

ALESSANDRO MAGINI

La ricezione della musica d'arte

Convegno S.I.A.E., Roma, Burcardo 2016

Parlare della "ricezione della musica d'arte" può sembrare quasi una provocazione, se pensiamo a tutte le questioni ancora aperte alle quali rimanda una trattazione anche superficiale di questo tema. Già presi singolarmente i termini "ricezione" e "musica d'arte" hanno acceso infiniti dibattiti. Riuniti poi nella medesima locuzione aprono ulteriori fronti di discussione che mettono a confronto competenze di varie discipline. Nel caso specifico, ad esempio, la musicologia fa proprie le indagini provenienti da altri ambiti di ricerca come la linguistica, la lessicologia, le teorie dell'arte oppure la semiologia, la sociologia e la psicologia. Da esse si sono poi sviluppate discipline come la psicologia dell'ascolto (che studia i processi cognitivi dell'ascolto musicale) oppure la teoria della ricezione, nata nel settore della linguistica e poi fatta propria dalla musicologica, ambito nel quale ha trovato un fertile campo di applicazione che ha generato non solo dibattito teorico, ma anche conseguenze sul concreto operare. Infatti, secondo la linguistica e la semiotica, il processo comunicativo si realizza compiutamente solo con l'atto della *ricezione*, quando cioè il ricevente interpreta e classifica gli elementi del testo comunicato dandogli forma. La *ricezione* quindi non è considerata un atto passivo, bensì un processo reso più o meno articolato dalla complessità del testo comunicato e dalle competenze a disposizioni del *ricevente* per interpretarlo.

La *Teoria della Ricezione*, già dalla fine dell'Ottocento, è divenuta un'ulteriore risorsa per indagare l'opera d'arte dal punto di vista del complesso rapporto tra creatore e fruitore, ma la sua applicazione all'ambito musicale si è sviluppata soprattutto a partire dalla metà del Novecento con gli studi di Hans Robert Jauss e di Carl Dalhaus. Negli anni Settanta Zofia Lissa amplia le indagini anche dal punto di vista sociologico distinguendo la percezione musicale (fatto individuale da analizzare dal punto di vista psicologico) dalla ricezione musicale (che riguarda la collettività ed è di natura intersoggettiva). L'ambito di ricerca generale, comunque, comprende l'analisi delle opere del passato e del presente, viste non più come prodotti "assoluti", ma come prodotti che mutano nel corso della storia in base ai diversi modi di comunicarli e di riceverli.

La rapidità con la quale tali modalità sono cambiate nel corso del Novecento ha subito, con l'avvento del nuovo millennio, un'ulteriore accelerazione che ha rimesso in gioco le strategie della comunicazione artistica e della sua ricettività. Ad esempio: il confronto tra nuove tecnologie e produzione artigianale ha posto di nuovo al centro della ricerca l'individuazione d'inusuali materiali sonori e di spazi performativi

anticonvenzionali, intesi come elementi costitutivi dell'opera stessa; si sono riaccessi i riflettori sul problema del coinvolgimento del pubblico non solo in forma diretta, ma anche virtuale; si tende a reinterpretare, con i mezzi più progrediti della modernità, proposte già avanzate dalla sperimentazione del secondo Novecento: ad esempio la rinnovata attenzione alla musica concreta, la rivalutazione della pura fisicità del suono al di fuori di precise forme strutturali, le contaminazioni stilistiche e di genere, la teatralizzazione della dimensione sonora, il rapporto con le altre espressioni artistiche, soprattutto quelle visive, il riavvicinamento della dimensione creativa alla realtà della vita quotidiana. Tutte questioni che riaprono il dibattito sul concetto di musica d'arte, sulle modalità e sulle tecniche compositive, sulle finalità della sperimentazione e della ricerca, sulle strategie comunicative e sulle dinamiche ricettive. Quest'ultime riportano all'attenzione i principi fondamentali che connotano la *Teoria della Ricezione* e che hanno rappresentato un punto di svolta decisivo nel confronto con l'estetica romantico-idealista, secondo la quale il significato di un'opera risiede essenzialmente nell'atto della sua creazione. I teorici della ricezione, come accennato, ribaltano invece i termini della questione e attribuiscono all'atto ricettivo il compito di conferire senso ad un testo, completando la sua significazione solo nel momento in cui l'opera viene ricostruita nella mente del fruitore. Conseguentemente il significato non può restare immutabile, ma si manifesta e si trasforma nel rapporto con il suo interprete, esecutore o ascoltatore che sia.¹

Tale ambito di ricerca resta di grande attualità anche se, come dicevo, ha iniziato a perfezionarsi nel secondo dopoguerra del secolo scorso. Le rivoluzioni artistiche novecentesche avevano indotto, infatti, ad adottare nuovi punti di vista per comprendere il rapporto sempre più complesso tra arte e società, tra artista e pubblico, tra creatore e fruitore, il tutto condizionato dallo sviluppo delle tecnologie, dalla conseguente nascita di nuove modalità di ascolto e di diffusione, così come dai tempi di assimilazione necessari a fare propri nuovi codici linguistici. Ma proprio alcune tendenze musicali, anche molto attuali, esortano di nuovo a oltrepassare gli steccati dei codici linguistici, ad evitare la distinzione dei generi o a rifiutare l'idea di un'espressione artistica codificata, in favore di una libertà di comunicazione e di ricezione che privilegi un approccio diretto e affettivo del pubblico, non mediato da filtri.

L'esperienza dell'ascolto ridefinisce dunque il campo entro il quale si vorrebbero misurare oggi le diverse potenzialità della nuova ricerca musicale. Si pensi, per esempio, alla tendenza sempre più marcata a privilegiare - rispetto alla dimensione dell'ascolto assoluto - strategie di ascolto veicolate da altre forme percettive e alla conseguente influenza sulla cosiddetta "soglia di attenzione" che oggi penalizza le forme di testo più ampie e articolate, in favore di prodotti sempre più vicini ai tempi rapidi della comunicazione di massa. Certamente rapidità e sintesi sono anche dei valori; raccontare una vicenda

¹ Cfr. AA.VV, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, EDT 1989.

complessa in pochi minuti può senz'altro diventare un'affascinante prova di competenza narrativa, se si è capaci di non banalizzare il messaggio.

Il grado di considerazione in cui è tenuto il fattore "soglia di attenzione", rimette il pubblico al centro delle prospettive e delle motivazioni dell'operare artistico. Nel corso del Novecento tali prospettive si sono focalizzate su soggetti e oggetti diversi determinando, in tre fasi distinte, altrettante poetiche musicali:

- la prima, di derivazione romantica, si concentra sul Soggetto identificato con l'autore;
- la seconda (dalle avanguardie storiche fino agli anni Sessanta, cioè dal Modernismo allo Strutturalismo), pone rispettivamente l'attenzione sull'oggetto (cioè l'opera) e sul meta-oggetto (vale a dire il metodo per realizzarla);
- la terza, il cosiddetto post-strutturalismo della fine anni Sessanta, riscopre il Soggetto, non più identificato nell'*autore*, bensì nel *fruitore*.²

L'oggetto, cioè l'opera, si trova dunque al centro di due tensioni soggettive contrarie: l'autore e il pubblico. Inoltre una serie di fattori extra-musicali (sociologici, psicologici, politici, e via dicendo) non di rado ha fatto sentire la sua influenza anche sulle motivazioni intrinseche dello stesso operare artistico, sviluppatosi nel corso del Novecento tra non pochi fenomeni contraddittori. Ad esempio: soprattutto negli ambiti della musica e del teatro cosiddetti di ricerca (anni Sessanta-Settanta per intenderci), si è cercato un forte coinvolgimento del pubblico o dell'esecutore quale elemento costitutivo dell'opera stessa (dal *Living Theatre* alla *musica aleatoria*), anche nel tentativo di attirare platee sempre più ampie; ma gli esiti sono stati controversi e a tale aspirazione non è corrisposto un progressivo allargamento della fascia di utenza. Significativa a tale proposito è una testimonianza del cantautore Ivan Della Mea; si tratta di un episodio che vide coinvolto Luigi Nono, del quale tutti ricordano l'impegno politico, l'aspirazione alla comunicazione con le masse dei lavoratori, la disponibilità a dialogare con vari tipi di linguaggi musicali. Della Mea ricorda una serata degli anni Settanta, in un Palazzo dello Sport di Roma gremito fino all'inverosimile per un concerto del Nuovo Canzoniere Italiano; si presentarono sul palco Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, lo stesso Della Mea e Luigi Nono. Applausi a scroscio accolsero le canzoni dei cantautori. Poi venne il turno di Nono che presentò, cito:

"Una cosa sua registrata con lui che armeggia a vista intorno a magnetofoni: ne escono suoni strani, difficili da capire. Silenzio del pubblico. Poi, un fischio. Due fischi. Una selva di fischi. Nono imperterrito prosegue. Il Palazzo è tutto un fischio. Nono blocca i registratori. Silenzio. In quel silenzio Nono avanza e, solo, raggiunge il proscenio. Prende il microfono e dice: «il nostro partito, ha bisogno vitale

² Cfr. Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista*, Università degli Studi di Trento, 2006.

*di tutta la nostra cultura, di tutta la nostra intelligenza, di tutta la nostra arte e di tutto il nostro impegno».*³

Parole forti che provocarono una forte emozione; il pubblico si alzò commosso e partì un fragoroso e lungo applauso, ma la musica di Nono rimase in silenzio. In questo caso il tentativo di mettere sullo stesso piano espressioni musicali differenti produsse un corto circuito tra le aspettative del pubblico e le diverse funzioni dei repertori proposti (e tale contraddizione, all'epoca, poteva apparire anche come un fatto positivo). Da un lato un pubblico che riconosce i propri ideali e l'aspirazione al rinnovamento nelle parole di canzoni scritte avvalendosi di un linguaggio musicale convenzionale ("borghese" si sarebbe detto) necessariamente semplice. Dall'altro la proposta di un linguaggio musicale innovativo, anticonvenzionale, complesso, nel quale però quel pubblico, in quel particolare contesto, non si riconosceva.

L'evoluzione dei linguaggi artistici (soprattutto in ambito musicale) spesso non è seguita da una parallela evoluzione della capacità ricettiva, anzi, non di rado assistiamo ad una sua involuzione. Ad esempio, dopo le stagioni della contestazione, alcuni aspetti dell'estetica romantico-idealista, già messa in discussione dagli sconvolgimenti novecenteschi, riemergono ormai spogliati del loro valore originale e si trasformano in luoghi comuni che s'insinuano nell'immaginario del pubblico medio, sempre più condizionato dalle semplificazioni della comunicazione di massa. Ecco allora riapparire la "leggenda dell'artista", del genio isolato che crea per pura ispirazione divina, della musica che è altrettanto pura emozione, dove però "l'emozione" è intesa principalmente come momento consolatorio, come gratificazione prodotta dal riconoscimento di qualcosa che si sa già e che rientra nell'orizzonte delle proprie aspettative, negando così una funzione essenziale dell'arte, vale a dire quella di stimolare più ampie e segrete visioni del mondo, di aprirsi all'incognito, ma anche di interpretare la realtà del presente ascoltandone le risonanze meno evidenti.

Tutti noi abbiamo sperimentato sul campo la persistenza di alcuni di questi luoghi comuni che condizionano la ricezione musicale. Qualche anno fa avevo organizzato in una città della Toscana un biennio di specializzazione per cantanti lirici, registi, attori, compositori, dedicato alla nuova drammaturgia musicale, coinvolgendo tra l'altro Guido Salvetti e Alessandro Solbiati. Durante una lezione aperta al pubblico e dedicata alla musica d'oggi, Alessandro lanciò provocatoriamente la fatidica domanda: "ma per voi cos'è la musica?" Silenzio tra il pubblico. La prima risposta venne da un'attrice che esclamò sicura: "Glielo dico io cos'è la musica, la musica è emozione!" Ricordo ancora l'espressione non proprio soddisfatta di Solbiati, che tentò comunque di approfondire la questione con argomentazioni più appropriate (tra le tante anche la citazione dell'acuta frase di Guido Salvetti: "la musica è un modo particolarmente complesso di pensare e di sentire"). Ma non era facile convincere l'attrice ad allargare il proprio "orizzonte di aspettative" in campo musicale. - "Ciò che non

³ Cfr. <http://www.esserecomunisti.it/?p=22048>

riconosco non lo capisco e se non lo capisco non mi emoziona e se non mi emoziona non è musica." - Il ragionamento ha una sua logica, il problema sta nella disponibilità e nella curiosità a "conoscere" per poter poi "riconoscere".

Quest'atteggiamento di chiusura viene spesso riservato alla musica, ma non necessariamente ad altre espressioni artistiche; sono ancora utili le ormai antiche e famose considerazioni di Adorno in proposito:

Si possono chiudere gli occhi, e si può smettere di guardare un quadro troppo impegnativo, per poi tornare a rivederlo. Ma l'organo aperto dell'orecchio è, indifeso, in potere dello stimolo sensoriale. Un'arte che si svolge nel tempo non permette che la si trascuri impunemente, come invece è possibile con le arti spaziali.⁴

Anche la nostra attrice era disposta a cimentarsi con testi letterari e poetici di grande impegno, a confrontarsi con le avanguardie della pittura novecentesca, ad accogliere le provocazioni del più arduo sperimentalismo teatrale; ma in campo musicale tale disponibilità sembrava venir meno. E sorgeva così l'altra osservazione di rito: "ma quella musica (cioè la cosiddetta "contemporanea") deve essere capita o sentita (sottinteso "emozionalmente"). Naturalmente la reazione emotiva non è scissa dal grado di comprensione del messaggio artistico. Anzi, la natura stessa del prodotto d'arte prevede livelli di fruizione differenziati proprio perché la complessità dell'opera offre molteplici possibilità di lettura e di comprensione. La musica d'arte, o se vogliamo "colta", si definisce tale perché il grado di complessità del pensiero che esprime si differenzia da quello di altre tipologie di musica e presuppone modi di comunicazione e atteggiamenti ricettivi diversi da quelli richiesti da altri modelli musicali, concepiti per altri scopi. Il rapporto tra dimensione emotiva e dimensione razionale dell'ascolto non è questione rimasta circoscritta alla pura speculazione teorica, ma continua ad orientare atteggiamenti della pratica compositiva con esiti diversi, secondo la tendenza a far prevalere uno dei due tipi di approccio oppure a equipararli.

A partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con le classificazioni adorniane relative alle tipologie di ascolto descritte nella *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), la dimensione emotiva della ricezione musicale viene analizzata dalla Psicologia della Musica anche come fenomeno di tipo cognitivo per i complessi processi di elaborazione mentale che attiva nell'ascoltatore. Si tratta di stabilire se tali processi sono regolati da una specifica grammatica del linguaggio musicale e se questo linguaggio contiene una sua struttura semantica e sintattica che lo connota come fenomeno cognitivo. La questione ha visto schierarsi su fronti contrapposti teorici e compositori, determinando posizioni che hanno giustificato e indirizzato modelli di pensiero e pratiche compositive. Da un lato ci sono stati i "formalisti", dall'altro i "contenutisti":

⁴ Theodor W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*, Einaudi, Torino 1982, p.45.

- i formalisti negavano la semanticità della grammatica musicale; la musica, dunque, esprime solo se stessa. Già nel lontanissimo 1854 Eduard Hanslick⁵ aveva definito tale posizione in termini fortemente antihegeliani, vale a dire contro l'identificazione della musica come espressione del sentimento (dar forma all'interiorità soggettiva). In sintesi Hanslick spiega che:

- La musica, data la sua essenza, non esprime niente.
- Il contenuto della musica è costituito da "forme sonore e sonoramente mosse"
- Tali forme non sono semplici contorni di vuoto, ma spirito che si plasma interiormente; "Il comporre è quindi un lavoro dello spirito su un materiale spiritualizzabile..."
- La musica non ha modelli in natura e non esprime alcun contenuto concettuale, quindi: **ciò che per ogni altra arte non è che descrizione, per la musica è già metafora.**

Ma già Baudelaire aveva detto:

*La poesia non ha altro fine che se stessa*⁶

frase ampiamente discussa da Roman Jakobson nei suoi studi sulla ricezione.

Sono concetti che continueranno ad avere una loro influenza anche nel mondo Novecentesco. Molti di voi ricorderanno la celebre frase di Strawinsky:

*Per sua natura la musica non può spiegare niente: né delle emozioni, né dei punti di vista, né dei sentimenti, né dei fenomeni della natura. Essa non spiega che se stessa.*⁷

Il formalismo attribuiva dunque scarsa rilevanza all'ascolto di massa e si concentrava prevalentemente su quello che, in semiologia, viene definito "il significante musicale" (vale a dire l'elemento strutturale di un'opera e le tecniche compositive per realizzarla); conseguentemente si metteva in secondo piano o si negava addirittura l'esistenza di un "significato musicale" e dei relativi processi di significazione. O meglio, l'unico "significato musicale" possibile risiede nella forma assunta dalle strutture musicali stesse. Tali posizioni non prendevano quindi in considerazione i processi ricettivi dell'ascoltatore. Tanto per restare alle citazioni tratte dalla cultura letteraria francese, se Baudelaire asseriva che la "Poesia non ha altro fine che se stessa", Paul Valéry dirà che "C'est l'exécution du poème qui est le poème." Questa frase, particolarmente cara a Jauss, modula verso la visione contenutistica.

- I contenutisti ammettevano infatti l'esistenza di una semantica della musica poiché secondo loro essa possiede, a livello percettivo, anche contenuti e significati extra-musicali. Il significato del contenuto musicale emerge dalle

⁵ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854

⁶ Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Paris 1852

⁷ Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël et Steele, Paris 1935

proprietà strutturali del brano, elaborate cognitivamente dall'ascoltatore e ricondotte a strutture concettuali; sono quindi le esperienze e le competenze musicali del ricettore a determinare i processi cognitivi dell'ascolto. In questo caso la fruizione musicale si configura come un processo di costruzione determinato dall'interazione tra soggetto (ascoltatore) e oggetto (opera musicale). Tale processo - insieme al superamento del concetto di opera intesa come organismo autosufficiente - stimola la ricerca compositiva all'elaborazione di nuovi linguaggi musicali che tengono conto non solo della dimensione emotiva, ma anche del complesso insieme di operazioni mentali insite nell'atto stesso dell'ascolto. Tanto sperimentalismo novecentesco (da Stockhausen, a Cage a Xenakis e via dicendo) si è mosso in tale prospettiva, ritenuta dalla psicologia della musica direzione ideale per sviluppare il campo della ricerca compositiva.

Ovviamente l'adesione ad una o all'altra delle posizioni (formalista o contenutista) influisce in vario modo sulle dinamiche della ricezione e quindi sul rapporto tra opera d'arte e pubblico. E' altrettanto evidente che non tutta la musica deve necessariamente ricercare il consenso di vaste platee. Probabilmente *Ausklang* di Helmut Lachenmann o *Medea* di Iannis Xenakis, non attireranno folle da stadio e nemmeno sono state pensate per tale scopo.

La *musica da camera* si chiama così perché concepita per un certo tipo di spazio, fisico e mentale; la *musica reservata* rinascimentale, raffinata ed esclusiva per definizione, non si rivolgeva certo alle piazze. E più anticamente, nel XIV secolo, l'*Ars subtilior* si basava su una tale complessità ritmica e concettuale da rendere l'esecuzione e l'ascolto prerogative di una ristretta cerchia di persone. Qualche musicologo (Daniel Albright) ha paragonato lo sperimentalismo dell'*Ars subtilior* (anche dal punto di vista d'innovazione grafica della notazione) a quello delle avanguardie novecentesche. In tutti questi casi la scelta del linguaggio musicale e delle strategie compositive diventa anche una scelta comunicativa che definisce spazi e modi di fruizione. D'altra parte, secondo Jean-Jacques Nattiez⁸, una reale corrispondenza tra strategie compositive e strategie percettive si è verificata solo con la classicità viennese, intesa come culmine di un lungo processo evolutivo anche dal punto di vista della formazione di un pubblico musicalmente alfabetizzato.

Non si tratta dunque di cercare forzosi consensi, bensì di ampliare le competenze e l'orizzonte di aspettative del possibile fruitore, di offrire cioè al maggior numero di persone gli strumenti critici e le conoscenze per poter davvero scegliere cosa, come e dove ascoltare, magari sentendone la necessità. Quella stessa necessità che, dal punto di vista creativo, svela il valore artistico di un'opera, come insegnava Anton Webern, agli inizi degli anni Trenta del Novecento, al pubblico viennese: "l'opera d'arte deve essere principalmente il frutto di una necessità che non lascia spazio all'arbitrario o all'immaginario". Ma dal punto di vista ricettivo il sentimento della necessità nasce anche dal

⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino 1987

valore e dal ruolo che una società riconosce concretamente ad un certo tipo di attività. Diceva Ligeti all'inizio del nuovo millennio:

Perché mai la gente dovrebbe appassionarsi per le cose che non conosce? Oggi c'è forse più interesse per la musica contemporanea? No! Mauricio Kagel una volta ha sintetizzato molto bene la nostra condizione: «La società non ha bisogno di noi»⁹

Parole lucide, forse troppo pessimiste, ma che mettono in rilievo una questione di non poco conto; vale a dire quella di riconoscere una funzione, un ruolo sociale e civile, a un'attività artistica, approntando i mezzi adeguati per farla conoscere e per valorizzarla, il che significa anche "sostenerla" secondo strategie economiche appropriate e non sempre corrispondenti alle sole leggi di mercato.

Luciana Pestalozza, della quale tutti ricordano l'infaticabile attività organizzativa, dichiarò, a proposito dei motivi che la spinsero a fondare il *Festival Milano Musica*:

Si crede in un certo aspetto della musica di oggi e lo si vuole far conoscere. In queste condizioni, più si ha fiducia meno si sente di correre un rischio: il nostro entusiasmo, la nostra convinzione che una tendenza sia quella su cui puntare, ci sostengono in un percorso che può anche diventare una battaglia.

Ecco, convinzione, entusiasmo, fiducia nelle potenzialità della nuova musica per sviluppare le condizioni necessarie a favorirne il delicato processo "ricettivo", tenendo nel debito conto anche una serie di altri fattori che caratterizza i rapporti col pubblico moderno. Ad esempio:

- la pluralità dei linguaggi, spesso riconducibile a singole esperienze compositive, non sempre riesce a coagularsi in tendenze comuni in grado di affermarsi come fenomeno stilistico con una sua specifica riconoscibilità.

- tale frantumazione e la rapidità con la quale si tende (non sempre per reale "necessità") a immettere continui elementi d'innovazione, o pseudo-innovazione, si scontra con il tempo necessario alla sedimentazione e all'assimilazione di nuovi linguaggi.

- per queste ragioni assumono oggi importanza decisiva i criteri, le modalità i tempi di diffusione dei nuovi repertori, così come lo sforzo per un maggior coordinamento delle tante iniziative dedicate alla musica colta dei nostri giorni, troppo spesso isolate tra loro o interagenti solo in forma concorrenziale. Sono convinto che il pregio del progetto SIAE non risiede solo nel fondamentale aspetto finanziario (che di per sé è già un modo molto concreto di dare valore alla creatività contemporanea), ma consiste anche nell'opportunità, offerta ai

⁹ György Ligeti, *Lei sogna a colori?*, Ed. Alet 2004, pp. 91 e 92

protagonisti del mondo musicale al quale apparteniamo, di incontrarsi, di confrontarsi e magari di condividere le strategie per un più ampio e organico progetto che, a livello nazionale, possa contribuire a dare una visione d'insieme della musica d'arte contemporanea italiana e a stimolare ulteriormente il processo di avvicinamento e di sensibilizzazione a questa realtà.

Tale processo richiede anche chiarezza comunicativa. Nel nostro caso, ad esempio, la nominazione e la definizione della musica che intendiamo promuovere non sempre hanno favorito una sua corretta riconoscibilità, anzi, hanno spesso alimentato ambiguità e semplificazioni. Ancora Luciana Pestalozza diceva al proposito:

Un tempo nella definizione di musica contemporanea si comprendeva la tendenza alla ricerca e alla sperimentazione, poi si è cominciato a definire contemporanea qualsiasi forma d'espressione musicale che appartenesse al nostro tempo. Allora si è passati a definire questo tipo di ricerca come musica d'arte, ma adesso si tende a chiamare musica d'arte anche il rock, il jazz e la canzone d'autore. Nutro il massimo rispetto per questi generi musicali [...] Ma questo continuo slittamento del senso delle parole mi inquieta, nella musica e non solo.¹⁰

Con questa citazione, che non tutti condividono, si apre un altro capitolo di discussione che merita di essere approfondito in altra occasione.

Alessandro Magini
Roma, Marzo 2016

¹⁰ Luciana Pestalozza, in *Milano, laboratorio musicale del Novecento. Scritti per Luciana Pestalozza*, Hoepli, Milano 2009