

ANGELO POMPILIO, ALESSANDRO IANNUCCI

IL PATRIMONIO MUSICALE: ENTITÀ MATERIALE
E IMMATERIALE

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE

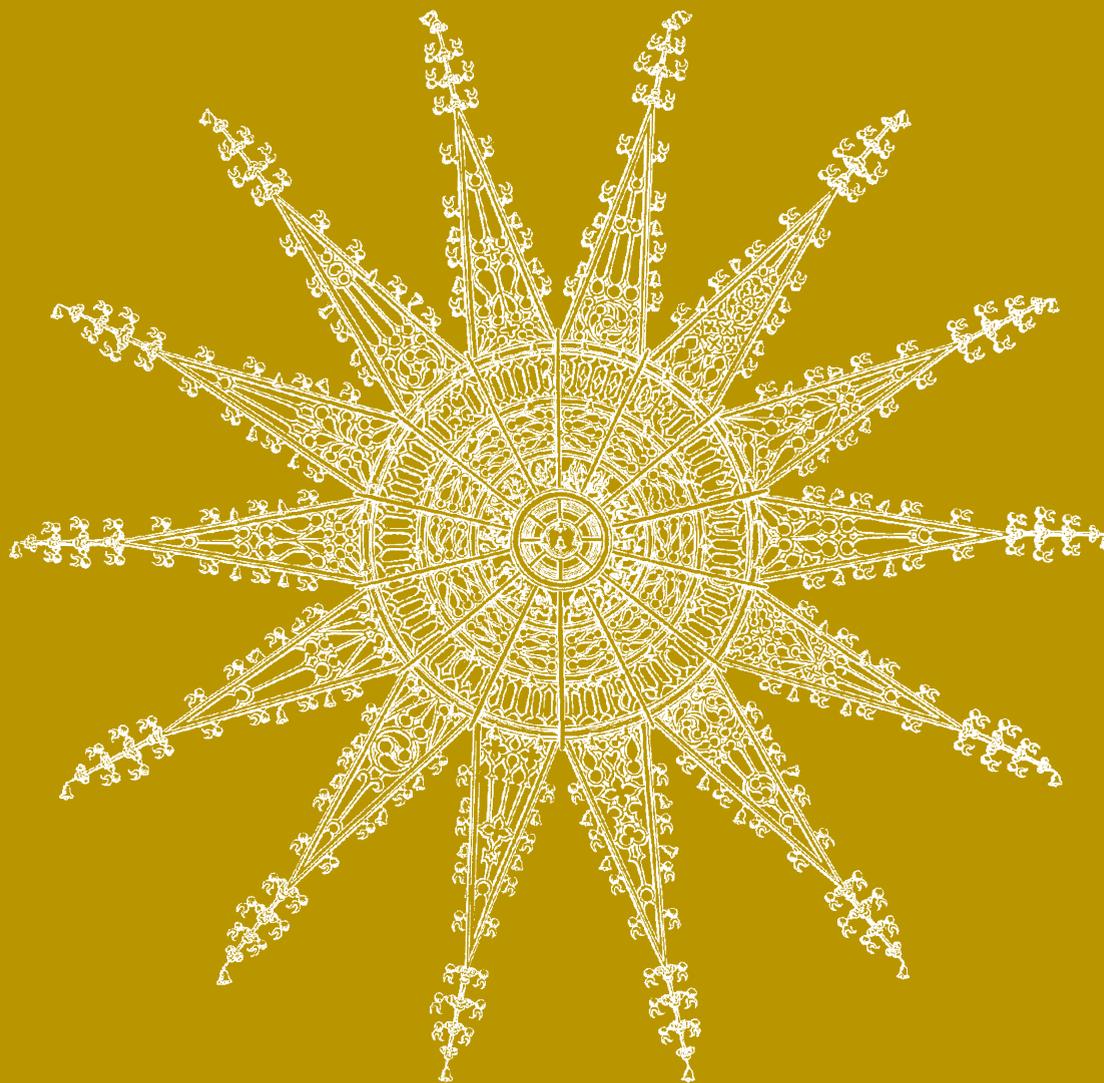
2017/2 ~ a. 24



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIV, 2017, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXIV, 2017, n. 2

ARTICOLI

MICHELE EPIFANI, <i>Una caccia inedita dal codice di S. Lorenzo: problemi e proposte esegetiche</i>	pag.	155
FRANCESCA FANTAPPIÈ, <i>Una primizia rinucciniana: la "Dafne" prima della «miglior forma»</i>	»	189
ARNALDO MORELLI, <i>«Amor quando si fugge allor si trova»: un libretto per Scarlatti esordiente</i>	»	229
KORDULA KNAUS, <i>Über die Variabilität von seria-Elementen in der opera buffa: Transformationsprozesse in Baldassare Galuppis komischen Opern</i>	»	239

INTERVENTI

ANGELO POMPILIO - ALESSANDRO IANNUCCI, <i>Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale</i>	»	263
--	---	-----

RECENSIONI

Giacomo Durazzo: *teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia. Guida alla mostra e Saggi e catalogo*, a cura di L. Leoncini; A. LANZOLA, *Melodramma e spettacolo a Vienna* (A. F. Ivaldi), p. 273.

SCHEDE CRITICHE

J. M. Domínguez, A. Pessarrodona e V. Wolkowicz su R. PAGANO (p. 333), G. BONNO (p. 336) e A. E. CETRANGOLO (p. 339).		
NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	345
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	347
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2017	»	349

La redazione di questo numero è stata chiusa il 30 giugno 2017

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. (+39) 051.20.92.000 - Fax (+39) 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2018: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia € 119,00 • Foreign € 160,00
(solo on-line – on-line only € 108,00)

PRIVATI – INDIVIDUALS

Italia € 85,00 • Foreign € 120,00
(solo on-line – on-line only € 78,00)

(segue in 3^a di coperta)

INTERVENTI

ANGELO POMPILIO - ALESSANDRO IANNUCCI

Bologna-Ravenna

IL PATRIMONIO MUSICALE: ENTITÀ MATERIALE E IMMATERIALE

1. *Nozione di 'bene musicale'*

La nozione di 'patrimonio musicale' o di 'beni musicali' sfugge a una definizione condivisa e consolidata. Le ragioni della difficoltà nel definire una nozione autonoma di 'bene musicale' sono state bene illustrate nella giornata di studi promossa dal «Saggiatore musicale» più di dieci anni fa, il 26 maggio 2004, a ridosso dell'emanazione del nuovo Codice dei beni culturali e del paesaggio (2 maggio 2004).¹

A nostro giudizio questa difficoltà scaturisce da due circostanze concomitanti. Per prima, la natura anfibia del 'bene musicale':

(a) beni musicali sono gli oggetti che testimoniano la tradizione musicale e più in generale la presenza della musica in una tradizione culturale: spartiti, strumenti musicali, testimonianze iconografico-musicali, bozzetti scenici, dischi, nastri magnetici, eccetera;

(b) bene musicale è però anche l'esperienza sonora che pervade la nostra vita quotidiana, intesa in tutte le sue manifestazioni, di ascolto ed esecuzione, pratica domestica o pubblica, compreso il cosiddetto *soundscape*, il paesaggio sonoro nel quale siamo immersi e che contribuisce in modo significativo alla definizione dell'identità culturale di una comunità.

Il "bene musicale" ha quindi doppia natura di entità materiale e immateriale.

Pubblichiamo qui la relazione di base della tavola rotonda svolta nel XIX Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 20 novembre 2015): cfr. questa rivista, XXII, 2015, p. 341. Accanto ai coordinatori hanno partecipato Lorenzo Bianconi (Bologna), Daniele Donati (Bologna), Giuseppina La Face (Bologna), Consuelo de los Reyes Marzal Raga (Valencia), Nico Staiti (Bologna), Michele Trimarchi (Catanzaro-Bologna), Emanuela Vai (St Andrews - Torino), Maria Alice Volpe (Rio de Janeiro).

¹ Cfr. *I beni musicali: verso una definizione*, questa rivista, XI, 2004, pp. 157-180.

La seconda difficoltà consiste nella nozione storica di ‘bene culturale’, da sempre inteso come oggetto materiale da tutelare, conservare, musealizzare e valorizzare; una nozione consolidata da tempo e formalizzata in normative internazionali, in dispositivi legislativi e amministrativi che governano le istituzioni alle quali il patrimonio culturale, così inteso, è affidato. Basti ricordare le canoniche articolazioni amministrative delle direzioni generali del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo (MiBACT), declinate per tipologie di materiali: archivi, biblioteche, belle arti, archeologia. Al contrario, la convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, approvata dalla Conferenza generale UNESCO il 17 ottobre 2003, non ha finora avuto ricadute sull’impianto amministrativo del MiBACT.

Va infine ricordata un’altra criticità: anche il “bene musicale” come oggetto materiale non gode di una definizione autonoma ma è inteso come sottocategoria della tipologia di livello superiore: lo spartito è un bene librario, il bozzetto di scena è un disegno, eccetera; l’aggettivo ‘musicale’ non determina un’autonomia di questi oggetti rispetto alle tipologie di riferimento, sebbene sia a tutti noto che il trattamento biblioteconomico e catalografico di tali materiali richiede competenze specifiche, di solito non possedute da chi non abbia svolto un curriculum formativo specifico.²

Date queste premesse, la riflessione che qui si avvia intende porre il problema di una definizione condivisa di ‘bene musicale’ e della sua gestione. La comunità dei musicologi, insieme con esperti del più ampio settore dei beni culturali, tenta così di mettere a fuoco le questioni da affrontare e di suggerire prospettive efficaci per soluzioni concrete.

2. *Natura anfibia dei “beni musicali”*

Nel quadro istituzionale attuale, accanto ai beni storico-artistici, librari e archivistici, archeologici, architettonici e del paesaggio nonché scientifici e tecnologici – tutte categorie che evocano in modo chiaro e diretto l’aspetto materiale che ne determina il valore, dal monumento al frammento di ceramica –, sono ormai considerati parte del patrimonio anche i beni etnoantropologici e quelli musicali. Anche se il quadro amministrativo del MiBACT risulta immutato e articolato nelle suddivisioni cui sopra si accennava, un’attenzione istituzionale e soprattutto culturale per i beni immateriali – tra di essi i beni musicali – inizia ormai a manifestarsi.

Va tuttavia precisato che in ogni caso anche i cosiddetti “beni immateriali” entrano a far parte di sistemi museali solo attraverso le loro concrete e tangibili

² Nel Codice dei beni culturali del 2004 l’aggettivo ‘musicale’ ricorre in una sola fattispecie, quella degli ‘spartiti musicali’; alla stregua delle carte geografiche, essi si configurano come beni librari di un tipo particolare (l’art. 10, comma 4, lettera d include tra i beni culturali oggetto di tutela «le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio»).

testimonianze: documenti di varia natura (fotografie, registrazioni, testimonianze indirette) e oggetti d'uso.

Organizzare, tutelare, rendere fruibile un patrimonio culturale implica attività di tipo amministrativo e gestionale, appunto in ragione dell'esistenza di beni cui è riconosciuto un valore culturale. Gli oggetti che testimoniano altre tradizioni – quella archeologica e artistica o quella scientifico-tecnologica – sono pubblici o ne va assicurata, nella maggior parte dei casi, la fruizione pubblica garantita dall'articolo 9 della Costituzione: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

Per i beni musicali, finché si tratta di oggetti materiali riconducibili alle sottocategorie di cui sopra (libro, disegno, ecc.), valgono quasi sempre le stesse condizioni; nel caso delle registrazioni sonore, invece, la questione è ben diversa, in quanto i produttori e le case discografiche ne detengono il diritto di riproduzione per 50 anni dalla prima diffusione. La registrazione sonora di opere tutelate dal diritto d'autore è quindi un bene privato, il cui legittimo sfruttamento economico è disciplinato dalla legge. La funzione di bene culturale delle registrazioni sonore non può quindi essere ricondotta alle categorie fin qui prese in considerazione.

In definitiva, i beni culturali sono oggetti cui una società, in una determinata epoca, attribuisce un valore e dei quali essa richiede una tutela pubblica poiché intende conservarli e trasmetterli alle generazioni future. Questa è la funzione culturale del "bene" o meglio del "patrimonio", da intendersi come testimonianza (in latino: *monumentum*) di fenomeni culturali delle generazioni che ci hanno preceduto, e in particolare delle élites che vi hanno riconosciuto un valore fondativo, come segnala l'etimologia del termine, dalla radice indoeuropea del **patér/pitár* che è propriamente il 'capo del clan'. Fenomeni culturali – si ribadisce – riconosciuti come tali e quindi degni di essere trasmessi attraverso gli oggetti che li costituiscono (opera d'arte, reperto archeologico, ecc.) o che li rappresentano, come nel caso dei cosiddetti beni immateriali. In questo processo gli oggetti assumono valori sociali e culturali assoluti, che rendono necessario l'impiego di risorse per la loro tutela.

Diverso è il caso dei beni musicali la cui natura anfibia (materiale/immateriale) incrina o vanifica l'idea inequivoca di 'patrimonio' come insieme di oggetti sottoposti a vincoli di tutela, propria delle altre tipologie. Acquistando un cilindro di cera, un 78 giri, un vinile, un CD o un *file* audio contenente la registrazione di un'opera musicale non si acquisisce sempre la piena disponibilità di quella registrazione ma soltanto, nella maggior parte dei casi, la possibilità di un suo ascolto "domestico"; quindi il collezionismo di rarità e cimeli, quali il primo vinile dei Beatles, il primo 78 giri con un'incisione di Mahler o un primo disco di Caruso, può essere più facilmente inteso come interesse di un raffinato (e danaroso) collezionista che come attività di conservazione e tutela da parte di un museo pubblico, se la collezione di tali oggetti rari e preziosi non è affiancata da attività finalizzate alla diffusione e restituzione pubblica dei loro contenuti musicali.

3. *Natura performativa dei “beni musicali”*

In questo scenario entra in gioco un fattore decisivo. Nei beni culturali materiali, la perdita o il deterioramento dell'oggetto significa la perdita del bene stesso; per questo vi è una forte esigenza pubblica di tutela e conservazione. L'affresco che si deteriora, la casa pompeiana che crolla per eventi naturali, così come la statua distrutta dall'iconoclastia culturale e religiosa – fenomeno non solo contemporaneo, ma che permane immutato nel tempo dal mondo più antico: basti pensare alle varie distruzioni del tempio di Gerusalemme – non sono recuperabili. Per questo danneggiamenti più o meno consistenti, crolli o distruzioni di interi edifici causati da incuria, atti vandalici, catastrofi naturali o atti terroristici, scuotono immediatamente l'opinione pubblica internazionale.

A testimonianza della rilevanza culturale e politica che la tutela dei beni culturali ha assunto nell'opinione pubblica internazionale basta ricordare la recentissima iniziativa riguardante i cosiddetti “caschi blu della cultura”, una *task force* internazionale pronta a intervenire in zone di crisi per difendere il patrimonio artistico e culturale; una proposta, questa, presentata ai primi di agosto 2015 dal Governo italiano in occasione della Conferenza internazionale dei ministri della cultura organizzata all'Expo dal MiBACT, e accolta dal Consiglio esecutivo UNESCO nella riunione di metà ottobre 2015.

Degli oggetti archeologici o artistici distrutti o dispersi disponiamo talvolta di disegni, di descrizioni o, nei casi più fortunati, di fotografie e filmati. Ma tali reperti non sono più il “bene culturale”, bensì soltanto un suo surrogato, utile per lo studio dell'oggetto che essi testimoniano o per una sua accattivante ricostruzione virtuale: l'oggetto è comunque irrimediabilmente perduto. Cosa succede invece nel caso in cui si perda o distrugga una partitura musicale? Il danno patrimoniale è certo (perdita di un bene musicale “oggetto”); ma se di quella partitura si conserva una riproduzione, un'edizione moderna, e magari anche una registrazione, quel brano può essere ancora eseguito e ascoltato: la perdita di un testimone non determina quindi di necessità la perdita di un bene musicale (parte immateriale).

Se si tratta di una pagina di musica, la situazione è dunque diversa e ben più complessa. Va tenuto presente che per ascoltare quella pagina è necessaria la mediazione di un interprete capace di restituire all'ascolto ogni dettaglio dei segni contenuti nella partitura; è necessario un atto performativo affidato a un esecutore che abbia acquisito una tecnica e una prassi esecutiva sedimentatesi in una tradizione musicale continuativa, trasmessa di generazione in generazione per secoli (o ricostruita sulla base di ricognizioni storico-critiche e sperimentazioni esecutive, attraverso le concorrenti specialità di musicologi e musicisti). Il “bene musicale” sarebbe irrimediabilmente perduto il giorno che non fossimo più in grado di leggere e restituire il suono delle pagine di musica che conserviamo; più in generale, la tutela e conservazione dei beni musicali deve essere dunque intesa come tutela e conservazione di una tradizione musicale. Per tenere viva questa tradizione è necessario sostenere un sistema formativo che prepari esecutori – dilettanti e professionisti – e che fornisca al cittadino un'educazione musicale, intesa

come conoscenza e comprensione di quella tradizione. Certo, uno spartito o un documento musicale richiede anch'esso forme di tutela bibliologica, archivistica o museale, come ogni altro oggetto materiale, ma questo tipo di attenzione non è sufficiente. Un libro o un documento antico sono comunque accessibili a chiunque ne conosca i codici culturali, a partire dalla lingua. Uno spartito musicale è accessibile solo a chi è in grado di eseguirlo o comunque di coglierne le logiche strutturali, e la conservazione stessa di quel bene – anfibio, come si diceva – non può prescindere da un sistema formativo specifico.

Queste considerazioni inducono a esplicitare un tema cui già si accennava, quello della natura eminentemente performativa del bene musicale. In tutte le altre forme di patrimonio, da quello artistico a quello tecnico-scientifico, la funzione di mediazione nei confronti del pubblico è svolta da esperti: studiosi, docenti universitari, curatori e conservatori di musei. Sono questi gli attori dell'importante processo non solo di studio e di conoscenza del bene, e di conseguenza di individuazione degli oggetti da tutelare, ma anche di comunicazione verso l'esterno: le attività di studio, e in molti casi di divulgazione, contribuiscono a creare un'opinione pubblica e soprattutto a sancire il valore socialmente riconosciuto agli oggetti.

Occorre invece precisare e distinguere la natura ancora una volta doppia della mediazione del bene musicale, che si realizza su piani diversi, spesso paralleli o divaricati: da un lato la mediazione di esperti, ossia dei musicologi in grado di fornire gli elementi culturali di conoscenza della tradizione musicale (p.es. tramite edizioni critiche); dall'altro la mediazione affidata all'esecuzione, nella quale la musica è fruita direttamente attraverso l'ascolto, senza la necessità di ulteriori supporti o commenti di natura verbale.

4. Tra spettacolo e registrazione

Eppure, per tornare al ragionamento iniziale, anche i beni musicali sono percepiti e considerati dall'opinione pubblica come fenomeni cui si attribuisce un valore culturale imperituro e che quindi meritano di essere conservati e trasmessi, in quanto patrimonio, alle generazioni future.

La perdita totale dell'*Arte della fuga* di Bach sarebbe incommensurabile allo stesso modo di quella del *Giudizio universale* di Michelangelo; affermazione, questa, di cui nessuno, esperto o meno di storia dell'arte o di storia della musica, potrebbe dubitare. Ma se il *Giudizio universale* si conserva esclusivamente attraverso l'affresco della Cappella Sistina, l'*Arte della fuga* si conserva innanzitutto attraverso le esecuzioni, le *performances* nelle quali è riprodotta. Tali *performances* derivano dagli spartiti grazie ai quali è possibile, per i soli addetti ai lavori o per i cultori dilettanti più scaltriti, leggere e interpretare l'opera di Bach, e risultano fruibili a un pubblico più ampio solo se oltre alle partiture si conservano le condizioni culturali e tecniche per riproporre quelle stesse pagine di musica attraverso concerti o registrazioni. In entrambi i casi la conservazione dell'opera è affidata non tanto alla tutela quanto allo spettacolo (in senso lato). In altri termini, l'*Arte della fuga* sarà

“conservata” fino a quando sarà considerato necessario e opportuno eseguirla. Nel momento in cui un’intera società, al di là di un ridotto gruppo di specialisti, non le attribuirà più un valore significativo, essa potrebbe “perdersi”, scomparire dall’umano orizzonte.

Esemplare è il caso della musica greca. Timoteo di Mileto, nello scorcio tra i secoli V e IV, è stato autore di musiche radicalmente nuove in un contesto culturale, quello greco, nel quale la musica aveva un ruolo decisivo e ben più diffuso rispetto all’età contemporanea. Le composizioni di Timoteo erano riconosciute e riconoscibili. Tuttavia oggi nessuno conosce né potrà conoscere questa musica, perché non se ne conserva una tradizione esecutiva né tantomeno, com’è noto, alcun documento notato: per questo solo pochi specialisti, sulla scorta di testimonianze indirette, sono almeno a conoscenza del fatto che dette musiche furono composte. Questo discorso può essere esteso a qualunque brano musicale oggi conosciuto che, in assenza di una pratica esecutiva o di documenti della sua esecuzione, potrebbe rischiare un domani di perdersi.

In realtà la completa perdita di una tradizione musicale oggi parrebbe scongiurata, non foss’altro perché una parte cospicua del patrimonio sonoro moderno è conservata attraverso registrazioni ed è quindi potenzialmente fruibile nel futuro, anche, almeno in astratto, ovementi si esaurisse la volontà di rieseguirlo.

Tuttavia una precisazione è necessaria ed è legata alla natura economica e non “monumentale” di tali registrazioni, che sono proprietà di un numero assai ridotto di aziende private: esse ne detengono i diritti di riproduzione, dei quali gli autori e gli esecutori beneficiano solo in parte. Si tratta di un settore economicamente rilevante, in grado di condizionare non solo il mercato delle registrazioni, ma anche quello stesso delle esecuzioni, influenzando così in modo pericolosamente strategico sulla selezione dei tipi di musica destinati a essere conservati.

5. Tra conservazione e mercato

A questi problemi si aggiunge un tema di stringente attualità: il forte rischio di perdita completa del patrimonio sonoro registrato su nastro magnetico, quando questo non sia più considerato rilevante sotto il profilo economico dal mercato discografico; a tale rischio concorrono l’inevitabile deperimento fisico dei supporti e lo sviluppo tecnologico che rende ormai obsoleti, quando non inutilizzabili, questi supporti (analogici) ormai sostituiti da altre forme di conservazione (digitale). Risale a poco tempo fa (12 gennaio 2015) l’appello lanciato dalla British Library, “Save Our Sounds”, riferito appunto al problema del deperimento e dell’obsolescenza del patrimonio musicale registrato inglese, che si prevede possa essere non più accessibile già nel 2030. La risposta delle istituzioni è stata immediata: grazie a un finanziamento del maggio 2015 di 9 500 000 sterline da parte dello Heritage Lottery Fund, la British Library ha ora avviato un progetto di digitalizzazione di 500 000 registrazioni rare, uniche e a rischio di scomparsa, le quali saranno rese pubbliche attraverso la consultazione *on-line* (9 ottobre 2015). E la campagna di acquisizioni di fondi sembra già poter andare oltre questo primo, notevole finan-

ziamento, con forme di partecipazione e mecenatismo, anche con piccole quote, tipiche della cultura anglosassone, attraverso la nuova campagna "Saving the Nation's Sound Heritage".

Non si tratta soltanto di disporre delle risorse necessarie al recupero e alla digitalizzazione di tale patrimonio; spesso vi sono ragioni ostative che sono alla radice stessa della problematica definizione di 'bene musicale'. Per fare un esempio significativo, il Teatro Comunale di Bologna dispone delle registrazioni su supporto magnetico di concerti e opere realizzate dal 1960 a oggi (occasionalmente per gli anni '60 e '70, continuative dal 1980 a oggi); queste registrazioni sono state affidate in comodato d'uso al Museo della Musica di Bologna, che però non ha risorse per realizzare una digitalizzazione sistematica della collezione. Il Teatro Comunale, a sua volta, non possiede i diritti per un'eventuale commercializzazione di tali registrazioni e di conseguenza non ha interesse a investire risorse su un patrimonio che non potrà dar luogo a introiti di alcun genere. Diverso è il caso delle Teche RAI: la RAI ha investito nel processo di digitalizzazione dei propri archivi audiovisivi non tanto a fini conservativi e di tutela, quanto per la programmazione corrente. Insomma, anche il caso delle registrazioni di eventi sonori, come quello delle incisioni, esplicita la natura almeno formalmente non pubblica del patrimonio musicale.

Tornando alle possibilità di conservazione di un bene musicale, prendiamo in esame un musicista del Settecento, forse poco noto ai più, come il trevigiano Domenico Dalla Bella (*floruit* 1700-1715); egli fu autore – tra altre poche composizioni – di quattro sonate per violoncello e basso continuo di grande interesse e di straordinario effetto estetico ed emotivo. Le partiture di tre di queste sonate sono conservate nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, e un'altra nella Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz di Berlino, il che ne ha consentito sin qui la presenza e la diffusione nel repertorio musicale, se non altro dei violoncellisti. Tuttavia non ne esistono registrazioni sonore, e nello stesso sterminato universo di YouTube se ne trovano solo sparsi frammenti. Gran parte dei "beni musicali" prodotti da Dalla Bella sono perduti, al punto che il nome stesso di questo personaggio è incerto. Eppure gli addetti ai lavori e gli esperti – in questo caso i musicologi – assicurano che si tratta di un autore di grande interesse e importanza, per molti versi confrontabile nelle sue composizioni strumentali con quelle dei maggiori musicisti dell'epoca. Come è possibile conservare e tutelare l'opera di Dalla Bella e assicurare che non si perda?

6. Tra spettacolo ed educazione

Dalle osservazioni sin qui fatte risulterà ormai chiaro che nei beni musicali la questione più rilevante risiede non tanto nella tutela e conservazione, quanto piuttosto nella *performance* e nello spettacolo. Si conserva non ciò che è ritenuto meritevole di essere tutelato e salvaguardato, ma ciò che si ritiene degno di essere eseguito. Per questo le case discografiche esercitano, oggettivamente, una funzione impropria: le registrazioni sono legate a un mercato, quindi l'offerta

e la disponibilità di un'opera sono condizionate dalla domanda e al tempo stesso la determinano. Le richieste delle sonate di Dalla Bella sono minime anche perché lo stesso mercato non ha creato – né a quanto pare ha interesse a farlo – una domanda su questo autore poco conosciuto. Ma questo fenomeno condiziona anche quello delle *performances* pubbliche, nei teatri. Le speranze di conservazione delle sonate di Dalla Bella sono quindi legate prevalentemente alla loro esecuzione nella pratica corrente dei violoncellisti, o se vogliamo nella loro educazione strumentale. Le partiture manoscritte conservate a Vienna e a Berlino, e le loro svariate trascrizioni e riproduzioni digitali, garantiscono una potenziale tutela che è però comunque legata alla pratica musicale.

Il discorso sui beni musicali e sulla loro “consistenza sonora” – il che equivale a dire “eterea inconsistenza” – si chiude quindi aprendo una nuova e diversa prospettiva. A fronte del binomio tutela/spettacolo, entra in gioco un terzo fattore: il fattore educativo e formativo. La conservazione e la promozione dei beni musicali sembrano infatti trovare la possibile chiave affinché questo fattore entri definitivamente a far parte del patrimonio – l'insieme degli “oggetti” culturali ricevuti dai padri per essere trasmessi ai figli – eminentemente in questa potenzialità di un'ampia, diffusa e universale formazione musicale: potenzialità che è a sua volta quasi una necessità.

A fronte del binomio tutela/spettacolo, entra in gioco un terzo elemento: il fattore educativo e formativo. La conservazione e la promozione dei beni musicali sembrano infatti trovare in questo ambito la possibile chiave per far sì che i beni stessi entrino definitivamente a far parte del ‘patrimonio’ (l'insieme degli “oggetti” culturali ricevuti dai padri per essere trasmessi ai figli): dipenderà eminentemente da quanto tale potenzialità di formazione musicale ampia, diffusa e universale – invero quasi una necessità, a parer nostro – saprà farsi realtà.

7. *Un filo pendente: la formazione dei funzionari*

Le riflessioni sin qui svolte, pur mettendo in evidenza una ragguardevole difficoltà concettuale, sembrano comunque testimoniare se non altro l'esistenza di un patrimonio musicale che impone un'esigenza di conoscenza, tutela e valorizzazione (per quanto con modalità diverse rispetto ad altri ambiti). Come si accennava all'inizio, l'esistenza del patrimonio musicale è stata a modo suo riconosciuta anche dallo stesso Ministero che si occupa dei beni culturali. Nel 2006 è stata avviata una riflessione comune tra il Ministero dell'Università e quello per i Beni e le Attività Culturali sui percorsi altamente specializzati per formare conservatori di beni culturali. Un decreto congiunto MiBACT-MIUR del 31 gennaio 2006 ha promulgato un complessivo riassetto delle Scuole di specializzazione rivolte alla formazione di questi profili; tale riassetto prevedeva percorsi specifici per tutti gli ambiti sopra ricordati, inclusi i beni musicali: Beni archeologici; Beni architettonici e del paesaggio; Beni storico-artistici; Beni archivistici e librari; Beni demotnoantropologici; Beni – appunto – musicali; Beni scientifici e tecnologici; Beni naturali e territoriali.

Si è trattato di una svolta importante che, accanto a figure professionali consolidate e radicate nella tradizione formativa italiana, introduceva un nuovo profilo – quello del Conservatore di Beni musicali – di cui evidentemente è stata avvertita l'esigenza. Basti qui ricordarne le prime righe, dal decreto di cui sopra:

La Scuola si propone l'obiettivo di formare specialisti di alto profilo professionale nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio musicale. Il percorso formativo è articolato in Ambiti professionalizzanti che garantiscono una preparazione altamente specialistica nei settori della tutela, gestione e valorizzazione del bene musicale. Possono accedere all'esame di ammissione alla Scuola i laureati dei Corsi di Laurea Specialistica in Musicologia e Beni musicali e coloro che siano in possesso di titoli equipollenti.

Ma questa importante novità non ha finora dato esiti concreti. Infatti nella successiva trattativa sindacale interna al Ministero per i Beni Culturali (2010), ove sono stati ridefiniti i profili professionali del personale, quello del Funzionario per i Beni musicali non è più comparso. In altri termini, come a volte accade in Italia, la mano sinistra non sa cosa fa la destra: le organizzazioni deputate alla guida politica, come i ministeri, sembrano non condividere tra loro informazioni e piani d'azione (e i sindacati tutelano quel che già esiste). Da un lato il Ministero per i Beni culturali, d'intesa col MIUR, ha ravvisato la necessità di individuare un profilo professionale specifico per i beni musicali; ma quando poi si è trattato di definire la pianta organica dei funzionari, ha "dimenticato" di aggiungere la figura di Funzionario per i Beni musicali corrispondente al nuovo percorso formativo introdotto nel decreto del 31 gennaio 2006.

Nel frattempo la Legge di stabilità che il Governo ha sottoposto alle Camere a fine 2015 prevede l'assunzione di 500 funzionari presso le amministrazioni pubbliche, destinati alla tutela del patrimonio culturale. I requisiti d'accesso previsti sono il possesso di un diploma di 3° livello di studi (la cosiddetta "alta formazione"), vale a dire Scuola di specializzazione o Dottorato di ricerca. Ma tra questi funzionari non potranno essere reclutati i dottori di ricerca in musicologia e i diplomati del corso di Specializzazione in Beni musicali attivato sin dal 2010 nell'Università di Bologna, grazie alla collaborazione dei Dipartimenti di Beni culturali e delle Arti. Questi giovani specialisti in musicologia non avranno la possibilità di mettere a disposizione del Paese le competenze specifiche che hanno acquisito appunto nell'ambito del patrimonio musicale, poiché il Ministero stesso non ha istituito a tutt'oggi un profilo specifico per questo tipo di attività, pur avendone previsto il percorso formativo.

Alleghiamo quindi in chiusura di questa riflessione una proposta relativa a questo profilo redatta dai musicologi attivi nel Dipartimento di Beni culturali di Ravenna: proprio in ragione di questa riapertura delle pratiche di reclutamento è quanto mai urgente ripartire dalla definizione di un profilo specifico per i funzionari di questo ambito. Siamo infatti convinti che il patrimonio musicale potrà finalmente avere nuove e opportune prospettive solo quando vi saranno istituzioni e figure socialmente riconosciute impiegate nella sua tutela e valorizzazione.

*Proposta per il profilo del Funzionario per i Beni musicali*³

Il Funzionario per i Beni musicali svolge attività attinenti agli adempimenti relativi ai Beni musicali previsti dalla normativa di tutela, conservazione e valorizzazione dei Beni e delle attività culturali e dalle disposizioni di legge relative all'organizzazione dell'Amministrazione. Dirige strutture di livello non dirigenziale e coordina attività di vari settori; svolge attività ispettive o di valutazione di particolare rilevanza; ovvero, per l'elevato livello professionale, collabora ad attività specialistiche.

Individua la natura, le caratteristiche e la rilevanza dei Beni di interesse storico-musicale, materiali e immateriali; effettua la vigilanza sui Beni di interesse storico-musicale localizzati nel territorio di competenza dell'Istituto a cui è assegnato; esamina e valuta, esercitando le competenze storico-critiche che gli sono proprie, progetti di manutenzione, restauro e ricerca presentati da terzi, verificando, anche in collaborazione con le professionalità di altri settori, la congruità e la corretta esecuzione dei relativi lavori; progetta, dirige, organizza e svolge lavori di inventariazione e catalogazione dei Beni di competenza, curando in particolare la definizione storico-musicale dei Beni, anche in collaborazione con altre professionalità; organizza le raccolte librerie e documentarie mediante l'elaborazione o l'adozione di metodologie di inventariazione, catalogazione e indicizzazione applicate alle diverse tipologie di materiale musicale, sia esso manoscritto o a stampa, su supporto tradizionale, multimediale o in forma di riproduzioni analogiche o digitali; organizza e gestisce biblioteche o altre strutture (raccolte discografiche, fototeche, diapoteche e archivi) che forniscono servizi bibliotecari e documentari di interesse musicale; cura l'ordinamento e la gestione dei musei e delle collezioni, con riferimento alle discipline di competenza; effettua studi e ricerche su metodologie e tecnologie di manutenzione e restauro di Beni musicali presso laboratori, verificando la compatibilità tra gli aspetti storici e musicali dei Beni di competenza e i trattamenti di indagine e conservazione, anche in collaborazione con altre professionalità; programma, organizza e coordina, anche in collaborazione con altre professionalità, manifestazioni, mostre, convegni e seminari, con finalità scientifiche e divulgative; svolge funzioni di consulente tecnico per i Beni musicali; progetta e realizza programmi educativi riferiti ai Beni musicali e i materiali didattici ad essi attinenti, svolgendo anche attività didattica, formativa e di comunicazione, relativa ai contenuti e agli strumenti professionali specifici; dirige i servizi educativi o la sezione didattica dei musei, delle biblioteche e delle istituzioni a interesse musicale; svolge attività di ricerca scientifica nel campo dei Beni musicali e della produzione, gestione, conservazione e diffusione di documenti digitali; cura attività editoriali e redige pubblicazioni e testi scientifici.

Requisiti necessari e indispensabili: diploma di laurea magistrale (o di vecchio ordinamento) coerente con la professionalità e diploma di scuola di specializzazione o dottorato di ricerca, in materie attinenti al profilo professionale, previsti dalla legge per lo svolgimento dei compiti assegnati.

³ La presente proposta è stata votata all'unanimità dal pubblico che ha assistito alla tavola rotonda del 20 novembre 2015; è poi stata fatta propria come mozione e votata all'unanimità dall'assemblea generale dell'ADUIM (Associazione fra Docenti universitari italiani di Musica), Bologna, 29 gennaio 2016.

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995
Iscrizione al ROC n. 6248

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI MARZO 2018

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia
fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Paolo Cecchi (Bologna), Angela Ida De Benedictis (Basilea),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Raffaele Mellace (Genova),
Daniele Sabaino (Cremona), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Martin Stokes (Londra), Anne Stone (New York),
Marco Uvietta (Trento), Vassilis Vavoulis (Nottingham-Atene),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Roma; condirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; condirettore),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Marco Beghelli (Bologna), Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Gianmario Borio (Cremona),
Juan José Carreras (Saragozza), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Albert Gier (Bamberga),
Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Anthony Newcomb (Berkeley), Jessie Ann Owens (Davis), Giorgio Pestelli (Torino),
Raffaele Pozzi (Roma), Cesarino Ruini (Bologna), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Nico Staiti (Bologna), Richard Taruskin (Berkeley),
Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia),
Giorgio Pagannone (Chieti), Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna), Maria Semi (Torino), Carlida Steffan (Modena),
Nicola Usula (Bologna; esempi musicali)

Hanno collaborato come redattori:
Jacopo Doti, Francesco Lora, Francesco Scognamiglio (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo *segreteria@saggiatoremusicale.it*. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
