

Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould e la Raitre di Angelo Guglielmi.

La performance musicale della televisione*

Introduzione. La musica in televisione

Le trasmissioni televisive di cui tratto in questo articolo si trovano in una regione scarsamente illuminata dalla ricerca: taciute dalle storie della musica, non trovano menzione nelle storie della televisione, ma soprattutto scontano lo scarso interesse della musicologia storica per quello che è tuttora il medium meno indagato in tale prospettiva a livello internazionale.¹ In Italia, coloro che nell'ambito disciplinare si sono occupati con più continuità di televisione hanno indagato l'opera, per il rilievo della messinscena,² e le riprese di concerti sinfonici sotto la guida di direttori d'orchestra che hanno intuito le potenzialità del medium.³ Per tutte queste ragioni temo di essere stato il primo a indagare il pianista Arturo Benedetti Michelangeli dal punto di vista della sua circolazione mediale includendo la non marginale presenza televisiva,⁴ benché le occasioni

* Desidero ringraziare i revisori anonimi per le preziose osservazioni alla precedente versione del presente articolo, che mi hanno permesso di precisare, arricchire e in parte ripensare il testo.

¹ Cfr. JAMES DEAVILLE, *A Discipline Emerges. Reading Writing about Listening to Television*, in *Music in Television. Channels of Listening*, a cura di James Deaville, New York – Abingdon, Routledge, 2011, pp. 7-34.

² Cfr. EMANUELE SENICI, *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», XXXIII, 1 (2011), pp. 26-35; ID., *Opera on Italian Television. The First Thirty Years, 1954-1984*, in *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, a cura di Héctor J. Pérez, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 45-70; ID., *Filmare l'aria. Franco Enriquez, Francesco Rosi, Peter Sellars*, in *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, a cura di Alessandro Cecchi, Roma, NeoClassica, 2020, pp. 195-218.

³ Cfr. GAIA VARON, *Musica in pixel. Contributo per un'analisi della ridefinizione e risemantizzazione della musica classica dalla televisione al web*, «Biblioteca Teatrale», 107-108 (2013), pp. 161-176; EAD., *Strategie visive per un ascolto immersivo. Herbert von Karajan e la regia televisiva dei concerti sinfonici*, «Imago. Studi di cinema e media», VII, 2 (2016), pp. 37-49.

⁴ Cfr. ALESSANDRO CECCHI, *Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso. La circolazione della performance musicale*, in *Registrazione la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, a cura di Michela Garda e Eleonora Rocconi, Pavia, Pavia University Press, 2016, pp. 49-71.

non siano mancate,⁵ né mi risulta che siano state oggetto di disamina le trasmissioni della Rai su Glenn Gould, il pianista di gran lunga più studiato in prospettiva mediale.⁶

Considerato lo stato attuale delle ricerche non posso limitarmi a colmare una lacuna storica. La lacuna stessa, infatti, rischia di apparire trascurabile in mancanza di una riflessione teorica che ne chiarisca preliminarmente la rilevanza metodologica. Questa riflessione può partire dalla centralità assunta dal concetto di mediazione dopo il volume *Remediation. Understanding New Media* di Jay David Bolter e Richard Grusin,⁷ che ha rielaborato e aggiornato alla fine del secolo scorso la riflessione posta al centro di *Understanding Media. The Extensions of Man* di Marshall McLuhan e condensata nella sua prima enunciazione («il medium è il messaggio») e nel relativo corollario («il contenuto di un medium è sempre un altro medium»)⁸. *Remediation* discute, tra molte altre cose, la «doppia logica dei media» che si manifesta nella possibilità da un lato di enfatizzare l'opacità del medium tramite strategie di «ipermediazione» e dall'altro di tentare di cancellare le tracce della mediazione proponendo una strategia di «immediatezza trasparente».⁹ Di recente, nell'articolo *Radical Mediation* Grusin ha offerto una generalizzazione delle teorie di *Remediation* e una riflessione filosofica che facilita l'applicazione del modello alla musica in tutte le sue declinazioni. Qui Grusin si confronta tanto con l'empirismo radicale di William James quanto con la centralità assunta dal concetto di mediazione nell'idealismo di Hegel e nella radicalizzazione inferta al concetto da Adorno, con l'obiettivo di superare da una parte l'idea di un'immediatezza dell'esperienza degli oggetti, prevalente nella concezione empirista, e dall'altra la negazione di qualsiasi forma di immediatezza, alla quale perviene la concezione idealista. Così facendo,

⁵ Cfr. Arturo Benedetti Michelangeli. *Il grembo del suono*, a cura di Piero Rattalino e Antonio Sabatucci, Milano, Skira, 1996; Lidia Kozubek, *Arturo Benedetti Michelangeli. Come l'ho conosciuto*, trad. di Marco Bizzarini, Palermo, L'epos, 2003; Piero Rattalino, *Arturo Benedetti Michelangeli. L'asceta*, Varese, Zecchini, 2006; Id., *Benedetti Michelangeli, Arturo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, aggiornamento 2013, <http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli> (Dizionario-Biografico) (ultimo accesso 20 ottobre 2020).

⁶ Cfr. GRAHAM CARR, *Visualizing "The Sound of Genius". Glenn Gould and the Culture of Celebrity in the 1950s*, «Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes», XL, 3 (2006), pp. 5-41; PAUL SANDEN, *Hearing Glenn Gould's Body. Corporeal Liveness in Recorded Music*, «Current Musicology», LXXXVIII (2009), pp. 7-34; Id., *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, London - Abingdon, Routledge, 2013, pp. 44-64; ARVED ASHBY, *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkeley (CA), University of California Press, 2010. In italiano si vedano CARMELO DI GENNARO, *Glenn Gould. L'immaginazione al pianoforte*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999; PIERO RATTALINO, *Glenn Gould. Il bagatto*, Varese, Zecchini, 2006.

⁷ Cfr. JAY DAVID BOLTER - RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999 (*Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. di Benedetta Gennaro, Milano, Guerini, 2003).

⁸ MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 (*Gli strumenti del comunicare*, trad. di Ettore Capriolo, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 25).

⁹ J. D. BOLTER - R. GRUSIN, *Remediation*, cit., pp. 3-15.

Grusin discute in modo originale il rapporto tra mediazione e immediatezza anche al di là della logica dei media, inquadrando le difficoltà derivanti dall'interposizione di un oggetto mediato tra il soggetto d'esperienza e l'esperienza stessa in quanto mediazione.¹⁰

La diretta applicazione di questo modello alla musica implica che non si possa fare esperienza della musica se non attraverso la mediazione e in quanto mediazione; ciò vale per i media come per esperienze musicali che sembrano offrirsi al sensorio umano in modo immediato, poiché la percezione stessa è culturalmente mediata. La percezione non veicola un oggetto d'esperienza ma costituisce materialmente l'esperienza insieme al suo oggetto; non si dà infatti una posizione che ci permetta di cogliere la musica come un'essenza separata, indipendente da una qualche mediazione (la lettura di una partitura è una mediazione come tutte le altre poiché la notazione scritta istituisce una forma di esperienza musicale entro la quale viene a costituirsi il suo oggetto specifico). La mediazione incorpora il mediato al punto da rendere l'ipotesi stessa di un oggetto mediato indipendente dalla mediazione arbitraria, fondata cioè su un semplice atto di inferenza. L'elisione del mediato però ha l'implicazione solo apparentemente paradossale di trasformare la mediazione stessa in una forma di immediatezza.¹¹

La prospettiva che si ritrova in McLuhan, e recentemente in Bolter e Grusin, invita a ripensare il paradigma semiotico-affettivo che da tempo predomina nella riflessione della musicologia, in particolare di quella anglofona, sulla televisione.¹² Questo paradigma considera la televisione quasi esclusivamente come un codice, un linguaggio, un sistema simbolico che il pubblico pare intento a decodificare, decifrare o interpretare per trarne significati affettivamente connotati, e trasferisce così alla televisione nel suo complesso la concezione che i musicologi interessati alla televisione hanno avuto, storicamente, della musica.

La riflessione musicologica sulla televisione non ha ancora davvero assimilato la prospettiva dei *media studies*, preoccupandosi di rilevare lo scarso interesse di questi ultimi per la musica più che di integrarne le istanze in un ragionamento sulla specificità della mediazione televisiva in quanto costitutiva dell'esperienza musicale. Per questo è stata

¹⁰ Cfr. RICHARD GRUSIN, *Radical Mediation*, «Critical Inquiry», XLII, 1 (2015), pp. 124-148 (trad. it. in *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di Angela Maiello, Cosenza, Pellegrini, 2017, pp. 221-268).

¹¹ «Instead of saying there is nothing that isn't mediated I would say [...] that there is nothing that isn't mediation, and that mediation is immediate», *ivi*, p. 135.

¹² Il paradigma è considerato autoevidente nel trentennio di studi sulla musica in televisione che va da PHILIP TAGG, *Kojak, 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, tesi di dottorato, Università di Göteborg, Dipartimento di Musicologia, 1979 (trad. it. *Popular music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Bologna, Clueb, 1994) fino a RONALD RODMAN, *Tuning In. American Narrative Television Music*, New York, Oxford University Press, 2009, e a *Music in Television*, cit.

lasciata decisamente da parte la riflessione sviluppata da McLuhan, che individuava tale specificità da un lato nella dimensione «tattile» o «audiotattile» e dall'altro in quella «empatica».¹³ Si tratta di un paradigma mimetico che suggerisce di pensare la televisione non tanto come un dispositivo riconducibile a un sistema di rappresentazione basato su strategie intenzionali ma innanzitutto come un medium del rispecchiamento non intenzionale, che genera empatia. La tattilità del medium, peraltro, svincola lo studio della televisione sia dal paradigma narrativo sia da quello audiovisivo, entrambi prevalenti nel settore dei *film studies*, che è stato maggiormente recepito dalla musicologia storica. La televisione si lega infatti in ultima istanza a un elettrodomestico che si integra nella vita quotidiana offrendone un'estensione tattile anche quando il medium si presta a veicolare forme narrative. La specificità del medium è stata esplorata con più ampiezza dai *television studies*, analogamente trascurati dalla musicologia per quanto riguarda le istanze teoriche e metodologiche più caratteristiche. Questi hanno approfondito aspetti che vanno dalla dimensione della performance culturale del medium alla dimensione tecnologica e sociale, alla dimensione intertestuale, alla contiguità con la vita quotidiana, al ruolo dell'*audience*, ai generi e alle forme di trasmissione, alle questioni affrontate dai *gender studies*.¹⁴ Oltre alle prospettive consolidate, anche i recenti *production studies*¹⁵ offrono prospettive ineludibili per un

¹³ «TV is two-dimensional and sculptural in its tactile contours. TV is not a narrative medium, is not so much visual as audile-tactile. This is why it is empathic [...] with the bounding line of a cartoon [...] we tend to be in an area of the interplay of the senses, and hence of strongly haptic or tactile character», MARSHALL McLUHAN, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, p. 39.

¹⁴ Cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Television. Technology and Cultural Form*, London, Fontana, 1974; JOHN FISKE - JOHN HARTLEY, *Reading Television*, London - New York, Methuen, 1978; JOHN FISKE, *Televisione Culture*, London - New York, Methuen, 1987; DAVID MORLEY, *Television, Audiences & Cultural Studies*, London - New York, Routledge, 1992; HENRY JENKINS, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, London - New York, Routledge, 1992; ROGER SILVERSTONE, *Television and Everyday Life*, London - New York, Routledge, 1994; DAVID GAUNTLETT - ANNETTE HILL, *TV Living. Television, Culture and Everyday Life*, London - New York, Routledge, 1999; JOHN ELLIS, *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, London, I. B. Tauris, 1999; ALDO GRASSO - MASSIMO SCAGLIONI, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Milano, Garzanti, 2003; JANET THUMMIM, *Inventing Television Culture. Men, Women, and the Box*, New York, Oxford University Press, 2004. Per recenti retrospettive sui *television studies* in Italia si vedano *Storie e culture della televisione italiana*, a cura di Aldo Grasso, Milano, Mondadori, 2017; *Appassionati dissodatori. Storia e storiografia della televisione in Italia. Studi in onore di Aldo Grasso*, a cura di Massimo Scaglioni, Milano, Vita e Pensiero, 2019.

¹⁵ Cfr. JOHN T. CALDWELL, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008; *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, a cura di Vicki Mayer, Miranda J. Banks e John T. Caldwell, New York - Abingdon, Routledge, 2009; VICKI MAYER, *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*, Durham (NC), Duke University Press, 2011; *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*, a cura di Petr Szczepanik e Patrick Vonderau, New York, Palgrave Macmillan, 2013. Per una ricostruzione di questo recente campo di studi si veda il numero monografico *I "media industry studies" in Italia. Nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana*, a cura di Marco Cucco e Francesco Di Chiara, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», III, 5 (2019), e in particolare LUCA BARRA, *La virtù sta nel mezzo (e nel confronto). Questioni di metodo per i "production studies" televisivi e mediati*, pp. 65-80.

discorso sulla musica in televisione, di cui la musicologia non può non farsi carico nel momento in cui decide di esplorare le molteplici dimensioni musicali del medium.

Un approccio che può facilitare l'interazione tra la musicologia storica e le prospettive sopra delineate è rappresentato dai *performance studies*, nella misura in cui hanno messo in relazione la performance musicale a processi di socializzazione indotti dalla specificità del medium, che chiama in causa la mediazione di agenti concreti. Ciò vale in prima battuta per i musicisti che usano la televisione, in modo sistematico o sporadicamente, come una ribalta per offrire una «presentazione di sé», cioè una performance della propria «*musical persona*», rispetto alla quale la musica funge da «risorsa espressiva».¹⁶ Questo approccio consente di concentrare l'attenzione sul musicista-interprete come principale agente sociale della performance, anziché leggere la performance come una funzione dell'opera musicale. Considerazioni analoghe valgono anche per gli agenti della produzione televisiva, che usano a loro volta la musica e la sua presenza in televisione come una risorsa di posizionamento nel contesto in cui operano; tale dinamica può essere indagata anche sulla base dei modelli sociologici che orientano i *performance studies*.¹⁷

La precedente rassegna, inevitabilmente selettiva, ha ripercorso gli approcci di cui ho tenuto più conto nell'elaborazione del modello di analisi che mi accingo a proporre. Considererò la musica televisiva come una peculiare mediazione musicale fondata su una stratificazione di performance situate (storicamente, culturalmente, tecnologicamente, ecc.), che sono incorporate materialmente nella specificità del medium. La performance del medium, situata in un sistema mediale dato, risulta inseparabile dalla performance della specifica trasmissione televisiva, che a sua volta si integra nella performance di una rete televisiva e si avvale della performance di un imponente numero di agenti (direttori, produttori, registi, curatori, presentatori, consulenti, scenografi, tecnici, ecc.) per presentare al pubblico televisivo, nei casi in esame, la performance musicale di un musicista. Il pubblico è a sua volta un agente determinante, non un semplice destinatario, ed è sempre

¹⁶ «music is an expressive resource musicians use to perform their personae, not the other way around», PHILIP AUSLANDER, *Music as Performance. The Disciplinary Dilemma Revisited*, in *Sound und Performance. Positionen, Methoden, Analysen*, a cura di Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll e Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, pp. 529-541: 533. Cfr. ID., *Musical Personae*, «The Drama Review», L, 1 (2006), pp. 100-119; ID., «*Musical Personae*» Revisited, in *Investigating Musical Performance. Theoretical Models and Intersections*, a cura di Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi e Marco Lutz, New York - Abingdon, Routledge, 2020, pp. 41-55.

¹⁷ Cfr. ERVING GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (NY), Doubleday, 1959; ID., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper & Row, 1974; ID., *Forms of Talk*, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press, 1981; *Positioning Theory. Moral Contexts of Intentional Action*, a cura di Rom Harré e Luk van Langenhove, Malden (MA), Blackwell, 1999, pp. 32-52.

considerato e presupposto nel confezionamento delle trasmissioni. La sua esperienza della specifica mediazione televisiva della musica è non solo immediata ma anche simultanea; benché in sede di analisi sia utile districare i vari livelli di performance, l'esperienza globale va riferita alla "performance musicale della televisione", un concetto che sarà delineato più compiutamente in sede di conclusioni.

Un modello di analisi. Due trasmissioni musicali di Raitre (1987-1992)

La performance del medium

Comprendere la performance situata del medium significa indagarne la posizione nel sistema mediale in cui si inserisce. Alla fine degli anni Ottanta, in Italia la televisione ha assunto una centralità sistemica che le consente di sviluppare una performatività inedita. La premessa va cercata nella riforma del 1975, che sposta il controllo della Rai dal governo al parlamento introducendo il criterio del rispecchiamento delle preferenze degli elettori. Pur in assenza di regolamentazione, inoltre, le televisioni private via cavo vengono liberalizzate nel 1974 e nel 1976 diviene possibile anche la trasmissione via etere, limitata all'ambito locale. Il Terzo Programma – come Rete3, controllata dalla DC – inizia a trasmettere alla fine del 1979 per presidiare la programmazione locale su base regionale, raggiungendo i capoluoghi di regione, quindi meno della metà della popolazione italiana. Un anno dopo, la Rai deve confrontarsi con il primo network televisivo privato, Canale 5, che dal settembre 1980 trasmette su scala nazionale. Non va dimenticato che, a partire dalle elezioni politiche del 1976, il PCI ha guadagnato consensi, al punto da insidiare direttamente la DC. La riforma del 1975 vuole che il mutato quadro politico abbia ripercussioni sul controllo dell'informazione, ma a questo si arriva solo con la nuova riforma del 1987, che equipara la programmazione di Raitre (così denominata dal 1983) alla programmazione delle altre reti Rai affidandone il controllo al PCI. Tale controllo si esercita sull'informazione, con il Tg3 affidato a Sandro Curzi. Ora il pubblico televisivo può scegliere tra orientamenti politici e culturali ben riconoscibili.¹⁸

¹⁸ Per tutte le notizie storiche, qui e oltre, rimando alle seguenti trattazioni di questo frangente della storia della televisione: FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2003³; ENRICO MENDUNI, *Televisione e società italiana (1975-2000)*, Milano, Bompiani, 2002; ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004; IRENE PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2014; ALDO GRASSO, *Storia critica della televisione italiana*, in collaborazione con Luca Barra e Cecilia Penati, Milano, il Saggiatore, 2019. Si veda in particolare Id., *La Tv negli anni Settanta*, in *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta. Culture, nuovi soggetti, identità*, a cura di Fiamma Lussana e Giacomo Marramao, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 53-60.

La direzione della rete è affidata ad Angelo Guglielmi, uno dei fondatori del Gruppo 63, che ha alle spalle un servizio decennale come capostruttura della rete principale e un periodo da capo del Centro di Produzione Rai.¹⁹ Con Guglielmi, Raitre si posiziona efficacemente nella televisione italiana grazie a un'offerta innovativa. La sua gestione della rete, a partire dal 1987, è un successo; lo share complessivo della rete passa rapidamente dal 2% al 10% erodendo ascolti soprattutto alle due reti principali della Rai. Guglielmi riesce in questo grazie a una chiara linea editoriale, che lo smarca anche dalla politica culturale del PCI. Questo avviene grazie alla lettura e assimilazione dei *media studies* nati dalla riflessione sulla televisione in contesti come il Regno Unito, dove si era consumato il passaggio dalla televisione di stato alla nascita delle televisioni commerciali e quindi del regime di concorrenza con un anticipo di un decennio, producendo una letteratura significativa. Alludo in particolare a Raymond Williams,²⁰ la cui riflessione è alla base della distinzione introdotta da Umberto Eco tra «paleo-televisione» e «neo-televisione», cioè tra la vecchia televisione pedagogica fondata sul monopolio di stato e sul paternalismo caro alla DC – la retorica della televisione come nuovo focolare chiamato a riunire intorno a sé famiglie per lo più allargate – e la televisione della concorrenza tra pubblico e privato, tra emittenti locali e nazionali e tra le stesse reti della televisione pubblica, nel cui ambito lo spettatore può crearsi un palinsesto individuale e personalizzato.²¹ Mentre Francesco Casetti approfondisce i concetti in sede di riflessione teorica,²² Guglielmi li assimila pragmaticamente nella distinzione tra la concezione della televisione come «nastro trasportatore», che prende formati, generi, linguaggi e contenuti nati prima e al di fuori del medium (sport, notizie, cinema, teatro, musica, politica, scuola) per veicarli al pubblico, e la concezione della televisione come linguaggio che produce formati, generi e contenuti propri, individuando in quest'ultima la sua missione.²³

¹⁹ Sull'esperienza della Raitre di Guglielmi rimando al libro testimonianza ANGELO GUGLIELMI - STEFANO BALASSONE, *Senza rete. Politica e televisione nell'Italia che cambia*, Milano, Rizzoli, 1995 – ripubblicato con il titolo *Senza rete. Il mito di Rai Tre, 1987-1994*, Milano, Bompiani, 2010 – che dà conto peraltro della marginalità della musica nella linea di pensiero del direttore.

²⁰ Cfr. R. WILLIAMS, *Television. Technology and Cultural Form*, cit.

²¹ Cfr. UMBERTO ECO, *Stravideo*, «L'Espresso», 30 gennaio 1983, e *Tv. La trasparenza perduta*, in *Id.*, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 163-179.

²² Cfr. *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, a cura di Francesco Casetti, Torino, VPT-Eri, 1988.

²³ Cfr. GABRIELE SANTORO, *Tra il Gruppo 63 e la RAI. Intervista a Angelo Guglielmi*, «Minima&Moralia», 23 luglio 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/gruppo-63-la-rai-intervista-angelo-guglielmi> (ultimo accesso 20 ottobre 2020). Cfr. A. GUGLIELMI - S. BALASSONE, *Senza rete*, cit.; A. GRASSO, *Storia critica della televisione italiana*, cit., pp. 752-754; I. PIAZZONI, *Storia delle televisioni in Italia*, cit., pp. 175-178.

Tale ideale è perseguito da Guglielmi con una convinzione che, pur manifestando qualche rigidità, porta la rete al successo. Si tratta ormai di un successo in termini di *audience*: siamo nella fase successiva all'applicazione delle rilevazioni dell'Auditel, iniziata alla fine del 1986 su una base statistica estremamente ristretta. Guglielmi crede con convinzione che l'Auditel misuri la qualità delle trasmissioni televisive; una qualità del tutto inerente alla specificità del medium. L'attenzione ai dati quantitativi di ascolto si concentra naturalmente sulle fasce e sui generi più importanti del palinsesto della rete, permettendo la sperimentazione in altre fasce, che viene incoraggiata. Inoltre la forte competizione con le televisioni commerciali fa di queste ultime dei modelli per lo stesso Guglielmi, che le reinterpreta naturalmente alla luce di una sensibilità di servizio pubblico.²⁴ Di conseguenza, la Raitre di Guglielmi sviluppa di fatto una performatività che viene percepita dal pubblico, almeno da quella parte di pubblico che per la prima volta si sente rappresentata dalla proposta culturale di una rete televisiva sottratta al controllo della DC e non troppo rigidamente controllata dal PCI. Negli anni del palinsesto di 24 ore, Raitre riesce in particolare a caratterizzare la seconda serata e le fasce notturne, una zona di fruizione che si presta all'innovazione e alla sperimentazione, in quanto frequentata da un pubblico in cerca di linguaggi, generi, formati e contenuti inediti. Ciò contribuisce a creare una nuova confidenza tra il pubblico e il medium, facilitata in questi anni dalla presenza di più apparecchi televisivi in una stessa famiglia e da nuove pratiche di perlustrazione della vasta offerta televisiva, tra cui lo zapping, conseguenza dell'introduzione del telecomando, contestuale all'arrivo del colore, che favorisce non soltanto la personalizzazione ma anche la percezione della tattilità del medium. Nel riuscire a suscitare forte interesse per Raitre, Guglielmi non fa che sfruttare efficacemente le potenzialità della neo-televisione.

Rispetto a tutto ciò, la posizione della musica in televisione e delle trasmissioni musicali²⁵ è ambigua. Veicolando generi e linguaggi di altra natura, la musica per Guglielmi doveva risultare funzionale all'idea del nastro trasportatore. Per comprendere la presenza non marginale di musica nella sua rete, e quindi la sua importanza, dobbiamo riflettere meglio sul ruolo che essa può svolgere, superando l'argomento tanto diffuso quanto debole

²⁴ Cfr. LUCA BARRA, *Costruire la televisione. Appunti per una storia produttiva e distributiva*, in *Storie e culture della televisione italiana*, cit., pp. 72-95.

²⁵ Sulla musica nella televisione italiana cfr. LUISSELLA BOLLA - FLAMINIA CARDINI, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Rai-Eri, 1997; ROBERTO GIULIANI, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di R. Giuliani, Milano, Guerini, 2011, pp. 221-265. Si veda ora il recentissimo ANNA SCALFARO, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Udine, Nota, 2020.

che deduce l'importanza della musica dalla sua presenza ubiquitaria. Nel caso di Raitre, vale innanzitutto il portato storico, definito dal contratto di servizio, di rete culturale della Rai, con vari obblighi da conservare anche nel momento in cui la linea editoriale cambia, come avviene con la gestione Guglielmi; pertanto, l'attenzione del discorso sulla cultura, per nulla indifferente rispetto a un medium che tale discorso implementa di fronte a un pubblico molto ampio, è particolarmente marcata in relazione alla rete. Se prendiamo la tradizione musicale che viene considerata come presidio della cultura (musica colta) e del canone (musica classica), manifestazione di eccellenza artistica (musica d'arte) e di grandezza (la grande musica), possiamo provare a spiegare la sua presenza televisiva e la sua peculiare performatività da più punti di vista.

Da un primo punto di vista, questa musica non è che una delle molte componenti dell'offerta, che deve esistere per alimentare una cultura diffusa dell'ascolto che al momento opportuno può creare o costruire la possibilità dell'evento, totalizzando uno *share* significativo. In tal senso, gli ascolti marginali, la stessa invisibilità del tipo di trasmissione che vado a studiare di fronte ai rilevamenti dell'Auditel, sono non soltanto tollerati ma richiesti. Il motore sempre acceso della televisione, la cui programmazione non si ferma a nessuna ora del giorno e della notte, ha un bisogno continuo di carburante da bruciare, e la musica è pur sempre una risorsa fondamentale del palinsesto. Da un secondo punto di vista, questa musica è una risorsa di posizionamento che può essere messa in campo dentro o fuori dal medium. La semplice presenza di trasmissioni musicali di un certo tipo può servire a direttori generali, direttori di rete, operatori della cultura, intellettuali, politici, per posizionare se stessi in svariati ambiti. Questa tipologia di trasmissione continua a caratterizzare la rete come servizio pubblico, un concetto che può acquistare senso solo dopo la nascita delle emittenti private in un regime di concorrenza.

Queste riflessioni restano sullo sfondo di un'analisi che prenderà in esame la performance di due trasmissioni musicali di Raitre che non rientrano nella politica culturale di Guglielmi, ma che in qualche modo partecipano del discorso sullo specifico televisivo, assimilando in osmosi il clima culturale innescato dalla linea editoriale che affidava ad altri generi la performance caratterizzante della rete. Indipendentemente dall'*audience*, queste trasmissioni potevano essere recepite come parte di una proposta innovativa che sfruttava le fasce marginali del palinsesto, come quelle notturne o il periodo estivo, per un'offerta musicale rilevante.

La performance della trasmissione

Se entriamo ora nello specifico delle trasmissioni musicali su Michelangeli e Gould mandate in onda dalla Raitre di Guglielmi diventa possibile discuterle comparativamente e ragionare sulla loro performatività. Quest'ultima dipende in gran parte dal dettaglio del loro funzionamento, dato che almeno nel format sono abbastanza simili: entrambe presentano documenti storici televisivi relativi alla performance di un musicista che ha fatto la storia dell'interpretazione pianistica, quindi di una star internazionale, con l'ausilio di un consulente che funge al tempo stesso da presentatore, divulgatore, esegeta. L'intermediario offre inevitabilmente agli spettatori anche se stesso, offre cioè una sua performance che è televisiva ma anche musicale, poiché lo posiziona di fronte al pubblico televisivo come esperto di musica, di pianoforte e del pianista in oggetto. Si tratta di una triangolazione che può avere esiti estremamente diversi.

La prima trasmissione – se si accetta l'idea che la diversa socializzazione della «neo-televisione» ne faccia in qualche modo un nuovo medium – è una «*remediation*» della «paleo-televisione».²⁶ Michelangeli, nella tarda estate del 1962, consegnava alla televisione italiana di Stato tramite gli Studi Rai di Torino un numero tuttora imprecisato di ore di registrazione; una presentazione pressoché completa del suo repertorio del momento. Le riprese di Vittorio Brignole fissano in un elegante bianco e nero il bilanciamento tra il corpo del pianista e il più grande corpo del pianoforte. Per fare questo si avvalgono di una telecamera con poco margine di movimento e di un microfono fisso (rari stacchi di montaggio fanno ipotizzare la presenza di una seconda telecamera, peraltro pochissimo usata). Ne risulta quella che chiameremmo la registrazione fedele e trasparente di una performance in studio, se non addirittura la ripresa di un concerto dal vivo, considerata la posizione della telecamera, e quindi del pubblico, rispetto al pianista e al suo strumento. Una parte consistente delle registrazioni realizzate, quelle cioè approvate dal pianista, viene trasmessa sotto il titolo *Concerti*, e presentata come semplici recital pianistici, quasi fossero eventi in diretta, nel corso del 1963. La trasparenza del medium è qui l'esito di una costruzione ideologica, oltre che incoraggiata dalle scelte di fondo.

Se il «Radiocorriere Tv» non fa cenno al fatto che si tratta di registrazioni in studio permette almeno di ricostruire le modalità di programmazione: i quattro concerti dedicati a

²⁶ Cfr. J. D. BOLTER – R. GRUSIN, *Remediation*, cit. Nella mia interpretazione la dinamica di «*remediation*» entra in gioco ogni qualvolta una mediazione ricollochi una precedente mediazione in un nuovo contesto mediale, pur restando formalmente all'interno dello stesso medium. Il medium infatti, posto in un nuovo sistema mediale, si comporta come un nuovo medium rispetto allo stesso medium in un sistema mediale precedente e radicalmente diverso.

Chopin sono trasmessi sul Programma Nazionale il lunedì sera, a gennaio, con cadenza settimanale;²⁷ quello dedicato al Settecento (Galuppi e Scarlatti), insieme ai due concerti dedicati a Debussy, sono trasmessi sul Secondo Programma il mercoledì sera, tra la fine di marzo e l'inizio aprile, sempre con cadenza settimanale;²⁸ il concerto con musiche di Beethoven è trasmesso sul Programma Nazionale in piena estate.²⁹ Non si trattò, pertanto, di un ciclo dedicato a Michelangeli bensì di concerti messi in onda in momenti diversi dell'anno e su programmi diversi,³⁰ anche se in questa fase storica il cambiamento di rete, di giorno e di fascia oraria era del tutto comune (si è parlato infatti di «palinsesto complementare»³¹).

Per ogni appuntamento, il «Radiocorriere Tv» regala un trafiletto e una foto del pianista. Non si tratta di un trattamento di favore: gli interpreti delle opere strumentali di celebri compositori – riferibili tanto al periodo classico-romantico quanto al Novecento storico e a quelle che erano le tendenze contemporanee della musica – sono molto presenti nella Rai degli anni Sessanta e tutti guadagnano la fotografia e almeno mezza pagina di articolo. Il «Radiocorriere Tv» si conforma, pertanto, alle modalità consuete di programmazione di musica strumentale, che nel momento storico vanta un'offerta estremamente ricca e differenziata.

Nel 1987 la riproposta dei concerti di Michelangeli diventa un ciclo di otto trasmissioni, che corrispondono al numero dei concerti trasmessi nel 1963, con un rilievo comparativamente maggiore per l'interprete, a partire dal titolo, *Grandi interpreti: Arturo Benedetti Michelangeli*. Questo peraltro suggerisce che il ciclo sia un frammento di una serie più ampia, non limitata al pur grande pianista. Le registrazioni sono ordinate in senso cronologico, in base al compositore, e presentate da Roman Vlad in orario molto favorevole: ogni concerto va in onda su Raitre nella tarda serata del sabato, con replica immediata la domenica mattina, negli otto fine settimana consecutivi che vanno dal 12/13 dicembre 1987 al 30/31 gennaio 1988: Galuppi e Scarlatti (i), Beethoven (ii), Chopin (iii, iv, v, vi), Debussy (vii, viii). I primi due concerti vanno in onda alle 23; i successivi a partire da un orario che oscilla tra le 23.30 e le 23.45; gli ultimi due dopo la mezzanotte. La regia della trasmissione è affidata a Gianni Casalino. Per lo standard degli anni Ottanta, il «Radiocorriere Tv» è abbastanza gene-

²⁷ Cfr. «Radiocorriere Tv», XL, 2, 3, 4, 5 (1963), 7 gennaio (p. 24), 14 gennaio (p. 24), 21 gennaio (pp. 24-25), 28 gennaio (pp. 24-25).

²⁸ Cfr. «Radiocorriere Tv», XL, 12, 13, 14 (1963), 20 marzo (p. 33), 27 marzo (pp. 36-37), 3 aprile (pp. 36-37).

²⁹ Cfr. «Radiocorriere Tv», XL, 34 (1963), 19 agosto, p. 28.

³⁰ Cfr. A. SCALFARO, *Musica in programma*, cit., pp. 26-29 e 48-54.

³¹ Cfr. LUCA BARRA, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma – Bari, Laterza, 2015, cap. 3, par. 2.1, [e-book].

roso di notizie sul ciclo; tuttavia, rispetto al 1963, anche se l'offerta musicale complessiva della rete è ancora importante, al pianista viene dedicata una foto con un breve richiamo nella pagina di domenica 13 dicembre 1987, e un richiamo con una foto più grande in quella di domenica 10 gennaio 1988.³² Molte cose, da questo punto di vista, sono cambiate. Siamo a pochi mesi dall'insediamento di Guglielmi, quindi la programmazione e la produzione delle trasmissioni difficilmente può coincidere con la sua gestione. L'ideazione del ciclo è di certo precedente: quando si trattò di verificare che le registrazioni di Michelangeli fossero libere da vincoli, Vlad ricorda di aver constatato che erano trascorsi 22 anni; in tal caso, si sarebbe trattato del 1984. Tuttavia, Vlad riferisce le trasmissioni al periodo di presidenza della SIAE (1987-1993), e questo lascerebbe supporre che la registrazione sia avvenuta nello stesso 1987, più o meno a ridosso delle trasmissioni.³³ In ogni caso, il collocamento di queste ultime nel periodo natalizio, tra quelle che nel gergo del palinsesto si chiamano le «strenne», certifica la natura eccezionale delle trasmissioni,³⁴ in linea con l'eccezionalità del pianista e del suo stesso presentatore.

La seconda trasmissione ha una storia diversa. Gould sbarca sulla Rai a partire dal sistema mediale molto più avanzato e commerciale della televisione canadese. Il titolo è più diretto e soprattutto più altisonante: *Un mito del nostro secolo. Glenn Gould. Il genio del pianoforte*. In conformità con la lunga serie di registrazioni televisive effettuate dal pianista, che includono svariati generi e formati (performance in studio, concerti in diretta televisiva, conversazioni, monologhi con prese di posizione idiosincriche sulla musica e sui compositori, performance direttoriali, canore, attoriali e da imitatore del pianista, veri e propri documentari, incluse forme di documentazione creativa delle registrazioni in studio), la ricchissima materia è organizzata in 24 puntate. Trattandosi di trasmissioni televisive ideate e realizzate da Bruno Monsaingeon, a Rosaria Bronzetti è affidata la “cura” delle trasmissioni italiane, e a Piero Rattalino, che funge da presentatore, la semplice “consulenza”. Le puntate sono destinate a una messa in onda estiva (dal 5 giugno all'8 luglio 1990), di bassa stagione in termini palinsestuali, e in fascia notturna, oltre la mezzanotte.

Il «Radiocorriere Tv» non dà alcun peso all'ampio ciclo su Gould; lo scarso rilievo conferito alle trasmissioni dà però presto adito a una serie di prese di posizione polemiche sul quotidiano «la Repubblica», dalle quali emerge il ruolo di risorsa di posizionamento di

³² Cfr. «Radiocorriere Tv», LXIV, 50 (1987), 13 dicembre, p. 152; «Radiocorriere Tv», LXV, 2 (1988), 10 gennaio, p. 73.

³³ Cfr. ROMAN VLAD, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Torino, Einaudi, 2011, p. 32.

³⁴ Cfr. L. BARRA, *Palinsesto*, cit., cap. 2, par. 2.1, [e-book].

questo tipo di musica. Inizia Beniamino Placido, il critico televisivo del quotidiano, che istituisce un confronto tra le spiegazioni di Rattalino, la cui difficoltà tecnica mal si concilierebbe con una programmazione in orari comodi, e le non meno difficili disquisizioni di tecnica calcistica, che guadagnano invece immancabilmente la prima serata.³⁵ Pochi giorni dopo, sempre sullo stesso quotidiano, Pietro Agosti parla di «delitto culturale» invocando un confronto tra il trattamento riservato al geniale pianista e quello riservato al giallo,³⁶ alludendo forse non soltanto al genere narrativo ormai assimilato dalla televisione ma anche al format di successo di Raitre *Telefono giallo*, condotto da Corrado Augias tra il 1987 e il 1992, proprio uno dei programmi di punta dello specifico televisivo di Guglielmi. Due settimane dopo, Daniela Pasti riprende la metafora del giallo per fare del pianista il «detective della musica» e annunciare la replica delle trasmissioni su Gould, aggiungendo il dato interessante che «malgrado l'ora tarda ben oltre la mezzanotte il programma su di lui ha raccolto oltre trecentomila spettatori».³⁷ Lo spunto introduce un'intervista con Rattalino. La polemica ha efficacia proprio perché si tratta di un certo tipo di musicista e di un certo tipo di musica. La replica del ciclo in altro orario è immediata, dal 9 luglio 1990, all'indomani della conclusione della trasmissione notturna del ciclo. In questo giorno sul «Radio-corriere Tv» Gould guadagna la fotografia e una breve nota che spiega confidenzialmente ai lettori e ai potenziali spettatori che la trasmissione è replicata in orario «più appetibile» (poco dopo le 14).³⁸

Le repliche non finiranno. In occasione di quella dell'estate 1991, quindi l'anno successivo, Corrado Augias, presentatore della Raitre di Guglielmi, sviluppa su «la Repubblica» una polemica con il direttore, attaccandone l'eccessiva fede nell'*audience*, cioè nei rilevamenti Auditel. Per arrivare a criticare l'assenza di una programmazione dignitosa della Rai nell'occasione del secondo centenario della morte di Mozart, Augias prende retoricamente le mosse da Gould:

³⁵ Cfr. BENIAMINO PLACIDO, *Che sfida ragazzi ascoltare Gould!*, «la Repubblica», 9 giugno 1990.

³⁶ PIETRO AGOSTI, *C'è Glenn Gould al pianoforte, ma nessuno lo sente*, «la Repubblica», 16 giugno 1990.

³⁷ DANIELA PASTI, *Gould, detective della musica*, «la Repubblica», 7 luglio 1990.

³⁸ «Radiocorriere Tv», XLVII, 27 (1990), 9 luglio, p. 62.

Sono andate, stanno andando, in onda su Raitre le esecuzioni pianistiche di Glenn Gould. Bach e Beethoven eseguiti da uno dei più stravaganti, discutibili e clamorosi geni pianistici dei nostri tempi. [...] Vanno in onda alle 14.20, col peso di tutti e 37 i gradi (all'ombra) che in quelle ore gravano sulla penisola. Quale stranezza [...] mettere un titolo così impegnativo e altisonante, *Un mito del nostro secolo*, a un programma mandato in onda in un orario così umiliante. Bach alle due e mezzo del pomeriggio. Di luglio. Eppure la vita, la figura e lo stile di Gould contengono davvero tutti gli elementi per fare di questo musicista un mito, un mito giovanile tra l'altro, altro che cantautori e batteristi rock. Basterebbe che la Tv, capace di imporre qualunque cosa abbia voluto, quando l'ha voluto, lo volesse. Se non lo vuole è perché la presenza del pianista Gould sui teleschermi è ritenuta incongrua con quelle finalità di massa che sarebbero le uniche adatte al mezzo.³⁹

La polemica permette di intercettare il posizionamento non marginale, sul piano culturale, della trasmissione di Raitre su Gould, in polemica con la linea editoriale di Guglielmi. Se in seguito nella Raitre di Guglielmi il ciclo è stato più volte replicato e ampliato di sei puntate sulle ultime *Variazioni Goldberg* messe in onda nel consueto orario pomeridiano dal 5 ottobre 1992,⁴⁰ allo scoccare dei dieci anni dalla morte di Gould (4 ottobre 1982), è evidente che l'argomento aveva colto nel segno. Ma ha potuto colpire perché la forza della musica (di certa musica) come risorsa di posizionamento incontrava una trasmissione televisiva che aveva saputo sfruttare in pieno la performatività del medium. Una polemica come questa non avrebbe sortito lo stesso effetto con le trasmissioni su Michelangeli, per la diversa performatività video che sviluppano, limitata fin dall'origine dalla tipologia delle riprese. D'altra parte, Michelangeli e Vlad non avevano bisogno di polemiche per guadagnare una fascia oraria e un periodo favorevole nel palinsesto di Raitre.

La trasmissione in quanto performance

La trasmissione televisiva considerata in quanto performance sposta l'analisi su un diverso piano, inevitabilmente comparativo, che aiuta a mettere a fuoco la differenza tra i due cicli. Qui è rilevante ragionare su un'altra forma di triangolazione tra il protagonista delle due trasmissioni (il pianista), il presentatore e il pubblico, cioè sul rapporto tra la nuova cornice e i documenti presentati.

Roman Vlad – un volto noto della Rai, dato che fin dagli anni Sessanta era stato molto apprezzato nel ruolo di presentatore e divulgatore musicale –⁴¹ ci porta nel tempio della musica e dell'arte. Si tratta di uno scrigno, di una *Schatzkammer* aristocratica. I titoli,

³⁹ CORRADO AUGIAS, *Ma la tv muore di audience. La "poltiglia" ci sommergerà?*, «la Repubblica», 14 luglio 1991.

⁴⁰ Cfr. «Radiocorriere TV», LXIX, 40 (1992), 5 ottobre, p. 80.

⁴¹ Cfr. ANGELA CARONE, *Dalla parola scritta alla parola detta. Impegno e formazione del cittadino secondo Roman Vlad*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXXVI (2016), pp. 91-117; ANNA SCALFARO, *La divulgazione della musica d'arte in Rai-tv negli anni Sessanta*, «Musica Docta», VIII (2018), pp. 43-61.

che scorrono nel completo silenzio, sullo sfondo della riproduzione video di affreschi (allegorie musicali) che costellano uno studio per il resto nero, fanno da anticamera alla contemplazione dell'esperienza musicale che segue, preparata ma non disturbata dalle caute osservazioni del presentatore. Il documento presentato è a suo modo un originale; l'aura è certificata dal bianco e nero che segna la discontinuità rispetto al colore, una circostanza che Vlad richiama spesso per dare rilievo alla distanza storica, tanto più che si tratta di uno degli elementi di novità più evidenti della cornice stessa. Vlad parla nel rispetto della figura del grande pianista, mentre lui stesso è seduto al pianoforte, con appunti e spartiti musicali, da addetto ai lavori. La cauta presa di distanza delle esemplificazioni di Vlad al pianoforte nei riguardi della performance trascendentale di Michelangeli è una costante: Vlad parla dei compositori dei brani eseguiti, mettendo al centro l'interpretazione che Michelangeli offre del testo musicale, stabilita grazie al confronto con le edizioni. Non è arduo immaginare che Michelangeli, dalla distanza del suo stile tardo, riveda se stesso in televisione, tanto più che è in procinto di registrare (agosto 1988) per Deutsche Grammophon quel secondo libro di *Préludes* di Debussy (pubblicati nel novembre 1988, a dieci anni esatti dal suo analogo impegno con il primo libro) da cui nel 1962 per la Rai aveva scelto solo *Canope* e *Bruyères*.⁴²

Piero Rattalino ci porta invece in un salotto borghese piuttosto asettico, ma proprio questo gli permette forse di intervenire, di operare. Le trasmissioni hanno una sigla che condensa la performance della televisione e insieme la performance di Gould. Il giovane pianista in un documentario domestico prova, in vestaglia, la fuga a due voci, cioè l'*Allegro* che attacca subito dopo l'*Andante* nella Sinfonia dalla Partita in do minore di Johann Sebastian Bach. La postura di Gould massimizza la possibilità di inquadrare al tempo stesso le mani e il volto, per l'estrema vicinanza del volto stesso alla tastiera. Sembra una posa studiata per la telecamera. Non è una performance compiuta, sono prove, quindi a maggior ragione pensata a esclusivo vantaggio della telecamera. La mano destra espone il soggetto, molto veloce, accompagnata dallo sguardo e dalla voce di Gould che come al solito canta. Il pianista si ferma diverse volte, aggiustando il tocco di alcune note: la mano sinistra interviene come ad aiutare la destra in un certo frangente; poi aggiunge la mano sinistra, che riprende il soggetto della fuga, e suona un buon numero di battute, sempre accompagnate dallo sguardo e dalla voce del pianista. Improvvisamente Gould si ferma, si alza, si avvicina a una porta-finestra dalla quale si intravedono delle piante sferzate dal vento, mentre continua a

⁴² La circostanza è confermata dal racconto dello stesso Vlad: Michelangeli non solo si era visto in televisione ma avrebbe particolarmente apprezzato l'esegesi del presentatore fino alla commozione, sentendosi profondamente compreso. Cfr. R. VLAD, *Vivere la musica*, cit., p. 32.

ripercorrere interiormente il brano, sempre canticchiando, alla ricerca di un ideale. C'è tutto Gould, ripreso in un contesto di quotidianità, ma la presenza della telecamera e del microfono (tutto fa pensare a una ripresa ravvicinata del suono, consueta per Gould sia nello studio televisivo sia nello studio di registrazione, che non di rado diventavano per lui la stessa cosa) cambia tutto: ne fa una performance di autopresentazione della «*musical persona*» di fronte al pubblico potenzialmente vasto ma ipotetico e anonimo della televisione.⁴³ Si parla qui del pubblico della televisione canadese, già avvezzo a un'estetica della presentazione accattivante, sul piccolo schermo, della vita privata dei musicisti, una tipologia di documentario inizialmente legata al jazz e al rock ma già trasferita efficacemente alla musica classica fin dagli anni Sessanta.

La performance della sigla italiana mette in campo il linguaggio del video, quello specifico che è stato riportato a tecniche come la sovrimpressione, la finestra, l'incrostazione.⁴⁴ Qui è in particolare la finestra a emergere con forza, cioè il video nel video. La performance domestica di Gould, in bianco e nero, si presenta all'interno di una finestra la cui cornice getta un'ombra sullo sfondo a colori, ricordando la fotografia di un vecchio album. Sotto compaiono i titoli: «Un mito del nostro secolo», che scompare per lasciare spazio a un secondo titolo che rivela il nome «Glenn Gould», subito identificato come «il genio del pianoforte». Dopo i titoli la finestra con il video, che prosegue senza discontinuità, si allarga, a occupare l'intero schermo televisivo ma mantenendo la cornice (ciò avverrà solo per gli estratti proposti al pubblico dal presentatore, intesi come esemplificazioni, non per le esecuzioni complete). La finestra sarà una presenza fissa. Posta virtualmente alle spalle di Piero Rattalino, conterrà il logo, che gioca sulla relazione tra tasti neri e tasti bianchi di un pianoforte (cinque tasti neri equidistanti che ospitano le cinque lettere maiuscole del nome e del cognome, precisamente allineate), ma anche foto, fermi-immagine, estratti video.

Il video della finestra sarà usato in funzione analitica: la trasmissione sfrutta la performatività del video per entrare (televisivamente) nella performance di Gould: la descrizione dell'anatomia della mano, ingrandita e studiata durante il gesto in movimento oppure ricorrendo al fermo-immagine; il movimento delle dita, analizzato con precisione al rallenty; la postura, osservata mediante il prelievo e il montaggio di più riprese video; il tutto a vantaggio dello spettatore della televisione. L'ingrandimento della finestra implica un

⁴³ Cfr. P. AUSLANDER, *Music as Performance*, cit., p. 536.

⁴⁴ Cfr. PHILIPPE DUBOIS, *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in *Le storie del video*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 165-182.

avvicinamento tattile, perfino plastico, allo spettatore. L'importanza della finestra rende notevole la sua assenza, scopre l'asimmetria dell'inquadratura: Rattalino è spostato sulla sinistra, con una pianta a incorniciare l'estremità, seduto sull'ampia e comoda poltrona dalla quale chiama i video mentre li descrive in dettaglio.

Lo specifico televisivo si sviluppa in tutte le sue potenzialità fin dalla prima puntata, che discute nell'insieme la postura di Gould, prima di lasciare il pubblico a parte della esecuzione in studio della Sonata op. 110 di Beethoven, limitata al terzo e ultimo movimento (*Recitativo, Arioso, Fuga*, ecc.), per esemplificare la gestualità esplicativa ed espressiva, quasi direttoriale, di Gould, molto accentuata specialmente quando la mano sinistra si trova libera, durante le pause. Il corpo di Gould – il suo volto in particolare – è contenuto talora esclusivo della ripresa. Vi è una regia alla quale Gould partecipa attivamente con il suo corpo: una performance consapevolmente televisiva. L'uso operativo e anche analitico del video cambia la funzione dell'esperto, il suo ruolo di intermediario. È la neo-televisione che usa estensivamente le possibilità del video. Non la discrezione, la cautela, il rispetto, bensì la tendenza alla dissezione analitica, l'operatività del medium che mette al centro la trasmissione in quanto performance televisiva. Emergono quindi due strategie che si collegano allo status di programma di acquisto: queste trasmissioni da una parte sfruttano la performatività di documenti provenienti da un sistema televisivo più avanzato sul piano tecnologico e più commerciale; dall'altra, il confezionamento accattivante deve andare incontro al pubblico italiano di una rete che si presenta come innovativa e sperimentale.

L'atteggiamento del medium, di confidenza con lo spettatore, fin dalla fine degli anni Ottanta trovava continuazione nella presenza del lettore e registratore VHS nelle case degli italiani. Il mezzo prolungava, amplificava la televisione nella forma dell'archivio domestico, permettendo il proliferare di archivi privati che fissavano il flusso delle trasmissioni e una visione ancora più ravvicinata, perché infinitamente replicabile e controllabile *ad libitum*; accentuava la dimensione tattile della televisione, in modo particolare delle trasmissioni musicali, più inclini a conformarsi al criterio della riproducibilità, fondata sul possesso del supporto fisico della registrazione, tipico del mercato discografico e ancora sentito negli anni del cd. Le trasmissioni di Gould erano naturalmente oggetto di registrazione tanto quanto quelle di Michelangeli; una circostanza che può essere testimoniata dai molti aspiranti pianisti di quella fase storica, del tutto consapevoli, peraltro, del diverso messaggio veicolato dalle trasmissioni sui due pianisti.

Con Bolter e Grusin, potremmo dire che le trasmissioni su Gould rimandano alla logica di «ipermediazione», laddove quelle dedicate a Michelangeli sono all'insegna della «immediatezza trasparente»,⁴⁵ anche se si tratta di un'opposizione tutta interna alla mediazione televisiva. La diversità dei sistemi televisivi implicati nella documentazione di riferimento svolge un ruolo determinante anche in questo. Le riprese delle trasmissioni canadesi di Gould sviluppano una performatività inedita nel sistema televisivo italiano: i movimenti delle telecamere, gli stacchi di inquadratura, superano di gran lunga i limiti delle consuetudini e degli standard delle riprese di recital pianistici. Le riprese di Michelangeli non avrebbero mai consentito, neppure volendo, utilizzi più vicini a una sensibilità neo-televisiva. Resta da chiedersi se in tutto questo non operi anche la logica che Grusin ha ricondotto al concetto di «*premediation*»,⁴⁶ cioè se non siano gli stessi protagonisti delle trasmissioni Rai, due star del pianismo internazionale già ampiamente consolidate a livello discorsivo e mediale, entrambe a loro modo idiosincratice, a influenzarne la struttura e la strategia.

La performance del musicista

La performance del musicista instaura con gli altri livelli una relazione di mutua definizione che è sospesa tra la riconoscibilità della «*musical persona*», già mediata in senso discorsivo e già presente nel discorso mediale, e l'implementazione della stessa, dato che la «*musical persona*» che da un lato impone la sua riproduzione, viene rinegoziata attraverso la nuova trasmissione. La «*musical persona*» è quindi sia il punto di partenza, sia il punto di arrivo della performance. Si tratta solo di mettere nella giusta luce questa circolarità nelle trasmissioni sotto scrutinio.

All'epoca delle trasmissioni Rai le figure di Gould e Michelangeli erano a tal punto mediate discorsivamente (e televisivamente) da suggerire le modalità della loro stessa «*remediation*». Le trasmissioni fanno in ultima stanza ciò che è consentito loro non dal pianista come persona giuridica, bensì dal discorso sulla «*persona*» già implementato a più livelli. Il discorso di e su Gould, per esempio, comprende le sue teorizzazioni sui media e le sue allusioni confidenziali a McLuhan, altro illustre canadese,⁴⁷ e incoraggia la forma invasiva di analisi delle trasmissioni condotte da Rattalino, che non si riscontra affatto nelle

⁴⁵ Cfr. J. D. BOLTER – R. GRUSIN, *Remediation*, cit., pp. 21-44.

⁴⁶ Cfr. RICHARD GRUSIN, *Premediation*, «*Criticism*», XLVI, 1 (2004), pp. 17-39 (trad. it. in *Radical Mediation*, cit., pp. 91-136). Nel mio uso, sottrarrò il concetto di «*premediation*» alla dinamica di una fase storica determinata, per leggermi la precondizione di qualsiasi dinamica di «*remediation*». Ogni mediazione pone infatti inavvertitamente le basi delle «*remediations*» successive, dettandone alcune condizioni.

⁴⁷ Cfr. PAUL THÉBERGE, *Counterpoint. Glenn Gould & Marshall McLuhan*, «*Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale*», X, 1-2 (1986), pp. 109-127.

trasmissioni originali della televisione canadese, presentate al pubblico italiano per lo più per significativi frammenti. Vlad, dall'altra parte, si conforma alla «*persona*» di Michelangeli, evitando ogni interventismo, ogni analisi che non faccia da supporto al discorso del e sul pianista italiano; egli tende a giustificarne le scelte interpretative con un atteggiamento di cautela anche pragmatica (Michelangeli a differenza di Gould era vivente), al contempo funzionale alla triangolazione con il pubblico del pianista, che poteva tollerare un ausilio alla contemplazione di una performance musicale il cui valore viene appunto situato sul piano puramente musicale-sonoro, improntato alla ricerca della perfezione; l'eleganza del gesto e la postura ideale sono un supporto che sostiene degnamente quel suono. L'attenzione è distolta dal video in modo intenzionale e funzionale alla dinamica di trasparenza doppiamente incoraggiata da Michelangeli e dal suo discorso: la trasparenza della mediazione televisiva rispetto alla performance, e la trasparenza dell'interprete rispetto al compositore e alla sua opera. Di qui la strategia analoga delle vecchie trasmissioni e della loro nuova cornice. Allo stesso tempo, contraddittoriamente, si tratta di performance medialità che quindi implicano una disponibilità ad apparire nel medium televisione, per quanto selettivamente. La disponibilità nel caso di Michelangeli è confermata e intensificata dal recital di Lugano del 1981 trasmesso in diretta dalla Radiotelevisione della Svizzera Italiana. La tecnologia più avanzata rispetto alle registrazioni del 1962 induce Michelangeli a concedere il volto per inquadrature estremamente ravvicinate, perfino introspettive; lo può fare senza rischi per la performance grazie agli zoom delle telecamere sospese su bracci mobili articolati. Ma questo significa che la posizione di Michelangeli rispetto alla ripresa video e all'estetica stessa del video è cambiata, si è evoluta con la tecnologia, che nel 1981 gli consente un'autopresentazione senza canoni di proibizione.

La ripresa video, come per altri versi la visione del corpo del pianista in un concerto dal vivo, non è indifferente alla performance musicale. L'immagine, l'esperienza della visione, costituisce l'esperienza musicale, non si limita a modificarla o riconfigurarla.⁴⁸ Gould ha affidato fin dalle prime mosse la gestione della propria immagine ad agenzie di esperti della comunicazione.⁴⁹ Inoltre lavora sul gesto con consapevolezza della specificità

⁴⁸ Da questo punto di vista ritengo che la televisione non possa essere considerata una radio illustrata dalle immagini, come sostenuto provocatoriamente in MICHEL CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris, 1990 (*L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. di Dario Buzzolan, Lindau, Torino, 1997). La centralità della voce e del suono dipende certamente dalla mancata centralità del paradigma audiovisivo in favore di quello «audiotattile», che finisce per coinvolgere più direttamente e confidenzialmente il fruitore. A ciò tuttavia si somma l'inedita tattilità della stessa immagine televisiva. Cfr. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, cit., p. 39.

⁴⁹ Cfr. G. CARR, *Visualizing "The Sound of Genius"*, cit.

del medium, dell'inquadratura e del montaggio.⁵⁰ Ciò non implica affatto, dal punto di vista della mediazione radicale, che la diversa performance di Michelangeli sia strettamente funzionale al risultato sonoro come vorrebbe il suo discorso. Nonostante l'aderenza a un'estetica, a un'etica, a un sistema di valori tradizionali, Michelangeli non prescinde dal posizionamento della propria «*musical persona*» (anche) nella televisione sfruttando la dialettica di affermazione e negazione, presenza e assenza, concessione e sottrazione. Per tornare a un celebre esempio, il fazzoletto nero, che è sicuramente tale perché altrimenti il pianista ne sarebbe stato disturbato, come si evince da testimonianze di allievi e testimoni (il colore sarebbe strettamente funzionale all'esecuzione musicale), è al tempo stesso e inevitabilmente un elemento di messinscena della «*musical persona*», quindi una performance che è del tutto in linea con l'eleganza del gesto, della postura, della figura di Michelangeli, tutti aspetti che non sono certo scollegati dal suono che proviene dal suo strumento, come avviene, più in generale, per i grandi pianisti e per i musicisti in genere.⁵¹

La relazione con le partiture (entrambi suonano a memoria) è non meno interessante in tal senso. Dobbiamo partire dal punto decisivo: non esiste una posizione che ci consenta di valutare il grado di fedeltà di una performance a una partitura o di farlo in modo oggettivo. Non c'è pianista che non sia al tempo stesso fedele e infedele al testo, anche concepito nella specificità della edizione usata. Il criterio della fedeltà è così labile e opinabile che lo stesso pianista può optare volta per volta per edizioni considerate fedeli alle intenzioni del compositore (o almeno alla lettera del testo stabilito da qualcuno come ipotesi circostanziata anche se non direttamente documentata) o per edizioni del tutto inattendibili e arbitrarie. Ogni musicista è tuttavia fedele e infedele al testo a suo modo, in una forma che non è replicabile da altri, per il semplice fatto che la «*musical persona*», come la sua performance, è sempre inevitabilmente situata e include le condizioni storiche, culturali, sociali, tecnologiche della sua ricezione, che le consentono di offrire precisamente quella «*musical persona*».

La musica è soprattutto per loro una risorsa di posizionamento: non c'è pianista che non intenda autenticare se stesso e la propria «*musical persona*» (anche) attraverso la musica, cioè attraverso una specifica lettura, interpretazione e immaginazione sonora della partitura. Questo aspetto va innestato sul discorso del musicista, sul suo rapporto di fiducia con il pubblico. In nessuno dei due casi il pianista si mette al servizio della musica. Vale

⁵⁰ Cfr. P. SANDEN, *Hearing Glenn Gould's Body*, cit.; ID., *Liveness in Modern Music*, cit.

⁵¹ Cfr. P. AUSLANDER, *Music as Performance*, cit., p. 536.

piuttosto il contrario. Il repertorio dei due pianisti è altrettanto selettivo per quanto riguarda i compositori e le loro opere. Questo caratterizzarsi con una scelta relativamente ristretta di autori e opere gioca a favore di un primato della «*musical persona*». Nel caso di Michelangeli la scelta accurata di poche sonate di Scarlatti, la rarità di Galuppi, la più ampia ma a suo modo limitata scelta di brani di Chopin e Debussy, in gran parte inseriti in maniera stabile nell'immaginario del pubblico del pianista, fa delle registrazioni Rai una presentazione piuttosto completa della sua «*musical persona*» (non casualmente nel 1963 si era partiti dai concerti dedicati al suo Chopin). Glenn Gould, il cui modo di suonare Bach e allestirlo in studio lo caratterizzava di fronte al pubblico (Gould non poteva non suonare Bach nella sigla di testa), viene invece presentato da Rattalino nella vasta esplorazione televisiva, anche occasionale, di compositori e stili, facendo scoprire al pubblico italiano interpretazioni sorprendenti (le *Visions fugitives* e la Sonata n. 7 di Prokof'ev, i *Préludes* di Skrjabin, la Sonata op. 1 di Berg, la Sonata n. 3 di Hindemith, la trascrizione per pianoforte realizzata dallo stesso Gould de *La valse* di Ravel, per fare solo alcuni esempi), oltre a mettere in luce la varietà di scelte di tipo interpretativo adottate dal pianista a distanza di anni (per esempio per le sonate di Beethoven o per lo stesso Bach). Ma Gould era una presenza costante nella televisione canadese e l'esplorazione di questo enorme archivio televisivo da parte delle trasmissioni Rai era prioritaria. Le puntate non seguono la cronologia né per quanto riguarda i compositori né per quanto riguarda le registrazioni, ma obbediscono a criteri di coerenza variabili, offrendo un numero imprecisato di sfaccettature del pianista. Diversamente, gli otto concerti di Michelangeli, rappresentativi del suo repertorio, sono tutto ciò che la Rai può offrire o, se vogliamo, tutto ciò che alla Rai è stato concesso. Anche questa differenza costituisce un elemento rilevante di «*premediation*».

In entrambi i casi, il solo vero livello di fedeltà dei due pianisti è la fedeltà a se stessi, con differenze nette nel rapporto con il medium. Gould vede nella mediazione televisiva (come nello studio di registrazione) una enorme opportunità creativa e non esita a renderla parte integrante, per non dire preponderante, della sua performance di musicista. Michelangeli vi scorge solo una opportunità di diffusione di una performance che resta largamente indipendente dalla mediazione televisiva, anche se di fatto il pianista ha esplorato, senza esagerare, tutti i media che ha incontrato sul suo cammino, incluse le novità più sperimentali (la registrazione digitale, per esempio). Le sue presenze in televisione potrebbero essere state motivate da curiosità per quello che nei primi anni Sessanta era un nuovo medium, ancora concepibile come una fucina di sperimentazione (se Michelangeli si

concede in modo più completo alla televisione svizzera nel 1981 è proprio per l'apparato tecnologico messo al servizio della ripresa di un recital pianistico live); oppure dalla vocazione didattica, che ha caratterizzato la sua autorappresentazione di pianista dedito ai concerti e all'insegnamento con pari impegno, e negli anni Sessanta la televisione italiana era ancora concepita in una sua funzione pedagogica imprescindibile. Avranno influito anche considerazioni più pragmatiche. Tuttavia va rilevata la contraddizione tra la ritrosia, che sfocia in un rapporto difficile con i media (non più difficile del rapporto con la sala da concerto), e la volontà di concedersi, a determinate condizioni, dettando le regole e con parsimonia, alla mediazione televisiva.

Per quanto diverso sia il grado di consapevolezza che i due musicisti hanno sviluppato delle potenzialità del medium, così come il grado di confidenza con il medium raggiunto con la sua effettiva frequentazione, la televisione ha sedotto entrambi, inglobandone la performance musicale in una performance mediale che tuttavia si conforma alle caratteristiche del discorso sulle rispettive «*personae*»; un discorso che l'esplorazione del grande archivio della televisione, alla base di trasmissioni musicali che presentano documenti storici collocandoli in un diverso contesto mediale, continua incessantemente a implementare.

Conclusioni. La performance musicale della televisione

In questo articolo ho inteso porre un problema metodologico e impostarne la soluzione in senso interdisciplinare. Ho attinto ai *media studies* e ai *television studies* tanto quanto ai *performance studies* considerandoli non come approcci alternativi alla musicologia bensì come sue naturali estensioni e integrazioni. Ciò mi ha portato a porre la musica in un sistema di performance stratificate che la rendono materialmente incorporata nella dimensione mediale. Ho ancorato la performance del medium, integrata in un sistema mediale storicamente situato, a quella della specifica trasmissione, che contribuisce alla performance globale di una rete anche al di fuori delle fasce palinsestuali centrali e dei generi caratterizzanti una linea editoriale. Ho studiato la trasmissione musicale in relazione alle potenzialità del linguaggio del video, caratteristico del medium, che ingloba la performance del musicista facendone una performance specificamente televisiva. Ho ragionato sulla relazione tra «performance» e «*persona*» del musicista ponendo in luce i momenti di reciproca definizione e quindi di continua ridefinizione, in una circolarità che investe le trasmissioni televisive nella misura in cui intercettano e continuano il discorso musicale

presupponendo il pubblico del musicista e al tempo stesso immaginando un'*audience* che le stesse trasmissioni contribuiscono a creare. A tutto questo fa riferimento la "performance musicale della televisione", collegata alla prospettiva della «*radical mediation*». La mediazione musicale della televisione non riguarda in primo luogo un oggetto mediato, identificabile con la performance musicale o con l'opera musicale, e concepito come un'essenza indipendente dalla mediazione. Piuttosto, la televisione costituisce un'esperienza musicale specifica, il cui oggetto non può essere separato dalla sua mediazione se non per inferenza, cioè astrattamente. In ciò la mediazione è non solo ineludibile ma anche immediata. In altre parole, la televisione media direttamente la sua stessa mediazione, il cui contenuto, aggiornando McLuhan, è sempre un'altra mediazione. Ma lo stesso si può dire anche della performance, il cui contenuto è sempre in qualche misura un'altra performance, come è emerso dalle analisi.

Nelle due trasmissioni musicali analizzate la diversa strategia discorsiva e mediale, legata alle evidenti diversità tra i due pianisti, ma anche alla radicale diversità dei documenti di archivio presentati, genera la diversità della loro performance, che è al tempo stesso forma e contenuto della mediazione. Nel loro porsi per molti versi come due estremi opposti, Michelangeli e Gould diventano sintomi, a livello musicale e mediale, di tensioni palpabili o latenti che attraversano un più vasto campo culturale. Questo mi riconduce alla domanda circa l'eventuale contributo dell'analisi delle due trasmissioni di Raitre alla storia della musica e alla storia della televisione. Anziché rispondere direttamente, preferisco invocare la prospettiva della «*media archaeology*» recentemente delineata da Thomas Elsaesser.⁵² Se la specifica mediazione offerta dalle due trasmissioni risulta rilevante a dispetto della loro marginalità sul piano della storia è proprio in quanto sintomo di una cultura specifica che è anche, tra molte altre cose, una cultura musicale e mediale. Questa specificità culturale corrisponde a una configurazione unica e irriducibile, a una mediazione culturale che ha senso esplorare, in modo sintomatico, nella sua singolarità e sincronicità, anziché ridurla alla tappa di un percorso più o meno lineare, più o meno evolutivo, a una storia in senso convenzionale.

⁵² Cfr. THOMAS ELSAESSER, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016; Id., *Media Archaeology as Symptom*, «New Review of Film and Television Studies», XIV, 2 (2016), pp. 181-215.