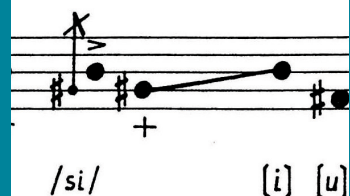


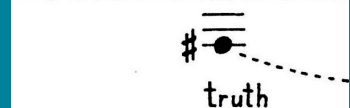
# Didattica musicale e ricerca – 2022

A cura di Massimo Zicari

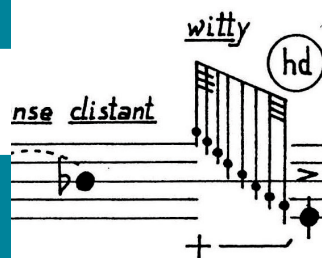
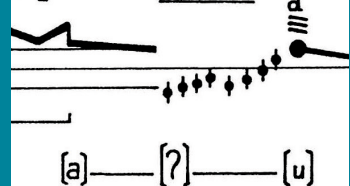
*under tense wistful*



*le*



*ing tense L. d frant*



# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana  
A cura di Massimo Zicari  
N. 2

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

[www.conservatorio.ch](http://www.conservatorio.ch)

[massimo.zicari@conservatorio.ch](mailto:massimo.zicari@conservatorio.ch)

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Cecilia Malatesta, Ugo Gianì

© 2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) [www.lim.it](http://www.lim.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-342-6

# **DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2022**



## SOMMARIO

- VII *Introduzione*
- 1 *Sequenza III di Luciano Berio: prassi esecutiva e autorità del compositore*  
*Un'intervista di Massimo Zicari a Luisa Castellani*
- 21 *L'interpretazione di un brano atonale del '900 con allievi al primo anno di violoncello: strategie didattiche in azione*  
Cristina Bellu
- 47 *I 24 Caprichos de Goya di Mario Castelnuovo-Tedesco: idiosincrasie strumentali e soluzioni interpretative*  
Sofia Silvestrini
- 65 *Danzar sull'arco, suonar nei passi. L'utilizzo della danza per lo sviluppo di competenze ritmiche e interpretative nel violino*  
Enrico Osti
- 85 *La body percussion nell'insegnamento della fisarmonica*  
Raffaele Diego Cardone
- 107 *L'arco-pendolo nella didattica per violino*  
Doriano Giovanni Maria Di Domenico
- 131 *La pratica musicale come veicolo relazionale in aiuto agli allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali*  
Lia Piaia-Bardelli
- 157 *Politiche urbane per la musica in Europa, dal secondo dopoguerra a oggi*  
Franco Bianchini





## INTRODUZIONE

A poco più di un anno dall'uscita del primo, siamo in grado di licenziare alle stampe il secondo volume dei *Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana*, che si caratterizzano per la presenza di un gruppo di tre contributi il cui comune denominatore appare essere l'interesse per i repertori del Novecento. La scelta non è priva di conseguenze e solleva questioni importanti in merito alla rilevanza che i secoli ventesimo e ventunesimo assumono nei programmi di studio dei conservatori di musica. Il problema può essere affrontato su due piani: da una parte la scelta dei repertori e dall'altra la maniera in cui la didattica musicale si china sulle sfide che questi comportano. In merito alla scelta dei repertori, e nonostante il fatto che istituzioni come la nostra dedichino importanti sforzi e una costante attenzione ai repertori a noi cronologicamente più vicini, è inevitabile osservare come gli autori che vanno dal primo barocco al tardo romanticismo continuino ad occupare una posizione assolutamente centrale nelle formazioni musicali, mentre quelli delle epoche precedenti e successive siano relegati ai margini. La musica antica e quella contemporanea assumono di volta in volta una funzione complementare, spesso nella prospettiva di una futura specializzazione.

Senza voler mettere in discussione la necessità, per ogni buon studente, di padroneggiare i linguaggi, gli stili e le tecniche proprie di quei repertori che compongono il nucleo centrale della tradizione musicale eurocolta, è quantomeno opportuno interrogarsi proprio sul grado di marginalità che i repertori *altri* rivestono in questo quadro. La questione diventa tanto più urgente se si pensa che la stessa distanza che separa noi dai 5 *Klavierstücke* op. 23 di Arnold Schönberg separa questi ultimi dalla *Sinfonia n. 9* di Beethoven o dalla *Semiramide* di Rossini. È chiaro come questi autori richiedano la conoscenza di stili, tecniche e prassi esecutive lontane tra loro. Quali sfide interpretative impongono i repertori che si sono cristallizzati nel corso degli ultimi cento anni? Quale grado di maturità dovrà aver raggiunto uno studente, allo scopo di comprendere le istanze estetiche del secondo dopoguerra? Per interpretare Luciano Berio sarà opportuno che i nostri allievi abbiano letto *Opera aperta* di Umberto Eco e digerito le teorie semiologiche di Jean Jacques Nattiez? La tentazione di rispondere positivamente è forte: se è vero che per interpretare Händel e Vivaldi è indispensabile avere familiarità con i testi di Quantz, Leopold Mozart e Carl Philip Emmanuel Bach, per affrontare Berio sarà altrettanto indispensabile aver letto i suoi testi ed avere una adeguata comprensione della temperie estetica e culturale di quel momento storico. Ma quanto risponde al vero il quadro sin qui tratteggiato?

A corollario di questo primo interrogativo se ne pone un secondo, di non minore importanza, che riguarda la didattica e la preparazione necessaria per poter

uscire dal solco della tradizione classico-romantica ed avventurarsi alla scoperta della musica contemporanea, magari già con allievi principianti. Di quali strumenti didattici dovrebbe disporre un insegnante che desiderasse esplorare i compositori di oggi con i propri giovani allievi, che volesse introdurli alla lettura delle più aggiornate notazioni grafiche e che cercasse di convincere i loro genitori che quelle bizzarre cacofonie nella cui produzione i loro figli sono strenuamente impegnati non rappresentano una pratica pericolosa ma, al contrario, un oggetto musicale esteticamente valido? Non è difficile immaginare la preoccupazione di un genitore che dovesse vedere il pianoforte di famiglia riempito di oggetti strani e percorso in punti che non sono i tasti.

Nel tentativo di affrontare alcune di queste questioni, il volume si apre con un'intervista a Luisa Castellani, docente di canto e interprete di riferimento per il repertorio del Novecento, legata personalmente a Luciano Berio, col quale lavorò a lungo registrando alcune delle sue più importanti composizioni per voce. Con l'idea di recuperare una più corretta relazione con un secolo al quale tendiamo a riferirci nei termini di una interminabile, illusoria contemporaneità, con Luisa Castellani abbiamo affrontato il problema delle prassi esecutive del Novecento e della necessità di dedicare loro la stessa attenzione che dedichiamo allo studio dei repertori dei secoli precedenti. In particolare, abbiamo affrontato il problema della autorialità delle registrazioni discografiche, discutendo la misura in cui una interpretazione registrata in presenza e sotto la supervisione del compositore possa essere considerata quale documento privilegiato e fonte imprescindibile per la ricostruzione dell'immaginario artistico di quest'ultimo. In qualche modo, una registrazione si aggiunge alla partitura quale secondo livello testuale, fornendo indicazioni che non sempre appaiono perfettamente coerenti con quanto affidato alla scrittura. È quindi necessario riconoscere alle registrazioni un valore normativo? Oppure dobbiamo limitarci al loro carattere di esemplarità e concederci, come interpreti, un più ampio margine di libertà interpretativa? Come si vedrà dalle prossime pagine, la questione è assai complessa e va a toccare, tra le altre, la dimensione del consumo musicale attraverso le piattaforme digitali: il fenomeno della massificazione dell'accesso alla musica solleva non pochi interrogativi sulla legittimità dei modelli che propone e, soprattutto, sulla maniera in cui questi intervengono nei processi formativi.

Nel secondo contributo, Cristina Bellu indaga le strategie di insegnamento adottate nel lavoro sull'interpretazione di un brano atonale con bambini al primo anno di violoncello. Nel constatare come il repertorio violoncellistico sia costellato di compositori del Novecento, l'autrice osserva la mancanza di materiali didattici che, nel momento di affrontare la musica contemporanea, aiutino i giovani allievi nel processo di costruzione di senso e riducano al minimo il rischio che questa musica suoni come un accumulo di incomprensibili e spesso sgradevoli bizzarrie. Risulta chiara non solo la necessità di un repertorio didattico di qualità, ma anche di una serie di strategie efficaci per preparare i giovani allievi a conoscere e ad

apprezzare le sfide strumentali e estetiche proprie di questo repertorio. Anche in paesi come la Francia, dove già a partire dagli anni '60 è stata condotta una campagna di promozione della musica contemporanea, non sono accessibili strumenti didattici in grado di mediare (per usare le parole di Jean Jacques Nattiez) tra livello testuale, dimensione poetica e dimensione estetica. In pratica, pur avendo del materiale musicale valido tra le mani, come farà il nostro insegnante a mediare tra le complessità grafiche e di notazione del testo, le istanze estetiche che sono alla base di quella scrittura e le competenze musicali dell'allievo? Dall'indagine condotta da Cristina Bellu risultano due indicazioni estremamente interessanti. La prima riguarda la differenza di atteggiamenti che qualifica il lavoro degli insegnanti più giovani rispetto a quelli più maturi: mentre i primi sembrano concentrarsi sulla dimensione estetica, ovvero sulla sensibilità degli allievi e sul loro bagaglio linguistico e musicale, i secondi si focalizzano sulla decodifica del testo e sulla comprensione delle intenzioni compositive attraverso la notazione. Questa indicazione, che varrebbe la pena verificare ed approfondire, sembra suggerire non soltanto una diversa sensibilità personale, ma anche quella che potrebbe essere la distanza culturale che esiste tra generazioni diverse di insegnanti. Potremmo essere di fronte a quel salutare aggiornamento dei paradigmi della didattica strumentale, che pone al centro del processo di apprendimento l'allievo e non il testo da riprodurre. La seconda indicazione riguarda la necessità di fare ampio ricorso al linguaggio figurato, dove l'uso frequente di metafore, analogie e similitudini spesso legate alla dimensione corporea sembrano rispondere all'esigenza di ricucire la distanza tra i codici musicali tradizionali (basati sulle funzioni tonali) e quelli moderni. Queste strategie, che si aggiungono a quelle imitative (modelling) e alla verbalizzazione di una serie di informazioni e istruzioni, non sono nuove e vengono comunemente applicate anche nel lavoro sui repertori tradizionali. Tuttavia, nella musica contemporanea sembrano assumere un ruolo centrale proprio nel processo di costruzione di senso.

Il terzo dei contributi incentrati sui repertori del Novecento viene da Sofia Silvestrini che, durante l'ultimo anno di Bachelor, si è occupata delle difficoltà che ruotano intorno alle soluzioni compositive adottate da Mario Castelnuovo-Tedesco nei *Caprichos de Goya* per chitarra. Come ci ricorda l'autrice, compositori come Castelnuovo-Tedesco, sollecitati da un interprete d'eccezione come Andrés Segovia, scrivevano per chitarra senza possedere una conoscenza adeguata dello strumento, delle sue diteggiature, della distribuzione delle voci, dei suoi registri. La mancanza di queste conoscenze ha portato a comporre brani in cui interi passaggi musicali si scontrano con le possibilità dello strumento e, per essere eseguiti, devono essere modificati. Segovia, che spesso guidava i compositori nella realizzazione dei brani che questi gli dedicavano, non ebbe modo di collaborare nel processo di scrittura dei *Caprichos*, né di rivedere i brani in vista della loro pubblicazione. Il caso vuole che nemmeno il lavoro di revisione lasciato da Angelo Gilardino nel 1970 metta interamente d'accordo i chitarristi che si confrontano

con questi brani, con la conseguenza che ognuno di loro dovrà esplorare soluzioni personali. Sorge quindi il problema di mediare tra le intenzioni compositive, i limiti della chitarra e, non da ultimo, la sensibilità dell'interprete moderno. Nel suo articolo, Sofia Silvestrini elabora una serie di proposte interpretative basate su criteri tecnici che implicano la semplificazione degli accordi, lo spostamento delle voci, l'uso degli armonici e, soprattutto, sull'identificazione degli elementi caratterizzanti della scrittura musicale del compositore. Il punto di partenza è quindi l'idioletto compositivo di Castelnuovo-Tedesco.

A questi primi contributi si aggiungono tre articoli ricavati dai più meritevoli lavori finali preparati per il conseguimento del Master of Arts in Music Pedagogy nell'anno accademico 2021/22. Enrico Osti e Dorianò Giovanni Maria Di Domenico si sono concentrati sulla didattica per violino occupandosi di due dimensioni molto diverse. Enrico Osti incrocia il metodo Dalcroze e le teorie di Vygotskij sull'appropriazione degli artefatti culturali per sviluppare un approccio al repertorio barocco basato sui passi di danza e sull'immersione culturale. Si tratta non solo di riprodurre le sequenze di movimenti che permettono di interiorizzare il metro 3/4 in una danza come il minuetto, ma di riportare in vita la pratica storica del ballo attraverso semplici ausili didattici e qualche accessorio di abbigliamento, con l'obiettivo di facilitare il processo di familiarizzazione con brani e autori molto distanti dalla quotidianità dei nostri giovani allievi. L'idea di un'esperienza didattica più immersiva, come oggi si tende a dire, va oltre i problemi puramente tecnici, nella prospettiva di una educazione alla musica a tutto tondo.

Su un piano completamente diverso si è mosso Dorianò Di Domenico, che ha sperimentato un dispositivo in grado di fornire ai violinisti indicazioni visive e cinestetiche utili al controllo del movimento dell'arco rispetto al ponticello: l'arco-pendolo. Nel quadro di una ben documentata discussione sugli aspetti motori e posturali che qualificano l'apprendimento del violino e sui rischi derivanti da una cattiva gestione del proprio corpo, magari dovuta all'acquisizione di routine di studio inefficaci, l'arco-pendolo si propone come un semplice strumento per sensibilizzare gli allievi al corretto movimento da compiere con il braccio destro. L'intervento proposto è servito a testare le prime impressioni suscitate dall'utilizzo di questo dispositivo con partecipanti di età diverse, nella prospettiva di poterlo utilizzare quale strumento didattico sussidiario, sia a lezione che nello studio a casa. Malgrado l'età dei partecipanti abbia condizionato le loro risposte, appare chiaro che l'arco-pendolo può fornire un importante giovamento, agendo a livello sensoriale e motorio e fornendo informazioni visive e cinestetiche utili per intervenire sulla postura e sui gesti che braccio e avambraccio devono compiere per mantenere il movimento dell'arco parallelo al ponticello.

Raffaele Diego Cardone presenta un'esperienza didattica che mirava a verificare se l'uso della body percussion applicata all'insegnamento della fisarmonica potesse favorire la lettura, l'esecuzione corretta di alcune figure ritmiche e l'acquisizione consapevole dell'indipendenza e della coordinazione delle due mani.

A monte di questo lavoro vi sono due premesse importanti: la prima riguarda la necessità di lavorare sul ritmo in funzione degli aspetti motori che sono alla base dello sviluppo delle relative competenze; la seconda affronta lo scollamento tra l'insegnamento dello strumento e quello della teoria e del solfeggio. A questo si aggiunga il fatto che nell'immaginario collettivo questo strumento è spesso associato ai repertori popolari e che gli allievi vi si avvicinano senza avere un'idea precisa di cosa aspettarsi. I risultati mostrano, ancora una volta, l'utilità di affiancare attività motorie dal carattere ludico a quelle strumentali, allo scopo di raggiungere più rapidamente obiettivi di apprendimento che, se affidati al consueto rituale della decodifica grammaticale della pagina scritta in una situazione di insegnamento frontale, risulterebbero più precari.

Il contributo di Lia Piaia-Bardelli si colloca a conclusione del *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione Musicale Elementare e in Insegnamento dell'Educazione Musicale per il Livello Secondario I*, la formazione che conduce al conseguimento di due titoli, proposta dal Conservatorio della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Il lavoro di Lia Piaia Bardelli riporta i risultati di una ricerca che intendeva verificare se e come la musica potesse favorire l'instaurarsi di dinamiche relazionali positive nel contesto della scuola elementare tra allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali. Come ben sa chi lavora nei contesti delle scuole dell'obbligo, oggi più che mai la dimensione inclusiva della scuola pone gli insegnanti di fronte a sfide sempre più complesse che spesso derivano dalla presenza in classe di allievi con bisogni speciali, siano essi di natura culturale o causati da disturbi specifici. Alcuni di questi disturbi si manifestano spesso sotto forma di difficoltà relazionali, irrequietezza, incapacità di rimanere seduti e concentrarsi, comportamenti tradizionalmente etichettati nella categoria della "cattiva educazione". Il lavoro svolto con gli allievi di una quarta elementare del Canton Ticino ha evidenziato, ancora una volta, il potenziale delle attività musicali e la loro capacità di incanalare in maniera costruttiva i comportamenti degli allievi con maggiori difficoltà. Questa esperienza invita due riflessioni: da una parte si conferma il fatto che la musica può costituire un vettore privilegiato di espressione personale e di scambio in contesti qualificati da grande eterogeneità; dall'altra si evidenzia ancora una volta come le attività musicali abbiano una forte valenza collaborativa e siano quindi in grado (non uniche) di favorire dinamiche interpersonali costruttive. L'assunzione di responsabilità, la definizione dei ruoli e la condivisione di un obiettivo comune, in questo caso di tipo musicale, possono costituire un catalizzatore molto efficace nei processi di costruzione di rapporti collaborativi all'interno di una classe. Questi effetti sono generalmente associati alla riduzione dei livelli di conflittualità e ad un aumento della disponibilità al confronto.

L'ultimo contributo viene da Franco Bianchini, responsabile scientifico del *Certificate of Advanced Studies (CAS) in Cultural Policies – Strategies, policies and*

*practices for sustainable development*, un percorso di post-formazione che il nostro conservatorio offre ai professionisti della cultura interessati alle dinamiche del cambiamento con le quali anche il mondo della cultura è costantemente confrontato. Si tratta di una delle (numerose) anime che caratterizzano il Conservatorio della Svizzera italiana e che, in questo caso, si aprono ad una prospettiva di più ampio respiro. Franco Bianchini ci offre una breve retrospettiva sulle politiche urbane per la musica in Europa a partire dal secondo dopoguerra, individuando tre età distinte che definisce *della ricostruzione*, dal secondo dopoguerra alla metà degli anni sessanta, *della partecipazione*, dalla fine degli anni sessanta alla metà degli anni ottanta, e *del city marketing*, dalla fine degli anni ottanta all'inizio del nuovo secolo. Se è chiaro che la prima fase si lega profondamente al processo che vide l'Europa impegnata nella ricostruzione e condizionata dalla guerra fredda, la seconda aprì la strada a pratiche culturali musicali che oggi tendiamo a dare per scontate, come per esempio il *busking*, fino a giungere a quel concetto rinnovato di città che oggi anima molte delle discussioni sulle politiche culturali urbane. Questo tema ha delle implicazioni importanti anche per il nostro conservatorio, in un momento storico che appare decisivo per il suo futuro sviluppo. Con il messaggio licenziato lo scorso autunno dal Municipio per la creazione della Città della Musica, Lugano ha segnato una svolta decisiva verso la ridefinizione del ruolo della musica nelle sue politiche culturali grazie alla creazione di "un nuovo polo di competenze dedicato alla formazione musicale, al patrimonio sonoro e alle principali realtà di livello nazionale e internazionale in campo musicale attive nel comprensorio comunale" (Città di Lugano, comunicato stampa del 29 settembre 2022). Come evidenziato nello stesso comunicato, si è trattato di impiantare un nuovo ecosistema all'interno di un biotopo in grado di facilitare la crescita e la convivenza di istituzioni diverse, impegnate in attività che vanno dall'educazione alla musica alla formazione musicale professionale, dalla creazione al consumo musicale, dalla diffusione di artefatti musicali alla loro conservazione e alla ricerca. Progetti come questo, oltre ad ancorare al territorio realtà diverse promuovendone lo sviluppo, offrono la possibilità di produrre un enorme valore aggiunto anche a livello economico, favorendo il riposizionamento della città di Lugano nella geografia culturale cantonale, nazionale ed internazionale.

Massimo Zicari  
Lugano, 15 settembre 2023

# POLITICHE URBANE PER LA MUSICA IN EUROPA, DAL SECONDO DOPOGUERRA A OGGI

Franco Bianchini

**Abstract:** L'articolo discute alcuni aspetti chiave della storia delle politiche urbane per la musica in Europa dal 1945 a oggi, individuando tre fasi principali: *l'età della ricostruzione* (dalla fine della Seconda guerra mondiale alla metà degli anni '60), *l'età della partecipazione* (dalla fine degli anni '60 alla metà degli anni '80) e *l'età del city marketing* (dalla fine degli anni '80 agli anni 2000). La parte conclusiva dell'articolo sviluppa alcune brevi considerazioni sul ruolo della musica nelle politiche culturali urbane nei primi due decenni del XXI secolo, anche con riferimento alla situazione post-pandemia.

**Parole chiave:** musica, politiche urbane, dopoguerra.

Fare un discorso su politiche urbane e musica che cerchi di abbracciare tutta l'Europa è molto difficile in quanto ci sono grandi differenze tra i diversi paesi europei, sia per quanto riguarda la definizione stessa di "politica culturale", sia per i livelli di decentramento. Per esempio, un paese come la Svizzera, con la sua struttura federale di governo, ha un livello di autonomia locale maggiore di quello di molti altri paesi europei e può creare più facilmente le condizioni per politiche culturali urbane ambiziose.

È diversa anche la struttura dell'economia culturale e quindi dell'economia della musica nei diversi paesi. Per esempio, nel Regno Unito sia l'industria della musica che le attività musicali di alto profilo e prestigio sovvenzionate dallo Stato sono concentrate nella capitale, a Londra. La maggior parte delle band britanniche (anche quelle nate in città medio-grandi, come Glasgow, Liverpool, Manchester e Sheffield) si sono dovute prima o poi trasferire a Londra per poter lavorare con l'industria della musica. In paesi con una struttura delle industrie culturali fortemente concentrata in una città, c'è certamente un problema di emorragia dei talenti dalle città provinciali e regionali verso la capitale. Questo problema è molto presente anche in Francia, a causa del dominio di Parigi, e in Italia dove anziché avere il monopolio di una città abbiamo il duopolio di Roma e Milano. In Italia anche città con una fortissima creatività musicale (per esempio Napoli, Bologna e Genova) non sono riuscite a sviluppare un'industria della musica competitiva, nonostante vari tentativi molto apprezzabili, specialmente nel caso di Bologna, dove è stata sviluppata una strategia delle industrie culturali comprendente anche la musica.

Nonostante queste differenze importanti tra diversi paesi europei è possibile individuare una traiettoria storica del ruolo della musica nelle politiche culturali urbane dal 1945 ad oggi. La prima fase storica va dal 1945 alla fine degli anni '60, un periodo definibile come *età della ricostruzione* nel senso che furono anni sia di ricostruzione civica e morale dopo gli orrori del Nazismo, del Fascismo e della guerra, che di ricostruzione fisica delle città europee, specialmente di quelle più bombardate nel Regno Unito e in Olanda, Francia, Germania, Italia, Polonia e Romania. Furono ricostruiti o costruiti ex novo anche molti centri culturali, teatri, sale da concerto e altri edifici per le attività musicali.

La politica musicale urbana in questo periodo era controllata da piccoli gruppi, élite di politici e artisti che avevano una concezione piuttosto ristretta di "musica" e di "cultura". La definizione di musica si concentrava sulla cosiddetta musica classica e sull'opera, e comportava l'esclusione delle forme di musica emergenti, legate al pubblico giovanile e ai generi provenienti da oltreoceano (più comunemente identificati come pop e rock). Queste ultime venivano viste come qualcosa di cui lo Stato non si doveva occupare, qualcosa di cui si occupavano il mercato e le industrie culturali private e quindi non i governi nazionali e locali. Ci furono, in ogni caso, in molte città europee iniziative di altissimo profilo, focalizzate sulla musica classica e sulla lirica, spesso con finalità molto lodevoli come quella di tentare di ristabilire un dialogo culturale tra Europa occidentale e orientale negli anni della guerra fredda. Tra i vari esempi ricordiamo il Festival di Edimburgo (creato nel 1947).

Le politiche musicali furono in questo periodo, d'altro canto, anche uno strumento utilizzato dalla Central Intelligence Agency (CIA) statunitense per contrastare la forte influenza dell'Unione Sovietica, che aveva riscosso simpatie presso molti artisti, tra i quali anche musicisti. La CIA promosse i tour europei della Boston Symphony Orchestra nel 1952 e nel 1956, tournée in varie città europee finanziate attraverso il "Congresso per la libertà della cultura" che aveva sede a Parigi.

Nel complesso, le politiche culturali urbane per la musica dal 1945 alla fine degli anni '60 non furono ispirate dall'idea di allargare la partecipazione dei cittadini, ma si concentrarono sulla cultura 'alta' e richiesero un alto livello di capitale culturale, favorendo la ricostruzione di gerarchie sociali in cui la borghesia, che si stava ricostituendo in varie città europee, aveva una posizione dominante.

La seconda fase storica, che inizia nella seconda metà degli anni '60, fu testimone di episodi di contestazione nei confronti di questo tipo di politiche culturali. Forse l'esempio più eclatante ebbe luogo al Teatro alla Scala di Milano il 7 dicembre 1968. Uno dei leader della protesta giovanile, Mario Capanna, guidò una specie di tentativo di cacciata dei mercanti dal tempio, buttando uova marce e vernice addosso ai signori e alle signore ben vestite che erano alla Scala alla prima della stagione – una contestazione che si ripeté per vari anni dopo il '68.

Questa seconda fase storica, che potremmo chiamare *età della partecipazione*, fu caratterizzata da un generale aumento di importanza delle politiche musicali



e culturali urbane. Una delle cause fu la forte riduzione della disoccupazione. La crescita economica portò a una situazione di quasi piena occupazione in Europa occidentale, in cui i sindacati riuscirono a negoziare una riduzione della settimana lavorativa e un aumento delle giornate di ferie pagate, portando ad un aumento del tempo libero per le classi lavoratrici. Crebbe anche in questi anni (per esempio, nel Regno Unito, nei Paesi scandinavi e in Germania) il profilo della musica nelle scuole, che portò bambini e ragazzi di estrazione sociale più bassa ad avere accesso ad attività musicali. A questo si aggiunse una crescita di domanda politicamente organizzata di musica, anche alternativa e giovanile, favorita da un aumento del decentramento a favore delle amministrazioni locali e regionali in diversi paesi europei. Per esempio, in Italia fu istituito nel 1970 il sistema delle regioni a statuto ordinario.

Quali furono le manifestazioni principali di questa ondata d'innovazione nelle politiche culturali urbane in questo periodo? Furono senz'altro innovative le politiche dell'effimero, l'idea dell'animazione culturale urbana gratuita o a costi molto accessibili nei mesi estivi. Un'esperienza che influenzò molte altre città fu quella di Roma sotto la guida dell'assessore alla cultura della prima giunta di sinistra dell'amministrazione capitolina, Renato Nicolini, che dal 1976 al 1985 sviluppò l'Estate romana, un programma di animazione culturale della città comprendente anche la musica, per esempio il jazz eseguito su barconi sul Tevere e altre attività musicali al chiuso e all'aperto in tutto il centro storico.

La musica in strada, compreso il *busking*, diventò importante in molte città. Per esempio, la municipalità di Copenaghen alla fine degli anni '60 cominciò a pedonalizzare il centro storico e a introdurre sistemi di trasporto pubblico sostenibile che ridussero la necessità di usare l'automobile. Il periodo che ho chiamato *età della ricostruzione* invece era stato caratterizzato da una riprogettazione dei centri storici, soprattutto a beneficio degli automobilisti, con la creazione di autostrade urbane, cavalcavia e parcheggi multipiano che avevano in qualche modo ridotto, ostacolato e reso meno piacevole l'accesso dei pedoni agli spazi pubblici. Il suono di molte città europee negli anni '50 e '60 era stato dominato dall'automobile. Verso la fine degli anni '60 comincia a svilupparsi una coscienza diversa e si parla della necessità di *riumanizzazione* dei centri storici, anche sulla spinta dei nascenti movimenti ambientalisti e della critica femminista al modello di pianificazione urbana adottato nei primi due decenni del dopoguerra. Un esempio di quel periodo furono le politiche di protezione integrata del centro storico di Bologna, che venne ripopolato con una nuova politica residenziale. Nel caso di Copenaghen, invece, la politica di pedonalizzazione si unì alla promozione della musica e di altre attività artistiche in strada. Inizialmente, queste iniziative di pedonalizzazione e animazione culturale nella capitale danese vennero osteggiate dai negozianti, che in un secondo momento iniziarono a sostenerle in virtù di un aumento dell'uso del centro città e quindi delle vendite.

Durante *l'età della partecipazione* ci fu anche un fenomeno molto importante di animazione socioculturale, con l'emergere di quella che potremmo chiamare *community music* dalla fine degli anni '60 alla metà degli anni '80. I musicisti iniziarono a lavorare non solo nelle istituzioni culturali collocate nei centri delle città, ma anche nelle scuole e nei centri culturali di quartiere, strutture polivalenti che vennero create in molti casi anche nelle zone periferiche. I musicisti lavorarono a volte anche nelle fabbriche, nelle prigioni, negli ospedali e nelle case di riposo, dunque in contesti sociali molto diversi. All'interno di questa nuova filosofia d'intervento culturale, i musicisti non aspettano che gli spettatori vadano nelle istituzioni culturali del centro storico ma si spostano nei luoghi in cui la gente risiede, lavora e vive. Uno dei centri culturali di quartiere polivalenti (fondato nel 1979) che funse da modello per centri simili in altri paesi europei fu il WUK (Werkstätten und Kulturhaus) ad Alsergrund, il IX distretto di Vienna.

*L'età della partecipazione* fu caratterizzata dalla crescita della spesa nelle politiche culturali urbane. Per esempio, nelle città italiane la spesa culturale aumentò in termini reali da 300 miliardi di lire circa nel 1980 a 800 miliardi circa nel 1984. L'andamento della spesa culturale nelle città francesi nello stesso periodo fu abbastanza simile. Ci fu un aumento dell'importanza della politica culturale urbana e anche delle attività musicali e del loro status politico: ad esempio, nel periodo a cavallo tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 Renato Nicolini divenne uno dei politici locali più noti in Italia; lo stesso accadde ad altri politici che si occupavano di politiche culturali urbane in altri paesi europei in quel periodo.

Con la recessione economica del periodo 1980–1982 iniziò una notevole perdita di posti di lavoro, specialmente in città industriali come Torino, Genova, Bilbao, Rotterdam, Amburgo, Liverpool, Glasgow e Sheffield. Nelle politiche culturali urbane vi furono iniziative lodevoli che cominciarono ad affrontare il problema della disoccupazione giovanile. Nel caso di Sheffield, all'interno di un nuovo "Cultural Industries Quarter" creato dalla municipalità (Sheffield City Council) in un'area di edifici industriali e magazzini dismessi vicino alla stazione ferroviaria, venne aperto nel 1986 Red Tape Studios, una struttura in cui i giovani disoccupati potevano andare a provare e registrare musica. A partire dalla metà degli anni '80 si verificò un cambiamento di paradigma, causato dalla crisi finanziaria dei governi nazionali e locali in Europa (causata a sua volta in parte dalla globalizzazione e dall'emergere di nuovi Paesi esportatori come la Malesia, la Corea del Sud e Taiwan). Le politiche culturali (a livello sia locale che nazionale) adottarono un linguaggio più economico, più orientato verso la creazione di posti di lavoro, l'attrazione di turisti e il miglioramento dell'immagine di città in declino. Per questo potremmo chiamare *età del city marketing* questa terza stagione delle politiche culturali urbane dal secondo dopoguerra ad oggi. Tra i molti esempi possiamo ricordare quello di Liverpool, dove i policy maker locali negli anni '80 dettero il via alla trasformazione dei magazzini e di altri edifici del bacino portuale dismesso dell'Albert Dock, contiguo al centro città, in un *mixed-use development*

comprendente strutture alberghiere, ristoranti, bar, negozi, uffici, appartamenti, la galleria d'arte contemporanea Tate Liverpool (aperta nel 1988), il Merseyside Maritime Museum (aperto nel 1980 e ampliato nel 1986) e The Beatles Story, un museo aperto nel 1990, dedicato all'icona culturale contemporanea più importante della città.

Durante l'età del *city marketing* in molte città europee vi furono da parte dei policy maker forti investimenti rivolti all'espansione del turismo culturale e delle industrie culturali (compresa quella della musica) che vennero visti come settori potenzialmente in crescita e in grado, almeno in parte, di compensare la perdita di posti di lavoro nell'industria manifatturiera tradizionale e nel settore delle attività portuali. Vi furono investimenti in attività musicali come fattore di internazionalizzazione in città in cui i decisori miravano ad attirare imprese multinazionali e lavoratori altamente qualificati. Per esempio, a Birmingham nel 1991 fu aperta la Symphony Hall, la sala da concerti principale della City of Birmingham Symphony Orchestra, diretta dall'anno precedente da Simon Rattle.

Tirando un bilancio di questa fase delle politiche culturali urbane si può dire che rimasero nelle città europee degli squilibri importanti, per esempio tra consumo e produzione. Furono pochi i casi di politiche culturali urbane comprendenti una strategia di sostegno alla produzione musicale. È molto più semplice costruire edifici prestigiosi per la musica importando attività musicali dall'esterno piuttosto che sostenere attività di produzione musicale locale. Vi fu anche uno squilibrio evidente tra contenitori e contenuti. I contenitori, gli edifici per le attività musicali sono facilmente comunicabili dal punto di vista elettorale e per questo molto popolari tra i politici, ma per riempirli di contenuti è necessario un budget per la programmazione che non è sempre disponibile.

Negli anni 2000 e 2010 continuarono sia le politiche orientate allo sviluppo economico e al marketing territoriale, che quelle inaugurate negli anni '70 e orientate alla partecipazione. Vi fu una coesistenza abbastanza confusa di questi diversi paradigmi, di diversi tipi di interventi. Si aggiunse però un altro paradigma che potremmo definire più pedagogico, basato sull'idea della città come scuola, un approccio più comportamentale mirato soprattutto a bambini e giovani in situazioni di disagio economico e sociale e a rischio di criminalizzazione. La pratica delle attività musicali venne sostenuta in questo caso per favorire l'inclusione sociale e promuovere modelli di comportamento costruttivi.

Un fenomeno importante degli anni 2000 e 2010 fu la crisi dei piccoli centri musicali indipendenti e dei locali in cui si fa musica. Per esempio, la band torinese "Statuto", in collaborazione con 'O Zulù dei 99 Posse, nella loro canzone *Ghost Town* (del 2020, una cover con testo italiano di un successo del 1981 degli "Specials", una band di Coventry) parla della desertificazione culturale di Torino e della chiusura di molti club. Problemi simili a quelli di Torino furono vissuti da Londra nei primi due decenni del XXI secolo. Nel 2007 Londra possedeva 430 locali in cui si suonava, che nel 2015 si ridussero a 245. Una delle cause fu indubbiamente

la trasformazione di locali per la musica in appartamenti o uffici con un valore immobiliare molto più alto. Questo trend portò però anche alla nascita di nuove strategie urbane per la musica, sviluppate da società di ricerca e consulenza come Sound Diplomacy, il cui lavoro sottolinea l'importanza delle attività musicali per la salute complessiva di una città (per esempio, per sostenere il settore dei ristoranti e la vita notturna e per individuare i talenti che possono in futuro generare un ritorno economico notevole nell'industria della musica stessa).

Le restrizioni introdotte in tutta Europa nel 2020–21 per gestire la crisi del COVID-19 hanno portato in molti casi all'aumento del costo dei biglietti per le attività musicali e quindi anche a un maggior rischio di esclusione culturale per molti cittadini. Molte organizzazioni (specialmente quelle piccole e medie) operanti nel settore della musica hanno chiuso o si sono trovate in gravi difficoltà finanziarie, anche a causa della crisi delle economie commerciali, notturne e turistiche di molte città. Ci troviamo oggi in un momento storico in cui si pensava (con la fine della pandemia) di poter tornare ad una situazione di relativa pianificabilità delle politiche culturali urbane. Ma l'invasione russa dell'Ucraina nel febbraio 2022 ha contribuito ad aumentare sia il costo della vita e l'inflazione che il rischio di recessione economica. Dovremo quindi affrontare nel prossimo futuro una situazione di continua instabilità e incertezza.

D'altro canto, si nota un possibile nuovo ruolo per la musica in questa situazione di grave crisi. Nei due anni di pandemia si è consolidata la consapevolezza del contributo positivo della musica al benessere e alla salute (soprattutto mentale) delle persone. Se un nuovo paradigma sta emergendo riguardo al ruolo della musica nelle politiche culturali urbane è forse un paradigma curativo, che sottolinea il contributo della musica al benessere dei cittadini che soffrono di problemi legati alla solitudine, all'ansia, alla depressione e agli effetti di malattie come l'Alzheimer e il morbo di Parkinson. Sulla base di questa nuova consapevolezza sarà forse possibile costruire politiche urbane per la musica più integrate, che colleghino il paradigma della promozione del benessere con quelli legati a eccellenza artistica, partecipazione dei cittadini, coesione sociale e sviluppo economico locale.

### Riferimenti bibliografici

BIANCHINI, FRANCO, *Cultural Policy and urban social movements: the response of the 'New Left' in Rome (1976–85) and London (1981–86)*, in PETER BRAMHAM et al. (a cura di) *Leisure and Urban Processes: Critical studies of leisure policy in Western European cities*, Routledge, Londra 1989.

BIANCHINI, FRANCO e BORCHI, ALICE, *Participation in arts activities in the context of European urban cultural policies*, in LLUÍS BONET e EMMANUEL NÉGRER (a cura di), *Breaking the Fourth Wall: Proactive audiences in the performing arts*, Kunnskapsverket, Lillehammer 2018.

BIANCHINI, FRANCO e TOMMARCHI, ENRICO, *Urban activism and the rethinking of cities' cultural policies in Europe*, in MICHAEL WIMMER (a cura di), *Kann Kultur Politik? – Kann Politik Kultur? Warum wir wieder mehr über Kulturpolitik sprechen sollten*, De Gruyter, Vienna 2020.

- FELICORI, MAURO, *Feste d'estate: indagine sulla politica culturale dei comuni italiani*, in ARTURO PARISI (a cura di), *Luoghi e misure della politica: quattro esercizi di misurazione sulla politica locale*, Il Mulino, Bologna 1984.
- GEHL, JAN, *Public spaces for a changing public life*, in CATHARINE WARD THOMPSON e PENNY TRAVLOU (a cura di), *Open Space: People Space*, Taylor & Francis, Londra, 2007.
- POLLOCK, DAVID, *The slow death of music venues in cities*, «The Guardian» 9 Sett. 2015, <<https://www.theguardian.com/cities/2015/sep/09/the-slow-death-of-music-venues-in-cities>> (consultato il 2/6/2023).
- SOUND DIPLOMACY, *The Music Cities Manual*, 2023, <<https://www.sounddiplomacy.com/the-music-cities-manual>> (consultato il 2/6/2023).
- STONOR SAUNDERS, FRANCES, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, Londra 1999, trad. italiana a cura di Silvio Calzavarini, *La guerra fredda culturale. La Cia e mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma 2004.

\* \* \*

L'autore: Franco Bianchini, responsabile scientifico del Certificate of Advanced Studies (CAS) Cultural Policies del Conservatorio della Svizzera italiana è uno dei Direttori Associati del Centre for Cultural Value, che ha sede all'Università di Leeds in Inghilterra. È anche Ricercatore Senior della Fondazione Fitzcarraldo di Torino. Ha insegnato e diretto unità di ricerca nel Regno Unito dal 1992 al 2020, alla De Montfort University, alla Leeds Beckett University e all'Università di Hull. Dal 2010 al 2014 ha fatto parte del team che ha preparato i dossier di candidatura di Matera per il titolo di Capitale europea della cultura per il 2019. Le sue pubblicazioni e i suoi interessi di ricerca si concentrano soprattutto su temi attinenti al ruolo delle risorse e delle politiche culturali nelle strategie urbane.