



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Farinelli Bocelli: la voce che cura. Un esercizio di semiotica della cultura.

Stefano Jacoviello

*Quell'usignolo che innamorato
se canta solo tra fronda e fronda
spiega del fato la crudeltà¹.*

In una mite notte di agosto del 1737, lontano da Madrid, in una camera della nuova reggia ancora in costruzione presso la Granja di Sant'Ildefonso, il re Felipe V soffre gravemente. È ossessionato da tutto ciò che può essere considerato sporco e impuro. Teme ogni immondizia e quando è spaventato lancia urla terrificanti. Il sovrano è afflitto da melancolia, un male che nasconde la sua fisiologia dietro sintomi instabili e cangianti. Dopo vani tentativi alla ricerca di una verità di ragione che afferri i meccanismi della patologia per istruire una terapia adeguata, la scienza dei medici si vede costretta ad arrestarsi di fronte all'impenetrabilità del morbo.

Tuttavia, la moglie del re Elisabetta Farnese da italiana conosce bene il potere della musica: dominando l'ordine dei suoni, è l'unica arte in grado di muovere il misterioso disegno del tempo, ed è l'unico linguaggio capace di parlare alla Natura per convincerla a cambiare i suoi progetti.

Così, all'improvviso, una voce straordinaria rompe il silenzio della notte e attraversa il lungo corridoio di stanze, fino a battere sulla porta del re: Farinelli, il più grande cantante di tutti i tempi, è stato invitato dalla regina per somministrare al sovrano l'ultimo farmaco ancora da sperimentare.

Carlo Broschi era stato evirato appena adolescente perché si appropriasse pienamente di quel talento vocale che per grazia di Dio gli era stato donato dalla Natura. Per questo, piuttosto che un semplice eunuco costretto a spogliarsi della sua virilità, Farinelli è *non-maschile e non-femminile*² per esigenza divina. La menomazione ne fa "il mostro" di Dio: la sua arte è prova naturale della potenza celeste, ed è giusto che sia concessa agli uomini in forma di miracolo da contemplare.

¹ "Quell'usignolo che innamorato", Aria alternativa di fine Scena VI (IV), da *La Merope*, dramma per musica in tre atti; libretto di Apostolo Zeno, musica di Geminiano Giacomelli. Prima esecuzione: Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, Venezia 1734.

² La classica articolazione della categoria della sessualità sul quadrato semiotico è presentata da Jean-Marie Floch in *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Hadés-Benjamin, Paris-Amsterdam 1985 (trad. it. "Concetti della semiotica generale", in Fabbri P. Marrone, G., a cura di, *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma, pp.50-51).

Per Broschi il tragico destino è contemporaneamente il suo viatico per la gloria. La forza che in privato lo precipita nel dolore fisico dovuto alla progressiva malformazione è la stessa che lo sospinge in trionfo in cima alle splendide macchine teatrali, per il deliquio sentimentale del pubblico. Tenebre e luce, carnalità sensuale che porta all'estasi dei corpi, superbia del virtuoso che nel prodigio della musica si trasforma in martirio, infermità subita da cui fiorisce il potere della cura: i paradossi barocchi che tengono insolubilmente insieme tutte queste figure concorrono alla manifestazione discorsiva di una “strana” forma di vita, dietro cui si cela il principio che regge la forma del gusto a cui il “fenomeno Farinelli” appartiene, e di cui a sua volta è il prodotto.

La sistematica contraddizione dei valori assiologici implica un complesso di perversi ribaltamenti. Alle classiche opposizioni rigide fra bene e male, bello e brutto, conforme e difforme, euforico e disforico, che articolano la morfologia di una cultura³, si sostituisce una serie dei termini neutri, somma delle loro negazioni, che fanno da base strutturale alla costruzione del personaggio del mitico castrato come l'ultimo campione del barocco e forse il primo eroe romantico. Quasi a conferma delle teorie di Eugenio D'Ors⁴, che vedeva nel romanticismo la sopravvivenza strutturale del gusto cronologicamente precedente.

Farinelli contiene simultaneamente in sé l'ordine sano della Natura e il suo morboso contrario. Per questo può intervenire con il canto sul disordine del mondo e restituirlo anche solo momentaneamente all'equilibrio. Essere neutro senza determinazione né peccato, Farinelli è un angelo incarnato che può ricongiungere la terra all'ordine del cielo. Solo una voce capace di imitare i suoni del mondo fino a farne meravigliosi sostituti, più belli e perfetti dei loro referenti, può risollevare l'animo di Felipe e riportarlo in armonia con il creato, nuovamente rivolto verso la misericordia del Signore.

La leggenda vuole che il re in ascolto sia rinsavito, ripagando il divo cantore con denaro, titoli e infinita gratitudine. In verità la condizione stabilita dal re in persona imponeva a Farinelli, all'apice del successo, di lasciare le scene e continuare ad esibirsi solo per le sue orecchie. Avrebbe cantato cinque arie ogni sera, nella solitudine che precede il sonno finalmente liberato da ogni male⁵. La cura consisteva quindi in una musica adeguata a rompere la naturale e spietata perfezione del silenzio, imperscrutabile come il morbo.

“Per la cultura, né variatissimo né eccessivamente mutevole è il repertorio dei suoi miti. [...] Certi fondi comuni della natura o della storia sembrano provocare quasi naturalmente una replica nel mondo della finzione. [...] Così, tra i primi acquisti dell'umanità, il canto naturale dell'usignolo richiama il gioco sapiente del flauto”⁶.

³ Omar Calabrese, *L'età Neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 25-30.

⁴ “Lungi dal procedere dallo stile classico, il barocco ne è l'opposto in maniera più fondamentale ancora del romanticismo che, in sé, non è che un episodio nello svolgimento della costante barocca”, Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, Abscondita, Milano 2011, pp.67-68.

⁵ Il numero delle arie pattuite oscilla secondo i racconti riportati dai diversi testimoni e storiografi: da otto- nove (Farinelli stesso in Carlo Broschi, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di Carlo Vitali, Sellerio, Palermo, 2000, pp.219-220) a quattro (Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino 1979, p.189), a cinque (Benjamin Keene, lettera al Duca di Newcastle, 2 agosto 1738, in Thomas Mc Geary, “Farinelli in Madrid”, *The Musical Quarterly*, 82, 2, 1998, p.410). Ad ogni modo, si può ricostruire la presenza nel programma di “Pallido il sole” e “Per questo dolce amplesso” di Johann Adolf Hasse, insieme a “Fortunate passate mie pene” di Attilio Ariosti, dalla versione londinese del 1734 di *Artaserse* (il pasticcio su libretto di Metastasio (1730), che fu vero e proprio cavallo di battaglia di Farinelli); “Quell'usignuolo che innamorato” di Geminiano Giacomelli da *La Merope* (1734).

⁶ Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, cit., pp.32-33.

Panis angelicus
*Fit panis hominum*⁷.

Nella domenica di Pasqua del 2020 la pandemia da Coronavirus continua a mietere vittime nel mondo, con particolare ferocia nelle città e nei borghi della Lombardia. Al tramonto, le navate vuote del Duomo di Milano immerso nella città deserta vengono abitate dal suono dell'organo e della voce sola di un popolare divo della musica: Andrea Bocelli. Canta anche lui cinque brani, di intenzione religiosa: il suo è un programma di arie sacre, motivi di carattere spirituale o melodie prese in prestito dal teatro musicale sulla base dell'affinità dei versi intonati con i modi della preghiera⁸. Il tenore ha accettato l'invito del Comune e dell'Arcidiocesi di Milano perché, nelle sue parole, «grazie alla musica che coinvolgerà in streaming milioni di mani giunte in tutto il mondo abbracceremo questo cuore pulsante della Terra ferita, meravigliosa fucina internazionale che è orgoglio d'Italia»⁹.

L'evento, intitolato *Music for Hope* consiste in un video trasmesso in diretta streaming su una variegata piattaforma mediatica che include canali internet e televisione, e rimarrà poi come filmato disponibile su Youtube. Dopo la sequenza di introduzione a volo d'uccello su una Milano disabitata bagnata dalla luce pomeridiana, Bocelli appare all'interno della Cattedrale accanto alla consolle dell'organo, in piedi sui gradini che portano agli stalli del coro. Dopo i primi quattro brani eseguiti proiettando la voce nella imponente gabbia di pietra e vetrate che lo circonda, il cantante si incammina verso la porta di ingresso, che si schiude lentamente sul sagrato. Lì, nel vuoto compresso della piazza apparentemente interdetta a qualsiasi forma di vita, lo aspetta un microfono per raccogliergli la voce. L'artista affronta in totale solitudine il male che ottenebra il suo sguardo, e con passo leggermente incerto ma coraggioso raggiunge il centro della scena desolata. Bocelli è artista globale, e il suo canto dalla città italiana più ferita può curare il mondo. Intona "Amazing Grace".

Se le quattro preghiere cattoliche (*Panis Angelicus*, *Ave Maria*, *Sancta Maria*, *Domine Deus*) eseguite nel chiuso raccoglimento della chiesa avevano invocato la consolazione dei "nostri" infermi, l'inno cristiano americano diffuso da decenni in ogni borgo dell'antico villaggio globale per mezzo di cinema, radio, Tv e discografie rock, pop e black music, si presta meglio a librarsi in volo sulle ali di un drone e rivolgersi, in inglese, a un Dio di tutti.

La regia aggiunge un riverbero alla voce di Bocelli per "dargli spazio", simulandone la diffusione. E con il montaggio video la fa correre ad "aver luogo" nei panorami altrettanto disabitati di Parigi, Londra, New York. A ben vedere, infatti, lo spazio della piazza non si limita a rispondere al suono della voce, come già aveva fatto l'interno della Cattedrale senza l'effetto artificiale della riverberazione. L'architettura della piazza istruisce una vera e propria topologia della preghiera cantata: lanciato verso il cielo dalle guglie della facciata che si erge verticalmente maestosa alle spalle di Bocelli, il canto si difonde orizzontalmente, verso e oltre il microfono posto di fronte a lui. Così, a livello di articolazione spaziale, Bocelli individua il nucleo sorgente da cui si irradiano due vettori ortogonali, corrispondenti a due diversi assi di comunicazione: il suo canto parla contemporaneamente a Dio e all'uomo, rivolgendolo la supplica all'uno e elargendo conforto all'altro.

Destinatario della sanzione divina e destinante della cura che salva dalla malattia, Bocelli diventa lo snodo della comunicazione fra il cielo e la terra, e il suo canto si offre in sacrificio, per Milano, per la Lombardia, per l'Italia e il mondo intero.

Quando il 23 agosto del 1770 Charles Burney incontra Farinelli a Bologna, dove il cantante si è ritirato per trascorrere la fine dei suoi anni, lo descrive ancora come "il più grande interprete del nostro

⁷ Da Tommaso D'Aquino, inno "Sacris Solemnis" per la solennità del Corpus Domini.

⁸ Cesar Franck, "Panis Angelicus"; Charles Gounod (*d'après* J.S. Bach) "Ave Maria"; Pietro Mascagni, "Sancta Maria" dalle scene di *Cavalleria Rusticana*; Gioachino Rossini "Domine Deus" dalla *Petite Messe Solennelle*; (tradizionale) "Amazing Grace".

⁹ Il video di *Andrea Bocelli: Music for Hope – Live from Duomo di Milano* è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=huTUOek4LgU>

tempo, o forse di tutti i tempi, e di tutti i paesi”¹⁰. Emozionato nell’accostarsi a una tale personalità, Burney pensa di tributargli un reverente omaggio raccontando subito che “in Inghilterra molti ricordano tuttora così bene le sue esecuzioni da non voler più ascoltare nessun altro cantante; che in tutto il regno ancora non si era spenta l’eco della sua fama e che ero certo che essa sarebbe stata tramandata fino alla più lontana posterità”¹¹. Il viaggiatore inglese, che ha in progetto di scrivere una storia della musica orientata verso l’attualità piuttosto che concentrarla sul solito catalogo antiquario di riferimenti classicisti, nel suo diario qualche pagina più in là prova a mettere meglio a fuoco il valore artistico di Carlo Broschi: “nella sua voce si ritrovavano riunite la forza, la dolcezza e l’estensione, e nel suo stile la tenerezza, la grazia e l’agilità. Veramente possedeva qualità tali che non si erano mai trovate riunite prima, né lo furono dopo di lui, in alcun altro essere umano. Qualità avvincenti, che hanno saputo soggiogare ogni ascoltatore, il dotto e l’ignorante, l’amico ed il nemico”¹².

Il mito di Farinelli è sopravvissuto alla fine della sua epoca, ed è giunto fino a noi quasi rafforzato dagli attributi leggendari che durante gli ultimi due secoli opere, romanzi, film e spettacoli teatrali hanno proiettato sulla sua vicenda umana. Fino all’ultimo “Farinelli and the King”: un musical del 2015 che porta ancora una volta sulle scene dei grandi teatri angloamericani il racconto della voce che cura¹³. Nonostante le ricerche storiche, l’analisi dei documenti musicali, lo studio del repertorio, le numerose incisioni delle sue “arie da baule” e le ardite ricostruzioni fantascientifiche ottenute grazie alle possibilità della tecnologia digitale, non possiamo oggi sapere come fosse il suono della voce di Carlo Broschi. Né possiamo immaginarne l’efficacia, al di là delle reazioni suscitate dall’ascolto delle pur affascinanti interpretazioni risultate dall’impegno creativo di cantanti donne e uomini dediti alla riscoperta delle pratiche musicali settecentesche. Come è facile intuire, la nostra sensibilità risponde alle forme di un universo sonoro attuale che, oltre ad ereditare la tradizione romantica e novecentesca europea, include anche il rock, il jazz, il pop, senza dimenticare le musiche tradizionali, colte e popolari, provenienti ormai da ogni parte del mondo. L’articolazione del nostro sapere sul suono, che si esprime concretamente nelle forme del discorso musicale, influisce a partire dal presente sulla forma sonora che attribuiamo al passato attraverso un complesso gioco di traduzioni e rispecchiamenti¹⁴. Di questo universo sonoro composto di elementi eterogenei legati fra loro da una fitta rete di relazioni fa parte anche la musica di Andrea Bocelli.

Il tentativo di accostare il cantante nato nel pisano, a Lajatico, nel 1958 con l’evirato cantore nato ad Andria nel 1705 può certamente apparire bizzarro. I due artisti appartengono a contesti storici e culturali, generi e processi di produzione della musica molto diversi fra loro. Tuttavia già gli elementi raccolti finora, legati a quello strano rituale mediatico di purificazione dal male attraverso la musica, mostrano che un parallelo è non solo possibile, ma può offrire dei risvolti interessanti laddove si lasci perdere il confronto fra le determinazioni storiche degli eventi e si approfondiscano invece gli aspetti relativi alle forme semiotiche, che non riguardano le personali vicende umane di entrambi, ma i fenomeni culturali che intorno ad esse si sono costruiti anche indipendentemente dalle loro stesse intenzioni ed eventuali strategie promozionali.

Per riprendere le parole di Eugenio D’Ors: “Il ‘sistema’ ravvicina quel che il tempo separa, e separa quel che l’ora ha mescolato. [...] Segnaliamo ora il carattere speciale che questi sistemi sovratemporali

¹⁰ Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino 1979, p. 178.

¹¹ *Idem*, p. 180.

¹² *Idem*, p. 188.

¹³ “Farinelli and the King” è un’opera di teatro musicale scritta da Claire van Kampen che ha debuttato a Londra nel febbraio del 2015 presso la Sam Wanamaker Playhouse del Globe Theatre, ed è stata ripresa a Broadway in diversi allestimenti a partire dal 2017. È curioso notare che Farinelli “Il cantante” e Farinelli “l’uomo”, ovvero Carlo Broschi, vengono impersonati da due attori diversi, mettendo in scena la crisi fra la persona e il personaggio che sopravvive nella finzione leggendaria, nata sul palco e proseguita nei racconti su di lui.

¹⁴ Per la creazione dell’immagine sonora del passato: Stefano Jacoviello, “Pizzetti Classico Contemporaneo”, in Susanna Pasticci (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Sulle tracce del modernismo italiano*, LIM, Pisa 2020. Per comprendere meglio le trasformazioni della forma generale dell’universo sonoro, quest’ultima può essere definita nel quadro delle dinamiche che si sviluppano all’interno di una “semiosfera”, nei termini di Juri. M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia 1994, pp.43-48; 69-72.

rivestono. L'unità attraverso il tempo è chiamata 'costante'. Le realtà storiche intime, queste sintesi obiettive che riuniscono personaggi, opere e avvenimenti lontanissimi nel tempo, noi le chiameremo 'costanti'¹⁵. Possiamo dunque proseguire la comparazione alla ricerca in profondità di altri elementi, che ci permettano di capire qualcosa di più sulla sopravvivenza attraverso il tempo del mito della voce che cura.

Nell'ambiente culturale in cui si sviluppa la parabola artistica di Farinelli, la discussione sull'efficacia della musica parte dal presupposto che *l'uomo è Natura*. Di conseguenza anche l'animo umano, benché sia fatto di materia più fine, non può che essere ugualmente *sensibile* alle sue leggi, in quanto appartiene allo stesso ordine naturale. Il musicista virtuoso, che conosce bene la natura dei suoni, sa dunque come usarli per produrre affezioni su quell'altra natura, diversa ma soggetta alle stesse leggi, che è l'animo. "Solo una conoscenza profonda, autentica, della natura degli strumenti che si possiedono danno la garanzia di potersene servire adeguatamente e di produrre con essi gli effetti voluti sull'animo dell'ascoltatore"¹⁶.

Alla base della cosiddetta "teoria degli affetti" c'è l'idea che esistano da una parte un numero indefinito di temperamenti dell'animo, e dall'altra un pari numero di musiche che li rispecchiano. Quindi il gioco dell'arte sta nel trovare la corrispondenza fra formula musicale ("*temperamento*" degli intervalli fra i suoni che compongono una melodia, esprimendo il carattere di un *modo*) e temperamento dell'animo. Su questa ipotesi è possibile fondare il paradigma di una grammatica musicale alla base di una retorica che metta in correlazione la sintassi degli *ethos* dei modi con quella degli stati d'animo. La convinzione che la musica più di ogni altra arte possa individuare il punto di incontro fra l'idea di un universo armonico e l'idea dell'armonia dell'anima è frutto di un'eredità filosofica seicentesca che serpeggia variamente in molti trattati di teorici e scienziati che si sono occupati della natura del suono musicale. In quella cornice filosofica, che evita di infrangere la metafisica, naturale e sovrannaturale sono due ordini inevitabilmente paralleli e concordi.

Ma all'inizio del secolo successivo, sotto i nuovi influssi dell'empirismo e del sensismo, le cose cambiano: i procedimenti che impegnano la ragione per scandagliare la natura con l'obiettivo di rinvenire le verità matematiche su cui si basa il suo funzionamento sembrano non essere più adeguati a comprendere ugualmente le leggi dell'efficacia musicale. Allo stesso tempo, proprio per motivazioni legate alla speciale essenza naturale della musica, la significazione musicale prende le distanze anche dalla semiotica del linguaggio verbale. Per l'abate Jean-Baptiste Du Bos, nel 1719, "diversamente dalla poesia che imita le passioni servendosi delle parole, *segni arbitrari istituiti dagli uomini*, la musica è dotata di una forza meravigliosa per commuoverci, perché i suoni sono *i segni stessi della passione istituiti dalla natura* da cui essi hanno ricevuto la loro forza"¹⁷.

La Natura non è più il luogo teorico della contemplazione razionalista esercitata dal classicismo conservatore, ma è sinonimo di passione, sentimento, immediatezza. Ed è cambiato anche il senso di "imitare", che non significa più rappresentare qualcosa con il giusto artificio, ma semplicemente presentare con l'arte qualcosa che già partecipa della natura. Rispetto allo studio dell'armonia, che andava alla ricerca dell'omologia formale fra ordine naturale ed espressione musicale, coloro che nell'Europa di primo Settecento prediligono i cantanti italiani esaltano la melodia che, come ben si sa, per Rousseau custodisce il segreto dell'origine delle lingue. Per mezzo della melodia, infatti, la musica imita "le inflessioni della voce, esprime i lamenti, i gridi di dolore o di gioia, le minacce, i gemiti... Essa non imita solamente, essa parla; e il suo linguaggio inarticolato ma vivo, ardente, appassionato, possiede cento volte più energia della parola stessa. Ecco donde nasce la forza dell'imitazione musicale, ecco donde

¹⁵ Eugenio D'Ors, *Del Barocco*, cit. pp. 59, 60.

¹⁶ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 6.

¹⁷ *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, vol. I, pp.435-36, ed. 1745, cit. in Enrico Fubini, *L'estetica musicale...*, cit., p. 29. *Corsivo mio*.

attinge il potere che essa esercita sui cuori sensibili”¹⁸. L’armonia può assolvere tutt’al più la funzione di mettere in evidenza la forza della linea melodica, sottolineandone le tensioni. Altrimenti, esposta nella realizzazione dell’accompagnamento, l’armonia può scandire l’articolazione ritmica per far emergere alle orecchie dell’ascoltatore il modo in cui la melodia attraversa e affronta lo scorrere del tempo, lo domina e ne riconfigura il senso.

Nella notte della Granja di Sant’Ildefonso, Farinelli canta a voce sola. Probabilmente continuerà a fare così per il re, accompagnandosi al clavicembalo. Come Bocelli, che in una sorta di chiasmo delle corrispondenze inizialmente viene accompagnato dal solo organo, per poi ritrovarsi – idealmente – solo nella piazza di fronte al mondo. La voce sola è capace di toccare il cuore dell’uomo in quanto è espressione naturale del sentimento, la cui impronta analogica è impressa nella sostanza sonora del canto. Non c’è bisogno di strumenti concettuali, preparazione intellettuale o un gusto “ben educato” per poterne apprezzare la bellezza. *Se il canto di Farinelli è immediato perché bello*, in quanto massima espressione della Natura che l’uomo offre a Dio attraverso il sacrificio della castrazione, *il canto di Bocelli è bello perché risulta immediato*, stranamente familiare, come tutta la musica pop. Si può ascoltare e capire anche senza conoscere il melodramma, o quella musica “classica” solitamente appannaggio di chi “ne capisce”.

Tale apparente ribaltamento non deve però stupire, poiché il modo in cui abbiamo attribuito il valore estetico al canto di Farinelli si basa sulle teorie esplicite che riempiono le pagine dei filosofi, mentre l’affermazione sulla bellezza del canto di Bocelli deriva implicitamente dalla sanzione di un pubblico di massa che fa “naturalmente” esperienza quotidiana della musica attraverso i media, e ritrova nelle sue canzoni le forme di un’estetica socialmente condivisa. Tuttavia anche nel Settecento, diversamente dai critici francesi in polemica con la musica italiana, che di essa avevano avuto una esperienza diretta estremamente limitata, i numerosissimi sostenitori dell’estenuata bravura dei castrati, distribuiti fra nord e sud, est e ovest dell’Europa, avevano con l’opera italiana una maggiore consuetudine d’ascolto. Detto in altre parole, chi la ascoltava non riusciva poi più a farne a meno, almeno per una buona prima metà del secolo. E non c’è niente da capire: basta che le orecchie siano collegate al corpo e aperte a ricevere il piacere per il piacere stesso di sentirlo. Per riprendere ancora le posizioni di Du Bos, il piacere e dispiacere prodotto dall’arte non si può discutere ma solamente accettare come tale in quanto nessun ragionamento può mutare il verdetto del cuore: per l’arte dei suoni conta maggiormente l’impressione da essa provocata sui nostri sentimenti¹⁹.

L’empito conservatore dei classicisti, antiquari e anti-buffonisti contro la *musique baroque* reclamava anche la necessità di un giudizio morale sul fenomeno musicale, che i loro antagonisti invece tendevano a far scomparire in favore dell’effusione sentimentale. Quest’ultima posizione all’epoca suonava estremamente disinvolta, rivoluzionaria. La tensione verso il contatto diretto col mondo rispecchiava l’interesse progressista verso un’arte che, avendo come oggetto la natura come sinonimo di sentimento, spontaneità, espressività, avrebbe fatto dell’imitazione un procedimento per indicare la coerenza, la verità drammatica, il legame con la realtà. Questo traguardo sarebbe stato raggiunto alla vigilia dell’Ottocento con Denis Diderot, il cui pensiero dallo stile “analitico”, “testualista” ante litteram, non a caso sembra aver ispirato la “prima mossa” di Algirdas J. Greimas verso la semiotica delle arti²⁰.

¹⁸ Jean Jacques Rousseau, *Essai sur l’origine des langues, XII (1781)*, trad. it. *Saggio sull’origine delle lingue*, Einaudi, Torino 1989, p. 87. Sul rapporto fra musica e natura negli scritti fra *Encyclopédie* e *Dictionnaire*, Amalia Collisani, “*Le vrai savage ne chanta jamais*”. L’origine e la musica nel *Dictionnaire* di Rousseau”, in *Rivista Italiana di Musicologia*, 31, 1, 1996, pp.61-90.

¹⁹ Fra le voci critiche nei confronti del classicismo, molte non si risparmiavano nel dichiarare che, in fin dei conti, la musica francese in linea con i canoni lullisti risultasse semplicemente noiosa. Per una analisi del dibattito fra classicismo ed empirismo rispetto alla musica nel primo Settecento: Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (nuova edizione), Einaudi, Torino 1991, pp.17-56.

²⁰ Algirdas Julien Greimas, “Semiotica figurativa, semiotica plastica”, Éditions du CNRS, Paris 1984, in Paolo Fabbri, Dario Mangano, a cura di, *La competenza semiotica*, Carocci, Roma 2012, pp. 297-319. Il riferimento a Diderot è a pp. 304-305.

La convinzione diffusa sull'efficacia naturale del bel canto e la sospensione generale del giudizio morale, che lascia paradossalmente spazio alla diffusione del moralismo, individuano tuttavia una interessante corrispondenza nella morfologia della cultura fra il Settecento e il Duemila, quando la musica si trova a fare i conti con la malattia.

Della giustificazione etica, quasi cosmologica, alla castrazione di Farinelli abbiamo già detto. Il male subito da Carlo Broschi viene sublimato nel canto come strumento di salvazione per chi lo ascolta. La logica del sacrificio, che attribuisce all'operazione chirurgica un valore funzionale al benessere collettivo, sospende qualsiasi condanna morale sulla pratica efferata, benché molti si siano oggettivamente accorti dell'inutile violenza, pur senza esprimersi apertamente²¹. L'esistenza di pochissimi virtuosi nei teatri, e di molti cantanti mediocri e senza voce nelle compagini delle chiese, insieme a un gran numero di reietti finiti ai margini della società senza possedere alcuna abilità musicale, dimostrava che non ci fosse alcuna relazione fra l'evirazione e il futuro sviluppo artistico dei condannati alla mutilazione. Tuttavia, di fronte al caso di artisti così grandi come Farinelli, l'evidenza non bastava a ingenerare il dubbio che, in ragione di misteriosi equilibri, le cose non fossero andate proprio così.

Altre menomazioni sembravano favorire una superiore sensibilità musicale, dando luogo a credenze che ancora oggi sopravvivono in quel poco di superstizione annidato nel cattivo senso comune sulla disabilità. Ancora Burney annota che: “si parla molto a Bologna dei ‘Bravi Orbi’, eccellenti musicisti ciechi, che non erano in città in quel periodo; tutti i maestri li apprezzano molto, in particolare Jommelli che li manda sempre a chiamare perché suonino per lui quando egli capita nella città in cui essi si trovano. Durante l'estate si spostano fino a Roma, a Napoli, ed anche altrove; uno suona il violino, l'altro il violoncello ed è denominato ‘Spacca Nota’”²². Non si fa fatica a ricordare altri “spaccanote” dei tempi a noi più vicini, da Art Tatum a Stevie Wonder, passando per tutti i “blind” bluesmen e i cantillatori coranici della tradizione ottomana, e non è un caso che siano tutti casi esemplari di espressioni musicali di cui si celebra l'immediatezza.

Bocelli ha traumaticamente perso la vista durante l'adolescenza. Per quanto sia banale, è forse necessario affermare ulteriormente e con estrema chiarezza che non c'è alcuna relazione diretta fra il crudele incidente e le supposte inclinazioni artistiche del cantante, né che lui abbia potuto trarne vantaggio nell'acquisire particolari abilità musicali.

Nella costruzione mediatica del personaggio Bocelli, passata attraverso le moltissime apparizioni in tv, i videoclip, gli allestimenti di spettacoli di successo internazionale, e perfino una serie televisiva che ne ha illustrato la biografia, si è creato però un rapporto di interdipendenza moralmente pericoloso fra la cecità e la sensibilità musicale di cui sarebbe dotato. In linea con un gusto tipicamente barocco, la condanna della visione alle tenebre finisce per stimolare e magnificare altre competenze sensoriali, per un eroe che grazie a questo speciale *poter sentire* è in grado di superare qualsiasi prova che ne ostacoli il successo, ingenerando commozione in chi ne segue le vicende. Nelle sue apparizioni pubbliche, diversamente da molti altri artisti della canzone, Bocelli non copre quasi mai gli occhi dietro occhiali scuri, ma sembra piuttosto voler mostrare a viso aperto uno sguardo capace di vedere oltre, gettato su ciò che è invisibile agli altri.

In questo quadro narrativo, la cecità tragicamente subita da Bocelli finisce per calzare perfettamente nella sintassi del sacrificio, e di conseguenza rende inadeguata ogni sanzione sulle sue operazioni musicali che separi estetica e morale. Chi come lui ha sentito sulla sua carne l'ingiusta sottrazione del bene, e conosce il male perché ne ha assunto le conseguenze sublimandole nella bellezza della voce, può rivolgere a Dio una supplica più efficace, chiedendo la salvezza del popolo che attraverso i media digitali a lui si unisce in preghiera.

²¹ A margine del colloquio con Niccolò Piccinni sull'ordinamento dei Conservatori napoletani, Burney annota: “Attraversando l'Italia avevo compiuto delle ricerche per sapere in quale città vigesse l'uso dell'eviramento per il canto, ma non avevo potuto ottenere risposte esatte. A Milano mi si disse che era a Venezia; a Venezia che era a Bologna; ma a Bologna negarono e dissero che era a Firenze; a Firenze, a Roma, e, a Roma, a Napoli. Evidentemente tale operazione ovunque si pratici è contro ogni legge come è contro natura; e tutti gli italiani se ne vergognano a tal punto che ogni provincia ne addossa la responsabilità ad un'altra”, Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, cit., pp. 294-295.

²² Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, cit., p. 194.

L'efficacia del dispositivo testuale di "Music for Hope" conferma il pubblico degli ascoltatori al ruolo della platea di fedeli che assistono a un rituale spirituale, e li configura come vittime incolpevoli della reazione di una Natura che si è sentita oltraggiata da atti compiuti altrove, da altri. Nella sfera della propria individualità ciascuno degli ascoltatori può sentirsi assolto dalla responsabilità dei comportamenti tenuti durante l'epidemia, e in generale nei confronti dell'ambiente, che infatti non è più quello delle devastazioni evocato dalla comunicazione dei movimenti ecologisti. L'ambiente mostra la ferita nel suo volto urbano desolato, pietosamente disponibile ad accogliere e accomodare tutti gli animali "buoni", come i delfini, i cigni, i cervi, come è documentato sui social²³. Persino i cinghiali, che ormai scorrazzano endemicamente nelle aiuole dei giardini pubblici, riacquistano qualcosa del buono selvaggio, mentre i piccioni, infestanti parassiti metropolitani, sembrano spariti da piazza Duomo quando Bocelli canta.

Il volto nemico della Natura partecipa della stessa invisibilità del Coronavirus, che sfugge al controllo umano, come la melancolia che affligge Felipe V. L'essenza naturale di entrambe le voci le rende antidoti contro ciò che dalla Natura viene, capaci di consolarla con una azione che si dirige sull'asse orizzontale della relazione "uomo-mondo". Sull'asse verticale, invece, la voce che cura chiede perdono a Dio, che baroccamente si affaccia trasfigurato nell'ordine della natura adirata, in un caso per aver eventualmente ceduto ai vizi capitali in agguato nella vita di corte, e nell'altro per la superbia dell'uomo che – come diffuso dalle fake news con una pericolosità almeno pari a quella dell'epidemia – manipola incoscientemente ciò che può trasformarsi in male²⁴. Il peccato o l'oltraggio che originano l'affezione e il contagio vengono neutralizzati dalla cura musicale che è del tutto positivamente irrazionale: la natura cura se stessa con i segni motivati delle passioni che producono il piacere capace di addolcire le pene dello spirito, e non con l'arbitraria razionalità della scienza che nell'infuriare dell'epidemia non riesce a soddisfare il bisogno di una indicazione chiara e risolutiva per arrestare il male dei corpi.

D'altra parte, anche lo scientismo dei virologi da talk show rischia di saldare pericolosamente estetica, etica e morale come in un qualsiasi dogma, ben lontano dai principi che governano la razionalità scientifica. Stabilendo un principio di autorità dei dati posti come assolutamente oggettivi, obliterando la pertinenza dei procedimenti e delle istanze di mediazione impegnate nella loro raccolta e produzione, proclamano in TV e sui social il dettato di una "giusta" verità scientifica, da difendere per il bene comune con una sorta di nuova inquisizione²⁵, che si scaglia non solo contro chi evidentemente promuove stupidaggini e notizie infondate, ma si muove anche per screditare dubbi, sperimentazioni farmacologiche e protocolli di validazione alternativi, o anche semplicemente chi timidamente propone di negoziare l'interpretazione del reale.

²³ I molti e diversi volti della Natura identificabili nella retorica del discorso pubblico degli ultimi anni, dalla scienza all'estetica, dal marketing all'ecologismo, sono stati approfonditamente analizzati da Gianfranco Marro-ne, *Addio alla Natura*, Einaudi, Torino 2011.

²⁴ Non è forse un caso che in questa sospensione del giudizio morale la propaganda aggressiva e spregiudicata dell'amministrazione Trump tenti di recuperare l'attenzione degli elettori facendo leva su un giudizio circa l'immoralità dei cinesi che, secondo una notizia di comprovata falsità, dopo aver creato artificialmente il virus se lo sarebbero lasciati scappare da un laboratorio di Wuhan, nucleo apparentemente originario dell'epidemia globale.

²⁵ Il sito web del "Patto per la Scienza", associazione di medici e scienziati attivi sui media con una particolare esposizione durante le fasi dell'epidemia da Covid-19, si apre con la seguente dichiarazione: "L'obiettivo principale è portare le evidenze scientifiche alla base delle scelte legislative e di governo di tutti i partiti politici, trasversalmente. Siamo inoltre un mezzo operativo e una cassa di risonanza per tutti i cittadini che vogliono combattere bufale e fake news in ambito medico-scientifico, così come i ciarlatani e gli pseudomedici. Vogliamo promuovere la cultura della scienza e il metodo scientifico attraverso programmi formativi e divulgativi in ambito scolastico, sanitario e mediatico".

Infine, il *côte* mediale della divulgazione finisce per associare implicitamente a ciò che è professato buono e giusto anche il valore estetico dell'eleganza e della trasparenza, che previene lo spettatore dalla terrificante visione del male. Insieme alla salvezza, la scienza promette la bellezza²⁶.

Forse troppo concentrati nel voler condurre anche una battaglia politica per l'affermazione del sapere scientifico sulla caricatura di quello umanistico, reputato causa di ogni superstizione e ritardo economico, agli scienziati "militanti" sembra sfuggire a volte lo spessore culturale dell'epidemia. Nella complessità del senso in cui siamo inevitabilmente immersi, le terapie mediche convivono con rituali e miti, tutti sottoposti agli stessi principi epistemici che governano la produzione di enunciati sul mondo e ne determinano l'efficacia, perlomeno quella simbolica che dà senso alle nostre vite.

Come lo strumento magico di un curatore, come gli eroi incarnati sul palco capaci di commuovere tanto gli altri personaggi in scena quanto gli ascoltatori in platea, il suono della voce di Farinelli agisce somaticamente in presenza del corpo del sovrano. L'efficacia di Bocelli passa invece attraverso il suo corpo mediale. Se il canto di Farinelli, che trova la forza nel dialogo immediato col divino, agisce simbolicamente in una dimensione universale – e non a caso cura il re che a quell'epoca governa ancora su buona parte del mondo conosciuto –, il canto di Bocelli si muove su una dimensione globale, viaggiando sui canali digitali della rete che con la loro pervasività definiscono oggi la topografia del mondo, abbracciandolo.

Con la fine della carriera di Giovanni Battista Velluti (1780-1861), amico amato e impiegato da Rossini, ma rifiutato da Bellini come un sorpassato "controsenso"²⁷, il soprano eunuco esce definitivamente dalla scena teatrale. Viene sostituito prima dai contralti *en travesti*, e poi dai tenori, i quali si presentavano con un look audacemente virile, guarniti di attributi come barbe, baffi e basette che i castrati non avrebbero mai potuto sfoderare. I personaggi incarnati sul palco dai nuovi tenori erano individui pronti a dichiarazioni categoriche, spavalde, esagitate, colorate da quel piglio politico "verdiano" che li rendeva lontanissimi dagli eroi neoclassici stilizzati e intercambiabili dell'era precedente.

Tuttavia, a livello strettamente musicale, nell'equilibrio interdefinito dei registri vocali maschili e femminili, la tessitura occupata dal timbro dei tenori finiva per mantenere la stessa posizione: se nella articolazione logica della categoria del genere le voci i bassi e i soprani individuano i poli dell'asse dei contrari, mentre i loro contraddittori baritoni e contralti costituiscono i sub contrari, la voce del tenore si trova esattamente a rappresentare il termine neutro compreso fra questi ultimi.

Con una agilità vocale tecnicamente nuova ma ugualmente tesa a stupire gli spettatori, i nuovi tenori portavano con sé verso il futuro ancora molti elementi in comune con i castrati. Rispetto ai contralti, paradossalmente femminili nei loro travestimenti da uomini, i tenori costituiscono un terzo sesso: né uomini né donne, seducono e colpiscono analogamente l'immaginario degli uni e delle altre. Ci troviamo ancora una volta di fronte a un termine neutro, ben al di là delle determinazioni sociopolitiche del *gender*. Secondo una vivida descrizione retrospettiva di Aldo Palazzeschi in *Stampe dell'Ottocento*: "si sarebbe detto che davanti al tenore gli spettatori avessero un unico sesso, o ch'egli rappresentasse un terzo sesso capace di affascinarne i sensi ugualmente, tanto era forte il potere di dominio sul pubblico; mentre il soprano o il baritono, per magnifici che fossero e ben provvisti di tutti i mezzi, per bella e nobile che potesse essere la loro parte, ottenevano entusiasmi equi e temperati, gli entusiasmi per il tenore erano sovrumani"²⁸.

Bocelli è un tenore dalla voce limpida che commuove il mondo intonando le sillabe come si fa e si deve nel Belpaese la dove il sì suona. Infatti, se gli si vuole riconoscere un merito innegabile, Bocelli ha saputo

²⁶ "L'attuale estetica della natura si innesta, più che su una teoria della bellezza e dell'esperienza estetica, su una generica etica del rispetto ambientale e su un'assoluta, implicita dipendenza dagli esiti conoscitivi delle pratiche scientifiche", Gianfranco Marrone, *Addio alla Natura*, cit., p. 24.

²⁷ Un avvincente racconto della parabola artistica di Velluti, insieme ad altri ritratti di evirati cantori è stato scritto da Luca Scarlini, *Lustrini per il regno dei cieli*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

²⁸ Aldo Palazzeschi, *Stampe dell'Ottocento*, Vallecchi, Firenze 1942, p.153, in Luca Scarlini, *Lustrini per il regno dei cieli*, cit., p. 82.

to trasformare l'eredità del melodramma in marchio del Made in Italy. Piuttosto che rimandare gli ascoltatori nell'Ottocento, o saltellare sbarazzini *avanti e 'ndré* facendo capolino dal passato come i primigeni "Tre Tenori" Pavarotti-Domingo-Carreras, l'impostazione vocale di Bocelli sembra semplicemente voler rassicurare i fan mettendoli al sicuro dalle intemperanze dell'attuale musica leggera. Come il canto aggraziato di Farinelli si contrappone alle urla inarticolate e selvagge del re, così il lieto e "leggibile" fraseggiare di Bocelli si oppone alle singhiozzanti afonie e alle ansiogene cacofonie del rock. La sua voce, che come quella di Farinelli è di una Natura superiore, comunica spontaneamente anche la sua superiorità culturale, e il prestigio che ne deriverebbe.

Tuttavia, nonostante i molti tentativi discografici e dal vivo sui palchi della lirica, non è all'opera che il cantante toscano ha raccolto gli ineguagliabili successi.

Bocelli non è un cantante d'opera. Piuttosto, sempre in linea con il procedimento di neutralizzazione delle categorie, è un "non cantante pop": ovvero, su un quadrato che articola l'opposizione fra i generi musicali, negando tutte le altre variabili degli stili vocali conformi al sound del pop internazionale ma portandosi dietro la memoria di quell'universo sonoro nella forma delle composizioni e negli arrangiamenti, Bocelli ha finito per individuare la posizione del termine complementare dei cantanti d'opera.

Il procedimento da lui messo in atto è quindi esattamente opposto a quello che aveva caratterizzato le scorribande del Pavarotti di fine carriera, che nelle vesti del "Big Luciano" aveva negato tutte le marche del genere musicale da cui proveniva, per trasportare la sola vocalità tenorile su altri palchi.

Il Pavarotti icona pop²⁹ si costituisce quindi come "non cantante d'opera", e in quanto complementare può tranquillamente condividere la scena di un megaconcerto con Bono e Brian Eno, Zucchero e Sting, continuando a recitare la sua parte, con quei glissando e rallentando che per quanto improbabili e fuori contesto manifestavano il processo di acquisizione dell'altro nell'identico, dell'estraneo proveniente da un universo lontano che viene accolto con tutta l'aura di prestigio che porta con sé. Bocelli, al contrario, è piuttosto il prodotto di una alterazione di ciò che è propriamente pop, e il suo prestigio verrebbe di riflesso dalla sua posizione di complementarità, "fuori dal teatro".

Si potrebbe facilmente obiettare che questi giochi logici di trasformazione e traduzione dei poli opposti di una categoria funzionano bene quando apparentemente si tende ad essenzializzare i generi del discorso musicale e le identità degli attori che in essi appaiono. È chiaro a tutti coloro che si occupano di musica che il pop e l'opera siano in realtà entrambi dei fenomeni storicamente e socialmente legati alla nascita e allo sviluppo dell'economia dello spettacolo, che inquadra la musica nelle dinamiche della produzione di oggetti destinati al mercato dell'intrattenimento. Ma è l'attualità culturale che pone i due generi ai poli dell'opposizione fra ciò che nei consumi culturali viene riconosciuto popolare o colto. Questo gioco si tiene quindi molto alla larga dalle ontologie, ed è piuttosto interessato a esplicitare lo statuto e le trasformazioni in atto nelle forme del sistema di sapere strutturalmente organizzato che chiamiamo cultura.

La vocalità a cui facciamo riferimento ascrivendola alla categoria "opera" e in cui Bocelli rientra a pieno titolo, è in realtà uno stereotipo appartenente all'idea popolare del teatro musicale che coincide con il melodramma italiano di metà Ottocento, senza contare le innumerevoli trasformazioni avvenute passando dalla pucciniana "La Fanciulla del West" alla recentissima "Anna Nicole" ispirata alla celebre playmate nuova Violetta Valery. Risulta più facile comprendere il riferimento alla vocalità pop, postulata per antitesi dalla scelta stilistica di Bocelli, che tuttavia non manca di quella genuinità che concorre a celebrare la naturalità del suo talento.

La pronuncia delle frasi melodiche che abbiamo ascoltato in "Music for Hope", un po' incerta nel tempo e nell'intonazione, è tipica di quelle belle voci che una volta rallegravano il *soundscape* dei rioni popolari, quando al mattino, fra le tende dei banchi del mercato in allestimento, fra una "Granada" e una "Ogni volta" proiettata con maschia potenza, poteva levarsi anche la dolce melodia di una "Sera 'e maggio". Con buona pace dei criticoni eruditi, se in piazza Duomo ci fosse stato un tenore "patenta-

²⁹ La narrazione alla base dell'invenzione di Pavarotti "icona pop" è ben esemplificata dal recente film documentario di Ron Howard, *Pavarotti* (USA, 2019). Per i meccanismi sociosemiotici generali della produzione di identità delle star musicali fra musica, moda e media soprattutto nelle culture giovanili: Lucio Spaziant, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2016.

to” avrebbe ottenuto meno contatti. E sicuramente avrebbe vanificato l’efficacia del rito, che non si basa sulla tecnica vocale di Bocelli, ma sulla complessità culturale della sua figura, adeguatamente confrontabile con quell’altro edificio storico culturale rappresentato da Farinelli.

L’omologia formale dei fenomeni culturali analizzati permette di rilevare una doppia proiezione fra presente e passato, al di qua e al di là della linea del tempo che li separa, mettendo in luce come si costituisce la competenza dell’ascoltatore, e come in relazione ad essa si articola l’universo sonoro.

Sollecitato dalla teoria semiotica contemporanea, il canto di Farinelli si è spogliato dalle sue determinazioni storiche e ha mostrato il carattere anacronistico di un modello strutturale – “costante” direbbe D’Ors – che ci permette di comprendere meglio il dispositivo alla base del canto di Bocelli. Allo stesso tempo, per descrivere i meccanismi dell’efficacia dell’uno e dell’altro fenomeno, l’attualità dell’analisi semiotica ha dovuto fare i conti con la storicità delle teorie estetiche e delle pratiche sociali proprie ai due contesti culturali, riuscendo infine a mostrare però alcune rime interessanti.

La comparazione delle forme del gusto fra le due epoche permette infatti di decostruire l’immagine attuale dell’opera settecentesca, dimostrando di poter comprendere i suoi meccanismi espressivi attraverso la lente della cultura musicale pop³⁰. D’altro canto, la struttura del mito di Farinelli suggerisce le eredità e le motivazioni del prestigio di Bocelli, sostenuto dal plauso di politici e giornalisti spesso ignari delle questioni musicali, e generalmente respinto dai professionisti della musica, che altrettanto spesso rischiano di perdere di vista il complesso delle dinamiche culturali in cui è immerso il loro lavoro.

Da semplice e “naturale” spettatore, resta solo il leggero dubbio che, a parte lo show di Bocelli, una cornice altrettanto mediaticamente efficace che avesse proposto qualche contrappunto bachiano eseguito al pianoforte da una Beatrice Rana³¹ avrebbe forse curato non solo gli animi intristiti dalla malattia virale, ma anche la cultura musicale degli italiani, malata cronicamente ormai dai tempi in cui la musica è diventata “linguaggio universale” paradossalmente ineffabile, destinato solo a chi “la capisce” per misteriosi motivi che pertengono al sacro dono del talento, o alla fortuna.

pubblicato in rete il 15 maggio 2020

³⁰ Sebbene ampiamente criticabile dal punto di vista cinematografico, il film *Farinelli voce regina* di Gérard Corbiau (Italia - Francia, 1994), sviluppando fantasiosamente l’analogia fra il personaggio del celebre castrato e il modello di una ipotetica rockstar, ha suscitato una vasta attenzione sui problemi della ricostruzione del suono del passato e ha scatenato un interesse di massa per l’opera settecentesca, i cui suoni sarebbero rimasti altrimenti gelosamente custoditi nelle aule dei barocchisti. La comunicazione discografica sull’opera settecentesca che oggi passa soprattutto attraverso i canali digitali capaci di incontrare anche un pubblico giovanile, trae spesso spunto da quel modello. Sta poi agli specialisti correggere le eventuali derive (che non provengono sempre e necessariamente dall’arte popolare) con l’autorità e l’efficacia dei loro strumenti.

³¹ La narrazione mediatica che accompagna dai primi anni di carriera la straordinaria giovane pianista contiene tutti gli ingredienti per la costruzione di una futura “icona” della musica internazionale, posizionandosi però non sul termine neutro dell’opposizione fra colto e popolare, ma configurandosi come termine complesso (colto e popolare), che è poi quello propizio ad una buona e fertile divulgazione della cultura musicale.