

La divulgazione musicale in Rai-tv fra gli anni Sessanta e Ottanta.

Specchio sonoro di Roman Vlad (1964)

e Tutto è musica di Vittorio Gelmetti (1980)

Il presente articolo è il risultato di un lavoro più ampio di ricostruzione della storia della divulgazione musicale in Rai-tv, a partire dal 1954 (anno di avvio delle trasmissioni), mediante un censimento dei programmi di taglio pedagogico-didattico volti a diffondere la conoscenza della musica intesa come bene storico-culturale.¹ In particolare, fra gli anni Sessanta e Ottanta, quella che sul «Radiocorriere Tv» era comunemente definita «musica seria» venne divulgata sia con le trasmissioni di opere liriche e concerti sinfonico-cameristici, introdotte da spiegazioni e commenti di esperti, sia con la realizzazione di rubriche culturali a puntate, pensate per un pubblico variegato.² Queste ultime, pur rappresentando il massimo sforzo pedagogico e didattico in ambito musicale del servizio pubblico italiano, sono state finora trascurate dagli studiosi che si sono occupati di ricostruire la storia della televisione, e dunque di selezionare e analizzare i programmi televisivi in una

¹ Cfr. ANNA SCALFARO, *Musica in programma. Quarant'anni di divulgazione musicale in Rai-tv (1954-94)*, Udine, Nota, 2020 (in particolare, per un elenco completo delle rubriche a puntate su temi musicali la seconda parte, § "Trasmissioni divulgative, rubriche e cicli a puntate"). Sulla presenza della musica nella televisione italiana si vedano anche LUISELLA 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.

² "Musica colta", "musica d'arte", "patrimonio storico-musicale occidentale" useremmo di preferenza oggi: quella musica di tradizione scritta, soprattutto (ma non solo) europea, attorno la quale e a partire dalla quale si è sviluppata la nostra storiografia musicale. La separazione tra "musica seria" e "musica leggera" (altro termine che oggi sostituiamo di preferenza con *popular music*) è insita nella storia della tv italiana, fin dalle origini. Il 3 gennaio 1954 la televisione avvia le trasmissioni sulle note dell'ultimo atto del *Guglielmo Tell* di Rossini. In seconda serata va in onda il varietà *Settenote*, che rappresenta «il primo passo verso quel connubio televisione-musica leggera che dura ancora oggi», GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 1992, p. 231. Se infatti i generi musicali colti - opera lirica e concerti sinfonici - sono posti al centro di un'opera di divulgazione e educazione all'ascolto da parte della Rai, la musica leggera diviene l'ingrediente essenziale dei programmi di intrattenimento, dei varietà.

prospettiva non solo sociologica o economico-amministrativa, ma anche storico-letteraria e filosofica.³

In questo articolo ci si sofferma su due trasmissioni a puntate: *Specchio sonoro*, ideato e condotto da Roman Vlad nel 1964, e *Tutto è musica*, ideato e condotto da Vittorio Gelmetti nel 1980. I due modi assai diversi (pur nella somiglianza, come si vedrà, di alcuni tratti) di intendere la missione del divulgatore musicale sono emblematici di due fasi della tv pubblica italiana, stigmatizzate da Umberto Eco nelle note definizioni di «paleo-tv» – il servizio televisivo, caratterizzato da una forte vocazione pedagogica, che si estende dall’anno d’avvio (1954) alla fine del monopolio Rai (1975) – e di «neo-tv» – la televisione generalista e commerciale, affermatasi a partire dalla metà degli anni Settanta.⁴ Di ciascuna delle due rubriche viene tracciata la struttura generale, sono individuati gli autori, i personaggi-ospiti, i documenti audio-video impiegati.⁵ Entrambe sono infine interrogate secondo una griglia di domande, di cui di seguito si elencano le principali:

1. quali sono i contenuti musicali trattati (ci si concentra su elementi della teoria musicale? sulla storia della musica? su un determinato genere? sulle funzioni della musica nella società? ecc.);
2. che tipo di linguaggio è impiegato (tecnico-specialistico? descrittivo-divulgativo? il tono è enfatico, ironico, serio? vengono presentate valutazioni o si persegue l’obiettività?);
3. quanti e chi sono i personaggi in studio (come si presentano? come sono vestiti? come interagiscono tra loro? parlano, suonano, ecc.);
4. com’è allestito e gestito lo spazio televisivo (l’arredamento, il tipo di inquadratura);
5. cosa accade intorno (cosa trasmette contemporaneamente o nei giorni vicini la Rai?);

³ Nella *Storia della televisione italiana* di Aldo Grasso, ad esempio, se si eccettua il riferimento a *C’è musica & musica* di Luciano Berio – che Grasso definisce un modello di divulgazione musicale “alta” (sottintendendo “troppo alta”) – e a *Prima della prima* di Paolo Gazzara e Rosaria Bronzetti – che fu però una striscia giornaliera di taglio più informativo –, spicca la quasi totale assenza di programmi di divulgazione musicale, in luogo di un’amplissima presenza di spettacoli e varietà di musica leggera. La prima edizione della *Storia della televisione italiana* risale al 1992; il lavoro è stato poi costantemente ampliato e ripubblicato dall’autore. L’ultima versione, cui qui si fa riferimento, è uscita col titolo *Storia critica della televisione italiana*, in collaborazione con Luca Barra e Cecilia Penati, Milano, il Saggiatore, 2019.

⁴ I due neologismi, ampiamente utilizzati negli studi sulla televisione, sono stati conati da Umberto Eco nel saggio *Tv. La trasparenza perduta*, in *Id., Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 163-180. La prima edizione della raccolta, più volte ristampata, risale al 1983.

⁵ Per avermi concesso la visione dei programmi televisivi menzionati ringrazio Barbara Capuano e tutto il personale delle Teche Rai, sede di Bologna.

6. chi è lo spettatore implicito (a quale tipo di pubblico quella determinata trasmissione intende rivolgersi?).⁶

Specchio sonoro

Il ciclo in sette puntate *Specchio sonoro* andò in onda nel 1964 dal 7 aprile al 2 giugno, una volta alla settimana circa, in seconda serata sul Secondo canale. In quel periodo era direttore generale della Rai Ettore Bernabei, che, anche grazie alla lunga gestione (dal 1961 al 1974), seppe imprimere alla tv una fisionomia forte e riconoscibile, caratterizzata da un afflato pedagogico-educativo di matrice culturale e politica cattolica.⁷ Ai generi musicali colti – il melodramma e i concerti sinfonici e cameristici – vennero dati ampi spazi e collocazioni fisse nel palinsesto settimanale, al fine di incoraggiare la nascita di abitudini di ascolto. Frequenti per tutto il decennio le messe in onda di opere, anche in prima serata, nella loro interezza o suddivise per atto, perlopiù riprese dall'esterno.⁸ Fu però il concerto sinfonico ad essere privilegiato: il palinsesto offrì quasi regolarmente concerti sinfonici e/o cameristici di lunedì, martedì, venerdì e sabato, talvolta anche in orari di massimo ascolto, nella cosiddetta fascia della «ribalta accesa»,⁹ in particolare quando si trattava del pianista Arturo Benedetti Michelangeli, assurto in quegli anni a vera e propria star del concertismo in tv.¹⁰

⁶ Per un ampio ventaglio delle possibili tipologie di analisi semiotica di un testo televisivo cfr. FRANCESCO CASETTI - FEDERICO DI CHIO, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*, Milano, Bompiani, 2000.

⁷ Per uno sguardo sintetico sulla storia di questo periodo della televisione italiana e dei suoi principali programmi cfr. PIETRO FAVARI, *Televisione*, Bologna, Zanichelli, 2004, pp. 2-24; ETTORE BERNABEI - GABRIELE LA PORTA, *Tv qualità, terra promessa. Gabriele La Porta intervista Ettore Bernabei*, Roma, Rai-Eri, 2003; A. GRASSO, *Storia critica della televisione italiana*, cit., p. 75 sgg. In generale, per i riferimenti alla storia della Rai, cfr. anche ENRICO MENDUNI, *La televisione*, Bologna, il Mulino, 2004⁴; FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2006⁵. Sulla divulgazione musicale rimando a ANNA SCALFARO, *La divulgazione della musica d'arte in Rai-tv negli anni Sessanta*, «Musica Docta», VIII (2018), pp. 43-61.

⁸ Nel corso del decennio spariscono gradualmente le produzioni di opere in studio che avevano caratterizzato gli anni Cinquanta, fin dal primo esempio in tal senso: *Il barbiere di Siviglia* con la regia di Franco Enriquez, trasmesso il 23 aprile 1954. Negli allestimenti delle opere in studio era consuetudine registrare prima la parte musicale (voci e orchestra) e poi riprendere i cantanti in scena che agivano in playback. Sull'argomento cfr. le interviste al musicologo Mario Labroca o ai cantanti Anna Moffo, Nicola Lemeni e altri in *Dieci anni di televisione in Italia: 1954-1963*, a cura di Geno Pampaloni, Roma, Rai-Eri, 1964, pp. 129-138. Per una panoramica generale dell'opera lirica in Rai si vedano GIORGIO GUALERZI - CARLO MARINELLI ROSCIONI, *50 anni di opera lirica alla Rai 1931-1980*, Torino, Rai-Eri, 1981; MICHEL VEILLEUX, *L'opera dal teatro allo schermo televisivo*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, I, pp. 849-870. Cfr. anche di EMANUELE SENICI i seguenti saggi: *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2 (2009), pp. 273-312; *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», XXXIII (2011), pp. 26-35; *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, «Musica Docta», VII (2017), pp. 51-64.

⁹ «Ritorno a casa» o «Ribalta accesa» o «Pomeriggio alla tv» erano i titoli delle singole fasi della giornata riportati sul «Radiocorriere Tv».

Tuttavia, se ci si limita a osservare la quantità delle proposte musicali, e non ad esempio la loro distribuzione e collocazione nell'arco settimanale, si rischia di avere una visione falsata del fenomeno. Con l'avvento il 4 novembre 1961 del Secondo canale,¹¹ infatti, la Rai di Bernabei inaugurava una specie di palinsesto complementare, frutto della convinzione secondo cui la tv sarebbe stata in grado di divertire o di educare, ma non di fare le due cose insieme.¹² Nel costruire il palinsesto cioè ci si sforzava di evitare scontri tra prima e seconda rete, collocando magari un varietà popolare sul Nazionale e una scelta alternativa, più di approfondimento culturale, sul Secondo, raramente il contrario. Pertanto, per quanto riguarda la musica, i generi colti vennero quasi sempre associati a un appuntamento debole, perlopiù sul Secondo canale in seconda serata (proprio come *Specchio sonoro*), mentre la musica leggera rimase l'ingrediente principale del varietà in onda sul Nazionale in *prime time*.¹³

Oltre che per i concerti, gli anni Sessanta si contraddistinsero per le rubriche di informazione e culturali. Furono proprio queste, diversificate in quanto rispondenti a più tipologie di destinatari e di esigenze, a esemplificare le finalità pedagogico-divulgative della Rai. A grandi linee, queste rubriche si caratterizzavano per alcuni tratti distintivi:

1. presenza della figura dell'esperto, depositario del sapere scientifico;
2. illustrazione degli argomenti tipo conferenza-lezione;
3. impiego di un linguaggio nitido, elegante, più vicino alla lingua scritta che a quella parlata;
4. uso frequente di documenti audio-video.

Specchio sonoro si iscrive perfettamente in questa modalità di divulgazione culturale, presentando le quattro caratteristiche. Vlad curò e condusse il programma, come si è accennato, nella primavera del 1964. In sette puntate lo studioso illustrava la vita e le opere di alcuni grandi compositori del Novecento (Bartók, Stravinskij, Prokof'ev, Schönberg, Berg

¹⁰ Si esibirono i maggiori direttori d'orchestra internazionali (da Herbert von Karajan a Georg Solti, da Sergiu Celibidache a Zubin Mehta), italiani (da Claudio Abbado a Bruno Maderna, da Franco Caracciolo a Carlo Maria Giulini), i maggiori solisti del periodo (da Martha Argerich a Yehudi Menuhin, da Andrés Segovia a Severino Gazzelloni). Per un elenco completo di tutti i concerti trasmessi nel decennio cfr. A. SCALFARO, *Musica in programma*, cit., II, § "Concerti sinfonici, operistici e da camera".

¹¹ Fino ad allora era stato attivo il solo canale denominato Programma Nazionale.

¹² Sulla definizione, sulle tecniche e sulla storia del palinsesto televisivo cfr. LUCA BARRA, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma - Bari, Laterza, 2015.

¹³ *Ivi*, p. 73 sgg.

e Webern), inquadrandoli nel contesto storico-culturale e illustrandone lo stile compositivo. Di seguito l'elenco delle puntate andate in onda sempre sul Secondo canale alle 22.15, solitamente di martedì.¹⁴ Vengono indicati anche gli ospiti presenti in ciascuna puntata e il regista.

- I. *Béla Bartók*, martedì 7 aprile, con la partecipazione di Amedeo Berdini (tenore), Teodoro Rovetta (baritono), Orchestra sinfonica e coro di Milano della Rai, Ferruccio Scaglia (direttore), Giulio Bertola (maestro del coro); regia di Alberto Gagliardelli.
- II. *Stravinskij - prima parte*, martedì 14 aprile, con la partecipazione di Virginia Ciapel, Anton Dolin, Angelo Pietri (ballerini), Maria Teresa Pedone (soprano), Igor Stravinskij, Orchestra sinfonica di Torino della Rai, Bruno Maderna (direttore); regia di Vittorio Brignole.
- III. *Stravinskij - seconda parte*, mercoledì 22 aprile, con la partecipazione di Maria Teresa Pedone (soprano), Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, strumentisti dell'Orchestra sinfonica siciliana diretti da Igor Stravinskij, Orchestra sinfonica e coro di Torino della Rai, Bruno Maderna (direttore), Ruggiero Maghini (maestro del coro); regia di Vittorio Brignole.
- IV. *Prokof'ev* (la puntata prevista sul «Radiocorriere Tv» per martedì 28 aprile andò invece in onda martedì 5 maggio), con la partecipazione di André Prokovsky e Galina Ulanova (ballerini), Achille Millo (attore), David Ojstrach (violinista), Lev Oborin (pianista), Mstislav Rostropovič (violoncellista), Orchestra sinfonica della Rai di Roma, Gianfranco Rivoli (direttore); regia di Fernanda Turvani.
- V. *Schönberg*, martedì 19 maggio, con la partecipazione di Sylvia Brigham, Antonio Kubinski e il Quartetto de "L'Agostiniana" (Cervera, Treggor, Bianchi, Magendanz), Orchestra sinfonica e coro di Roma della Rai, Nino Sanzogno (direttore), Nino Antonellini (maestro del coro); regia di Walter Mastrangelo.
- VI. *Berg*, martedì 26 maggio, con la partecipazione di Rosina Cavicchioli (mezzosoprano), Magda László (soprano), Orchestre sinfoniche di Milano e di Torino della Rai, dirette rispettivamente da Piero Santi e Bruno Maderna; regia di Alberto Gagliardelli.

¹⁴ Come si è detto, il palinsesto Rai non era rigido, poteva subire cioè variazioni nei giorni o nell'orario: una settimana il ciclo di Vlad fu sospeso; un'altra settimana la puntata fu spostata dal martedì al mercoledì.

VII. *Webern*, martedì 2 giugno, con la partecipazione di Lidia Stix (soprano), Orchestra sinfonica di Roma della Rai, Daniele Paris (direttore); regia di Luigi Di Gianni.

Le puntate, di lunga e variabile durata (da un minimo di cinquanta minuti a un massimo di un'ora e mezza), presentano tutte un'organizzazione interna simile. Riporto di seguito, a mo' di esempio, la descrizione della prima delle due puntate dedicate a Stravinskij:

Sigla. Il curatore Vlad traccia un profilo del compositore Igor Stravinskij e commenta filmati in cui questi prova alcuni brani al pianoforte, parla della sua formazione musicale e delle sue opere con il collaboratore Robert Craft. Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, diretta dal M. Maderna, esegue "Feu d'artifice" op. 4, parte della suite *L'uccello di fuoco* e di *La sagra della primavera*. Sequenze tratte dal balletto *Petruška* con Angelo Pietri e Anton Dolin. Il soprano Pedone esegue in studio la *Pastorale* di Stravinskij accompagnata da Vlad al pianoforte. Inserite fotografie d'epoca di Stravinskij anche con la sua famiglia. Prima parte.¹⁵

In un articolo di presentazione dell'intero ciclo, Vlad metteva in luce il criterio antologico in base al quale erano stati selezionati i brani da far ascoltare. Ciascuna puntata s'incentrava sull'esecuzione, appositamente allestita nei centri di produzione Rai di Roma, Milano e Torino, di alcuni dei lavori più significativi di questi compositori, presentati e inseriti «in un tessuto narrativo atto a lumeggiare i momenti salienti delle vicende biografiche» e dunque a costruire un profilo.¹⁶ Il racconto delle vicende biografiche era poi rinforzato da una ricca raccolta di documenti audio-video (molti inediti), e laddove questi non fossero disponibili, di riproduzioni fotografiche. Talvolta, in puntata erano ospitati amici o collaboratori dei compositori, che raccontavano esperienze vissute in prima persona. Ad esempio, nella puntata su Bartók, in studio vi è Zoltán Kodály che rievoca gli anni trascorsi insieme all'amico a ricercare e studiare i materiali folklorici ungheresi.

All'unico compositore, fra quelli selezionati, ancora in carriera, ossia a Stravinskij, furono dedicate due puntate, in ragione della lunga, ampia e variegata produzione. Nella prima ci si serve abbondantemente del video di un'intervista dello stesso Stravinskij rilasciata a Robert Craft e s'illustrano estratti dai balletti più noti. La seconda parte si concentra su composizioni meno frequentate, come i *Tre ricordi di infanzia* eseguiti direttamente in studio dal soprano Maria Teresa Pedone, accompagnata al pianoforte da Vlad. La puntata

¹⁵ Descrizione che accompagna la ripresa video della puntata riversata in analogico e disponibile in visione alle Teche Rai di Bologna.

¹⁶ ROMAN VLAD, *I grandi del Novecento nello "Specchio sonoro"*, «Radiocorriere Tv», XLI, 15 (1964), p. 16.

termina con la ripresa dell'*Agnus Dei* dalla *Messa* diretta da Stravinskij in occasione del suo ultimo concerto a Roma nell'autunno del 1963 presso la Basilica di Santa Maria sopra Minerva.

La puntata su Prokof'ev è la più lunga per via dei numerosi documenti video impiegati: dagli estratti di *Pierino e il lupo* diretto da Gianfranco Rivoli ai filmati che riprendono il compositore al lavoro con Sergej Ėjzenštejn alle musiche di *Aleksandr Nevskij*.

Con grande rammarico Vlad confessava in questo articolo (e lo ribadisce nelle puntate) che non era stato possibile reperire filmati sui compositori della Seconda scuola di Vienna:

Questi musicisti che, durante le loro vite eroiche, ricche solo di insuccessi, miserie e persecuzioni, avevano saputo sopportare quanto di più tragico e di più inumano aveva sperimentato l'umanità del nostro secolo, riscattando tutto ciò nell'espressione e nella trasfigurazione sul piano estetico, questi tre musicisti dunque, non furono ritenuti degni dai cineasti del tempo di una sia pur fugace ripresa.¹⁷

Le vicende di Schönberg, Berg e Webern sono raccontate solo attraverso le composizioni, di cui si offrono all'ascolto numerosi esempi. Nel caso di Schönberg, sono mostrate anche alcune immagini dei suoi dipinti (secondo Vlad una novità assoluta per il pubblico italiano).

L'assenza di documenti audio-video era fonte di preoccupazione per gli autori del programma poiché l'alternanza di momenti affidati al conduttore in studio con interventi filmati rispondeva a una logica di varietà, che avrebbe dovuto scongiurare il rischio di annoiare il telespettatore. D'altro canto, Vlad stesso era ben consapevole della difficoltà di trasmissioni di questo tipo:

Buona parte delle opere che costituiscono l'oggetto di queste trasmissioni si possono annoverare tra quanto di più difficilmente divulgabile esista nella moderna letteratura musicale. Ci è sembrato tuttavia un dovere morale, oltre che artistico, tentare di allargare attraverso il mezzo televisivo, la cerchia di coloro che comprendendo queste musiche, partecipano a valori essenziali della musica e, in generale, della cultura del nostro tempo.¹⁸

Alla base di queste operazioni, come di molte altre trasmissioni divulgative del periodo, vi era dunque un «dovere morale» nei confronti di quei compositori divenuti ormai «classici» della storia della musica. Al contempo, pur nelle aspirazioni democratiche, vi erano aspetti di questo programma che facevano chiaramente intendere come esso si rivol-

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

gesse a un pubblico di nicchia, non solo per i contenuti ma anche per l'apparato costruito intorno. Lo studio televisivo in cui agisce Vlad ricrea l'ambiente di un salotto casalingo, con l'idea probabilmente di comunicare un senso di familiarità; tuttavia l'arredamento in stile vittoriano, nobiliare (anche se non eccessivo), le grandi librerie piene di volumi e il pianoforte a coda, insistentemente ripresi dalle telecamere, rimandano a un ambiente benestante e colto, al salotto di un esperto in materia. L'impianto del discorso è quello di una lezione-conferenza universitaria; il linguaggio è assai forbito: le introduzioni all'ascolto dei brani, scritte ed esposte a braccio da Vlad, conservano la natura del testo scritto, sia nella costruzione delle frasi sia nella scelta accurata di vocaboli raffinati. Infine, Vlad veste in modo elegante, in abito scuro e cravatta, adatto alle frequenti occasioni che lo vedono esibirsi al pianoforte. Nel corso delle puntate, infatti, il conduttore dà prova di sapersi destreggiare su più fronti: narra i fatti biografici, spiega la struttura delle composizioni, illustra e commenta foto, dipinti, filmati, traduce all'impronta le conversazioni in inglese, aziona il giradischi, suona il pianoforte con disinvolta maestria, da solo o in duo con cantanti ospiti.

Nella prima delle due puntate dedicate a Stravinskij, viene offerta anche un'analisi strutturale della Fantasia per orchestra op. 4 "Feu d'artifice" (1908): Vlad suona al pianoforte il tema principale, lo scompone in cellule, associa ciascuna cellula ai singoli strumenti, indica sulla partitura la conformazione originale del tema e il suo retrogrado, approfondisce i futuri sviluppi seriali di Stravinskij (il brano viene poi eseguito per intero dall'Orchestra sinfonica di Torino della Rai diretta da Bruno Maderna). Non sono risparmiati termini tecnici (struttura tematica, serialità, retrogradazione); e quando Vlad mostra la partitura alla telecamera, indicando la posizione precisa delle note sul pentagramma, pare dare per scontato non tanto che il telespettatore sappia leggere la musica, ma che sia motivato a prestare l'attenzione necessaria per seguire e comprendere le linee generali del discorso.

A tal fine, quasi a voler stimolare l'attenzione, Vlad ostenta sempre un grande entusiasmo per la materia trattata, evidente finanche nel tono della voce e nel modo di gesticolare. Di seguito si riporta la trascrizione di un breve estratto dalla puntata su Schönberg, in cui nelle parole e nei gesti (descritti tra parentesi quadre) si possono cogliere il tono entusiasta, una certa fiducia nella capacità del telespettatore di stupirsi, l'uso di termini ricercati:

La musica che state ascoltando è molto romantica. Avete sentito or ora una frase di un pathos quasi wagneriano [si accompagna con un gesto continuo della mano, dal basso verso l'alto]. Potrebbe essere infatti di un compositore romantico dell'Ottocento. In realtà, si tratta del sestetto per archi *Verklarte Nacht*, "Notte trasfigurata", op. 4 di Arnold Schönberg. Ora, questo fatto potrebbe meravigliare qualcuno [sorride, visibilmente divertito]: qualcuno fra gli ascoltatori, fra gli spettatori di questa trasmissione, che non conoscesse questa musica ma che avesse sentito parlare di Schönberg come uno dei compositori più rebarbativi, come dell'eversore, del rivoluzionario per eccellenza, del sovvertitore di ogni canone grammaticale, di ogni legge classica di bellezza [le ultime frasi sono declamate con enfasi].¹⁹

Nel lasso di tempo in cui andò in onda, il ciclo catalizzò su di sé la missione educativo-musicale della Rai: non furono trasmesse opere, né documentari, né tantomeno altre rubriche o cicli a puntate di argomento musicale. Proseguirono solo i concerti sinfonici, che, tuttavia, nella scelta delle musiche, non diedero particolare risalto ai compositori oggetto di *Specchio sonoro*. Da questo momento in avanti, Vlad sarebbe divenuta una presenza costante in tv, in particolare sul Secondo canale, sia come conduttore di proprie trasmissioni sia come esperto invitato in programmi altrui. Fra le altre cose, nel 1966, a partire dall'11 gennaio (sul Secondo alle 22), avrebbe curato e condotto *Invito al valzer*, in otto puntate simili nell'impostazione a quelle di *Specchio sonoro*, ma molto più brevi; e nel 1968 sarebbe stata trasmessa una sua opera musicale scritta per la televisione, commissionata dai dirigenti Rai: la *Fantarca*, su libretto di Giuseppe Berto e Pier Benedetto Bertoli.²⁰

Tutto è musica

Tutto è musica è un programma in tredici puntate di Vittorio Gelmetti, trasmesso dal 3 ottobre 1980 al 2 gennaio 1981, ogni venerdì alle 18 su Rete2.²¹ Il ciclo fu promosso dal DSE (Dipartimento Scuola Educazione), istituito con la Legge di riforma del sistema radiotelevisivo (Legge 14 aprile 1975 n. 103), che segna la fine del monopolio Rai e l'inizio della concorrenza con le tv private.²²

Fu proprio nella seconda metà degli anni Settanta che cominciò a diffondersi la fortunata definizione «neo-tv» di Eco, che altro non era che la resa in italiano del concetto di «flow» postulato da Raymond Williams. Questi era un professore di Cambridge che nel

¹⁹ La trascrizione è mia. Ho scelto peraltro un estratto disponibile su Facebook Watch al link <https://www.facebook.com/watch/?v=937978383262645> (ultimo accesso 4 ottobre 2020).

²⁰ Per un approfondimento cfr. ROMAN VLAD, *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappellini, Torino, Einaudi, 2011.

²¹ Dal 1975 i due canali non si chiamano più Programma Nazionale e Secondo Programma, bensì Rete1 e Rete2. A questi nel 1979 si aggiunge Rete3.

²² Sull'argomento, amplissimo, mi limito qui a rimandare a A. GRASSO, *Storia critica della televisione italiana*, cit., p. 382 sgg.; L. BARRA, *Palinsesto*, cit., p. 79 sgg.

1972, guardando la tv americana (si trovava in California), molto più infarcita di spot pubblicitari rispetto a quella europea, giunse alla conclusione che questo tipo di tv commerciale non si basava su unità concluse e analizzabili separatamente, bensì su un flusso continuo di immagini e suoni, i cui confini erano sempre meno marcati.²³ Questo graduale passaggio, individuato da Williams, dal concetto di sequenza come elenco di programmi discreti al concetto di sequenza come flusso, si sarebbe consumato in Italia, in ritardo rispetto agli Stati Uniti, con l'avvento delle reti commerciali a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Il flusso e l'instaurarsi di un tipo di visione "frantumata", favorita dall'insinuarsi degli spot all'interno dei programmi e dall'uso intensivo da parte dell'utenza del telecomando per passare da un canale all'altro, ebbero fra le conseguenze la fine di una tv intesa come contenitore di eventi separati e analizzabili isolatamente (le opere in musica o gli spettacoli di prosa).²⁴ La messa in onda di concerti di musica strumentale o di singoli brani d'opera (le trasmissioni di un'opera nella sua interezza gradualmente diminuirono) si mantenne ancora per lungo tempo, almeno fino alla fine degli anni Ottanta, ma si concentrò in orari scomodi come la mattina presto, l'ora di pranzo (*Il concerto delle 13*, condotto da Luigi Fain nel 1978), l'una di notte (il contenitore *Musicanotte*), o nella stagione "debole" estiva (*Voglia di musica*, sempre di Fain, o *Maratona d'estate* di Vittoria Ottolenghi).

Prima di soffermarsi su *Tutto è musica*, è utile richiamare qui almeno un altro programma, in onda nel settembre 1974, dal titolo *Andante ma non troppo* (alle 22 sul Nazionale). Si trattava di un'inchiesta sul tema dell'insegnamento della musica a scuola, svolta da Glauco Pellegrini su invito della Rai. Fra le ragioni che avevano spinto la Rai a promuovere l'inchiesta vi era l'esito di un'indagine dell'Unesco, che denunciava l'Italia al quart'ultimo posto nella graduatoria dei Paesi per l'insegnamento della disciplina.

²³ Cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Television. Technology and Cultural Form*, London, Fontana, 1974. Si veda anche l'introduzione di Enrico Menduni alla traduzione italiana dell'opera di Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla tv*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 7-24.

²⁴ Fino al 1977 in Rai la pubblicità aveva uno spazio a sé nella striscia quotidiana di *Carosello* o di altre simili, non s'insinuava cioè nei programmi televisivi, spezzettandoli (su questa trasmissione che ha segnato vent'anni di televisione italiana cfr. PIERO DORFLES, *Carosello*, Bologna, il Mulino, 2011). Le tanto vituperate interruzioni pubblicitarie, unite allo zapping, ossia alla possibilità di cambiare canale velocemente grazie al telecomando, contribuirono a creare nuove modalità di visione, sempre meno lineari e più frantumate. Il telecomando peraltro fu conseguenza anche dell'aumento del numero dei canali: il terzo della Rai, a partire dal 1979, nonché le emittenti locali.

È difficile difendere il nome dell'Italia in mezzo alle accese critiche e alle umilianti statistiche che ci sbattono, teoricamente, tra i paesi musicalmente sottosviluppati [...] In cinque puntate si analizzano per la prima volta gli sconcertanti aspetti della nostra vita musicale. Ricca di festival per le folle turistiche, l'Italia riduce a venticinque ore, contro le millecinquecento dell'Ungheria, l'insegnamento della musica programmato per l'intero arco degli studi, dalla scuola materna all'università.²⁵

Era un'ulteriore presa di coscienza da parte dei dirigenti Rai di quanto già le numerose inchieste sul gradimento dei programmi, condotte prima della nascita dell'Auditel, avevano dimostrato: lo sforzo di ideare e realizzare programmi di divulgazione musicale non aveva prodotto risultati concreti, anche solo sul piano del suscitare interesse o curiosità per i generi colti.

L'inchiesta di Pellegrini metteva in luce la contraddizione di un Paese in cui da un lato si organizzavano moltissimi concerti e festival rinomati, soprattutto in estate, e dall'altro vi era un altissimo grado di analfabetismo musicale. Nel 1974 peraltro la disciplina "Educazione musicale" era presente nella scuola media con una sola ora alla settimana, obbligatoria il primo anno e facoltativa gli altri due. L'indagine dell'Unesco fu uno dei fattori che produsse gli esiti della Riforma scolastica del 1977: l'educazione musicale da facoltativa divenne obbligatoria per i tre anni, e raddoppiò il monte ore, da una a due ore alla settimana. Due anni dopo, nel 1979, i nuovi programmi di musica, molto più articolati nei contenuti e negli obiettivi, davano conto di questo rinnovato interesse per la disciplina.²⁶

È in questo contesto che s'inserisce *Tutto è musica*, frutto *in primis* della vocazione pedagogico-didattica di Gelmetti, ma anche di una nuova e più complessa considerazione, sul piano nazionale, dell'educazione musicale a scuola. Come suggerisce il titolo, che peraltro richiama, con una punta di provocazione, il ciclo di circa dieci anni prima *C'è musica & musica* di Luciano Berio,²⁷ il programma intendeva affrontare la musica nella sua globalità, senza distinzioni qualitative di generi, epoche e civiltà. A differenza di *Specchio sonoro*, le puntate non seguono un ordine storico-cronologico, né tantomeno aspirano a un criterio antologico: alcune illustrano elementi grammaticali del linguaggio musicale; altre si

²⁵ LUIGI FAIT, *Alla tv, per il ciclo di Flora Favilla, "Andante ma non troppo"*, «Radiocorriere Tv» L, 36 (1973), pp. 72-74: 72.

²⁶ Per un inquadramento generale della normativa scolastica rinvio a ANNA SCALFARO, *Storia dell'educazione musicale nella scuola italiana. Dall'Unità ai giorni nostri*, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 104 sgg.

²⁷ Tutte le puntate di *C'è musica & musica* sono state pubblicate nel 2013 da Feltrinelli in un cofanetto con libro allegato, a cura di Angela Ida De Benedictis, in cui si possono leggere testimonianze e scritti di Luciano Berio, Umberto Eco, Michele Dall'Ongaro, Ulrich Mosch, Gianfranco Mingozzi e Vittoria Ottolenghi, seguiti dalle trascrizioni delle singole puntate ad opera di Federica Di Gasbarro (*Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di A. I. De Benedictis, Torino, Feltrinelli, 2013).

focalizzano sulle funzioni assolute dalla musica in contesti e situazioni del passato; altre, di taglio più sociologico, affrontano questioni di attualità, legate ai vari usi che si possono fare della musica al tempo presente. Di seguito i titoli delle singole puntate, in onda, come si è detto, a partire dall'ottobre 1980, ogni venerdì alle 18 su Rete2:

- I. *L'uso dei suoni: il linguaggio* (3 ottobre);
- II. *Conoscenza e memoria* (10 ottobre);
- III. *Sentire e distinguere* (17 ottobre);
- IV. *Esercitarsi all'ascolto: strutture temporali* (24 ottobre);
- V. *Esercitarsi all'ascolto: strutture orizzontali* (31 ottobre);
- VI. *Esercitarsi all'ascolto: strutture verticali* (7 novembre);
- VII. *Forma ed esecuzione* (14 novembre);
- VIII. *Gli elementi extra-musicali* (21 novembre);
- IX. *La committenza sviluppa i generi* (28 novembre);
- X. *Tendenze operative* (5 dicembre);
- XI. *La tradizione liturgica: il canto gregoriano* (12 dicembre);
- XII. *Nuove tendenze didattiche: scuole di musica* (19 dicembre);
- XIII. *Conoscere e fare musica* (2 gennaio 1981).

A partire dall'ultima settimana di ottobre fu disponibile in edicola il libro *Tutto è musica. Appunti per una educazione musicale*, con il riassunto delle puntate, edito dalla Eri: un vero e proprio corso di educazione musicale messo a disposizione dei docenti. Nella premessa al libro, Gelmetti chiariva che alla base del suo operare vi era «il tentativo di insegnare ad ascoltare la musica come tale, come fenomeno storico e non veicolo di emozioni o di astratte fantasticherie». Al riguardo sarebbero stati trattati ed evidenziati «alcuni grandi temi: il suono e le sue possibili organizzazioni, le sue qualità; le strutture essenziali del linguaggio musicale: nel tempo e nello spazio udibile; l'ambiente; le funzioni sociali».²⁸

Nella terza puntata, *Sentire e distinguere*, emerge un tema essenziale per Gelmetti: l'importanza dell'ascolto. L'educazione musicale per tutti non può coincidere e non può essere un surrogato dell'educazione specialistica, impartita nei conservatori e votata a formare concertisti. L'educazione musicale di base dovrebbe insegnare primariamente ad ascoltare: attività non semplicissima, come si potrebbe pensare, che richiede altresì intelli-

²⁸ VITTORIO GELMETTI, *Tutto è musica. Appunti per una educazione musicale*, Torino, Rai-Eri, 1979, pp. 9-11.

genza e allenamento. Imparare ad ascoltare serve anche a non farsi ingannare dall'uso incongruo che della musica classica viene fatto nella pubblicità o nel telegiornale: spesso i brani musicali colti vengono inseriti in spot pubblicitari non pertinenti (vengono citati vari esempi, fra cui l'uso del *Coriolano* per la pubblicità di un amaro), oppure impiegati nei telegiornali per accompagnare le notizie tristi, di morte, inducendo i telespettatori ad associare quel determinato tipo di musica a scenari di mestizia. Gelmetti proponeva dunque un piano d'azione:

- ◆ in primo luogo è necessario cominciare a distinguere i valori strettamente musicali da quelli extramusicali;
- ◆ in secondo luogo non privilegiare assolutamente nessuno di questi due sistemi di valori;
- ◆ in terzo luogo imparare a distinguere all'interno dei valori musicali i livelli lessicali e quelli sintattici;
- ◆ in quarto luogo apprendere gli elementi di una storia evolutiva di quei valori musicali;
- ◆ in quinto luogo porre in relazione l'evoluzione di quei valori con l'evoluzione storica e sociale.²⁹

Gli elementi costitutivi della melodia, dell'armonia e della forma sono esposti nelle puntate dalla quarta all'ottava mediante ripetuti esempi al pianoforte e con la visione di numerosi schemi e grafici. In *Forma ed esecuzione*, ad esempio, Gelmetti offre una spiegazione del motivo:

Diremo che un motivo è un'azione musicale minima formata da un accento forte e da un accento debole. A partire da questo elemento si costruiscono due strutture formali, dalle più semplici alle più complesse [...] Due motivi costituiranno una mezza frase, due mezze frasi una frase e così via sino al periodo e a forme più ampie. Talvolta si incontrano strutture ternarie in cui gli elementi che formano frasi, periodi, ecc. sono raggruppati a tre a tre.³⁰

Introduce dunque la visione di un estratto del duetto «Parigi, o cara» dalla *Traviata* di Verdi; segmenta e isola le singole frasi (motivi) del duetto; li riproduce su uno schema-

²⁹ *Ivi*, pp. 40-41.

³⁰ *Ivi*, p. 87. Nei passi dal libro qui citati, Gelmetti riporta semplicemente in forma scritta, e dunque in modo più accurato e ordinato, quanto esposto oralmente in puntata.

grafico mobile e infine li ripete al pianoforte aiutandosi con una spiegazione a parole. In generale, in questa come nelle altre puntate dedicate agli aspetti grammaticali, emerge la concezione di Gelmetti della musica intesa come linguaggio. La forma-sonata, ad esempio, viene associata al discorso oratorio (col sostegno costante di schemi e grafici):

Infatti esiste una prima sezione (che si definisce *esposizione*) in cui compaiono i temi principali: 1° e 2°; succede a questa prima sezione una seconda (sviluppo) in cui i temi vengono sviscerati, opposti tra loro, sviluppati sino a passare ad una terza sezione (ripresa) in cui i temi vengono nuovamente riesposti. A tutto ciò può essere premessa una introduzione ed una coda finale. Non è un discorso oratorio?

- introduzione = prolusione;
- esposizione = idee principali che vengono esposte;
- sviluppo = idee che vengono opposte dialetticamente, chiarite nei loro possibili risvolti;
- ripresa = idee principali che vengono ribadite;
- coda = perorazione finale.³¹

Nelle puntate successive Gelmetti affronta argomenti di natura storica, ma con salti temporali piuttosto ardui (dal medioevo al tempo attuale), non sempre facili da seguire. Nella nona (*La committenza sviluppa i generi*), per esempio, si sofferma sul nodo concettuale “musicista al servizio” e “musicista libero professionista”, spaziando da riferimenti al tempo di Palestrina, Mozart, Beethoven, Mahler, Boulez, Stockhausen, ecc. Da queste puntate di taglio più storico emerge un altro elemento centrale del discorso di Gelmetti, ossia l’idiosincrasia verso la preferenza di un determinato periodo storico-musicale:

D’altro canto, se osserviamo quanto sta accadendo a livello di diffusione della musica mediante l’opera svolta dai vari grandi enti musicali ci renderemo facilmente conto come tale diffusione avvenga prevalentemente sul repertorio operistico e sinfonico del secolo scorso o poco più, creando una conoscenza relativamente diffusa di quanto è ormai stabilmente consolidato. È uno strato di cultura in cui circolano valori storicizzati come se fossero valori attuali e grazie al quale si finisce per identificare la musica, tutta la musica, con quella del secolo XIX (e poco più). Questo stato di cose finisce per creare un’ottima base per la diffusione ulteriore della musica commerciale ma anche per disabituarne totalmente il pubblico alle espressioni musicali dell’ultimo cinquantennio. [...] È accaduto dunque che, contrariamente a quanto avveniva nelle altre epoche, nel nostro tempo si “consuma” assai più musica del passato che del presente rinviando ad un ipotetico futuro la diffusione della musica d’oggi.³²

Ignorare il criterio storico-cronologico, rinunciare a distinzioni qualitative di generi, trattare i vari aspetti della materia globalmente, erano tutte scelte di Gelmetti in linea con le indicazioni metodologico-didattiche e, più in generale, con la concezione pedagogico-formativa alla base dei programmi ministeriali per l’educazione musicale del 1979 (forniti col

³¹ *Ivi*, p. 91.

³² *Ivi*, p. 108.

D.M. 9 febbraio). *Tutto è musica* offrì notevole spazio, in particolare nel corso della decima puntata (*Tendenze operative*), alle teorizzazioni pedagogiche di orientamento semiotico di Gino Stefani. Studioso di didattica della musica,³³ Stefani proponeva una pedagogia «ispirata a una prospettiva socializzante-semiologica», votata alla «promozione della persona in quanto soggetto culturale».³⁴ L'idea di fondo era che non esistessero persone musicalmente incompetenti; ciascun individuo possedeva una propria competenza di base, che poteva (e doveva) essere risvegliata e rafforzata in sede didattica. In *Tutto è musica* Gelmetti può essere ancora considerato “l'esperto”, ma non più come lo era Vlad in *Specchio sonoro*. Gelmetti è l'esperto che, nel rivolgersi ai non esperti, rinuncia a un linguaggio specialistico e opta per quello che, con riferimento al pensiero di Stefani, veniva definito «codice popolare». Se il pubblico a casa possiede una competenza musicale, di cui però non è consapevole, il compito del conduttore-educatore consiste nel risvegliare tale competenza mediante l'impiego di strumenti linguistico-comunicativi adeguati. Dal punto di vista dell'impostazione generale delle puntate, *Tutto è musica* presenta alcuni tratti simili a *Specchio sonoro*, altri diversi, riassumili nei seguenti quattro punti:

- ◆ presenza della figura dell'esperto;
- ◆ illustrazione degli argomenti tipo lezione-concerto;
- ◆ impiego di un linguaggio chiaro e semplice, più parlato che scritto;
- ◆ uso frequente di documenti audio-video, ma anche di schemi e grafici esemplificativi.

Gelmetti non agisce in un ambiente distinto ed elegante quale il salotto di Vlad, bensì in uno studio scarno ed essenziale, totalmente oscurato. È quasi sempre ripreso dalla telecamera seduto al pianoforte, o, raramente, in uno spazio attiguo dove vi è un impianto di registrazione. La visione di schemi e grafici si alterna con immagini che scorrono sullo

³³ L'insegnamento di Metodologia dell'educazione musicale fu istituito nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna nell'a.a. 1984-1985, all'interno del piano di studi del corso di laurea DAMS, e fu dato a Gino Stefani, già titolare di Semiologia della musica. Sulla volgarizzazione del modello pedagogico-didattico di Stefani si sofferma GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Il cammino dell'educazione musicale. Vicoli chiusi e strade maestre*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 13-25. Nell'a.a. 2001-2002 il corso di Metodologia dell'educazione musicale fu assunto da La Face Bianconi, che modificò nel 2003 il nome del corso in Pedagogia musicale. La studiosa è anche autrice di una moderna ed efficace nuova impostazione della didattica dell'ascolto. Si citano qui due riferimenti essenziali: *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Educazione musicale. Riflessioni ed esperienze*, a cura di Franz Comptoi, Bressanone, Weger, 2005, pp. 40-60; *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 3 (2006), pp. 511-544.

³⁴ GINO STEFANI, *Acculturazione e invenzione in musica*, «Pedagogia e vita», XXXVIII, 6 (1977), pp. 615-622.

schermo durante l'ascolto di brani (perlopiù immagini di dipinti o affreschi). Quasi sempre solo in studio (poche altre persone popolano le puntate), Gelmetti veste inoltre in modo casual (jeans e maglione di lana) e ostenta quasi indifferenza nei confronti della macchina da presa: volge gli occhi da un'altra parte, si osserva spesso le mani, a differenza di Vlad che non distoglie mai lo sguardo dall'occhio della telecamera.

Il ciclo ebbe un certo risalto per la collocazione oraria nel palinsesto (il tardo pomeriggio era un buon compromesso, rispetto agli orari della mattina presto o della tarda notte). Inoltre, parallelamente a *Tutto è musica*, su Rete1, allo stesso orario e con identico giorno di avvio, vi era un altro programma DSE, che però si rivolgeva a un pubblico con interessi diversi (non era cioè in reale concorrenza), dal titolo *La scienza al cinema. Sessant'anni di cinema scientifico italiano*, ideato da Virgilio Tosi, curato e realizzato da Alberto Pellegrinetti. La sera su Rete3 alle 20.40, per diversi venerdì di fila, fu trasmesso un altro appuntamento musicale: il concorso *Maria Callas. Voci nuove per la lirica*. Ci furono poi in quei mesi altre trasmissioni musicali che però, come il concorso *Maria Callas*, si focalizzavano proprio su quel repertorio classico-romantico che Gelmetti tendeva a ridimensionare: basti citare le quattro puntate dedicate a Beethoven, trasmesse nel mese di dicembre ogni martedì alle 18 su Rete1 e realizzate da Hans Conrad Fischer, con esecuzioni di musiche dirette da Böhm, Karajan e Kempff.

Brevi conclusioni

I due programmi qui illustrati, pur essendo distanti nel tempo, presentano innanzitutto alcune caratteristiche in comune, tipiche delle rubriche culturali: la ciclicità, la presenza di un conduttore "forte", l'impiego di materiali audio-video. Diversi i contenuti: *Specchio sonoro* si concentra su un preciso periodo storico, la produzione delle prime avanguardie musicali; *Tutto è musica*, più ambizioso, si pone come un corso di alfabetizzazione musicale e intende affrontare la musica come fenomeno globale. Diversi i linguaggi impiegati: più "scritto" e forbito quello di Vlad, più tendente al "parlato" e a un'essenziale chiarezza espositiva quello di Gelmetti. Diverse infine, come si è visto, le ambientazioni in studio, rispondenti ovviamente anche a logiche e dinamiche televisive che si modificano nel tempo.

Specchio sonoro, risalente al 1964, rientra in un periodo d'oro per la musica "seria" – tante trasmissioni di opere, concerti, rubriche a tema – così come appartiene a una fase della televisione italiana, spesso descritta nei termini di un servizio fortemente connotato

da intenti pedagogico-divulgativi (lo stesso termine «paleo-tv» indica proprio questo). Tuttavia, se non ci si arresta alla sola analisi quantitativa ma si osserva la reale disposizione e collocazione di queste trasmissioni musicali, si evince che la vocazione pedagogico-divulgativa del servizio televisivo degli anni Sessanta si concretizza nei termini di una pluralità dell'offerta, di un palinsesto complementare, che ritaglia spazi per le più disparate categorie: dagli agricoltori alle casalinghe ai giovani, dagli amanti del varietà agli appassionati dello sceneggiato, ai cultori della musica seria. Nella «paleo-tv» c'è posto per il sapere musicale, dall'opera in studio alla ripresa di un concerto sinfonico, alla rubrica di divulgazione culturale, ma sempre nella consapevolezza del tipo di telespettatore a cui ci si sta indirizzando.³⁵ Vlad e gli autori di *Specchio sonoro* sanno perfettamente di rivolgersi a un pubblico, se non di specialisti, quanto meno di fortemente interessati all'argomento. Tanto più che se *Specchio sonoro* il 4 maggio va in onda sul Secondo canale alle 22.15, sul Nazionale alle 22.25 va in onda una nota e all'epoca seguitissima rubrica di attualità, *Come, quando, perché. Cronache del mondo giornalistico* di Aldo Falivena e Guglielmo Zucconi. Non vi è quindi alcuna reale concorrenza.

Nel 1980 *Tutto è musica* cerca di assolvere finalità realmente pedagogico-educative, proprio perché punta a rivolgersi alla maggior parte delle persone, musicalmente non alfabetizzate. Promosso dal DSE, e dunque da un dipartimento deputato alla realizzazione di programmi espressamente didattici, *Tutto è musica* s'inseriva in un dibattito acceso sull'efficacia dell'educazione musicale scolastica. I primi anni Ottanta, grazie anche alla vivace politica culturale del DSE, conobbero programmi di notevole interesse sperimentale, strettamente correlati alle tematiche della didattica della musica, rinvigorite in virtù della nuova considerazione della materia nella scuola dell'obbligo (con la già citata Legge del 1977). Il tentativo di superare i pregiudizi – in particolare quello della supremazia della musica sette-ottocentesca, della “musica senza aggettivi” –³⁶ rispondeva a sentite esigenze didattiche, che si erano affermate con i nuovi programmi del 1979: l'idea cioè che la musica fosse

³⁵ Cfr. per la collana Rai VQPT (Verifica qualitativa programmi trasmessi) lo studio di MARIA CRISTINA LASAGNI - GIUSEPPE RICHERI, *La qualità della programmazione televisiva. Punti di vista e criteri di misurazione nel dibattito internazionale*, Roma, Rai Libri, 1994. Ovviamente qui mi riferisco solo al pluralismo dell'offerta; non ci si può invece esprimere in termini di pluralismo di vedute e di opinioni dal momento in cui vigeva il monopolio della Rai, azienda fortemente controllata dal partito di maggioranza, la Democrazia Cristiana. Per un approfondimento del concetto di “pluralismo regolato” cfr. JOHN B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, trad. di Paola Palminiello, Bologna, il Mulino, 1998 (ed. orig. *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Stanford, Stanford University Press, 1995).

³⁶ Il riferimento è alla tripartizione “Musica antica/Musica/Musica nuova” teorizzata da Hans Heinrich Eggebrecht, dove la musica senza attributo, posta al centro, consiste in quella che spazia da Haydn, Mozart e Beethoven a Brahms, Mahler e Strauss. CARL DAHLHAUS - HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Che cos'è la musica?*, trad. di Angelo Bozzo, Bologna, il Mulino, 1988 (ed. orig. *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1985).

un linguaggio e come tale dovesse essere posseduto sia nel senso della recezione, comprensione all'ascolto, sia nei termini di produzione, saper utilizzare gli elementi minimi della grammatica musicale.³⁷ La valorizzazione della funzione linguistico-comunicativa dell'educazione musicale spostava necessariamente l'accento sulla ricchezza e diversità dei linguaggi musicali, rispondenti a epoche e culture diverse.

Con questo non si intende certo affermare che la progressiva perdita di quel rispetto reverenziale verso la musica "colta", esibito da Vlad, e il conseguente incremento di un atteggiamento *politically correct* verso i generi musicali più disparati si sia rivelato *tout court* efficace per una buona divulgazione musicale. La diffusione, fra gli anni Settanta e Ottanta, di una sfilza di programmi che accostano indistintamente generi musicali diversissimi, incorrendo spesso nel rischio di un appiattimento della dimensione storica e dunque dei differenti scopi e funzioni delle musiche, parrebbe semmai dimostrare il contrario.³⁸ Si è inteso semplicemente affermare la necessità di una lettura dei fenomeni, riguardanti il tema specifico della divulgazione musicale, non condizionata da facili e schematiche opposizioni. *Specchio sonoro*, pur realizzato negli anni in cui la televisione offre ampio spazio alla trasmissione di opere e concerti, è il frutto di un'epoca in cui la questione di un'educazione musicale di base per tutti (diversa da quella specialistica) non è stata ancora ampiamente affrontata e sviscerata sul piano delle azioni concrete in ambito scolastico.³⁹ Fra gli anni Settanta e Ottanta, sebbene la televisione pubblica cominci a rincorrere le reti private, ad avvicinarsi ad esse nei programmi e nell'uso della pubblicità, con la conseguente diminuzione di spazi riservati alle opere e ai concerti, in ambito musicale si sperimentano e realizzano trasmissioni divulgative, che tentano di rivolgersi a un pubblico ampio, non solo di specialisti o di appassionati: oltre a *Tutto è musica*, anche altri programmi, come *Musica sera* o *Ascolto dunque penso*,⁴⁰ si muovono nella medesima direzione. In conclusione, si ritiene che una lettura delle tante rubriche musicali prodotte dalla Rai, di cui qui sono stati offerti solo due

³⁷ Sull'accento dato alla funzione linguistico-comunicativa nei programmi del 1979 cfr. MAURIZIO DELLA CASA, *La dimensione semiotica nei nuovi programmi della scuola media. Un modello interpretativo*, «Pedagogia e vita», XLI, 6 (1980), pp. 627-648; Id., *Musica come linguaggio*, «Scuola e didattica», XXVI, 14 (1981). Sull'accentuazione e la conseguente distorsione della funzione linguistico-comunicativa si sofferma G. LA FACE BIANCONI, *Il cammino dell'educazione musicale*, cit., pp. 13-25.

³⁸ Mi limito qui a citare solo due programmi esemplificativi: *Spazio musicale*, in onda a partire dal marzo 1971, presentato da Gabriella Farinon con la regia di Maria Maddalena Yon, e *Adesso musica. Classica, leggera e pop*, in onda dal 1972, presentato da Nino Fuscagni e Vanna Brosio con la regia di Fernanda Turvani.

³⁹ Nel 1964 l'Educazione musicale è entrata da appena un anno nella scuola media unica come materia obbligatoria solo per il primo anno, e facoltativa (per le famiglie che ne avessero fatto espressa richiesta) per i due anni successivi. I programmi stessi non presentavano ancora l'ampia articolazione in obiettivi, finalità e metodologie, che caratterizzerà invece le indicazioni ministeriali del 1979.

esempi, possa restituire una visione della presenza della musica nella televisione italiana più obiettiva (e meno apocalittica).

⁴⁰ *Musica sera*, dall'8 dicembre 1980 su Rete1 in venti puntate giornaliere (esclusi i festivi) condotte da Daniela Palladini e Arnaldo Ramadori. *Ascolto dunque penso. Suggestioni e provocazioni per l'ascolto della musica*, in onda ogni domenica dal 28 ottobre 1984 su Raidue per undici puntate condotte da Silvio Ceccato. Per una breve analisi di questi programmi si veda A. SCALFARO, *Musica in programma*, cit., pp. 115-117 e 119-121.