si sono svolti in collaborazione tra il DBC e il Dipartimento di Musica e Spettacolo (oggi Dipartimento delle Arti, DAR).¹⁶ Dopo alcuni anni di silenzio, nel 2020–21 i corsi sono stati riavviati in collaborazione con le università di Roma «La Sapienza» e di Pavia-Cremona, e nel 2023–24 si è concretizzato l'accordo interateneo con il conseguente rilascio del titolo congiunto. L'importanza di formare una figura specialistica e multidisciplinare va incontro alla necessità di individuare competenze volte alla cura del patrimonio musicale presente (e non ancora del tutto censito) nella galassia delle istituzioni per i Beni culturali italiani, attualmente suddivisa dal Ministero della Cultura (MiC) in undici Direzioni generali.¹⁷ La ricchezza straordinaria del patrimonio culturale italiano, censito dall'ISTAT, è espressa anche dai numeri (al ribasso), tra cui, per esempio, circa 9.000 biblioteche e 4.500 istituti museali, «nati per lo più in tempi relativamente recenti, diffusi in modo capillare su tutto il territorio nazionale e caratterizzati da grande diversità nella tipologia delle strutture (musei, gallerie, collezioni, aree e parchi archeologici, monumenti e complessi monumentali) e degli oggetti collezionati, nelle dimensioni, nelle forme gestionali e organizzative e nel rapporto con il pubblico».¹⁸ Quali e quante di tali istituzioni conservano beni di interesse musicale? Non lo sappiamo. Se la maggior parte delle raccolte di interesse musicale dei fondi bibliotecari, archivistici e delle fonoteche è censita e in parte inventariata e catalogata, tuttavia molto resta da fare a livello della ricerca e della valorizzazione. Inoltre, la situazione è ben diversa per tutte le altre istituzioni citate. Per esempio, quanti musei conservano beni di interesse musicale? Non lo sappiamo. Infatti non solo i musei dedicati agli strumenti musicali, ai musicisti, a un genere musicale o alle tradizioni musicali di un luogo o di una comunità conservano oggetti di interesse musicale, ma anche

15. Per i corsi impartiti e altre informazioni, vedasi: <<https://spec.unibo.it/beni-musicali/it>>.

16. Le discipline inizialmente insegnate erano: Biblioteconomia musicale, Discografia, Fonti musicali e storiografia della musica, Iconografia musicale, Informatica per i Beni musicali, Musicologia e filosofia nell'ambito «Storia, beni e attività musicali»; Produzione, archiviazione e restauro del suono, Teoria del restauro, Diagnostica per i beni culturali, Metodologie fisiche per i beni musicali nell'ambito Diagnostica, restauro e conservazione del patrimonio musicale; Legislazione dei Beni culturali nell'ambito omonimo.

17. <<https://www.beniculturali.it/enti/direzioni-general/>>: Educazione, Ricerca e Istituti culturali; Archeologia, Belle Arti e Paesaggio; Archivi; Biblioteche e Diritto d'Autore; Bilancio; Cinema e Audiovisivo; Creatività contemporanea; Musei; Organizzazione; Sicurezza del patrimonio culturale; Spettacolo.

18. <<https://www.istat.it/it/archivio/167566>>.

altre istituzioni museali, come pinacoteche e gallerie, musei archeologici e musei diffusi, castelli e palazzi, sono atti a conservare, trasmettere e valorizzare l'eredità della memoria culturale dei suoni e delle musiche: una memoria portatrice di significati e di valori simbolici, etici, sociali, politici e religiosi per individui e gruppi sociali di epoche e luoghi differenti. Nei musei si può realizzare quello scambio tra oggetto, bene materiale, e i suoi valori, beni immateriali, che i metadati (didascalie, pannelli, installazioni audio e video) raccontano, oltrepassando di fatto la barriera tra patrimonio materiale e patrimonio immateriale e riattivando la memoria storica per l'individuo e la comunità. Un analogo discorso potrebbe valere per le biblioteche, gli archivi, le fonoteche e qualsiasi altro luogo che conservi beni di interesse musicale. L'istituzione di rapporti stabili, tramite convenzioni, con le istituzioni che conservano il patrimonio musicale è un altro degli scopi caratterizzanti il percorso formativo della Scuola di specializzazione: nelle istituzioni citate gli specializzandi svolgono un tirocinio di 750 ore nei due anni del corso, al termine del quale redigono un elaborato finale sotto la supervisione del tutor interno all'istituzione e del tutor universitario. Al termine del percorso, la figura professionale del funzionario musicologo per la tutela, la gestione e la valorizzazione del patrimonio musicale sarà in grado di svolgere funzioni di consulente tecnico per i beni di interesse storico musicale, materiali e immateriali, vigilare sulla loro manutenzione, salvaguardia e restauro; progettare, dirigere, organizzare e svolgere lavori di ordinamento, studio e gestione del patrimonio musicale in biblioteche o in altre strutture pubbliche o private; programmare, organizzare e coordinare attività di ricerca, manifestazioni, mostre, convegni, seminari, con finalità scientifiche, educative e divulgative.

Se sul piano legislativo e formativo, la consapevolezza della direzione in cui operare è ormai chiara e condivisa, meno diffusa invece resta la consapevolezza dell'importanza per le discipline musicali dell'interazione con le questioni culturali, estetiche, sociologiche, antropologiche ed economiche collegate al patrimonio musicale. Si tratta di riflettere sul ruolo e sul significato che noi, studiosi, attribuiamo alla musica intesa come patrimonio musicale / beni musicali / eredità culturale musicale all'interno delle nostre discipline. Per costruire questa riflessione, in collaborazione con le associazioni che dalla fine degli anni Novanta si occupano del tema, divenuto oggi sempre più centrale e sensibile per i nostri studi, molte sono le direzioni da considerare e le azioni da proporre: anzitutto, condividere le informazioni sui casi di studio e i progetti di ricerca in ambito nazionale ed europeo; organizzare convegni,

nazionali¹⁹ e internazionali;²⁰ partecipare alle iniziative della già citata Commissione ADUIM «Musica per i Beni culturali», quali incontri, cicli di seminari, presentazione di volumi e di riviste dedicati al tema; avviare una bibliografia ragionata online e il censimento delle discipline musicali impartite nei corsi di laurea in Beni culturali, triennali (L-1) e magistrali (per es.: LM-2, LM-5, LM-89) dei dipartimenti di Beni culturali (e non solo).

Da ultimo, una riflessione merita il fatto che questo intervento sia stato collocato proprio in un volume di approfondimento sulla Terza Missione. Perché il rapporto tra patrimonio culturale, nel nostro caso musicale, e Terza Missione o impatto della ricerca sulla società, come forse può essere più chiaramente definita, è un rapporto intrinseco e che va semmai esplicitato, approfondito e riconosciuto come tale. Un contributo fondamentale in questa direzione viene dalla *Convenzione di Faro*, adottata dal Consiglio d'Europa nel 2005 e ratificata dall'Italia nel 2020, la quale considera gli aspetti importanti del patrimonio culturale in relazione ai diritti umani e alla democrazia e punta l'attenzione sull'importanza sociale della trasmissione del patrimonio culturale, esprimendo il concetto di 'comunità di eredità' come «un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future». ²¹ Nella medesima prospettiva, si poneva il quesito formulato da Franco Alberto Gallo nella prolusione, tenuta il 17 novembre 2000, dal titolo profetico: *Historia civilis e Cultural Heritage*, al quarto Colloquio annuale del Saggiatore musicale:²²

In verità, dopo oltre “trent’anni di ricerche musicologiche” mi vado ponendo sempre più frequentemente e pressantemente una domanda, che è anche l’unica cosa che mi sento di trasmettere al secolo XXI: facciamo il

19. Il 21 ottobre 2022, la sessione plenaria della Società Italiana di Musicologia, a c. del Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia sul tema *Beni musicali: strategie per la conservazione, tutela e valorizzazione*, con interventi di Gabriele Barucca (Sovrintendenza Archeologia, Belle Arti Paesaggio di Cremona-Lodi-Mantova), Fulvia Caruso (Università di Pavia), Paolo Da Col (Conservatorio di Venezia), Serena Facci (ADUIM – Commissione «Musica per i Beni Culturali»), Massimiliano Guido (Università di Pavia), Benedikt Lodes (Österreichische Nationalbibliothek-Musiksammlung), Renato Meucci (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), Angela Romagnoli (Università di Pavia), Gabriele Rossi Rognoni (Royal College of Music).

20. Per es. *Il patrimonio musicale nella storia della cultura dall'Antichità alla Prima Età moderna*, ottobre 2017 e ottobre 2018, organizzati da Nicoletta Guidobaldi e da chi scrive, Dipartimento di Beni culturali, Università di Bologna, in via di pubblicazione.

21. <<https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention>>.

22. «Il Saggiatore musicale», VIII 2001, pp. 15–20.

nostro lavoro solo per realizzare un piacere individuale o anche per recare qualche reale giovamento alla collettività?

Se occuparci del patrimonio musicale significa recare un reale giovamento alla collettività, allora dobbiamo massimizzare il nostro impegno perché venga riconosciuto il contributo unico e imprescindibile che il patrimonio musicale, in tutte le sue forme, ha donato e continua a donare alla vita culturale e sociale dell'Italia, e vengano di conseguenza formate le figure professionali competenti e specializzate in grado di trasmetterlo alle generazioni future.

La figura professionale del Funzionario musicologo, a lungo attesa e di nuovo auspicata nel convegno del 6-7 dicembre 2022, è stata introdotta di recente nei quadri del MiC (DG-OR|02/07/2024|Decreto 1112) nell'“Area dei funzionari in ambito tecnico-specialistico per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale”. La messa a bando di posizioni di Funzionario musicologo è uno dei prossimi obiettivi in cui la comunità musicologica italiana è ora chiamata ad impegnarsi.

MAPPING MUSICAL LIFE (MML): RISVOLTI DI TERZA MISSIONE IN UN PROGETTO DI RICOSTRUZIONE DELLA VITA MUSICALE URBANA NELL'ITALIA POST-UNITARIA

1. Il programma MML

Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy (MML) è un Programma di ricerca di rilevante interesse scientifico nazionale finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (PRIN 2017).¹ Coinvolge quattro Unità: l'Università di Firenze, l'Università Statale di Milano, Sapienza Università di Roma e l'Università di Palermo. L'obiettivo consiste nell'analizzare, visualizzandole attraverso mappe interattive, diversi segmenti della vita musicale in alcune delle principali città italiane (Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Palermo) tra il 1866 e il 1882.

Nonostante la sua natura eminentemente scientifica, MML offre un contributo anche all'area della cosiddetta Terza Missione, proponendosi come il primo progetto incentrato sulla mappatura della vita musicale urbana nell'Ottocento italiano, e dunque in grado di avere un impatto significativo non solo in senso storico, ma anche sul piano dei rapporti con il territorio e con la società contemporanei. Allo scopo il progetto mette a punto uno strumento di ricerca innovativo, che consente di indagare, visualizzare e concettualizzare in maniera sistematica la multiforme vita musicale urbana dell'Italia post-unitaria, rendendone la conoscenza immediatamente fruibile a un pubblico anche di non specialisti, potenzialmente interessato dal punto di vista musicale, culturale, socio-economico, urbano-architettonico, geografico o storico-locale. Se fino ad oggi l'attenzione era stata focalizzata soprattutto su singole opere, singoli autori, specifici repertori, determinate istituzioni musicali (teatri, società concertistiche, istituti di formazione, case editrici ecc.), MML intende sviluppare un nuovo modello di indagine storiografica integrato che,

1. Le responsabilità del contributo, pur condotto in stretta collaborazione tra le due autrici, vanno così ripartite: Mila De Santis, coordinatrice nazionale del programma, ha stilato il paragrafo iniziale; Elena Oliva, collaboratrice dal 2020 in qualità di assegnista di ricerca, i §§ 2-4.

adottando la prospettiva degli *urban studies* in un'ottica comparativa, pone al centro il rapporto cruciale tra vita musicale e città. Tra le conseguenze musicologiche di quello che oggi viene definito *spatial turn*, paradigma che negli ultimi vent'anni ha interessato il campo delle scienze sociali e umane, vanno annoverate alcune nuove tendenze, tra le quali la *urban musicology* e i *sound studies*, alla cui confluenza si pone anche il progetto MML. Se lo *spatial turn* ha riconfigurato il ruolo della spazialità all'interno dei processi storici, enfatizzando una triplice dialettica tra le dimensioni temporale, spaziale e sociale, in ambito musicologico ciò ha stimolato la nascita di nuove linee di ricerca che hanno posto l'accento sul legame tra la musica e la città. Uno dei primi studi in questo senso paradigmatici è stato quello dedicato a Bruges da Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, pubblicato nel 1990.² Altri importanti contributi che possono annoverarsi tra i punti di riferimento per MML sono quelli di James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History* (1995),³ Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna* (2008)⁴ ed Emilio Sala, *The Sounds of Paris in Verdi's 'La traviata'* (2013).⁵ In questi studi, il contesto urbano, la sua vita musicale e il suo paesaggio sonoro non sono solo lo sfondo sul quale si stagliano le figure dei compositori e le loro opere, ma diventano essi stessi i protagonisti di una spazializzazione della storia e di una storicizzazione degli spazi urbani.

Nel quadro metodologico appena delineato, la stampa periodica, e in particolare quella quotidiana, costituisce una fonte di documentazione privilegiata per comprendere le relazioni tra vita musicale e spazio urbano e per una reciproca ridefinizione delle due realtà. Ciò corrisponde peraltro allo slittamento attualmente in corso nel campo degli studi sulle cronache e le critiche musicali ottocentesche: in questa prospettiva, infatti, l'attenzione degli studiosi «is moving steadily from the bare content of what is written — the opinions expressed — to its manner of expression and to a more nuanced concern with the standpoint of its often lowly authors». Katharine Ellis si riferisce qui in particolare a «those contributions [...] that focus on rhetorics of criticism and on the personas that different critics adopted as they approached evaluation

2. REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford University Press, Oxford 1990.

3. JAMES H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995.

4. DEREK B. SCOTT, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008.

5. EMILIO SALA, *The Sounds of Paris in Verdi's 'La traviata'*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

of the new, the traditional, the novel and the routine». ⁶ Queste considerazioni possono essere utilmente avvicinate alla posizione di Emanuele Senici, che vede nella stampa periodica locale uno strumento di primaria importanza per studiare gli sviluppi e le trasformazioni ‘discorsive’ dei vari fenomeni musicali:

More often than not, the periodical press has been used as a means to investigate the reception of a specific work or a genre in a given city: only rarely have the potential connections between some specific features of a work or genre and some specific characteristics of an urban environment as addressed in the periodical press received direct and explicit attention. ⁷

Senici riprende e applica alla sfera musicale le riflessioni sui rapporti tra discorso giornalistico e spazio urbano che Nick Hayes aveva sviluppato dal punto di vista dello storico:

[...] beyond the walkable city, [the press] was the primary means through which urbanities understood and communicated with each other in the sense that they could think about the same things at the same time, presenting the opportunity for a common vision of social reality. It was also a purveyor of the dominant urban narrative. ⁸

Quotidiani e periodici forniscono insomma un punto di osservazione privilegiato per ricostruire in maniera capillare l’articolarsi della vita musicale cittadina, individuare i luoghi e ricostruire gli spazi della musica, le modalità di fruizione, i principali orientamenti estetici dei critici e del pubblico, il discorso sull’identità musicale così come esso si articola nelle diverse realtà municipali in rapporto alla dimensione nazionale e transnazionale. Proprio per questo MML si sviluppa a partire dallo spoglio di alcuni dei quotidiani all’epoca più diffusi e dalla schedatura capillare di tutte le notizie di interesse musicale, dati presenti nella banca dati ArtMus (www.artmus.it) ⁹ e successivamente espo-

6. KATHARINE ELLIS, *Opera Criticism and the Paris Periodical Press*, «Revue belge de musicologie», LXVI 2012, pp. 127–31: 127.

7. EMANUELE SENICI, *Delirious Hopes: Napoleonic Milan and the Rise of Modern Italian Operatic Criticism*, «Cambridge Opera Journal», XXVII 2015, pp. 97–127: 99.

8. NICK HAYES, *The ‘Local Rag’ and Urban Histories*, paper presentato al convegno *Mediapolis: Media Practices and the Political Spaces of Cities*, Open University, Milton Keynes, 9–10 giugno 2008, cfr. SENICI, *Delirious Hopes*, p. 103.

9. La Banca Dati ArtMus – *Articoli musicali nei quotidiani dell’Ottocento in Italia* si è costituita grazie ai finanziamenti del Ministero dell’Università e della Ricerca scientifica previsti per i Programmi di Ricerca di Interesse scientifico Nazionale. Nel primo biennio (PRIN 2009) la ricerca è stata coordinata a livello nazionale da Adriana Guarnieri (Università di Venezia) e ha coinvolto le sedi universitarie di Venezia, Firenze, Cagliari; nel successivo triennio (PRIN

sti, attraverso le tecnologie di georeferenziazione (GIS), su mappe storiche interattive.

Attraverso la tecnologia GIS, MML utilizza e valorizza le mappe come strumento d'indagine per lo studio della vita musicale delle città, in quanto queste permettono di visualizzare aspetti specifici o determinate caratteristiche della vita musicale di una data città (la musica nelle sale da concerto, nei salotti, le opere rappresentate nei teatri minori, la musica eseguita al chiuso o all'aperto in occasione di cerimonie pubbliche ecc.) in un preciso arco cronologico della sua storia. L'utilizzo di cartografie storiche per ogni città e la comparazione tra queste consente, inoltre, di esplorare l'intersezione tra vita musicale, spazi di esecuzione e periodi storici all'interno dei diversi contesti urbani selezionati.

2. Historical GIS e musicologia

La riconsiderazione dello spazio nell'analisi dei processi storici è un fenomeno che sta interessando in modo crescente vari ambiti delle scienze umanistiche. Alla base di tale riconsiderazione, come si è visto, vi è la constatazione che il dato spaziale e quello temporale non sono elementi distinti nella ricostruzione storica e che anzi le due dimensioni si integrano a vicenda.

La spazializzazione e la rappresentazione cartografica di dati storici, attraverso l'utilizzo di appositi software di georeferenziazione, hanno dato vita a quelli che oggi vengono definiti *Historical GIS*, ossia progetti di ricerca interdisciplinari che integrano metodologie e tecnologie proprie delle scienze geografiche, come i *Sistemi Informativi Geografici* (GIS), con le fonti della ricerca storica, in modo da evidenziare l'importanza dei contesti spaziali nella comprensione delle dinamiche storiche.¹⁰

In campo musicologico l'impiego di GIS e la creazione di banche dati georeferenziate sono un fenomeno in crescita, che ha trovato soprattutto all'estero alcuni esiti rilevanti: si vedano il portale *Musical Geography*, che ricostruisce attraverso una serie di mappe interattive lo sviluppo di stili e pratiche musicali,

2012) la ricerca è stata coordinata da Mila De Santis (Università di Firenze) e ha coinvolto le sedi di Firenze, Venezia, Cagliari, Torino. La Banca Dati raccoglie i frutti dello spoglio degli articoli di interesse musicale ospitati in vari quotidiani italiani dell'Ottocento di area locale (Toscana, Veneto, Sardegna, Piemonte), insieme alla loro riproduzione digitale.

10. Cfr. *Historical GIS. Strumenti digitali per la Geografia storica in Italia*, a c. di Massimiliano Grava, Camillo Berti, Nicola Gabellieri, Arturo Gallia, EUT, Trieste 2020, p. xx. Sugli *Historical GIS* si vedano anche: IAN N. GREGORY, PAUL S. ELL, *Historical GIS: Technologies, Methodologies, and Scholarship*, Cambridge University Press, New York 2007; *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*, a c. di Ian N. Gregory e Alistair Geddes, Indiana University Press, Bloomington 2014.

di contesti produttivi e di recezione relativamente a varie aree geografiche;¹¹ il progetto *Carmen Abroad*, che espone su mappa globale dati relativi alle rappresentazioni dell'opera di Bizet in un arco temporale che va dal 1875 fino al 1945;¹² *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* che si avvale di cartografie storiche per ricostruire gli spazi della musica di alcune città spagnole in epoche differenti.¹³ Mentre il primo portale si avvale principalmente di tecnologie proprie del *Digital Storytelling* come le *Story Maps* di ESRI, applicazioni web in cui a mappe interattive sono associati altri contenuti multimediali (testi, immagini, musica e video), gli altri due hanno la configurazione di geodatabase interrogabili dall'utente attraverso mappe.

3. Il portale MML

Il portale MML (www.mml-project.it), con la sua duplice natura di geodatabase e di piattaforma di contenuti digitali inerenti al *mapping*, rientra dunque nel novero delle esperienze sopracitate. I dati relativi alla vita musicale delle città italiane del secondo Ottocento possono essere consultati secondo due modalità differenti: attraverso un sistema di interrogazione dinamico delle mappe strutturato su molteplici chiavi di ricerca (detto *motore di ricerca cartografico*) o attraverso degli specifici percorsi di ricerca delineati sulla base del *digital mapping*.

Il portale consta di tre sezioni principali: la prima, intitolata *Mappe*, rimanda ai motori di ricerca cartografici delle città previste dal progetto; la seconda, intitolata *Itinerari*, accoglierà brevi percorsi di approfondimento tematico emersi dal *digital mapping*, che offrono una panoramica su protagonisti, luoghi o pratiche della vita musicale postunitaria, sia a livello locale sia nazionale, corredata di testi, immagini e mappe; la terza sezione, intitolata *Storie*, ospita approfondimenti su specifici temi di ricerca riguardanti la vita musicale delle città 'raccontati' attraverso lo strumento delle *Story Maps* (Esri). Tra queste, sono in fase di progettazione: *Firenze 1875. Gli spazi della musica alle feste michelangelolesche*; *La Firenze delle Società musicali*; *I caffè con orchestra a Milano*; *Le bande a Piazza Navona e Piazza Colonna*; *Circoli, concerti e concorsi a Napoli*; *Costruttori di pianoforti a Palermo*.

11. Il progetto, che vede la collaborazione di più studiosi, è diretto da Louis Epstein e finanziato dal St. Olaf College dell'Università del Minnesota (<<https://musicalgeography.org>>).

12. *Carmen Abroad* è un progetto interuniversitario (Cardiff University e The Royal College of Music) coordinato da Clair Rowden e Richard Langham Smith (<<https://carmenabroad.org>>).

13. *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* è curato da Juan Ruiz Jiménez e Ignacio José Lizarán Rus (<<https://www.historicalsoundscapes.com>>).

Asse portante del progetto è il motore di ricerca cartografico consultabile dalla sezione *Mappe* del portale. I dati esposti sulla mappa sono quelli provenienti dal Data Base ArtMus che raccoglie i frutti dello spoglio degli articoli di interesse musicale presenti in vari quotidiani italiani dell'Ottocento. Per le città del progetto MML sono state prese in considerazione le seguenti testate: «La perseveranza» e «Il pungolo» per Milano, «Il monitore bolognese» per Bologna, «L'opinione», «La nazione», «L'opinione nazionale» e «La gazzetta d'Italia» per Firenze, «L'opinione» e «Il Fanfulla» per Roma, «Il corriere di Napoli» per Napoli, «Il giornale di Sicilia» per Palermo. La vasta mole di dati immessa nel DB ArtMus è stata successivamente ottimizzata in ambiente GIS e direzionata verso la mappa MML attraverso la costruzione di una serie di API, ossia di procedure atte a mettere in comunicazione le due banche dati.

Il motore di ricerca cartografico, attingendo i dati dal DB ArtMus, non ha solo la funzione di visualizzare, separatamente per ogni città, i 'luoghi della musica' (es. teatri, sale da concerto, ecc.) associandovi gli eventi che vi si sono svolti, ma consente anche di esporre luoghi senza eventi associati (come negozi, istituti di formazione musicale, editori ecc.).

Il motore di ricerca cartografico (Fig. 1) è provvisto di una navigazione a tutta pagina con la mappa a pieno campo. Sulla sinistra si trova l'elenco dei filtri che consentono di operare le ricerche sul database. In fondo alla pagina è presente una *timeline* per selezionare, tramite due cursori (DA – A) l'intervallo diacronico di interesse.

I risultati vengono esposti su mappa sotto forma di *pin*, posizionati sui luoghi legati agli eventi rilevati nel DB. Ogni *pin* mostra un contatore numerico (*marker cluster*) che indica il numero di eventi rilevati in rapporto a quel luogo. Cliccando sul *pin*, una banda sul lato destro del browser mostra due gruppi di informazioni:

- Scheda del luogo: mostra le informazioni relative al luogo cliccato;
- Elenco degli eventi di interesse musicale legati a quel luogo, in base al tipo di ricerca effettuata. In questa sezione gli eventi vengono mostrati in forma sintetica, risultando specificate solamente la tipologia (cerimonia civile, cerimonia religiosa, concerto pubblico, concerto privato, esecuzione estemporanea, festa da ballo, spettacolo equestre, spettacolo teatrale ecc.) e la data. Se si clicca su uno dei risultati, il box viene ingrandito e fornisce informazioni più dettagliate (musiche, compositori ed esecutori), nonché i link che rimandano alle schede-articolo dei giornali presenti sul DB ArtMus che danno notizia di quell'evento.

La maschera di ricerca, posta sul lato sinistro, è divisa in tre sezioni:

- Ricerca libera: per la ricerca full text;

- Luoghi: qui sono raggruppati i campi di ricerca specifici quali *Sede*, *Indirizzo* e *Tipologia* (abitazione privata, edificio teatrale, editore musicale, esercizio commerciale, istituzione, istituzione musicale, luogo di culto, negozio di musica, sala da concerto, salotto privato, spazio aperto, struttura effimera);
- Eventi: qui sono raggruppati i campi di ricerca specifici quali *Tipologia evento*, *Tipologie musicali*, *Cerca per titolo o genere*, *Cerca per nome*.

La mappa inoltre offre la possibilità di selezionare differenti *layer* cartografici. Si tratta di carte storiche, ognuna delle quali copre approssimativamente un quinquennio, che si sovrappongono alle mappe-base. Ciò consente all'utente di cogliere in modo immediato la distribuzione spaziale (e temporale) degli eventi musicali e di valutarne il rapporto con le realtà urbane italiane del secondo Ottocento, soprattutto in relazione alle rilevanti trasformazioni urbanistiche e sociali cui queste sono andate incontro nel periodo considerato.

4. Risvolti storici, sociali e culturali della ricerca su mappa: il caso di Firenze

Per quanto la mappa sia comunemente concepita come mera rappresentazione grafica della realtà terrestre, la geografia culturale negli ultimi anni ne ha ampliato di molto il significato, ritenendola non più uno strumento neutro di registrazione dello spazio, ma un vero e proprio dispositivo di conoscenza. Sono stati John Brian Harley e David Woodward i primi a proporre una definizione più estesa secondo la quale le mappe sono «graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world».¹⁴ La mappa dunque è strumento di conoscenza non solo della fisionomia dello spazio, ma di come esso viene percepito e agito. La mappa ci può quindi restituire quello che Henri Lefebvre ha denominato «spazio vissuto»¹⁵ e che successivamente Edward Soja ha definito *third space*, sottolineando l'importanza dei processi sociali e culturali nella configurazione dello spazio.¹⁶

Anche per lo storico della musica la considerazione dello spazio diventa quanto mai necessaria per comprendere a pieno quali tipi di interazioni la musica ha avuto con un determinato territorio (urbano e non), che è sempre

14. *Preface*, in *The History of Cartography*, a c. di John B. Harley e David Woodward, University of Chicago Press, Chicago 1987, p. xvi.

15. HENRI LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, 2 voll., Moizzi, Milano 1976 (ed. or. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974).

16. EDWARD W. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford 1996.

espressione di un determinato assetto politico, sociale e culturale. Come ha recentemente rilevato Suzanne Aspden, l'importanza riconosciuta alla dimensione spaziale nello studio della musica ha permesso di scoprire come modelli e principi normativi apparentemente astratti acquistino maggior significato se considerati in relazione al contesto fisico: ciò è avvenuto per l'*organum* di Notre-Dame, ma anche per la sinfonia ottocentesca.¹⁷ La studiosa ha spiegato che nel caso del teatro d'opera — il cui rapporto con lo spazio è imprescindibile — l'adozione di una prospettiva geografico-culturale implica ragionamenti che vanno oltre la considerazione del luogo di produzione in sé, arrivando a includere interconnessioni con lo spazio urbano fino ad oggi poco considerate.¹⁸

Poste tali premesse, proponiamo adesso un esempio di ricerca sulla mappa MML di Firenze, concentrandoci giustappunto sulla configurazione del comparto teatrale negli anni successivi all'Unificazione. L'analisi dei risultati consentirà non solo di comprendere la geografia sociale dei teatri nel capoluogo toscano, ma anche di mettere in luce possibili negoziazioni istituite da tale settore con lo spazio urbano.

Come è noto, dopo l'Unità d'Italia Firenze subì profondi cambiamenti, soprattutto a partire dal 1866, quando la città divenne capitale del Regno.¹⁹ L'acquisizione di questo *status*, mantenuto fino al 1871, comportò tra le altre cose l'avviamento dei lavori di adeguamento urbanistico previsti dal piano regolatore Poggi. Si trattava di accogliere cinquantamila e più persone, che provenivano in larga parte dal Piemonte e che di Firenze avrebbero sensibilmente condizionato la vita sociale e culturale. L'incremento della popolazione influi anche sull'assetto della vita musicale cittadina. Per venire incontro a una nuova domanda, caratterizzata dal crescente bisogno di intrattenimenti leggeri

17. Aspden si riferisce a: CRAIG WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; DANIEL GRIMLEY, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*, Boydell, Woodbridge 2006.

18. SUZANNE ASPDEN, *Introduction: Opera and the (Urban) Geography of Culture*, in *Operatic Geographies: The Place of Opera and the Opera House*, a c. di Suzanne Aspden, The University of Chicago Press, Chicago and London 2019, p. 3.

19. Un panorama sulla vita musicale negli anni in cui la città fu capitale fornisce ANTONELLA D'OVIDIO, *La vita musicale al tempo di Firenze capitale d'Italia: mutamenti e criticità*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'*, vol. LXXXI, nuova serie LXVII, Olschki, Firenze 2016, pp. 285–99. Si veda inoltre la sezione *Musica e critica al tempo di Firenze Capitale d'Italia* nel volume *Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, Atti delle giornate di studi per i 150 anni di Firenze Capitale, a c. di Piero Marchi e Laura Lucchesi, Consiglio regionale della Toscana (Edizioni dell'Assemblea, 157), Firenze 2018, pp. 493–622, con i contributi di Marcello De Angelis, Mila De Santis, Antonella D'Ovidio, Gregorio Nardi, Fiamma Nicolodi, Elena Oliva e Antonio Rostagno.

e spettacoli d'evasione, si dovette inevitabilmente aumentare e diversificare la produzione. Questa tendenza interessò soprattutto il comparto teatrale. Operando una ricerca ad ampio raggio sulla mappa a partire dalla *tipologia di sede* (selezione *edificio teatrale*) negli anni della Capitale, MML espone risultati interessanti sull'andamento della vita teatrale fiorentina proprio in relazione ai mutamenti urbanistici.

Un confronto tra le mappe del 1866 e del 1871 (Figg. 2 e 3) indica innanzitutto un aumento del numero delle sale, che da tredici passano a quindici grazie all'inaugurazione di due nuovi teatri: il Teatro delle Logge nel 1868 e il Teatro Principe Umberto nel 1869.

L'analisi del numero di eventi legati a ogni singolo luogo fornisce indicazioni non solamente sull'attività di questi teatri, ma anche sulle modalità di fruizione del comparto spettacolare. Si noterà infatti come nella Firenze del 1866 i due principali teatri della città, il Teatro della Pergola (con 157 eventi) e il Teatro Pagliano (con 255 eventi), presentino un numero più elevato di rappresentazioni rispetto alle altre sale. Fa significativa eccezione il Teatro Nazionale, che con i suoi 160 eventi indica già un chiaro orientamento circa i successivi sviluppi della vita teatrale fiorentina, la tendenza cioè a puntare su una proposta artistica più ricca e variegata. Se entriamo nel dettaglio degli spettacoli rappresentati al Teatro Nazionale noteremo, infatti, la prevalenza di lavori appartenenti al genere dell'opera comica, con in testa *Le precauzioni* di Errico Petrella (22 recite) e *Il menestrello* di Serafino Amedeo De Ferrari (17), ma anche la presenza di *Sonnambula* che, con undici rappresentazioni nell'ottobre del '66, si dimostra l'opera più amata dal pubblico fiorentino (che l'aveva già vista nel mese di febbraio al Teatro Pagliano).

Più interessante ai fini della nostra analisi è quanto avviene nel 1871. Se osserviamo la mappa MML troveremo infatti una geografia sociale dei teatri visibilmente mutata. Due dati appaiono particolarmente significativi. Il primo riguarda il Teatro Alfieri, una sala di piccole dimensioni, in origine appartenente al circuito *off*, che adesso totalizza il numero più elevato di rappresentazioni (259); il secondo concerne il nuovo Teatro Principe Umberto che, con un cartellone più allettante e ricco di spettacoli, supera per numero di eventi (188) i due storici teatri Pagliano (130) e Pergola (115), divenendo così il principale teatro della città.

Se i dati del Teatro Alfieri si spiegano soprattutto con la capacità di intercettare un pubblico più eterogeneo, grazie ai prezzi popolari dei biglietti e ad una programmazione che puntava principalmente sui generi del teatro musicale leggero (operetta, vaudeville, riviste e farse), per ciò che riguarda il Teatro Principe Umberto è proprio il rapporto con il territorio circostante a determinarne il successo. La sala infatti sorgeva nella nuovissima piazza D'Azeglio, la

piazza-giardino concepita sul modello delle *square* inglesi, frutto dei lavori di riqualificazione del quartiere della Mattonaia. Quell'area, edificata negli anni della capitale per accogliere la nuova borghesia e i membri del parlamento, rappresentava dunque il volto più moderno (ed elegante) della città.

L'idea di erigere un teatro in piazza d'Azeglio risultò sin da subito vincente. La piazza era diventata un vero e proprio salotto a cielo aperto, dove quotidianamente la nuova élite fiorentina si dava appuntamento. Costituì dunque una sorta di foyer del teatro stesso, frequentatissimo, con doppie rappresentazioni giornaliere. Basta osservare la mappa della città per rendersi conto che il Principe Umberto fu l'unico teatro a sorgere in una piazza: questo aspetto, che costituiva di per sé un elemento di novità assoluta, fece sì che fino al 1889, anno in cui fu chiuso definitivamente a seguito di un incendio, la cittadinanza lo considerasse il teatro più importante e moderno di Firenze.

Un rapporto simile con il territorio instaurò quello che nel Novecento sarebbe diventato la sede del Maggio Musicale Fiorentino, ossia il Politeama Fiorentino Vittorio Emanuele II. Soprattutto dopo la chiusura del Principe Umberto, proprio perché si trovava al centro della 'pubblica passeggiata' sul Lungarno Nuovo (attuale Lungarno Vespucci), poté attirare numerosi spettatori fin oltre la fine del secolo.

Come si è visto, MML costituisce uno strumento utile per indagare le interconnessioni tra vita musicale e spazio urbano, ma non è tutto. Le informazioni provenienti dai giornali censiti e la contestuale visualizzazione dei dati, attraverso la realizzazione di mappe tematiche interattive, riescono di significativo impatto anche in altri ambiti del sapere, contribuendo inoltre a un'ampia valorizzazione e diffusione al pubblico delle conoscenze in campo umanistico. I dati forniti sono infatti utili a ricerche di diverso orientamento epistemologico e a spiccata impostazione interdisciplinare: dalla storia della musica e del teatro musicale all'estetica e allo studio della sociabilità, dalla storia della lingua e della letteratura alla storia economico-sociale e politica all'antropologia culturale, alla storia degli assetti urbani.

Non meno importante è l'impatto di MML in un'ottica di valorizzazione e messa in rete di fonti storiche in modalità *open access*. La digitalizzazione delle immagini dei quotidiani ottocenteschi che corredano ogni articolo censito, così come l'utilizzo di cartografie storiche in formato digitale, infatti, consente la salvaguardia di imprescindibili fonti documentarie, rese fragili dalla natura stessa del loro supporto, e l'accesso a un settore strategico del patrimonio culturale italiano, non di rado di difficile reperimento e attingibilità.

Inoltre, la raccolta dei dati desunti dalle testate e la loro elaborazione cartografica permettono di visualizzare luoghi e spazi interessati dalla produzione della musica talora non più esistenti o oggi diversamente utilizzati, come nel

caso sopra illustrato dei teatri Nazionale, Principe Umberto e Alfieri di Firenze. Ciò può contribuire a una maggiore conoscenza e a una maggiore consapevolezza storica dei contesti urbani. Proprio per questo MML è uno strumento utile anche nell'ambito pedagogico e della Terza Missione, costituendo una base di conoscenza adattabile a differenti contesti educativi, anche di carattere informale. La fruizione di mappe interattive offre infatti a tutti la possibilità di un'esperienza immersiva e al tempo stesso un'accurata informazione sui fatti storici. La ricerca di eventi musicali, luoghi, generi, spostamenti di compositori attraverso l'asse temporale e geografico stimola un modo di leggere, rappresentare e fruire la storia della musica secondo una prospettiva del tutto innovativa rispetto agli approcci musicologici tradizionali.

MML sviluppa infine nuove opportunità di valorizzazione delle competenze umanistiche, contribuendo alla creazione di nuovi percorsi non solo a scopo didattico, ma anche turistico. La mole dei dati raccolti — sia quelli provenienti dallo spoglio dei quotidiani, sia quelli elaborati attraverso il *mapping* — può essere infatti utilizzata per una migliore valorizzazione dei beni artistici materiali (i luoghi, i siti, i teatri) e immateriali (le musiche, le cerimonie festive e religiose) che hanno scandito la storia delle principali città italiane nel secondo Ottocento. Proprio per questo i dati messi a disposizione da MML intendono trovare una collocazione adeguata anche nell'ambito della *public history* e contribuire dunque alla realizzazione di percorsi di conoscenza specifici e inediti sulla storia delle città all'interno di spazi e/o luoghi museali. MML potrebbe essere quindi ospitato sia negli archivi dei teatri e di altre istituzioni musicali (quali società concertistiche, conservatori ed editori musicali) come strumento di ricerca per gli studiosi, sia in quegli ambienti museali o di produzione musicale che si aprono al pubblico anche per visite guidate, nella piena funzione che la Terza Missione attribuisce ai progetti di valorizzazione delle conoscenze. Su questa base sarà possibile sviluppare itinerari storici dedicati e inediti e risemantizzare spazi urbani e manufatti (i luoghi, gli spazi, le musiche) con cui comporre un nuovo strato informativo della mappa culturale cittadina.



Fig. 1 – Motore di ricerca cartografico

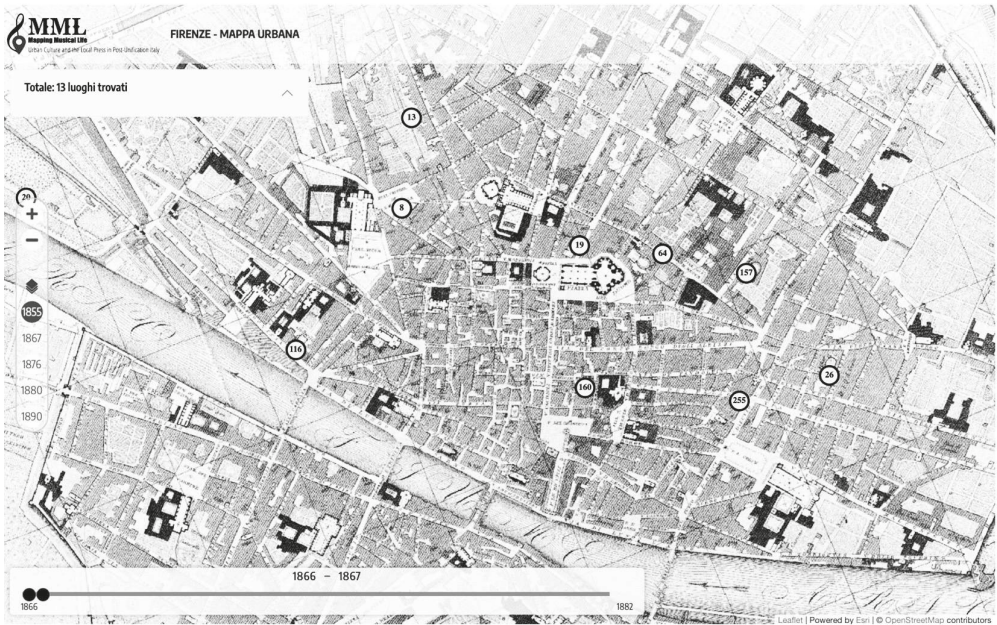


Fig. 2 – Mappa dei teatri di Firenze nel 1866

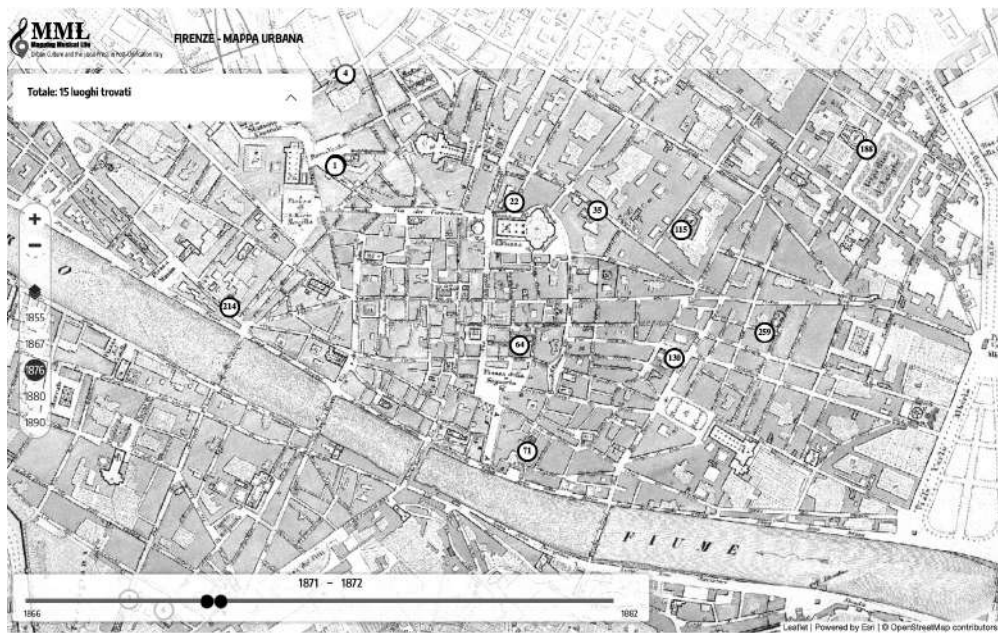


Fig. 3 – Mappa dei teatri di Firenze nel 1871

L'ETNOMUSICOLOGIA APPLICATA E L'ECOMUSICOLOGIA COME CAMPI DI AZIONE PER LA TERZA MISSIONE

Con Terza Missione si intende tutto ciò che l'accademia realizza al di fuori dell'accademia per la società. Le definizioni nella letteratura specifica sono molte e articolate, con le parole di Compagnucci e Spigarelli:

The expression TM is rather nebulous (Gregersen et al., 2009) and ambiguous (Laredo, 2007; Pinheiro et al., 2015a). On the one hand, from a general point of view, it consists of wide-ranging and recurring concepts such as the 'entrepreneurial university', 'technology transfer' and 'Triple Helix Model (THM) partnerships' (Trencher et al., 2014). On the other, the TM refers to an extensive array of activities performed by higher education institutions which seek to transfer knowledge to society in general and to organizations, as well as to promote entrepreneurial skills, innovation, social welfare and the formation of human capital. Furthermore, it concerns the development of science and society through various forms of communication and social engagement (Etzkowitz, 2003b; Rothaermel et al., 2007; Di Berardino and Corsi, 2018). These activities are usually classified in relation to research (technology transfer and innovation), to teaching (lifelong learning/continuing education) and to university engagement in social and cultural life (Mora et al., 2015).¹

Storicamente in Italia come altrove ha riguardato prevalentemente la creazione di strutture di intermediazione e trasferimento tecnologico, la valorizzazione della proprietà intellettuale o industriale (per es. brevetti), l'imprenditorialità accademica (es. *spin off*, *start up*). Oggi si ha sempre più consapevolezza che si tratti di un campo molto più vasto di azioni che vanno dalla gestione e valorizzazione di beni pubblici, al public engagement, alle azioni relative all'Agenda ONU 2030. Anche grazie alle politiche ANVUR sulla valutazione della qualità della ricerca (VQR) e sull'autovalutazione dei dipartimenti, le

1. LORENZO COMPAGNUCCI – FRANCESCA SPIGARELLI, *The Third Mission of the University: A systematic literature review on potentials and constraints*, «Technological Forecasting & Social Change», CLXI 2020, pp. 1–21: 1.

università stanno costantemente implementando e ottimizzando le attività che compiono in questo ambito. Non a caso in molti suggeriscono di dare un altro nome a questo vasto campo di attività. La VQR in corso lo definisce “Valorizzazione delle conoscenze”, che mi pare decisamente più appropriato.

Nel panorama della valorizzazione delle conoscenze gli umanisti, a meno che non siano archeologi che compiono scavi (dunque una valorizzazione del patrimonio culturale ben identificata nelle prassi e da tutti riconosciuta), si sentono normalmente scomodi. Questo perché nel nostro settore scientifico c'è una scarsa attitudine a valorizzare il proprio lavoro come utile alla società, a vederne le ricadute all'esterno dell'accademia. È invece importante sottolineare che anche la ricerca musicologica di base così come quella estremamente specialistica può avere — e spesso ha — delle ricadute di Terza Missione. Esempi facili sono le riedizioni o le edizioni critiche di composizioni musicali. Senza il lavoro di recupero, interpretazione e restituzione del musicologo non ci sarebbe esecuzione, dunque circolazione di quella musica e dunque disseminazione pura del sapere musicale.

L'antropologia ci insegna che siamo animali culturali, e la musica è un elemento essenziale della nostra vita culturale. Dunque è essenziale per la società la formazione che diamo ai futuri musicisti professionisti, così come la possibilità di eseguire musiche altrimenti poco accessibili. Tuttavia, oggi ci viene chiesto un impegno maggiore nella riflessione rispetto alla nostra didattica e ricerca e alla sua utilità per la società. È essenziale impegnarsi anche nella circolazione del proprio lavoro di ricerca oltre che alla sua produzione. Pensare progetti che abbiano una ricaduta efficace al di fuori dell'ambito accademico.

Senz'altro la pratica musicale nelle università, per il suo carattere inclusivo e comunicativo è una parte importante del lavoro di Terza Missione che i musicologi possono realizzare all'interno delle proprie istituzioni. Tutte le attività universitarie che vengono valorizzate tramite la piattaforma *NEUMI* e le attività promosse nel progetto ci raccontano di realtà straordinarie che hanno costruito le università italiane rispetto alla possibilità di produrre beni culturali attraverso cori e orchestre.² L'esperienza *Le luci della conoscenza. Il teatro come esperienza scientifica*, promossa dalle Università Roma Tre, Camerino e Teramo, va già verso una direzione ulteriore, che è quella di utilizzare le arti performative per veicolare messaggi specifici, in questo caso la promozione delle STEM.³

Spostandomi nell'ambito specifico della mia disciplina, l'etnomusicologia, abbiamo ormai anche in Italia una lunga tradizione di ricerca universitaria che

2. Sul progetto *NEUMI* cfr. il contributo di Luca Aversano nel presente volume.

3. Cfr. in merito il saggio di Paola Besutti in questa stessa sede, pp. 107–22.



Fig 1. Roma, Teatro Palladium: un momento dello spettacolo realizzato nell'ambito del progetto *Le luci della conoscenza. Il teatro come esperienza scientifica* (27 aprile 2023)

è profondamente imbricata fuori dagli atenei. A partire dalla definizione di *Public Ethnomusicology* che negli anni Settanta è stata elaborata dalla Society for Ethnomusicology: il contributo che diamo a rendere archivi, musei e biblioteche luoghi attivi e partecipati di produzione culturale, restituzione di patrimoni, produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e politiche per l'inclusione.

La stessa etnomusicologia italiana è nata negli archivi dell'allora Centro Nazionale di Studi di Musiche Popolari con l'intento di documentare il maggior numero possibile di realtà musicali che già a metà del secolo scorso stavano scomparendo. Se oggi possiamo preoccuparci di rendere attivi gli archivi esistenti è perché prima di tutto li abbiamo creati. E quanto questi archivi siano risultati utili alle comunità delle quali erano state documentate le tradizioni musicali è ormai storia nota. L'impegno a salvaguardare (termine caro all'UNESCO) il patrimonio immateriale fa parte del mestiere di molti accademici, coinvolti in processi di candidatura, piani di salvaguardia, festival e iniziative simili. Un passo ulteriore è quello dell'etnomusicologia applicata.

Applied ethnomusicology is best regarded as a music-centered intervention in a particular community, whose purpose is to benefit that community — for example, a social improvement, a musical benefit, a cultural good, an economic advantage, or a combination of these and other benefits.⁴

È un modo di agire che oltre a porre al centro la musica, pone al centro le persone e le loro esigenze. I campi di applicazione riguardano diversi contesti, accademici o meno, quali il mondo dell'educazione, le politiche culturali, la risoluzione di conflitti, la medicina, la programmazione artistica e la *community music*.

Gli (etno)musicologi che operano in questo modo estendono i consueti obiettivi accademici di ampliamento di conoscenza e approfondimento di sapere alla risoluzione di problemi concreti. Lo scopo è quello di generare cambiamenti, partecipare pienamente alla vita sociale e culturale delle persone e dei paesi in cui si abita. Questa impostazione disciplinare ha preso maggiormente piede a partire dagli anni Duemila, quando alla centralità dei bisogni delle persone si è coniugata la ricerca-azione, abbattendo così quella distinzione tra ricerca pura e ricerca applicata che spesso tendeva a sottovalutare i frutti di una ricerca di taglio applicativo.

Se è vero che nel XXI secolo qualsiasi ricerca sul campo comporta un impegno del ricercatore nei confronti degli individui e dei corpi sociali con i quali lavora, la ricerca-azione richiede un ulteriore passo al di fuori della relativa sicurezza degli ambienti accademici. Ne è un esempio straordinario il Laboratorio di Etnomusicologia dell'Università Federale di Rio de Janeiro, coordinato dal prof. Samuel Araújo, che da più di venti anni opera nelle favelas delle aree periferiche di Rio de Janeiro. Appoggiandosi ad alcune scuole di samba, sono state sviluppate discussioni sul ruolo della musica e della danza nelle vite dei partecipanti, un coinvolgimento degli attori del *samba* nella sua documentazione, aggiungendo alla formazione musicale quella etnografica, introducendo l'attitudine a riflettere sulle proprie condizioni di vita, creando spazi per dare voce alle persone, di fatto aumentando il senso civico dei partecipanti.⁵

4. JEFF TODD TITON, *Ethnomusicology and Applied Ethnomusicology*, in *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, a c. di Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon, Oxford University Press, New York 2015, pp. 4-29: 4.

5. Cfr. SAMUEL ARAÚJO – MUSICULTURA GRUPO, *Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology: Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro*, «Ethnomusicology», L/2 2006, pp. 287-313; SAMUEL ARAÚJO, *Ethnomusicologists Researching Towns They Live*, in *Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline*, «Музикологија/ Musicology», IX 2009, pp. 33-50.

C'è ormai una lunga storia in etnomusicologia di iniziative che hanno cercato di affrontare problemi di disuguaglianza, conflitto e oppressione, e una storia più breve relativa a questioni come la salute e il cambiamento ambientale. Rispetto alla prima, vorrei rapidamente soffermarmi su alcune iniziative musicali in merito ai migranti irregolari, perché ho messo in atto alcuni progetti in questo campo.⁶ La musica è l'espressione sociale più potente e immediata della nostra umanità come diceva Blacking (1973). Facilitando la creazione musicale e la sua produzione, si opera alla re-umanizzazione delle persone. È quello che ha realizzato, tra gli altri, Rachel Beckles Willson a Lampedusa, lavorando con gli ospiti di una casa-famiglia alla realizzazione del CD *Today is good*. I partecipanti non erano musicisti, ma giovani che attraverso la musica hanno ricominciato a sperare nel loro futuro e a credere che la loro voce possa essere ascoltata.⁷

Anche in Africa esistono diversi progetti che vanno dalla sensibilizzazione — sia rispetto alle condizioni di vita dei campi profughi sia alla messa in guardia rispetto alla migrazione irregolare verso l'Europa — alla riumanizzazione. Sono davvero tanti e non posso citarli tutti, tuttavia mi piace citarne almeno uno, attraverso le parole di Lisa Gilman che lo ha ideato e coordinato:

The Dzaleka Art Project book and website is a product of a collaborative and community-based effort by young artists living in the camp, me (a Professor of Folklore and English at George Mason University in Fairfax, Virginia in the United States), and graduate and undergraduate students at George Mason University.

Six young artists living in the camp make up the Dzaleka team who dedicated time in 2022–2023 identifying artists and art groups within the camp. Each team leader took charge of documenting the arts and artists for one category. The Team Leader for Music is Congolese gospel singer Giresse Ino, Visual Arts and Crafts is Congolese painter Serge Kasongo, Dance is Congolese popular dancer Nellyson_Deo, Poetry is Rwandan poet Angela Azibera, Photography is Congolese photographer Luanda Bauma Primo, and Inspirational Stories is Burundian Divine Irakoze.⁸

6. Si tratta del progetto *Musiche migranti* che conduco a Cremona dal 2014 (cfr. il contributo di Grazia Tuzi in questo volume).

7. RACHEL BECKLES WILLSON, *Migration, music and the mobile phone: a case study in technology and socio-economic justice in Sicily*, «Ethnomusicology Forum», xxx/2 2021, pp. 226–45.

8. *Dzaleka Art Project Overview*, consultabile alla pagina <<https://www.dzalekaartproject.com/projectoverview.html>> (ultimo accesso 27 gennaio 2024).

Il progetto dà visibilità e voce ad artisti che diversamente hanno scarse opportunità di far conoscere le proprie opere, di accrescere il proprio pubblico o di guadagnare qualcosa, a causa delle restrizioni imposte ai rifugiati dal governo malawiano, delle loro stesse tragiche circostanze, del loro limitato accesso alle risorse e del fatto di non sapere mai cosa riserverà loro il futuro.⁹

Rispetto ad interventi nell'ambito della salute mi piace citare un caso al momento in sperimentazione, condotto dal collega Michael Frishkopf dell'Università dell'Alberta insieme con medici ed esperti di intelligenza artificiale, sull'uso dell'ambiente sonoro in contesti diversi: le terapie intensive degli ospedali e i campus universitari. Nel primo caso, il presupposto della ricerca è che per alleviare le sofferenze e ridurre lo stress dei pazienti in terapia intensiva i sedativi non sono efficaci (o sono costosi o hanno effetti collaterali pesanti), mentre risulta efficace un corretto ambiente sonoro. Però i paesaggi sonori ottimali variano a seconda del paziente e nel tempo e dunque idealmente l'ambiente sonoro di ogni paziente deve essere regolato continuamente. Cosa impossibile normalmente da realizzare sia perché il paziente in terapia intensiva difficilmente comunica o lo fa a fatica, sia perché necessiterebbe di un'assistenza costante. L'équipe ha dunque elaborato il sistema *Autonomous Adaptive Soundscapes*, che impara a ottimizzare i paesaggi sonori terapeutici per ogni singolo paziente attraverso il monitoraggio costante dei biosegnali autonomici che rispondono alla sollecitazione acustica.¹⁰

Nel caso del campus, invece, la maggior parte degli studenti si prende cura di sé e del suo stress ascoltando musica o paesaggi sonori attraverso le cuffie. Regolare continuamente il proprio paesaggio sonoro, però, è fonte di distrazione, e i dispositivi di ascolto personali contribuiscono all'isolamento sociale. Modificando il sistema per gli ospedali, hanno progettato un sistema multiutente chiamato *Mindful Social Listening*: gli studenti studiano, chattano o si rilassano in una sala biblioteca dotata di un *array* di altoparlanti ad alta fedeltà.

9. Mi piace citare altri progetti che intendono sostenere musicisti che sono stati costretti a fuggire dai propri paesi e si trovano in condizione di richiedenti asilo o rifugiati: *Music in Exile* (<<http://musicinexile.org/>>) documenta dal 2016 le canzoni e le storie dei musicisti sfollati e raccoglie fondi per aiutarli; François Matarasso pubblica il sito web *A Restless Art* (nel 2018 un libro) su diversi progetti di arte comunitaria e partecipativa in Europa. Oliver Potratz ha fondato il Progetto *Safar* tedesco-afghano presso l'Università di Musica Franz Liszt di Weimar. Sempre con i musicisti afgani è molto impegnata l'università portoghese di Nova Lisboa, tanto che nel 2021 hanno portato a Lisbona circa 270 tra studenti e professori dell'Afghanistan National Institute of Music di Kabul, occupato dai talebani, non solo per salvare la vita a questi musicisti, ma anche perché l'Istituto potesse rinascere in esilio e preservare la raffinata musica afghana.

10. Cfr. MICHAEL FRISHKOPF, *Autonomously adaptive soundscapes for stress reduction in the intensive care unit and beyond*, «AIP Conference Proceedings», MMCMIX/1 2023.

Il feedback tramite telefono cellulare consente l'apprendimento per rinforzo per ottimizzare un mix di paesaggi sonori per gli occupanti della sala.¹¹

Tutto questo coniuga scienze umanistiche con scienze dure e scienze mediche. Per poter realizzare progetti di questo tipo bisogna quindi aprirsi alla ricerca interdisciplinare e poter lavorare con dipartimenti che ospitano altre competenze disciplinari. Che è la direzione verso la quale sempre più ci viene chiesto di andare nei bandi di finanziamento della ricerca.

Questa interdisciplinarità è propria anche dell'ecomusicologia, che opera nell'ambito del cambiamento ambientale, tema di estrema attualità. L'ecomusicologia non si occupa di stili o generi specifici — né si occupa solo di suoni creati dall'uomo. Piuttosto, sostiene una concezione più inclusiva e olistica della musica e del suono. La percezione uditiva, infatti, è alla base della percezione sensoriale che gli esseri umani hanno del mondo. Grazie al suono e al nostro incredibile apparato uditivo possiamo identificare e collocare eventi di ogni sorta che avvengono intorno a noi. Il suono è centrale nella conoscenza e nella costruzione culturale. Esistono ancora numerose culture musicali che esprimono questa profonda connessione tra uomo e natura. E anche culture come la nostra utilizzano l'udito più di quanto siamo consapevoli. L'ecomusicologia, infatti, analizza anche il rapporto uomo e natura antropizzata, in cui i suoni si fanno artificiali.¹²

Molti di questi studi studiano le culture musicali allo stesso modo in cui gli ecologi e i biologi un ecosistema. Questo comporta una consapevolezza che la sopravvivenza delle culture musicali è collegata alla sopravvivenza dell'ambiente naturale in cui si sviluppano e viceversa, consapevolezza da cui possono prendere avvio azioni di sensibilizzazione ecologica e di contrasto alla depurazione ambientale.

Su quest'ambito di ricerca ancora giovane esiste già una nutrita letteratura, soprattutto per opera di Jeff Todd-Titon e di Catherine Grant. È proprio un recente articolo di quest'ultima¹³ che mi pare particolarmente illuminante sulle potenzialità di questo approccio rispetto all'agenda ONU 2030 che è al

11. Per ulteriori dettagli cfr. il sito del progetto, consultabile alla pagina <https://www.artsrn.ualberta.ca/fwa_mediawiki/index.php?title=Mindful_Social_Listening_project> (ultimo accesso 27 gennaio 2024).

12. Esiste una rivista scientifica open access dedicata al tema, purtroppo ferma al 2022: «Ecomusicology». Si trova online alla pagina <<https://ecomusicology.info/>>.

13. CATHERINE GRANT – BRYDUE-LEIGH BARTLEET – LEAH BARCLAY – JOSEPH LAMONT – SANDY SUR, *How music and sound can help advance the UN's Sustainable Development Goals*, «The Academic» (online), 2024: <<https://theacademic.com/how-music-and-sound-can-help-advancesdgs/>>.

centro di tanti bandi di finanziamento europeo.¹⁴ Le arti non sono rappresentate esplicitamente nei *goal* dello sviluppo sostenibile, ma gli stakeholder internazionali ne stanno riconoscendo sempre di più l'importanza, cercando modi non convenzionali e meno consolidati per promuovere lo sviluppo sostenibile. L'articolo riporta diversi esempi di promozione della salute, dell'equità e della resilienza attraverso la musica in Indonesia, Australia e Vanuatu. Sostenendo le comunità nella documentazione, rivitalizzazione e celebrazione delle loro pratiche culturali tradizionali, i progetti descritti nell'articolo hanno ottenuto ottimi risultati di sostenibilità culturale. Ma questo ha anche fatto progredire gli obiettivi di sviluppo sostenibile, soprattutto nelle aree della salute e del benessere (SDG3), dell'uguaglianza di genere (SDG5), crescita economica (SDG 8), dell'uguaglianza sociale (SDG10) e delle comunità sostenibili (SDG11), azioni per il clima (SDG13) e supporto della vita acquatica (SDG14).

Cito solo uno degli esempi, che mi ha particolarmente colpita anche per la sua replicabilità in diverse situazioni italiane: *River Listening*.¹⁵ Il progetto unisce da un lato ricercatori dell'ambito delle scienze naturali, che valutano lo stato di salute dei corsi d'acqua registrando i suoni percepibili sott'acqua, dall'altro operatori delle scienze umane che hanno facilitato le comunità locali a sviluppare percorsi turistici di passeggiate sonore naturalistiche lungo i corsi d'acqua, che valorizzano i suoni sotto e intorno all'acqua. Questo ha allo stesso tempo sensibilizzato le comunità rispetto alla fragilità dell'ecosistema dei corsi d'acqua, provocando lo sviluppo di pratiche ambientali sostenibili e contribuito allo sviluppo di progetti di turismo sostenibile. Tutto questo potrebbe essere più facilmente realizzato in Italia se il sistema di valutazione cui siamo sottoposti allargherà le maglie della valutazione delle pubblicazioni, relegate in settori specifici in contrasto con l'interdisciplinarietà, e se terrà maggiormente conto in termini di finanziamenti premiali, alla realizzazione di progetti di valorizzazione delle conoscenze.

14. Da alcuni anni all'Università di Pavia ci viene chiesto di indicare i possibili collegamenti dei nostri corsi all'Agenda. Un piccolo passo per spingerci a riflettere su quanto possiamo fare per la salvezza del nostro pianeta. Suppongo sia un'iniziativa condivisa con le altre università.

15. L'articolo ne parla in modo sintetico, ma il progetto è consultabile alla pagina <<http://www.riverlistening.com.au/>> (ultimo accesso 28 gennaio 2024).

ETNOMUSICOLOGIA APPLICATA E TERZA MISSIONE: ALCUNE POSSIBILI CONVERGENZE

Se l'Anvur e i diversi atenei italiani sono ancora impegnati a definire con precisione le attività, anche musicali, comprese nell'ambito della Terza Missione, l'etnomusicologia, dopo lunghe riflessioni e dibattiti internazionali, ha ormai da tempo chiarito quali possano essere le ricadute esterne della disciplina e il ruolo di responsabilità sociale svolto dagli stessi etnomusicologi.

Nelle linee guida pubblicate dall'Anvur il 7 novembre del 2018,¹ la musica viene inserita nella «gestione del patrimonio e delle attività culturali» dove vengono considerate «le attività culturali e di valorizzazione del patrimonio storico-artistico svolte dagli atenei» che «rappresentano un segno visibile del ruolo sociale che le università svolgono nelle comunità in cui sono inserite». Nello stesso testo viene poi precisato quali siano le attività musicali riconosciute all'interno delle attività di Terza Missione, ossia quelle «strutturate di tipo coro, orchestra, ensemble o gruppo che riscontrino un riconoscimento, l'autorizzazione o un finanziamento da parte dell'ateneo. L'organizzazione di concerti e altri eventi di pubblica utilità aperti alla comunità rientrano invece nel quadro di Public Engagement».²

Naturalmente, questa scarna descrizione, se da un lato lascia aperta la porta al compimento di diverse attività musicali rivolte al di fuori dell'accademia, dall'altra crea un certo disorientamento su ciò che effettivamente sia possibile definire come azioni di Terza Missione, tenendo conto anche del fatto che tale definizione è legata a diversi fattori, alcuni dei quali vincolati proprio alle valutazioni dell'Anvur, che, solo da poco ha codificato in modo più preciso i campi d'azione e i criteri da seguire.

Per tale ragione, credo che gli studi di Etnomusicologia Applicata, così come l'analisi delle diverse azioni messe in atto negli ultimi decenni dagli

1. Linee guida che sono nuovamente oggetto di riflessione e revisione.

2. È importante tener presente che la Terza Missione ha bisogno di attenzione e risorse costanti da parte degli atenei, di personale dedicato e della creazione di rapporti di sinergia con Istituzioni e Enti locali. La complessità delle azioni da portare avanti non può basarsi solo sulla buona volontà di docenti perché i progetti per nascere e per continuare a vivere hanno bisogno di sostegni concreti.

etnomusicologi e da alcuni musicologi, possano rappresentare un fertile terreno di riflessione per meglio definire gli ambiti di applicazione della musica nei progetti italiani di Terza Missione.

Da diversi decenni, come già accennato, l'etnomusicologia applicata ha delineato un certo numero di risultati e benefici che i saperi musicali, prodotti all'interno dell'università, possono avere sulla società civile. Questi interventi sono certamente classificabili come azioni di Terza Missione. Nonostante in ambito etnomusicologico si parli di etnomusicologia applicata sin dagli anni Sessanta (es. Merriam, 1964),³ è soltanto nel 2007 che, nell'ambito della 39th *World Conference of the International Council for Traditional Music* (ICTM) celebrata a Vienna, viene plasmata una definizione generale di *Applied Ethnomusicology* considerata come, «the approach guided by principles of social responsibility which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and towards working both inside and beyond typical academic contexts».⁴

Come rimarca però Jeff Titon, si tratta di un ambito dell'etnomusicologia prevalentemente basato su principi etici e di responsabilità sociale, diritti umani ed equità culturale e musicale.⁵ Di fatto, scrive Giovanni Giuriati, l'etnomusicologo è «sempre più spesso chiamato in causa come:

- consulente di governi, enti locali e associazioni,
- promotore della musica tradizionale in festival rassegne e concerti,
- divulgatore delle musiche del mondo con prodotti audiovisivi e multimediali,
- operatore interculturale nella scuola e nell'associazionismo,
- difensore dei diritti delle culture più deboli rispetto alle leggi del mercato e del copyright,
- custode di tradizioni in via di sparizione o fortemente minacciate,
- gestore di archivi sonori, fonoteche e centri di documentazione. Come si può rilevare anche da questo elenco sommario, le questioni sono

3. ALAN P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964. Particolarmente interessante anche l'attività svolta da Alan Lomax, dagli anni Cinquanta del '900, in ambito discografico e radiofonico.

4. SVANIBOR PETTAN, *An Introductory Vignette*, in *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, a c. di Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon, Oxford University Press, Oxford-New York 2015, p. 29.

5. JEFF TODD TITON, *Ethnomusicology and Applied Ethnomusicology*, in *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, pp. 4-29.

numerose e delicate ponendo addirittura la questione se possa sussistere una etnomusicologia che possa non dirsi ‘applicata’». ⁶

Naturalmente, nonostante esista una definizione condivisa di etnomusicologia applicata, i suoi termini vengono continuamente rivisti sulla base delle diverse azioni messe in atto dagli stessi etnomusicologi nei diversi punti del globo. Temi quali ad esempio, migrazione, transculturalità e globalizzazione impongono certamente nuove riflessioni sul ruolo che la musica può avere nei processi di inclusione e ci obbligano a considerare, come sostiene ancora Giuriati, «quale ruolo di sostegno, riflessione e informazione può svolgere l’etnomusicologia». ⁷

1. Musica e processi di inclusione

Il tema dell’inclusione nei vari livelli della formazione si articola, come noto, in almeno tre differenti problematiche, sollevate di volta in volta dalle esigenze specifiche degli utenti. L’inclusione in caso di deficit nelle capacità sensoriali, motorie o neuropsicologiche, è in Italia normata da una complessa legislazione che parte soprattutto dalla legge 104 del 1992. Il tema, come ben sappiamo, è oggetto di attenzione anche a livello universitario. A Tor Vergata, per esempio, è in atto una sperimentazione di inclusione anche di casi molto gravi di deficit a livello di comunicazione attuata dalla CARIS (*Commissione dell’Ateneo di Roma “Tor Vergata” per l’Inclusione degli Studenti con disabilità e DSA*). A questo tema si sono aggiunti, a livello di riflessione teorica, buone pratiche e anche sviluppi normativi, altre tipologie di necessità di percorsi inclusivi: le diversità problematiche sollevate dal disagio economico-sociale e quelle dovute a contesti multiculturali di coabitazione (a livello scolastico e universitario) di studenti provenienti da paesi diversi. ⁸

È altresì evidente che queste esigenze inclusive, che si riscontrano nelle classi di vario ordine e grado, sono ugualmente presenti fuori della scuola, nella società, e per quel che ci riguarda, per esempio, nei territori da cui provengono i nostri studenti o in cui sono situati i nostri atenei. Come docenti (e

6. Giovanni Giuriati, *Premessa*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia a cura di Francesco Giannattasio*, 1–3 febbraio 2003, a c. di Giovanni Giuriati, Fondazione Giorgio Cini onlus, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, Venezia 2004, pp. 7–9.

7. Ivi, p. 8.

8. Per quanto riguarda processi di inclusione e multiculturalità cfr. più avanti il progetto *Roma a tempo di musica. Percorsi di didattica musicale transculturale*, di Alessandro Cosentino (2024).

cittadini) siamo tutti coinvolti e interpellati eticamente nel favorire i processi di inclusione. Nello specifico, musicologi ed etnomusicologi da lungo tempo si sono posti delle domande su come la musica e dunque anche i propri insegnamenti o laboratori potessero agire proficuamente in tali processi.⁹ Non è il caso qui di citare l'amplessissima bibliografia che si è sviluppata nella nostra disciplina, soprattutto in ambiti come la pedagogia della musica, la musicoterapia, la musicologia e l'etnomusicologia applicata. L'unica cosa che è importante ricordare è che, nonostante la musica possa essere anche profondamente divisiva (è bene ricordarlo), è incontestabile ed esperito ormai troppe volte quanto possa essere preziosa nel superare o almeno ridurre barriere di ogni tipo, motorie, sensoriali, comunicative, sociali, linguistiche e culturali.

Come può essere inserito il tema dell'inclusione nel dibattito sul ruolo delle attività musicali nella Terza Missione? Penso che ci siano due percorsi che vanno contemporaneamente considerati. Il primo, che confina con i normali obiettivi didattici, è nei confronti dei nostri studenti. Le attività di laboratori musicali e di musica d'insieme, come ben sappiamo, favoriscono la socializzazione e possono diventare un'ottima occasione di incontro tra studenti di diversi corsi di laurea e facoltà. Essi facilitano, inoltre, l'inserimento di studenti Erasmus, creano gruppi di differente respiro rispetto a quelli che normalmente si creano durante le lezioni, creano una fidelizzazione includendo spesso anche ex-studenti che mantengono così un rapporto con l'università anche dopo la fine del percorso di studi. Nulla vieta, tra l'altro, di attivare, con gli studenti coinvolti nei gruppi, iniziative esterne all'ateneo che abbiano una vocazione 'inclusiva'. In tal senso, un terreno interessante di lavoro può nascere grazie alla collaborazione con gli studenti stranieri musicisti che vengono a seguire gli ormai molti corsi di laurea in lingua inglese offerti dai nostri atenei in varie facoltà. Questi studenti sono spesso disponibili a partecipare ad attività di divulgazione di 'musiche del mondo', ma anche a partecipare a laboratori che possono coinvolgere studenti e anche membri di comunità migranti presenti nei territori.

Questo permette di introdurre il secondo percorso di attività che, in quanto università, possiamo coltivare coniugando il binomio Terza Missione-Inclusione. Quello che è diretto verso l'esterno degli atenei. A tale proposito, è giusto ricordare le molteplici iniziative nate in Italia su modello del famoso

9. Interessante a tale proposito il volume *Musiche inclusive. Modelli musicali d'insieme per il sostegno alla partecipazione e all'apprendimento nella secondaria di primo grado*, a c. di Franca Ferrari e Gabriella Santini, Universitalia, Roma 2014, pp. 83-107. Il libro raccoglie diverse relazioni volte a descrivere e analizzare gli effetti di pratiche musicali che permettono di creare, all'interno dei luoghi scolastici, ambienti inclusivi e la consapevolezza delle differenze culturali.

«Sistema» (lanciato dal M° José Antonio Abreu in Venezuela nel 1975) e sostenute anche da alcune università. Si tratta di un programma educativo di successo che utilizza le pratiche musicali come mezzi per raggiungere obiettivi di carattere sociale: combattere la povertà, l'emarginazione, la violenza e fornendo alternative di vita alla parte più vulnerabile della società. L'idea alla base del progetto è che un'orchestra o un coro rappresentino una comunità ideale che permette lo sviluppo personale e sociale. In Italia questo progetto è stato applicato in varie situazioni tanto da arrivare a costituire il *Sistema Orchestre e Cori Giovanili e Infantili in Italia Onlus*.¹⁰ Cito qui soltanto alcuni di tanti esempi che si potrebbero fare: Paolo Sullo, dottore di ricerca a Tor Vergata, ora docente in Conservatorio, lavora da molti anni per il *Sanità-Ensemble*, storico gruppo nato a Napoli su ispirazione del metodo venezuelano. Ispirato allo stesso progetto ci sono altri gruppi a Napoli, come *Musica libera tutti* nato 10 anni fa a Scampia, l'orchestra dei quartieri spagnoli *Sanitansamble* nata nel 2008. In Puglia dal 2008 è attiva l'Associazione MusicaInGioco, il cui direttore artistico e didattico, Andrea Gargiulo, basa le attività musicali sulla 'didattica reticolare' che mette al centro l'esperienza, la percezione corporea e «la natura sociale del conoscere». ¹¹ Anche nelle Marche sono diverse le realtà (Ascoli, Pesaro, Macerata) e così in altre regioni (Calabria, Sicilia, Piemonte, Lazio, Basilicata, Toscana, Emilia-Romagna, etc). Purtroppo queste orchestre non hanno avuto collaborazione e supporto ufficiale da parte degli atenei se non in modo sporadico e individuale, da parte di studenti e docenti musicisti, ma non di discipline musicologiche.

Venendo a quel che si è fatto, ovviamente le ricadute applicative di certe nostre ricerche hanno finalità inclusive.¹² Alcuni etnomusicologi hanno recentemente lavorato in modo sistematico sul rapporto musica e migrazione, un terreno nel quale il confine tra la cosiddetta ricerca 'pura' e quella cosiddetta

10. Dal 2010 sono migliaia i ragazzi che partecipano al progetto promosso da Federculture e dalla scuola di musica di Fiesole. Grazie a tale progetto, sono stati creati circa 70 centri didattici che applicano il sistema d'insegnamento venezuelano.

11. ANDREA GARGIULO, *La didattica reticolare e l'educazione musicale inclusiva*, «Nuova Secondaria», XXXVI/10 2019, pp. 52–6: 52. Come scrive Emanuele Raganato: «Assumere quindi una prospettiva reticolare significa riconoscere la complessità della realtà e dei legami che intercorrono tra i diversi elementi in interazione reciproca e, pur cogliendo la specificità dei singoli elementi che danno forma ad un evento, porre altrettanta attenzione ai collegamenti che esistono tra questi elementi. Significa attribuire al contesto classe una dimensione che gli spetta, quella di essere un contesto sociale, il cui l'agire didattico diventa non uno strumento di trasmissione del sapere, ma di interazione» (*La didattica reticolare, la semplicità ed il laboratorio di musica d'insieme*, «Nuova Secondaria Ricerca», XXXV/4 2018, pp. 10–7: 12).

12. Faccio qui prioritariamente riferimento a progetti che si muovono nell'ambito del settore disciplinare etnomusicologico (L-Art/08).

‘applicata’ sono veramente labili. In particolare presso l’Università di Roma Tor Vergata ci sono state esperienze di coinvolgimento di studenti e comunità di migranti anche in eventi performativi, come ad esempio quello all’interno del *Festival delle periferie* del 2021.

Le ricerche etnomusicologiche sulle musiche dei migranti hanno invece dato vita nel Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Pavia/Cremona, per opera di Fulvia Caruso e di suoi studenti, a iniziative performative e laboratoriali che hanno messo in moto una rilevante rete di collaborazione tra l’università, la città, le comunità, le scuole e i centri di accoglienza. In particolare, il progetto *Culture in dialogo*¹³ organizzato insieme con il Sistema museale e all’Assessorato alle politiche sociali del Comune di Cremona, organizza ogni anno «una serie di incontri presso i musei civici in cui le comunità migranti mettono in dialogo le proprie culture e musiche con i patrimoni conservati nei musei».¹⁴

Come indica Caruso, i progetti portati avanti dall’Università di Pavia/Cremona, che riguardano il coinvolgimento delle comunità migranti, sono stati pensati per informare

l’opinione pubblica sulla diversità culturale, etnica e religiosa nell’Italia contemporanea, la nostra ricerca non si è limitata a raccogliere dati, ma a immaginare modalità di integrazione. Per questo è ricerca-azione: non solo l’etnografia ha sempre cercato di restituire qualcosa alle persone coinvolte, attraverso pratiche musicali partecipate e laboratori musicali, ma ha anche sviluppato occasioni di incontro, spazi di condivisione delle espressioni culturali, in particolare musicali, degli stranieri residenti e dei richiedenti asilo, così da fornire occasioni di conoscenza delle culture che sempre più connotano il panorama italiano.¹⁵

Molti studenti sono coinvolti anche nei workshop del progetto *Dal locale al globale*, una rassegna di lezioni-concerto attiva dal 2014, che ha visto la

13. Il progetto è stato avviato nel 2019 e purtroppo sospeso nel 2020 e 2021 a causa della pandemia.

14. FULVIA CARUSO, *Musica e migrazione nella provincia di Cremona. Uno sguardo d’insieme*, in *Il Terzo Suono. Dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, a c. di Guido Raschieri, vol. II, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2023, p. 37.

15. CARUSO, *Musica e migrazione nella provincia di Cremona*, pp. 32–3. Per quanto riguarda la ricerca azione svolta dall’Università di Cremona va segnalato anche il lavoro nelle scuole il cui obiettivo principale è «utilizzare le musiche del mondo come strumento per un’educazione multiculturale» (CARUSO, *Musica e migrazione nella provincia di Cremona*, p. 37).

partecipazione di molti musicisti stranieri provenienti anche dalla realtà territoriale di Cremona e dintorni.¹⁶

Quali potenzialità inclusive hanno o possono avere quindi i gruppi, le orchestre e i cori? Da una prima e informale indagine condotta qualche anno fa in questo senso da Serena Facci si deduce che i gruppi di ricerca e musicali attivi nelle università hanno, seppur in modo non continuativo, esperienze anche di tipo inclusivo. Per quel che riguarda ancora Roma Tor Vergata, va menzionata l'attività promossa anni fa da Giorgio Adamo, realizzata in collaborazione con l'allora Circoscrizione di zona (ora VI Municipio del comune di Roma) e con il teatro di Tor Bella Monaca, dell'apertura di un laboratorio Jazz, già attivo nell'Ateneo, a musicisti del territorio. Il laboratorio si aprì anche a musicisti rock e gli studenti lavorarono insieme con ragazzi esterni all'ateneo con risultati molto positivi. Purtroppo, i finanziamenti necessari per pagare un minimo un direttore artistico in grado di gestire proficuamente un'attività così complessa non furono più stanziati, e l'anno successivo l'iniziativa venne sospesa. Una sorte analoga sta subendo l'esperienza nata per iniziativa sempre dell'Università di Roma Tor Vergata, *Università in Carcere*. Grazie ai fondi della Fondazione Roma e alla collaborazione dell'Orchestra di Piazza Vittorio, lo scorso anno è stato avviato un laboratorio musicale a Rebibbia che ha dato buoni frutti, con l'inclusione di detenuti nel concerto finale. Anche in questo caso la mancanza di fondi sta mettendo a rischio tale attività. Alcuni anni fa, a Palermo Giovanni Giuriati e Girolamo Garofalo hanno fondato un Laboratorio di musica folk, diretto per diversi anni da Giuseppe Giordano che si è aperto anche a gruppi vocali e strumentali siciliani, inclusi periodicamente nei progetti. Analoghe iniziative sono state realizzate dall'Università di Cagliari, con progetti sulla pratica della musica sarda che ha coinvolto numerosi musicisti locali. In Sapienza nel 2006 nasce il progetto MuSa (Musica Sapienza) che vede la presenza di diverse formazioni musicali (Musa Classica, Musa-Jazz, MusaBlues, EtnoMusa) alle quali possono partecipare studenti, docenti e personale amministrativo, oltre a persone esterne all'ateneo. Un'attività molto apprezzata dagli studenti perché, come loro dicono, il far musica insieme contribuisce a creare un'armonia sociale.

Di particolare rilevanza l'orchestra gamelan *Gong Wisnuwara*, che da oltre vent'anni svolge una importante attività di formazione musicale interculturale che vede l'inclusione di studenti anche stranieri, in collaborazione con l'Ambasciata indonesiana presso la Santa sede, e una diffusa attività concertistica che coinvolge la stessa Ambasciata.

16. Le comunità coinvolte risiedono anche nelle province di Mantova, Modena e Piacenza.

Un'altra realtà nata tra le mura di Sapienza è l'Associazione Quinte Parallele, creata qualche anno fa da studenti del corso magistrale di Musicologia, che svolge diverse iniziative, tra le quali attività editoriali, organizzazione di concerti e seminari didattici realizzati nelle scuole. A Bologna, sempre in ambito etnomusicologico, vanno segnalati gli eventi del Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti. Si tratta di attività musicali, concertistiche e laboratoriali, che hanno visto una partecipazione di musicisti e studenti che possiamo definire inclusiva, seppur in modo non strutturato.

Una preziosa iniziativa dell'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica ha dato vita, nel 2018, a un gruppo di lavoro, coordinato da Luca Aversano, i cui compiti sono stati quelli di realizzare una ricognizione delle attività musicali «dirette a promuovere e a diffondere nella società gli esiti della ricerca scientifica e della produzione culturale realizzate all'interno degli atenei». I risultati di questo significativo lavoro sono stati raccolti nelle pagine del sito web *NEUMI – Networking University Music in Italy*.¹⁷

Un'altra importante iniziativa è la pubblicazione del volume *I cori e le orchestre universitarie oggi. Quando fare musica diventa un'esperienza trasformativa* (2022), curato da Antonella Coppi e Johann van der Sandt, all'interno del quale diversi studiosi analizzano la funzione di diversi gruppi musicali, la loro relazione con i territori e i processi di inclusione e di relazioni intergenerazionali messi in atto grazie alle attività musicali svolte dagli atenei italiani.

2. Il coro come strumento di inclusione

Negli ultimi anni, come sottolinea Julia T. Shaw nella rivista *American Choral Directors Association*, gli studiosi hanno rivolto una sempre maggiore attenzione ai modi in cui il canto corale diviene strumento di inclusione e di giustizia sociale. In particolare, si riconosce a questi ensemble la capacità di superare più efficacemente le diversità culturali o religiose, lo status socioeconomico, il genere, l'orientamento sessuale, le differenze generazionali, le disabilità fisiche.¹⁸ Tra questi gruppi, particolare attenzione va rivolta ai cori multietnici¹⁹ che, come scrive Luciana Manca, si caratterizzano per il proprio «lavoro

17. www.neumi.it. In merito a questo progetto si veda il contributo di Luca Aversano in questo volume.

18. JULIA T. SHAW, *Toward socially y inclusive music organizations: promoting socioeconomic diversity in choral ensembles*, in «The Choral Journal», LVIII/4 2017, pp. 22–37.

19. L'etichetta 'multietnico' è quella che generalmente viene usata da questi cori (interculturali) per autodefinirsi.

politico e sociale più ampio e [per] una lunga storia di impegno per l'uguaglianza e la condivisione».²⁰

Le prime due esperienze di gruppi musicali multietnici nascono in Italia nel 2000 e sono legate a due cori infantili, quello di Voci Bianche di Padova e *Se...sta Voce* di Roma, presente nel quartiere di Centocelle.²¹ Da subito, questi due progetti sono stati improntati alla creazione di un clima di condivisione tra bambini provenienti da Paesi diversi, alla promozione di un metodo che facilitasse l'apprendimento della lingua italiana²² ma soprattutto, nel caso della scuola di Padova, alla promozione, grazie all'attività corale, di una cultura della pace e di un sistema educativo volto, come auspica Flora Grassivaro, «al rispetto dell'altro e alla solidarietà».²³

Da quel momento, in Italia queste formazioni corali si sono moltiplicate e hanno puntato sempre più a progetti di inclusione.²⁴ Manca ricorda, tra gli altri, il lavoro svolto dal coro *Voci dal mondo* di Mestre-Venezia, nato nel 2008 e diretto da Giuseppina Casarin.²⁵ Il coro di Casarin

ha sviluppato e consolidato in questi anni la pratica di comunità musicale che promuove il canto e la musica come spazio di incontro e scambio tra persone con provenienze culturali, tradizioni, religioni ed età diverse. La pratica di comunità musicale va intesa anche come laboratorio impegnato nella ricerca delle forme espressive, comunicative, performative più adeguate per cantare di fronte alla comunità cittadina e per portare la propria esperienza e testimonianza di convivenza possibile.²⁶

20. LUCIANA MANCA, *L'inizio dell'esperienza dei cori multietnici*, in *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a c. di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi, Carocci, Roma 2022, pp. 199–215: 200.

21. LUCIANA MANCA, *La musica è già cambiata (dove il diritto arranca)*. Ricognizione sui cori multietnici in Italia, «FarCoro. Quadrimestrale dell'AERCO», III 2021 (contributo online, s.i.p.).

22. A questo proposito, si veda tra gli altri il saggio di GABRIELLA SANTINI, *Musica per l'italiano come L2*, in *Musiche inclusive*, pp. 83–107.

23. Le parole di Grassivaro sono riportate da Luciana Manca in *La musica è già cambiata*, contributo online, s.i.p.

24. Nei testi pubblicati da Luciana Manca (cfr. *La musica è già cambiata* e *L'inizio dei cori multietnici*) vengono elencati e descritti una serie di cori multietnici diffusi sul territorio italiano, cosa che lascia emergere comunque una maggiore concentrazione nel Nord e Centro Italia.

25. Il 24 febbraio 2024 Giuseppina Casarin ha ricevuto dal Presidente Sergio Mattarella l'onorificenza come Ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana per aver facilitato con il suo coro le relazioni tra persone diverse divenendo un modello di inclusione sociale.

26. MANCA, *L'inizio dei cori multietnici*, p. 201.

Si tratta quindi di cori che, attraverso la musica, costruiscono delle comunità ideali che condividono modelli di comportamento nei quali l'inclusione si manifesta «attraverso l'insegnamento e l'apprendimento reciproco» di repertori musicali provenienti da Paesi diversi.²⁷ Interessanti, a tale proposito, le parole espresse da Attilio Di Sanza, direttore del coro di Roma *Se... sta voce*, riportate nel saggio di Luciana Manca (2022):

Se in un coro le voci-identità si mischiano, imparano ad ascoltare da un altro punto di ascolto e imparano a vedere da un altro punto di vista, non solo, ma devono armonizzarsi per forza, sennò si stona e se non c'è questa forma di integrazione, di intercultura, di interscambio, non ci può essere il coro e se non c'è coro viceversa in alcune situazioni non ci può essere intercultura.²⁸

Nel 2022, un movimento politico-culturale partito dal basso ha favorito la creazione di una rete di cori multietnici fondati prevalentemente, come già detto, sull'inclusione sociale e culturale²⁹ e caratterizzati da una partecipazione ampia che prescinde dalle specifiche competenze musicali.³⁰ Nell'ottobre del 2023, presso l'Università «Federico II» di Napoli, nella sede di Scampia, è stato organizzato il I Festival Nazionale *Babelebab* che ha visto la presenza di molte realtà corali interculturali italiane.³¹ L'evento è stato suddiviso in due principali momenti, il primo di riflessione teorico-metodologica, con interventi di studiosi e direttrici di coro, e l'altro con laboratori e concerti organizzati in diversi luoghi della città. Nei mesi che hanno preceduto il Festival, il movimento ha elaborato un manifesto programmatico in cui sono stati stabiliti una serie di punti, tra i quali quello di considerare il canto come uno strumento

27. Ivi.

28. *L'inizio dell'esperienza dei cori multietnici*, p. 202.

29. Luciana Manca, che su questi temi sta ultimando la sua tesi di dottorato presso l'Università Tor Vergata di Roma, nel gennaio del 2022 ha organizzato la prima riunione plenaria con tutti i direttori dei cori multietnici. Ciò ha dato avvio ad un movimento che ha portato all'organizzazione del Festival e alla stesura di un manifesto programmatico.

30. D'altra parte, il problema di privilegiare o meno le competenze musicali, limitando di fatto un completo processo di inclusione, è emerso anche nei dibattiti relativi ai cori scolastici. Come sottolinea Maria Grazia Bellia, «se la partecipazione al coro passa dalle competenze vocali da mettere in gioco e se la corretta intonazione stabilisce di fatto un criterio necessario per poter partecipare all'esecuzione del brano, si comprende facilmente che il lavoro al quale il coro è sottoposto è di tipo prevalentemente tecnico» (MARIA GRAZIA BELLIA, *Coroscenico: apprendimento cooperativo del canto corale*, in *Musiche inclusive*, p. 3.)

31. Un fondamentale contributo per l'organizzazione di questo Festival è stato dato da Luciana Manca. Hanno fatto parte del comitato scientifico Fulvia Caruso dell'Università di Pavia/Cremona e Serena Facci dell'Università di Roma Tor Vergata.

per promuovere una comunità aperta e inclusiva, per comunicare ai cittadini italiani che la diversità rappresenta una ricchezza, che l'attività corale produce benessere e permette il riconoscimento delle persone in quanto esseri umani al di là di ogni tipo di differenza culturale, religiosa e generazionale, e così via.

Secondo Luciana Manca, «il tema del mutuo aiuto e dell'attivismo sociale contro ogni discriminazione sociale è per i coristi una necessità che alimenta la motivazione che incrementa il senso di comunità».³² Il tutto è poi incentrato sul concetto del 'prendersi cura di' in senso transnazionale, dove cantare insieme a persone di culture diverse favorisce e rafforza le relazioni umane.

Esistono però anche cori il cui attivismo sociale non è esplicitamente espresso, ma è implicito nelle azioni che essi svolgono, che stimolano in un modo o in un altro processi inclusivi e iniziative di tipo benefico a favore di comunità migranti, di eventi per la difesa dei diritti umani o di quelli contro le guerre.³³ L'Italia, e la città di Roma in particolare, presentano numerose realtà corali composte da cittadini stranieri, spesso donne, che sono migrati nel nostro Paese.³⁴ Nel 2013, Serena Facci ha dato l'avvio a un progetto di ricerca sulle chiese di Roma, in particolare sulle pratiche musicali liturgiche all'interno dei contesti migratori.³⁵ Come mostra questa indagine, le chiese divengono per queste comunità luoghi di aggregazione, all'interno dei quali la musica svolge il fondamentale ruolo di creare un senso di appartenenza e di legame col proprio Paese d'origine, favorendo al contempo anche la conoscenza reciproca tra la comunità migrante e quella d'accoglienza.

32. Luciana Manca, 14 ottobre 2003, comunicazione nell'ambito del Primo Festival Nazionale dei cori interculturali BabeleBaB, Napoli.

33. Un esempio interessante di questo tipo è il coro gospel dell'Università di Tor Vergata, diretto da Alberto Annarilli. Si tratta di una formazione relativamente giovane che attraverso le proprie attività mette in atto il valore comunitario e comunicativo del cantare insieme anche con finalità sociali, partecipando, per esempio, a concerti organizzati in favore dei profughi ucraini.

34. Cfr., tra gli altri, FULVIA CARUSO, *Faire de la musique ensemble: un programme de recherche-action avec des migrants à Crémone (Italie)*, «Cahiers d'ethnomusicologie», xxxii 2019, pp. 161–78; ALESSANDRO COSENTINO, *Esengo. Pratiche musicali liturgiche nella chiesa congolese di Roma*, *Musiche migranti* 1, NeoClassica, Roma 2019; SERENA FACCI, *Galoba. Il canto liturgico nella comunità georgiana cristiano-ortodossa di Sant'Andrea di Roma (2014–2019)*, *Musiche Migranti* 3, NeoClassica, Roma 2022; BLANCHE LACOSTE, *Vocalités transnationales. Les chœurs liturgiques féminins d'Europe de l'Est à Rome*, «Cahiers d'Ethnomusicologie», xxxvi 2023, pp. 167–81.

35. Il progetto PRIN è stato condotto dal gruppo di ricerca dell'Università di Roma Tor Vergata, formato da Serena Facci che lo ha coordinato, Alessandro Cosentino e Vanna Viola Crupi e si è esteso alla partecipazione di studenti e dottorandi e alla collaborazione con altri Atenei, tra i quali Sapienza Università di Roma nella figura di Grazia Tuzi.

Nello specifico, Facci si è soffermata sulla pratica liturgica corale georgiana eseguita dal coro di donne della chiesa ortodossa di Sant'Andrea di Roma che fino al 2019 è stato diretto da Ekaterine Kacharava.³⁶ I risultati delle conoscenze da lei acquisite durante il lavoro etnografico e la relazione umana e professionale costruita con la direttrice del coro georgiano hanno favorito quello che Svanibor Pettan definisce una *direct mediation* ossia, «that scholar himself or herself actively participates of scholarly knowledge, understanding and skills» e una «triangolazione», frequente nell'ambito dell'etnomusicologia applicata, tra ricerca, educazione e pratica musicale.³⁷ Da questo progetto di ricerca nel 2018 è nato, infatti, il coro femminile *Le Vie dei Canti*, diretto da Ekaterine Kacharava, formato da studentesse dei due atenei (Tor Vergata e Sapienza) e dalle rispettive docenti di etnomusicologia e che ha nel proprio repertorio un ampio numero di canti georgiani.³⁸ Per molti anni l'ensemble ha visto anche la partecipazione di ragazze georgiane, per lo più impiegate in lavori di cura domestica, che hanno vissuto questa esperienza come un modo per integrarsi nella società italiana, di far conoscere la propria cultura musicale e superare i momenti di nostalgia per il proprio Paese.

Un ultimo progetto, frutto di precedenti ricerche universitarie che voglio qui segnalare è quello di Alessandro Cosentino *Roma a tempo di musica. Percorsi di didattica musicale transculturale*, nato grazie alla collaborazione con la casa editrice NeoClassica e grazie ai fondi della Regione Lazio «Progetto formazione e cultura: valore lettura e produzione letteraria», nel cui bando si parlava anche di «solidarietà e apertura verso nuove culture e religioni».³⁹ I laboratori musicali, definiti da Cosentino come veri «percorsi di etnomusicologia applicata al contesto scolastico»,⁴⁰ hanno visto anche la partecipazione della direttrice georgiana Ekaterina Kachatrava e della direttrice del coro congolese cattolico Angela Ndawuki Mayi e sono stati rivolti agli alunni della Scuola secondaria di I grado «Ruggiero Bonghi» di Roma, con l'obiettivo di far

36. I risultati di questa ricerca (svolta tra il 2014 e il 2019) sono stati pubblicati nel citato volume *Galoba. Il canto liturgico nella comunità georgiana cristiano-ortodossa di Sant'Andrea di Roma (2014-2019)*.

37. SVANIBOR PETTAN, *An Introductory Vignette*, in *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, p. 34.

38. Oltre ad una normale attività concertistica, il coro è spesso impegnato in progetti di carattere sociale, in particolare a favore delle comunità migranti, dei profughi e a sostegno della pace.

39. I risultati di questo progetto sono appena stati pubblicati nel volume che prende lo stesso titolo (2024).

40. I laboratori musicali sono stati in tutto 5.



Fig. 1. Il coro *Le vie dei Canti* al Teatro Palladium dell'Università Roma Tre, in occasione della rassegna *Canti e musiche del ciclo natalizio nelle tradizioni popolari* (21 dicembre 2023)

conoscere agli studenti, attraverso i canti di questi Paesi, culture e religioni presenti nel territorio italiano.

Le diverse esperienze qui raccontate mostrano la necessità di mantenere aperta una riflessione sul ruolo dell'etnomusicologia e sulle possibili applicazioni dei suoi saperi al di fuori dell'Accademia e, sulle «molteplici competenze e capacità di intervento che l'attuale mondo dell'interculturalità sembra richiedere agli etnomusicologi, reclamando da loro, cioè da noi, un coinvolgimento sempre maggiore in compiti concreti di mediazione culturale».⁴¹

41. FRANCESCO GIANNATTASIO, *Introduzione. L'etnomusicologia e la sua indispensabile funzione sociale: non è più tempo di paternalismo estetizzante*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia a cura di Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003*, a c. di Giovanni Giuriati, Fondazione Giorgio Cini onlus, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, Venezia 2004, p. 13.

MUSICAINSCENA: RIFLESSIONI SU UN'ESPERIENZA DI TERZA MISSIONE

Musicainscena è il nome di una serie di spettacoli pianistici e narrativi che chi scrive porta in scena da oltre vent'anni. Questa iniziativa rientra nelle finalità e nelle pratiche della Terza Missione,¹ con dei tratti specifici che le conferiscono un'identità riconoscibile nel panorama delle iniziative musicali. Proporremo quindi una ricostruzione critica che ne metta in luce i nodi concettuali, gli aspetti metodologici e le scelte di valore.

1. L'interprete

1.1 *Il punto di origine: la ricchezza di senso*

«Per chi compone?» chiede Robert Craft. «Per me stesso e per l'ipotetico altro», risponde Stravinsky.² Una risposta perfetta anche per la domanda «Per chi suona?».

Ogni creazione tende a diffondersi. Compiuta la sua opera, il creatore prova necessariamente il bisogno di far partecipare gli altri alla sua gioia. Egli cerca naturalmente di entrare in contatto col suo prossimo, che diventa in tal caso il suo ascoltatore. L'ascoltatore reagisce, e diventa il compagno nel gioco iniziato dal creatore.³

Sono parole che non fanno una piega anche se applicate all'interprete. Ma cosa spinge a cercare questa condivisione, in definitiva a cercare l'altro? *La*

1. *Unibook. Per un database sull'Università*, a c. di Mario Morcellini, Paolo Rossi, Elena Valentini, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 200–10.

2. IGOR STRAVINSKY – ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino 19772, p. 161; trad. it. degli originali inglesi *Conversations with Igor Stravinsky, Memories and Commentaries, Expositions and Developments*, Faber and Faber-Doubleday, London-New York 1958–62.

3. IGOR STRAVINSKY, *Poetica della musica*, Curci, Milano 1983, p. 117; trad. it. dell'originale francese *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1942.

ricchezza di senso. L'interprete musicale ha per le mani — è il caso di dirlo — una ricchezza sovrabbondante di senso, un tessuto sonoro vivo ma progettato al millimetro, cangiante ma unitario, sfaccettato ma con una relazione esatta fra locale (l'inciso, il passaggio) e globale (l'intero pezzo). Cosa farne? La prima risposta è strettamente professionale: gestirla. Non è una ricchezza che si offra da sola all'ascoltatore e far sì che questo accada, suonando, è il lavoro quotidiano dell'interprete. La seconda risposta va oltre l'uomo seduto alla tastiera e lo spartito che ha davanti. La ricchezza musicale, con la sua sbalorditiva e umana perfezione, è letteralmente *in-contenibile*. Nessuna composizione di alto valore, a differenza della ginestra leopardiana, può essere *contenta dei deserti*. La seconda risposta, quindi, è: condividerla, imbarcandosi «nell'avventura etica della relazione con l'altro».⁴

1.2 *L'Altro, la parola e la musica*

Tradizionalmente, l'interprete raggiunge l'Altro suonando. Se la magistratura parla attraverso gli atti giudiziari, l'interprete lo fa attraverso gli... atti esecutivi. Per assurdo, immaginare un Benedetti Michelangeli che tra un pezzo e l'altro si rivolgesse al pubblico *a parole*, intrattenendolo amabilmente, è quasi come cercare di immaginare un'impossibilità di principio. Da tempo le cose però sono cambiate, e il muro del silenzio a cui il musicista si sentiva consegnato è caduto. Gli interpreti parlano, e sono incoraggiati a farlo. È questo lo sfondo su cui possiamo delineare *Musica in scena*.

Il musicista che presenta un brano assume una doppia veste: conferenziere prima, esecutore dopo (in rari casi, viceversa). Le due funzioni rimangono distinguibili e separate. Nella prima fase si parla di solito del pezzo come di un 'oggetto estetico' richiamandone l'autore, la storia, il contesto, lo spirito dell'epoca e alcuni caratteri espressivi o strutturali di fondo, validi per il brano nel suo insieme. Qui la musica è l'argomento di un discorso; finito di parlare, si suona. La strada che abbiamo scelto è un'altra; anziché parlare del brano, 'metterlo in scena' con una prospettiva e una trama diverse.

1.3 *La messa in scena del brano*

Nel momento in cui un brano viene messo in scena non è più un oggetto, né l'argomento di un discorso. Diventa un mondo e un orizzonte, l'orizzonte di una scena teatrale e di un discorso. Un discorso che viene per così dire

4. EMMANUEL LEVINAS, *Il Tempo e l'Altro*, Il Melangolo, Genova 2001, p. 12; trad. it. dell'originale francese *Le Temps et l'Autre*, in J. Wahl et al., *Le Choix, Le Monde, L'existence*, Cahiers du Collège Philosophique, B. Arthaud, Paris-Grenoble 1947, pp. 123–95.

dall'interno del pezzo e ne esplicita nota dopo nota i nessi, i caratteri, l'evoluzione e la logica espressiva. La prospettiva si ribalta: non è più il discorso che tematizza il brano e ne richiama il contesto, ma è il brano stesso che diventa orizzonte e contesto del discorso. La prima conseguenza è quantitativa. Uno spettacolo di un'ora e mezza viene costruito su una sola composizione: nei casi più lunghi può essere una Sonata di Mozart o di Beethoven; all'estremo opposto, vi sono pezzi da quattro minuti come *la Serenata interrotta* di Debussy, il *Tango* di Stravinsky o la prima *Danza Ungherese* di Brahms; nel mezzo, brani di lunghezza intermedia come la *Barcarola* di Chopin o le *Variazioni Abegg* di Schumann.

1.4 Spettacoli su un solo pezzo

Come può un preludio di tre minuti reggere un intero spettacolo? Per cominciare, le esecuzioni complete sono due, una all'inizio e una alla fine, il che contravviene a un secondo tabù consacrato dalla tradizione, *l'unicità esecutiva*, cioè il fatto che i brani si eseguono una sola volta per ogni concerto, fatta salva la zona franca dei bis. Qui invece l'esecuzione ripetuta ha un ruolo cardinale, perché consente al pubblico di misurare la distanza tra l'inizio e la fine dello spettacolo in termini di percezione, comprensione e godimento del pezzo. Non è infrequente sentirsi chiedere, dopo lo spettacolo: «Ma lo ha suonato nello stesso modo?» o, addirittura, «Ma era proprio lo stesso pezzo?».

Anche se raddoppiati, però, pochi minuti di esecuzione all'inizio e alla fine non rendono ragione della consistenza dello spettacolo. La chiave sta nel tempo che le separa. Finita la prima esecuzione, comincia una sorta di visita guidata che passa in rassegna l'intero brano, ricostruendolo dalla prima all'ultima nota nella sua rete di sensi, tensioni, contrasti, caratteri espressivi e giochi comunicativi. Materialmente si suona, si commenta e si risuona ogni singolo passaggio, allacciandolo al precedente e poi al successivo, in modo da costruire nella percezione degli ascoltatori delle unità formali e di senso sempre più ampie, fino a coprire l'intero pezzo, alternando costantemente la posizione seduta a quella in piedi, rivolti al pubblico.

1.5 La concentrazione del senso

Tocchiamo qui uno degli aspetti più significativi della musica d'arte, la sua 'capacità di concentrazione'. Non parliamo di uno stato mentale, ma dell'equivalente di un processo fisico o chimico: una composizione di pochi minuti può concentrare il senso, l'esperienza del tempo, l'intensità delle emozioni e il senso dello straordinario che nel nostro quotidiano sperimentiamo in settimane, mesi o anni, se non in una vita intera. «Noi maestri d'arco diciamo:

un colpo – una vita!».⁵ Ecco un'integrazione al nostro punto di partenza: alla sovrabbondanza di senso della musica corrisponde la sua capacità di concentrazione. Vi è una *densità* della musica d'arte. Una densità multidimensionale che coinvolge la percezione dei suoni, l'articolazione espressiva ed emozionale e gli aspetti cognitivi. In definitiva, una densità del tempo. Questo spessore della matassa rende non solo agevole, ma necessario avere a disposizione un intero spettacolo per dipanarne i fili. In questa prospettiva la brevità è un falso problema, al punto che la progettazione dello spettacolo richiede comunque una spietata selezione degli aspetti da sottolineare e dei passaggi da commentare più a fondo. Quando si tratta di capolavori «il respiro, posso assicurare, non sembra una questione di durata cronometrica».⁶

La concentrazione espressiva del tempo musicale, quando si cerca di renderne ragione e di esplicitarla, si ribalta quindi nel suo esatto contrario: la dilatazione dei tempi comunicativi. Suonare, commentare, ricostruire la logica e le dinamiche espressive di cinque minuti di musica non richiede cinque minuti, ma un'ora. Il telescopio si rovescia in una lente di ingrandimento.

2. Lo spettacolo

2.1 La natura dello spettacolo: l'idea di interpretazione estesa

In fin dei conti, questa è un'operazione con una rilevante trasmissione di informazioni. Non dovremmo definirla *conferenza suonata*? In realtà il pezzo non è un argomento, ma l'orizzonte del discorso. La differenza è tangibile: ci si colloca e ci si vincola, nel parlare, al tempo del brano, alla successione degli eventi musicali come l'ha disposta il compositore, senza salti, inversioni, o anticipi, proprio come si fa suonando. Inoltre, il ritmo e il senso dell'alternanza tra suoni e parole non è quello che si instaura tra uno sviluppo concettuale e la sua esemplificazione musicale. Al contrario, ogni singolo passo è eseguito al pianoforte — anche più volte — come un frammento di concerto, con la stessa intensità, concentrazione e intenzionalità che si mette in un'esecuzione continuativa e unica del brano: il discorso, anziché strutturarsi in modo autonomo come in una conferenza, sagoma e modella i suoi ritmi sull'andamento musicale del pezzo. La differenza più importante rispetto a una conferenza è che lo spettacolo nel suo insieme è una *performance* fatta

5. EUGEN HERRIGEL, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano 19838, p. 48; trad. it. dell'originale tedesco *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Otto Wilhelm Barth Verlag, München 1953.

6. IGOR STRAVINSKY, *Themes and conclusions*, Faber and Faber, London 1972, p. 93 (trad. it. dall'inglese mia).

di musica, parole, emozioni e gesti. I ritmi, la voce, il corpo e la dimensione scenica sono importanti quanto i contenuti. In definitiva, le tre dimensioni del concerto, del teatro e della conferenza non sono accostate o alternate, ma fuse in una forma specifica di messa in scena. Da un lato questa forma prolunga e accentua un rapporto originario tra suono e gesto: «Per tutti noi la musica è tanto gestualità quanto suono, e il suo originario legame con la danza non si è mai perso del tutto».⁷ Dall'altro, esplicita e traduce in una pratica performativa la feconda polisemia del termine *interpretare*, che significa sia 'eseguire' la musica che 'esplicitarne a parole il senso', per quanto possibile.

L'intero spettacolo è quindi una sorta di 'interpretazione estesa' del pezzo, in cui la componente teatrale aiuta a convogliare i due sensi del termine 'interpretazione' in una sorta di flusso scenico complessivo che ancora suoni, parole e gesti al decorso del brano.

2.2 La mobilitazione dell'interprete e il corpo in scena

In questo quadro l'interprete è 'un corpo in scena' che sostiene lo spettacolo suonando, parlando, rivolgendosi al pubblico con i gesti e guardando gli spettatori a cui parla (terzo punto che si discosta dalla tradizione: il pianista classico *non guarda* il pubblico). L'intero spettacolo si svolge suonando a memoria, sia nelle esecuzioni che durante il resto dell'azione, e non vi sono supporti per il testo verbale. Accade anche che si recitino poesie o si leggano brani di letteratura o altri testi, e a tratti si interpella il pubblico con domande specifiche («Che strumento evoca secondo voi qui Gershwin?»). Vi è dunque un aspetto di mobilitazione delle risorse dell'interprete, che gioca un ruolo importante: la multifunzionalità dell'interprete è la traslazione sul piano scenico della ricchezza multidimensionale della musica.⁸ Il moltiplicarsi delle risorse profuse sul palco ha lo scopo di rendere fruibile la ricchezza della musica. Come se le mani che suonano, la voce che parla e canta, il corpo che si siede e si rialza, lo sguardo che si volge e si rivolge al pubblico e gli arti che gesticolano fossero protesi, in un unico slancio, verso il fine irraggiungibile di *dirla tutta*, l'immensa ricchezza del brano.

7. CHARLES ROSEN, *Piano Notes. Il pianista e il suo mondo*, EDT, Torino 2008, p. 9; trad. it. dell'originale inglese *Piano Notes. The World of the Pianist*, Simon and Schuster, New York 2004.

8. TAN CHYUAN CHIN – NIKKI SUE RICKARD, *Reconceptualizing 'musicianship': Music performance and training through to music reception and engagement*, in *Lifelong Engagement with Music: Benefits for Mental Health and Well-Being*, a c. di Nikki Sue Rickard e Katrina McFerran, Nova Science Publishers, New York 2012, pp. 161–80.

2.3 *Il nome e la cosa*

La ricerca di un nome per questo approccio alla musica è stata lunga. Se altrove questa può essere una questione di *marketing*, qui la ricerca ha a che fare con l'identità della cosa: «Solo quando c'è la parola per dirla, la cosa è».⁹ La difficoltà sta nel trovare una formula che restituisca intuitivamente la differenza specifica della proposta rispetto al genere prossimo delle lezioni-concerto: categoria non impropria ma troppo estesa, che evoca esperienze e prassi anche molto diverse.

La prima denominazione, negli anni 2000, è stata *Il canto delle Muse*: titolo suggestivo per un approccio interdisciplinare, ma limitato dal fatto che non chiarisce affatto... di cosa si tratta. È seguita la sola dicitura in locandina «Emanuele Ferrari, pianoforte e percorso artistico». Infine la critica musicale Giulia Bassi ha acceso la scintilla, scrivendo che questi spettacoli «mettono in scena la musica». Da lì, approdare a *Musica in scena* è stato breve.

L'idea della messa in scena dei pezzi scioglie un apparente paradosso. L'impegno richiesto al performer, e l'attenzione richiesta al pubblico, sono elevati e totalizzanti, ma lo spettacolo non è affatto concepito come un *One man show*. La soluzione di questa apparente contraddizione sta nel fatto che, diversamente dall'esibizione di un acrobata o di un giocoliere, l'attenzione del pubblico viene costantemente deflessa verso la musica stessa. Se questo è vero per ogni interprete serio, lo è tanto più se si moltiplicano i canali con cui si dà voce alla musica. Le azioni compiute sul palco non hanno il senso di un'esibizione fine a se stessa, ma funzionano come cartelli indicatori le cui frecce puntano verso la musica. In sostanza, l'interprete in scena è 'un deflettore dell'attenzione'.

3. Il pubblico

3.1 *La mobilitazione collettiva del pubblico*

Qualcosa di simile alla mobilitazione dell'interprete avviene anche nel pubblico, che segue lo spettacolo su tre piani diversi ma intrecciati. Il primo è quello della percezione, sollecitata dal continuo risuonare dei singoli frammenti del brano che vengono commentati, in modo che possano essere messi a fuoco dall'orecchio. È questa una differenza rispetto al concerto, dove le capacità percettive sono un parametro soggettivo di ogni ascoltatore, che semplicemente le esercita sull'esecuzione che gli viene proposta. Qui invece le capacità di ascolto sono una variabile in crescita in un processo che è sì personale,

9. MARTIN HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1988, p. 174; trad. it. dell'originale tedesco *Unterwegs zur Sprache*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1959.

ma ha anche una dimensione collettiva. Verso la fine dello spettacolo, l'intero pubblico sente meglio e di più: per usare una categoria di Sartre, si forma virtualmente un 'noi soggetto', per «il fatto che io sono impegnato con gli altri in un ritmo comune che contribuisco a far nascere [...]».¹⁰

Sentire meglio la musica significa rendersi conto di più cose. Questa consapevolezza è l'oggetto della comunicazione verbale. È questo il secondo livello su cui il pubblico è interpellato, con un discorso che intreccia le sue spire intorno allo snodarsi della composizione, come un serpente intorno ad un bastone. Infine, la comprensione delle strategie espressive di un brano è legata a un'intelligenza emotiva, ed è questo il terzo livello. Questa relazione è fatta oggetto di comunicazione tra interprete e pubblico in una sorta di scavo emozionale e percettivo di ogni passaggio: suonando, argomentando verbalmente, e anche grazie al movimento, alla voce, alle pause, a quel 'rivolgersi corporeo' al pubblico che è l'aspetto più specificamente teatrale dello spettacolo (altra differenza rispetto allo standard: il pianista, si capisce, sta seduto).

3.2 Vincoli e libertà

La mobilitazione del pubblico è in parte diversa da quella dell'interprete. La prima differenza è fisica. Non ci siamo ancora spinti a lasciare che il pubblico si muova liberamente in sala, una strada che ha invece indagato Vincenzo Culotta¹¹ nella sua tesi di dottorato, rifacendosi a Dalcroze e Susanne Martinet.¹² La necessità dell' ancoraggio a un oggetto estetico — il brano — che continuiamo a intendere nei termini di una 'opera musicale'¹³ scoraggia dal tentare esperimenti in questa direzione, che arricchiscono l'esperienza del pubblico ma a prezzo di un allentamento del legame specifico con il singolo pezzo. In sostanza, il pubblico è il protagonista, ma non il tema dello spettacolo, che è, e rimane, la composizione a cui la serata è dedicata. Il *setting* resta dunque quello della situazione-concerto, col pubblico seduto nelle poltrone.

La seconda differenza è meno visibile. L'interprete è mobilitato costantemente su vari piani (esecuzione musicale, discorso verbale e presenza scenica), emotivamente orientati secondo i caratteri espressivi del brano. Qualsiasi

10. JEAN-PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla*, NET, Milano 2002, p. 477; trad. it. dell'originale francese *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943.

11. VINCENZO CULOTTA, *Composizione di un sapere pedagogico nell'ascolto musicale attivo*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano-Bicocca, 2020.

12. SUSANNE MARTINET, *La musique du corps*, Éditions du Signal, Lausanne 1990.

13. ROMAN INGARDEN, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989, pp. 203–10; trad. it. dell'originale polacco *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWN, Warszawa 1966.

allentamento dell'attenzione su uno dei tre livelli si traduce ovviamente in una *défaillance*. Del resto, «la precarietà è la condizione della performance»,¹⁴ e la vulnerabilità è la condizione dell'interprete.¹⁵ Il pubblico ha una maggiore libertà. Ogni capolavoro di musica presenta ricchezze di senso mai del tutto esplicitabili, al punto che un'esecuzione è solo un possibile modo di renderlo udibile. Un'interpretazione riuscita di un pezzo (nel senso della sua esecuzione) è tale al prezzo di lucide rinunce, prima fra tutte quella al desiderio di far sentire tutto. Suonando, non si può mettere tutto in primo piano.

Questo è vero anche se consideriamo le dimensioni del discorso verbale e dell'impatto emotivo della scena sul pubblico. Lo spettacolo nel suo insieme tende a riprodurre alcune caratteristiche del brano, tra cui la densità del tempo: è un'esperienza che porta il pubblico in una specie di vortice di suoni, idee, immagini ed emozioni. Realisticamente, è difficile afferrare tutto senza rivederlo. L'obiettivo però non è quello di trasformare gli spettatori in studenti universitari, in grado di acquisire una conoscenza 'analitica e integrale' dei testi. Per la buona ragione che gli ascoltatori non sono studenti, e per la ragione anche migliore che *lo spettacolo non è un testo*. Con Lyotard, «vi è in esso uno spessore, o meglio una differenza costitutiva, che è da vedere, non da leggere».¹⁶

L'obiettivo è invece quello di arricchire l'esperienza che il pubblico fa di un brano, e in prospettiva della musica che ascolta; perché questo avvenga l'ascoltatore non deve trattenere tutto, ma *seguire dall'inizio alla fine*. È certamente auspicabile che egli riesca ad intendere sempre tutti e tre i livelli, ma è sufficiente che lo faccia, in ogni dato istante, almeno con uno dei tre. È forse questa una delle radici dell'efficacia di questa formula: nel vortice metaforico di cui parlavo, ogni membro del pubblico ha costantemente a disposizione tre appigli diversi da afferrare. È qui che può esercitare la sua libertà rispetto all'interprete, vincolato a seguirli tutti. Un concetto risulta complesso? La ripetizione del passaggio lo chiarirà. Un passaggio non è così chiaro all'orecchio, malgrado il concetto sia inteso? Un gesto, una scena mimata tratta dalla vita quotidiana, o la recitazione di una poesia aiuteranno a trovare la scintilla. La probabilità di perdere completamente un'intera porzione dello spettacolo è bassa.

14. JENNIFER TORRENCE, *Performance as Device for Disorientation*, «VIS – Nordic Journal for Artistic Research», XI 2024 (s.i.p.).

15. EMANUELE FERRARI, *La vulnerabilità dell'interprete. Riflessioni di un pianista*, «Psiche», I 2020, pp. 207–16.

16. JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *Discorso, Figura*, Unicopli, Milano 1988, p. 35; trad. it. dell'originale francese *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971.

3.3 L'approccio interdisciplinare

Questo vale anche a livello del discorso. Uno degli aspetti di *Musica in scena* è la sua interdisciplinarietà.¹⁷ La ricchezza di senso della musica richiede una mobilitazione critica di tutto il repertorio immaginativo, di conoscenze, di esperienze e di emozioni dell'interprete. Con buona pace dei formalisti radicali, «Art makes observations, analyses, and claims about the world».¹⁸

Chopin usa a volte il contrasto tra piano e forte con la stessa valenza che hanno, in Shakespeare, *aside* (fra sé) e *aloud* (ad alta voce); alcune scene di *2001: Odissea nello Spazio* di Kubrick mostrano come la solitudine possa essere non un sentimento soggettivo ma una qualità delle cose, come accade a volte in Beethoven, e nel libro *Lo Zen e il tiro con l'arco*¹⁹ viene spiegato con parole inuguagliabili come 'l'impersonale', che in musica troviamo a volte in Bach, possa essere, anziché un aggettivo per indicare la mancanza di carattere, un sostantivo che apre orizzonti sconfinati. Sono tre esempi di quello che intendo.

Questo uso ermeneutico di fonti esterne alla musica richiede cautele metodologiche non analizzabili in questa sede.²⁰ Ci interessa però la valenza che questo approccio ha per il pubblico. Se già nella globalità dello spettacolo lo spettatore ha a disposizione appigli su vari livelli, all'interno del singolo livello del discorso può afferrare riferimenti ad altri generi musicali e alle arti, alla scienza, alla letteratura, alla filosofia o alle esperienze comuni tra esseri umani. Il contesto del brano, la vita dell'autore e la storia della musica entrano dunque nel discorso come parte di un arsenale di strumenti di comprensione e di «estensione degli orizzonti».²¹ È un aspetto che il pubblico tende a sottolineare nei suoi commenti. Che si tratti di Miles Davis, di una vignetta di Mafalda o di una storia con Nick Carter, lo spettacolo è disseminato di spunti che aumentano le possibilità di intersezione con l'esperienza e gli interessi individuali degli ascoltatori: con il senso gratificante, per questi ultimi, di essere *parte del discorso*.

17. Cfr. ad es. *Educazione musicale e formazione*, a c. di Giuseppina La Face e Franco Frabboni, Franco Angeli, Milano 2008, in particolare la sezione «Educazione Musicale e Interdisciplinarietà», pp. 317–418.

18. «L'arte fa osservazioni, analisi e reclami sul mondo». TEEMU MÄKI, *Art and Research Colliding*, «JAR. Journal for Artistic Research», x (s.i.d.).

19. HERRIGEL, *Lo Zen*, pp. 70–3.

20. EMANUELE FERRARI, *Ermeneutica musicale e didattica dell'ascolto*, Allegato a «Musica domani», XL/157 2010, pp. 1–12.

21. LUCA AVERSANO, *Le attività musicali nelle università italiane: funzioni sociali, culturali e formative*, «Musica Docta», x 2020, pp. 139–44: 141.

3.4 L'effetto specchio e la complicità

Nella citazione iniziale Stravinsky sottolineava la *partnership* tra compositore ed ascoltatore, e qui avviene lo stesso. Il pubblico di *Musicainscena* gode dell'impegno dell'interprete, che usa le possibilità comunicative, di cui è bene o male in possesso, senza risparmio. Ma al tempo stesso sente a sua volta di essere ingaggiato in un processo che richiede, istante per istante, di mettercela tutta, seppur con un grado di libertà che mantiene la piacevolezza del gioco. Questo rispecchiamento è una delle chiavi del senso di complicità che tende ad instaurarsi tra palcoscenico e pubblico.

Nello schema tradizionale l'interprete si esibisce a suo rischio e pericolo (uno «sport cruento», nella celebre definizione di Gould²²) di fronte al pubblico che cerca di conquistare, se non di soggiogare: qui «l'artista compensa il suo isolamento con l'esercizio del suo nuovo potere, soggiogatore e fascinatore».²³ L'ascoltatore, dal canto suo, si muove nella fascinosa ambiguità che regna tra l'apprezzare, l'essere sedotto e il giudicare. *Musicainscena* tende a sostituire questo paradigma con una relazione fatta di complicità, per la sensazione di stare dando vita a un'esperienza che ripaga gli sforzi di interprete e pubblico con una soddisfazione condivisa.

4. Aspetti specifici della Terza Missione

4.1 Terza Missione e ricerca

Musicainscena si concentra su brani anche brevi, ma di alto livello artistico. Ne seguono la ricchezza, la densità, la concentrazione esperienziale e temporale, e tutto il resto. Quello che abbiamo descritto non sarebbe però realizzabile in assenza di un secondo requisito: una complessità del discorso che lo collochi al livello della ricerca. Dal palco non si spiegano aspetti di base del sapere musicale, ma si cerca di dire cose che un ascoltatore desideroso di informarsi o studiare non troverebbe facilmente. L'estrema facilità con cui le informazioni sono via via divenute reperibili on line ha rafforzato la convinzione di voler offrire al pubblico qualcosa di non surrogabile. Quello che viene detto al pubblico è il risultato di ricerche musicologiche che trovano una possibile, ulteriore collocazione, nell'ambito dei *performance studies* e della cosiddetta ricerca artistica, nell'ottica di una possibile ricomposizione del rapporto tra teoria, prassi, produzione artistica e conoscenza.²⁴

22. GLENN GOULD, *No, non sono un eccentrico*, a c. di Bruno Monsaingeon, EDT, Torino 1989, p. 137.

23. RENATO DI BENEDETTO, *L'Ottocento I*, EDT, Torino 1982, p. 20.

24. GIUSY CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca 2022.

L'obiettivo non è quindi trasmettere al pubblico le basi di un sapere disciplinare già codificato in una didattica (il cosiddetto 'A B C della materia'), bensì innervare un dispositivo scenico con la linfa della ricerca. Le cose dette al pubblico sono le stesse che si trovano negli articoli scientifici. Cambiano il tono, la forma, le convenzioni comunicative e le esigenze di esemplificazione, ma la linea e la sostanza dell'argomentazione, la prospettiva e l'armamentario concettuale sono sostanzialmente gli stessi. Tra lo stesso spettacolo fatto per il pubblico di un teatro, e a un convegno di musicologi, non vi sono differenze radicali.

La chiave è la comunicazione: *Musicainscena* prevede un linguaggio chiaro e un'attitudine per cui risulta naturale che le parole fuori dall'uso comune vengano spiegate se non sono musicali, e fatte sentire con esempi al pianoforte se lo sono. Questo *ethos* comunicativo, insieme al dispositivo scenico, rende la comunicazione di aspetti specifici e non scontati dei brani musicali non solo possibile, ma accolta dal pubblico con la soddisfazione con cui si riceve l'invito a una festa dalla quale si temeva di restare esclusi.

4.2 Terza Missione e inclusione

La difficoltà, in definitiva, è a carico dell'interprete. L'onere della prova, cioè l'esigenza di un'adeguata comprensione, non è dal lato degli spettatori, che invece hanno quello della partecipazione vitale. L'illusione estetica della naturalezza e della spontaneità sul palco fanno tutt'uno con la natura inclusiva dello spettacolo. In termini di efficacia della Terza Missione, le conseguenze sono due. La prima è la composizione variegata del pubblico per età, genere e provenienza sociale. L'ascoltatore digiuno trova, nella concentrazione su un solo brano, uno spaccato di come è possibile ascoltare un pezzo utilizzando la propria esperienza, le proprie conoscenze e la propria sensibilità come organi conoscitivi per una comprensione significativa della musica. All'altro estremo dello spettro, può accadere che il professionista trovi spunti di riflessione sul brano cui è dedicata la serata, che conosce perfettamente ma aveva considerato in una chiave in parte diversa. Nel mezzo, l'ascoltatore attratto dalla 'musica classica', che intuisce la possibilità di una comprensione e un godimento più ricchi, trova pane per i suoi denti. La vocazione di fondo di *Musicainscena* è inclusiva, in linea con la dimensione sociale della Terza Missione.²⁵

25. FIAMMETTA SABBA, *Terza Missione, Comunicazione e Biblioteche accademiche*, «Bibliothecae.it», VIII/2 2019, pp. 219–54.

4.3 Varietà e problemi della diffusione multimediale

La seconda conseguenza rilevante per la Terza Missione è la varietà multimediale a cui gli spettacoli si prestano. Dal vivo vi è una molteplicità di sedi possibili che includono teatri, festival, biblioteche e convegni di altre discipline. L'effettuazione degli spettacoli in inglese ha reso possibile proporli anche all'estero, come negli USA o in Svezia, mentre in altri casi, ad esempio Brasile e Colombia, è stata scelta la traduzione consecutiva, non senza conseguenze penalizzanti sul ritmo dello spettacolo.

La formula è stata negli anni sperimentata anche in TV,²⁶ alla radio²⁷ e con video sul web,²⁸ con risorse e problemi diversi. Per la televisione, la difficoltà è quella di avere a disposizione strumenti di registrazione audio e video di alto livello (microfoni e telecamere), oltre alla necessità di un montaggio post-produzione che ricrei l'illusione della naturalezza dal vivo, che manca paradossalmente se si manda in onda semplicemente il girato. In radio, la concentrazione sulla sola voce equilibra meglio di quanto era prevedibile la perdita degli altri aspetti corporei, compensati dalla ben nota sensazione che lo speaker radiofonico parli e suoni direttamente e solo per noi. Sul web, infine, alle esigenze specifiche delle riprese di cui abbiamo parlato si aggiunge il problema della corretta collocazione dei files, dato che la potenziale efficacia della proposta può essere vanificata da un errato posizionamento online.

4.4 Conclusioni: Terza Missione ed educazione del pubblico

Qual è in conclusione il tipo d'impatto sul pubblico? La categoria fondamentale è quella dell'educazione permanente non formale²⁹ degli adulti, dalla scuola superiore in su. Accade che vi siano dei bambini in sala, ma lo spettacolo fa leva su una consapevolezza e su un grado di sviluppo dell'esperienza personale che si trova tendenzialmente dall'adolescenza in poi. È l'educazione a un'attitudine attiva e critica, prima ancora che specificamente musicale. *Musica in scena* fa sperimentare al pubblico la possibilità di impiegare le risorse di ognuno in un gioco al tempo stesso impegnativo e gratificante. La seconda categoria è quella dell'educazione all'ascolto, con un accento sul processo, più ancora che sul prodotto. Fa piacere sentir dire «ascolto la Prima ballata di Chopin in un altro modo» anche molto tempo dopo, ma nessuno pretende che

26. Sky Classica Hd, 2014–2016, 22 spettacoli con 6 repliche al mese.

27. Radio Popolare, nove puntate una volta al mese, ottobre 2023 – giugno 2024.

28. Pianosolo.it, un video alla settimana sul canale YouTube, settembre 2023 – febbraio 2024.

29. ROCCO FRONDI, *La Terza Missione delle università. Strategia, valutazione e performance*, Giappichelli Editore, Torino 2020, p. 60.

questo sia lo standard. Piuttosto, questo tipo di spettacoli tende a strutturarsi in cicli di incontri regolari che in alcuni casi proseguono per anni.³⁰ In questo modo una parte del pubblico ha la possibilità di approfondire un repertorio più ampio, acquisendo nel tempo un lessico, una serie di domande ricorrenti e gli strumenti per provare a rispondervi. Insomma: *un modo di interrogare la musica* ascoltandola diversamente.

L'ultima categoria è quella dell'educazione del pubblico, intesa in senso formativo come educazione a 'farsi pubblico', con un accento sulla dimensione pubblica come qualità fondante di ciò che è civico, nell'ottica di un'auspicata società della conoscenza e della coesione sociale.³¹ Uscire di casa, sentirsi parte di un gruppo di persone, cercare bellezza e conoscenza in chiave attiva, sentire un brano in tutt'altro modo dopo un'ora che vi si naviga, raccontare l'esperienza agli amici e invitarli... Sono tutti modi, piccoli per scala ma forse non per importanza, di intendere l'arte e la musica come un modo di stare al mondo e di vivere la società, per cui un brano scritto in un'epoca lontana può regalarci nuove energie e prospettive, proprio come un grande romanzo.

Il pubblico non è l'unico ad evolvere. Il segno di un mutato modo di stare in scena e intendere lo spettacolo è nelle parole degli spettatori, diverse nel corso del tempo. Nei primi anni si complimentavano per quello che avevano visto sul palcoscenico. Da tempo, invece, esprimono soddisfazione per l'esperienza che essi stessi hanno compiuto e di cui sono stati protagonisti durante l'ora passata insieme. «Libertà è partecipazione» cantava Giorgio Gaber. Forse non è ancora il tempo di liquidare questo aforisma.

30. Ad es. al Teatro Dal Verme di Milano (2005–2012), al Teatro Litta di Milano (2012–2024), alla Cavallerizza e al Teatro Valli di Reggio Emilia (2016–2024).

31. COSTANTINO FORMICA – NICOLA PAPARELLA, *La Terza Missione delle università. Strategia, valutazione e performance*, Giappichelli Editore, Torino 2020, p. 14.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXIV ·
· MMDCCCLXXVII AUC ·