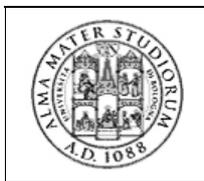


ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



DIPARTIMENTO DI SCIENZE ECONOMICHE

Dottorato di ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale

(Ciclo XVIII)

Settore disciplinare di afferenza: Geografia MGGR/01

Esame finale anno 2007

Matr. 5914

PAESAGGI DI NOTE:
BOLOGNA CITTÀ DELLA MUSICA

Stefania Bettinelli

Coordinatore: Chiar.mo Prof. **Carlo Cencini**

Relatore: Chiar.mo Prof. **Flavio Lucchesi**

Correlatore: Chiar.mo Prof. **Francesco Vallerani**

*A mia madre,
che si sta preparando piano al suo ultimo viaggio.
E a mio figlio, a mio padre,
a Francesca, a Gianfranco,
a Raffaella, a Francesco
e a tutti gli amici
che mi hanno accompagnata in questa impresa*

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. L'APPROCCIO CULTURALE E GEOUMANISTICO	11
1.1 Il punto di partenza: il paesaggio	11
1.2 L'approccio iconografico al paesaggio	15
1.3 La geografia umanistica	21
1.4 Applicazioni e prospettive dell'analisi geoletteraria	26
Bibliografia	36
2. GEOGRAFIA E MUSICA	47
2.1 Premessa	47
2.2 Un approccio necessariamente interdisciplinare	47
2.3 Il paesaggio sonoro	51
2.4 Lo spazio acustico	57
2.5 L'inquinamento acustico	60
2.6 I suoni della natura	62
2.7 Il paesaggio acustico	63
Appendice 1: Il paesaggio acustico dell'Asia evocato da Francesco Guccini	66
Appendice 2: Il paesaggio acustico dell'Abetone di Beatrice di Pian degli Ontani e di Francesca Alexander	69
Bibliografia	81
3. BOLOGNA CITTÀ CREATIVA	89
3.1 Il <i>milieu</i> urbano come nodo locale delle reti globali	89
3.2 Bologna "città digitale": un esempio di <i>best practice</i> di democrazia telematica	93
3.3 Cultura, innovazione e creatività	95

3.4 Il Network delle Città Creative	97
Bibliografia	105
4. BOLOGNA CITTÀ DELLA MUSICA	109
4.1 Premessa	109
4.2 I luoghi della tradizione musicale	113
4.3 I luoghi istituzionali della musica	126
4.4 L'industria della musica	131
4.5 Concorsi, festival ed eventi	142
4.6 I locali "storici" in cui ascoltare musica	149
4.7 Prospettive	151
Bibliografia	160
5. PAESAGGI DI NOTE: IL SENSO DEL LUOGO DELLA CITTÀ	165
5.1 Premessa	165
5.2 Bologna coi suoi orchestrali	169
5.3 La città nella musica d'autore	174
5.4 Piazza Maggiore e la Piazzola	195
5.5 Notturmi di note: le osterie di fuori porta	203
5.6 <i>Soundscapes</i> della memoria: paesaggi di terra e acqua	217
Bibliografia	228
CONCLUSIONI	235
RINGRAZIAMENTI	237

INTRODUZIONE

Dal 29 maggio 2006 Bologna, prima città in Italia e seconda nel mondo dopo Siviglia, fa ufficialmente parte, in qualità di “Città creativa della musica”, del Network of Creative Cities, istituito nel 2004 entro la Global Alliance for Cultural Diversity, sotto l'egida dell'UNESCO.

Il 7 ottobre 2006, alla cerimonia per il conferimento, nella Sala del Consiglio Comunale di Palazzo d'Accursio, erano presenti Alexander Schischlik, il coordinatore della Global Alliance, che ha consegnato il certificato di nomina al sindaco Sergio Cofferati, e Juan Carlos Marset, Cultural Advisor di Siviglia, la prima città ad aver aderito al Creative Cities Network, che ha illustrato alcune opportunità di collaborazione tra le due città.

Queste le principali motivazioni del conferimento citate nella comunicazione ufficiale:

- la ricca tradizione musicale in continua evoluzione come vivace fattore della vita e della creatività contemporanee;
- l'impegno a promuovere la musica come veicolo di comunicazione ed interazione sociale e culturale (per esempio attraverso l'organizzazione di laboratori musicali in alcune scuole della città per favorire l'integrazione degli studenti stranieri o l'impegno della Orchestra do Mundo, esempio di collaborazione internazionale tra Bologna e le favelas brasiliane di San Paolo).

Già nel 1992 Francesco De Gregori, in *Viaggi & Miraggi*, cantava: “E andiamo a Genova coi suoi svicoli micidiali/ o a Milano con i suoi sarti ed i suoi giornali/ o a Venezia che sogna e si bagna sui suoi canali/ o a Bologna, Bologna coi suoi orchestrali”. La scelta di sottolineare il lato musicale del capoluogo emiliano destò allora un certo stupore, tanto che ad un giornalista che gli domandava proprio il perché di quella scelta, il cantautore rispose facendo riferimento alla possibilità di

incontrare in ogni locale qualcuno con una chitarra pronto a suonare.

La non immediatezza del collegamento tra Bologna e il suo lato musicale traspare anche dalle vicende legate alla candidatura della città al Network dell'Unesco. Dichiara infatti Benedetto Zacchioli, responsabile delle Relazioni Internazionali del Comune e membro dello staff del Sindaco, che la paternità dell'idea spetta ad una associazione culturale locale, il Link, che aveva pensato di legare ad un proprio progetto di lavoro la candidatura al Network, fraintendendo lo spirito del Network stesso, che prevede l'adesione non per singole associazioni o enti ma solo per intere municipalità. Da questo fraintendimento di fondo, sottoposto all'attenzione del sindaco, e dalla campagna di comunicazione fatta dalla sezione italiana dell'UNESCO ai Comuni, è nata così, in modo quasi casuale, una preziosa sinergia tra l'amministrazione comunale e le associazioni locali, che ha portato alla stesura di un corposo dossier sulla realtà musicale bolognese, che si è rivelata così multiforme e assai dinamica, tanto da convincere immediatamente la Global Alliance ad ammettere il capoluogo emiliano nel Network.

La musica, come patrimonio culturale immateriale e modalità espressiva della cultura identitaria di un popolo, rientra nella sfera d'interesse della geografia culturale, cui questa tesi di dottorato afferisce. Va da sé, quindi, che il tipo di indagine qui svolta non possa che inserirsi all'interno di questo filone di ricerca, con particolare attenzione per gli aspetti soggettivi della percezione degli oggetti culturali, che costituiscono materia di studio per la corrente umanistica della geografia culturale stessa. Da queste considerazioni nasce il primo capitolo, che presenta una serie di riflessioni introduttive proprio su questo tipo di approccio, relativamente recente nell'ambito degli studi geografici, ed in particolare sul metodo iconografico come chiave di lettura del paesaggio.

Un discorso ancora a parte merita il rapporto, complesso e accidentato, tra la geografia e la musica, variamente intesa dai geografi e sicuramente da questi ultimi

ancora poco studiata. Si presenta allora, nel secondo capitolo, un breve excursus sullo stato dell'arte delle ricerche condotte in questo campo, senza tralasciare altri aspetti meno legati alla musica e più legati ai suoni in generale, che hanno costituito e ancora costituiscono il principale oggetto di studio per i geografi interessati all'udito come filtro per leggere e comprendere il mondo. Si è deciso di presentare qui, in appendice, anche due casi di studio, sebbene non strettamente correlati all'argomento della tesi, in quanto ritenuti utili esemplificazioni del tipo di approccio adottato.

Fatta questa premessa metodologica, possiamo allora entrare finalmente nel vivo della questione, presentando nel terzo capitolo sia il *milieu* creativo della città, interpretata come nodo locale entro il sistema globale delle reti internazionali, sia il Network of Creative Cities. Questo tipo di indagine in realtà si stacca dall'ambito della geografia culturale vera e propria per divenire oggetto di interesse della geografia urbana, della geografia economica e del marketing territoriale, che verranno qui solo marginalmente trattati, ove indispensabili per la comprensione dei passaggi argomentativi.

Il quarto capitolo presenta una sorta di fotografia della realtà musicale bolognese tra passato, presente e futuro, e costituisce il nucleo centrale degli studi confluiti nel dossier per la candidatura nonché la ragione stessa dell'accettazione da parte del Network. Ci baseremo allora, per la trattazione del tema, sulle *guidelines* del bando di concorso per l'ammissione e sul sito dedicato a Bologna Città della Musica, che consentono di analizzare a trecentosessanta gradi il multiforme e complesso panorama dell'industria musicale locale, con tutte le sue diverse sfaccettature.

Nel quinto capitolo si torna invece all'approccio culturale e geoumanistico, che indaga il volto più intimo e nascosto di Bologna attraverso gli occhi dei suoi cantori *insider*, fonti di prima qualità per l'individuazione di quello che si può

definire *genius loci musicalis* o più in generale *sense of place* della città. Proprio in questo contesto si colloca il tentativo di un'analisi dei "paesaggi di note" della città, volutamente distinti dai paesaggi sonori o acustici in senso tradizionale, legati più ad un discorso generico di suoni che di musica, suonata o cantata, su cui invece ci si sofferma nel testo. Il metodo adottato per l'indagine sarà principalmente quello iconografico, mutuato dalla storia dell'arte ma già efficacemente utilizzato all'interno della geografia umanistica.

Ben lungi dal trovare (e dallo stesso cercare) risposte definitive su una tematica quanto mai aperta, la ricerca si conclude interrogandosi su quali trasformazioni e su quali concreti vantaggi porterà al capoluogo emiliano l'adesione al Network, poiché il compito di questa tesi di dottorato finisce, per questioni cronologiche, proprio al momento delle prime verifiche sul campo.

1. L'APPROCCIO CULTURALE E GEOUMANISTICO

1.1 Il punto di partenza: il paesaggio

“Il mondo reale ha questo di disarmante, che si impone a noi quale evidenza. Bisogna che reimpariamo a trovare curioso ciò che è presenza, realtà” (Claval 1992, p. 46).

L'immagine più immediata dell'evidenza del mondo reale è certamente costituita dal *paesaggio*, uno dei concetti più complessi ma anche, e forse proprio per questo, più affascinanti, della disciplina geografica. La complessità del tema è testimoniata dall'evoluzione della nozione stessa, che “riflette gli orientamenti che hanno dominato la geografia italiana almeno fino al secondo dopoguerra” (Zerbi 1993, p. 35).

Se è vero che “un paese può esistere anche senza di noi, ma non un paesaggio” (Marinelli 1917, p. 136) si capisce immediatamente l'importanza accordata ad un soggetto che percepisca il paesaggio stesso. Soggetto che avrà ovviamente differenti livelli di comprensione della realtà che lo circonda, che si mostra quindi con un'evidenza diversa a seconda della scala di osservazione e delle “lenti” che ciascuno utilizza per leggere il mondo (Corna Pellegrini 1992).

Lo sguardo di chi percepisce un paesaggio dall'interno è assai diverso da quello del viaggiatore o del forestiero che lo incontra per la prima volta, senza conoscere di esso nulla più di quello che vede. L'*insider* arricchisce infatti l'immagine sensibile del luogo con una serie di sovrasensi dovuti ai filtri della memoria, dell'affetto, della nostalgia e avrà di esso una consapevolezza assai più profonda, poiché ne conosce tutti gli elementi costitutivi, ma spesso è così assuefatto a quella realtà da non vederne più alcuni aspetti. L'*outsider* dal canto

suo, se non si è documentato su quel territorio costruendosene una propria immagine mentale o *inscape*, certamente non potrà avere un eguale livello di comprensione ma potrà giovare di quello stupore e di quella curiosità che Claval raccomanda di ritrovare, o meglio reimparare, anche agli *insider*.

Curiosità che certamente non può mancare all'osservatore geografo, per il quale il paesaggio curiosamente costituisce sia un oggetto di studio sia uno strumento conoscitivo. Compito della geografia, almeno in base all'etimologia del termine, è infatti la descrizione della terra. Descrizione che in realtà costituisce soltanto uno dei momenti dell'indagine euristica del geografo, che si può sostanzialmente suddividere in quattro fasi: osservazione, descrizione, spiegazione, comprensione.

Alle diverse fasi corrispondono, a grandi linee, differenti momenti dell'evoluzione storica della disciplina, che si è inizialmente preoccupata di osservare il mondo, localizzandone e suddividendone le varie componenti, di cui il paesaggio costituisce, almeno al primo sguardo, una sorta di sintetico compendio. All'osservazione è subito seguita la descrizione, di cui sono testimonianza già le opere greche ed ellenistiche, come quelle di Erodoto o Strabone, per fare soltanto qualche esempio. La terza fase, quella della spiegazione, è invece caratteristica dell'Età dei Lumi, in cui "la geografia diventa disciplina dello sguardo: insegna a decifrare tutta una serie di documenti ignorati, fino ad allora, dalle altre discipline: quelli contenuti nel paesaggio" (Claval 1992, p. 27), ordinando e correlando tra loro i molteplici indizi che un occhio allenato vi può distinguere.

Mentre le capacità di spiegazione della realtà si sono andate sempre più perfezionando, dalla metà del secolo scorso l'atteggiamento esplicativo è stato affiancato da quello della comprensione, tipico delle correnti umanistiche della geografia, che, facendo leva sulla centralità del soggetto, hanno indagato maggiormente il profondo rapporto che lega l'uomo all'ambiente. Una posizione di

assoluta rilevanza rivestono, in questo contesto, importanti ed innovativi concetti, come *radicamento*, *spazio vissuto* e *sensò del luogo*, che includono a pieno titolo nel panorama dei propri studi anche i microcosmi delle geografie private e quotidiane, gli spazi della memoria, i racconti minimali, abbracciando con uno sguardo olistico la realtà circostante. In particolare, grande merito della geografia umanistica fu l'utilizzo sistematico delle fonti letterarie (includendovi non solo i testi scritti di tipo tradizionale, ma anche le fiabe, le leggende, i miti, la musica, la fotografia, il cinema, le arti figurative, l'architettura, ecc.), che consentono non solo di "capire il paesaggio esclusivamente in termini di manufatti (città, spazi agricoli, industrie) o di elementi fisici (montagne, pianure, laghi), ma anche (e per taluni esclusivamente) in termini di comportamento, di sensazioni, di idee, di sentimenti, di speranze, di fede" (Lando 1993, p. 14).

Toschi (1962) considera il *tour d'horizon* (raccomandato dai geografi francesi come punto di partenza di ogni studio geografico) come l'atto che svela il paesaggio sensibile. "Mi guardo attorno. *Vedo* un tratto di superficie terrestre limitato da un giro segnato dall'apparente contatto fra volta celeste e superficie terrestre. Entro questo giro *vedo* dapprima grandi linee di distribuzione di masse (rilievo, superfici, acque), ammantato il rilievo di coperture vegetali, attraversate dai corsi d'acqua, segnate da sparse o aggruppate costruzioni umane, popolate di animali e uomini in movimento... Un paesaggio. *Vedo* un paesaggio" (pp. 15-16). A questo tipo di percezione si limitano il pittore, il fotografo, il regista, ma il geografo non può accontentarsi di questo perché il suo paesaggio comprende due fondamentali differenze rispetto a quello degli altri: comprende anche ciò che c'è *dietro* a quello che l'uomo vede da un punto preciso di osservazione e soprattutto comprende anche la dimensione del *tempo* (storico¹ e ciclico, come l'avvicinarsi

1 Cfr. Giuseppe Barbieri (1971, p. 5): "il paesaggio non ha solo interesse per i singoli fatti di cui è composto, ma ha soprattutto valore come espressione globale di una data cultura, di una data storia civile, di un particolare rapporto uomo-natura, rappresenta cioè un documento di cultura, una 'testimonianza materiale avente valore di civiltà'". E più recentemente Tosco 2007.

delle stagioni e delle ore del giorno e della notte).

In questo senso il concetto di paesaggio si avvicina molto a quello di *quadro geografico* (termine ancora una volta mutuato dalle arti figurative), inteso come insieme di tutti gli elementi pertinenti alla geografia che caratterizzano un luogo o una regione.

Per conoscere e comprendere a fondo un paesaggio, il geografo non può naturalmente limitarsi ad un approccio soltanto *visuale*, ma deve tenere in considerazione anche una serie di altri importanti fattori, come le percezioni dovute agli altri sensi (principalmente olfattive ed uditive) e gli elementi invisibili o immateriali che stanno dietro il paesaggio e ne informano la struttura attraverso la cultura che lo ha modellato.

Il paesaggio inoltre non si presenta come un'immagine statica, bensì come un'immagine dinamica (idea che ha portato Eugenio Turri all'affascinante definizione di "paesaggio come teatro") sia in senso sincronico sia in senso diacronico, proponendosi come una sorta di "stratificazione culturale" delle attività che l'*homo faber* ha svolto su di esso.

Anche il concetto di *cultura* ha un ruolo di assoluta centralità nell'ambito delle discipline geografiche, e in particolare in quello della geografia culturale, "perché scelte di localizzazione, configurazioni e paesaggi risentono a fondo di atteggiamenti e pratiche culturali" (De Blij e Murphy 2002, p. 17). Come quello di paesaggio, anche il concetto di cultura appare ingannevolmente semplice, e per quanto riguarda il nostro campo d'indagine, comprende, oltre alla letteratura, alla musica e alle arti, anche la foggia degli abiti, i metodi di sussistenza, le preferenze alimentari, la cucina, l'architettura domestica e pubblica, la disposizione di campi e fattorie, l'organizzazione delle aree urbane, i sistemi di istruzione, la struttura politica, il diritto, gli stili di vita, i valori e le credenze dominanti.

Questo insieme degli elementi materiali o visibili e immateriali o invisibili del

territorio dà vita al *paesaggio culturale*, che possiede anche un'atmosfera che non è difficile da cogliere ma non è sempre facile da definire, fatta di odori, rumori, suoni (tra cui spiccano la lingua e l'accento) e persino ritmi di vita.

1.2 L'approccio iconografico al paesaggio

Una delle chiavi di lettura di questa "atmosfera" è quella dell'iconografia (Calebrese 1996, Panowsky 1966²), cioè di quella branca della storia dell'arte che, dal tardo Rinascimento³, si è occupata della descrizione dei temi raffigurati nelle opere d'arte. In ambito anglosassone il metodo ha trovato vivace accoglienza, per la possibilità che fornisce di abilitare il geografo ad interpretare il paesaggio anche attraverso l'immagine artistica, agevolando così una più ricca valutazione critica dei suoi elementi costitutivi, dai più evidenti a quelli più nascosti (Gottmann 1952, Cosgrove e Daniels 1988, Duncan e Ley 1994, De Fanis 2001).

In particolare, i geografi si sono rivolti al metodo iconografico nato agli inizi del Novecento, quando la prassi iconografica conobbe una profonda trasformazione. In questo contesto, infatti, l'iconografia, fino ad allora mero studio empirico e descrittivo delle singole opere d'arte (sebbene contestualizzate entro stili e monumenti artistici), iniziò ad interrogarsi su altre verità che la rappresentazione sarebbe stata potenzialmente in grado di rivelare. Si dotò così di un'inedita funzione teoretica, che la vide concentrarsi "sulla storia, sul contesto e sulla politica della rappresentazione" (Holly 1993, p. 77) e "riflettere sul modo di scrittura del mondo che ogni immagine riproduce e in cui si collocano la soggettività dell'artista, la sua ideologia, i progetti di un preciso substrato sociale, gli stimoli di un certo momento storico" (De Fanis 2001, p. 17-18). Nel discorso

2 Si vedano particolare le pp. 3-28 "La storia dell'arte come disciplina umanistica" e le pp. 29-57 "Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel Rinascimento".

3 Il primo autore ad occuparsi della materia fu Cesare Ripa, con la guida *Iconologia*, pubblicata in prima edizione romana nel 1593, in cui presenta una descrizione minuziosa e marcatamente acritica di molte allegorie del repertorio artistico della classicità.

geografico, la rappresentazione viene vista allora come strumento di comunicazione di uno specifico contesto culturale, con una precisa ideologia sociale e con i suoi progetti territoriali.

In campo geografico, una prima manifestazione di interesse verso la soggettività e la dimensione interiore dell'uomo, usata "per meglio evidenziare l'oggettivo" (Wright 1947, p. 9) è ravvisabile già nel saggio "Terrae Incognitae" di Wright, del marzo 1947, che invita a puntare l'obiettivo sull'uomo, che, proiettando sul territorio le sue emozioni, motivazioni e valori, ne opera la trasformazione, perchè "the most fascinating terrae incognitae of all are those that lie within the minds and hearts of men" (Wright 1947, p. 15).

Oltre alla *geosofia* di Wright (Handley 1993), altre correnti di pensiero antropocentriche furono utilizzate dai geografi come paradigmi interpretativi del rapporto tra l'uomo e i luoghi, come vedremo meglio nel paragrafo dedicato alla geografia umanistica. Tra esse la fenomenologia (Merleau-Ponty 1975, Pickles 1985), che si concentra sul rapporto motivazionale che lega gli individui agli oggetti, compresi quelli territoriali), entro il cui ambito si muove, nel 1952, Eric Dardel, che introduce il suo audace volume *L'homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, con questo pensiero: "[...] Prima del geografo e della sua preoccupazione di una scienza esatta, la storia presenta una geografia in atto, una intrepida volontà di correre per il mondo, di oltrepassare i mari, di esplorare i continenti. Conoscere ciò che è ancora sconosciuto, raggiungere ciò che è inaccessibile: l'inquietudine geografica precede e produce la scienza oggettiva: che sia amore della terra natale o ricerca di nuovi paesi, una relazione concreta stringe l'uomo alla Terra, una *geograficità* dell'uomo come modo della nostra esistenza e del suo destino⁴" (Dardel 1986, p. 11). Ed è proprio questa relazione sentimentale a

4 Proprio in questa chiave Dardel fornisce anche una definizione del paesaggio come "un insieme: una convergenza, momento vissuto" (1986, p. 33). Esso infatti "si unifica attorno ad una tonalità affettiva dominante" e "mette in causa la totalità dell'essere umano, i suoi legami esistenziali con la Terra, o, se si vuole, la sua *geograficità* originale" (Dardel 1986, p. 34).

consentire al geografo di raccontare il mondo con il linguaggio del poeta, e anzi di servirsi proprio dei racconti e delle impressioni dell'artista, in quanto "osservatore che sa ammirare, scegliere l'immagine giusta, luminosa, cangiante" (Dardel 1986, p. 12). Il linguaggio geografico non può che avvicinarsi a quello del poeta quando "veicola stupori, privazioni, sofferenze o gioie legate alle regioni⁵", perchè "colorazioni affettive abitano le parole" e "lo spazio geografico propone o impone cammini da seguire"(Dardel 1986, p. 19), avvicinandosi in questo modo allo *spazio primitivo* di Minkowski, in cui si muovono i nostri pensieri, i nostri desideri, la nostra volontà.

Pensieri, desideri e volontà che investono lo spazio di azioni, ingegno, valori individuali e collettivi, trasformandolo in luogo. Particolare attenzione è stata posta dai geografi umanisti sui valori collettivi, intesi come coscienza territoriale (Relph 1970, Tuan 1971, Relph 1976, Fremont 1976). Questo aspetto sociale, condiviso dalla comunità, dei valori e dei simboli culturali che informano il territorio non è chiaramente presente non solo nella percezione dello spazio geografico, ma anche nella stessa rappresentazione che i singoli individui forniscono di esso. Non possiamo dunque non tenerne conto nel contesto dell'indagine iconografica come studio della rappresentazione, regno della reificazione di questi simboli e valori e della loro strutturazione come conferimento ad essi di senso.

Questa attenzione al contesto storico e culturale della genesi della rappresentazione artistica caratterizza la "nuova iconografia" dell'ultimo quarto del secolo scorso (quella di Warburg, Panofsky e Gombrich, solo per fare qualche nome), ribattezzata *iconologia* proprio per indicare, con il suffisso *-logia*, cioè discorso, una trattazione non più solamente descrittiva, bensì critica ed interpretativa.

5 Concetti, questi ultimi, ripresi da Yi-Fu Tuan quando parla, come vedremo, di *topofilia* e *topofobia*.

Giulio Carlo Argan parla addirittura di *semiotica* come superamento dell'iconologia per quanto riguarda la ricerca iconologica sui paesaggi. Secondo il celebre critico, infatti, "l'iconologia di un paesaggio è il modo di prospettare, configurare, rendere significativi i luoghi", un modo che potrebbe anche non più "chiamarsi iconologia, ma, con modernissimo termine, semantica o, più precisamente, semiotica" (Argan 1983, pp. 62-65).

Un efficace esempio chiarificatore delle opportunità interpretative fornite dal metodo iconografico è riportato da Maria De Fanis (2001, p. 49), a partire dalla struttura euristica tripartita tracciata da Panofsky:

La struttura euristica tripartita di Panofsky	L'esempio di Panofsky	Iconografia del paesaggio della rappresentazione
<i>Primo livello</i> , o fase "pre-iconografica": riconoscere i caratteri elementari di una rappresentazione.	Nell' <i>Ultima Cena</i> di Leonardo: tredici uomini seduti attorno ad una tavola imbandita.	Identificarne i caratteri fisici, indicando, per esempio, se si tratta di un paesaggio naturale, artificiale o composito.
<i>Secondo livello</i> , o iconografia in senso stretto: individuare il significato evidente di ciò che si osserva.	Interpretazione dell' <i>Ultima Cena</i> in base all' <i>ethos</i> cristiano.	Riconoscere il significato di un paesaggio contestualizzandolo nei valori e attitudini del periodo a cui appartiene.
<i>Terzo livello</i> , o iconografia in senso profondo: trovare il significato intrinseco della opera d'arte che potrebbe essere indicativo dello atteggiamento fondamentale di una nazione, classe, concezione religiosa o filosofica	Identificazione dell' <i>Ultima Cena</i> quale espressione: - della personalità di Leonardo; - della civiltà rinascimentale in Italia.	Scavare nelle attitudini fondamentali di chi ha prodotto l'immagine del paesaggio e vedere, ad esempio, se esprime delle problematiche interiori, le ragioni di una particolare committenza o delle ideologie sociali.

Questo approccio si rivelerà particolarmente fecondo soprattutto nell'analisi dei *paesaggi di note* proposti nel capitolo 5, particolarmente difficili da leggere senza tener conto delle implicazioni profonde che stanno alla base della creazione

dell'opera artistica musicale, tanto che si potrebbe parlare di implicazioni in qualche modo archetipiche, con cui fare i conti in sede interpretativa oltre che creativa.

A questo proposito vorrei citare un interessante saggio di Guglielmo Scaramellini "La *Geografia Culturale* tra mondo materiale e costrutti della mente. Alla ricerca di una *realtà* complessa e profonda" (2006). Il saggio si propone di tracciare nuovi itinerari di indagine geografica attraverso gli archetipi, i simboli, i miti e gli altri costrutti della mente, appunto, così importanti quando il geografo si trova ad analizzare *in scape* altrui, come nel caso della musica, che sono però anche specchio dei valori e delle abitudini culturali di un'intera generazione, città, popolo... Basti pensare ad esempio alla musica celtica, al rap o al grunge come espressione di etnie particolari, geograficamente ben localizzate. Ma altri fenomeni, come il pop o il rock, hanno abbattuto qualsiasi confine geografico per diffondersi a macchia d'olio per tutto il pianeta, pur declinandosi in tipologie distinte nei vari angoli di mondo che li hanno recepiti e sempre più personalizzati, a livello non solo individuale (dei singoli gruppi o autori) ma anche regionale o nazionale.

L'analisi di una forma così complessa come la musica, in cui testo (note e parole) ed ipertesto (genere, epoca, contesto culturale, ideologia, valori) si intrecciano indissolubilmente, non può non tener conto di quel "sostrato psichico comune, di natura superpersonale, presente in ciascuno" che Carl Gustav Jung chiama *inconscio collettivo* (1992, p. 4). Lo studioso svizzero della psiche spiega infatti che: "oltre alla nostra coscienza immediata, che è di natura del tutto personale e che riteniamo essere l'unica psiche empirica (anche se vi aggiungiamo come appendice l'inconscio personale), esiste un secondo sistema psichico di natura collettiva, universale e impersonale, che è identico in tutti gli individui. Quest'inconscio collettivo non si sviluppa individualmente, ma è ereditato. Esso consiste in forme preesistenti, gli archetipi, che possono diventare coscienti solo in

un secondo momento, e danno una forma determinata a certi contenuti psichici” (Jung 1992, pp. 43-44).

Un correttivo di questa tesi è rinvenibile negli scritti del rumeno Mircea Eliade, che considera l'archetipo come “un 'prototipo', un 'modello esemplare', un'idea arcaica' o 'primordiale' cui i pensieri, le azioni, le istituzioni, i prodotti immateriali e materiali degli esseri umani si ispirano e si adeguano” (in Scaramellini 2006, p. 370), ma che, per quanto riguarda le reazioni dell'uomo di fronte alla natura, introduce un elemento di condizionamento storico, cioè legato al contesto temporale e a tutte le implicazioni ad esso sottese: “una differenza d'esperienza risulta dalle differenze di economia, di cultura e di organizzazione sociale; in una parola dalla Storia” (Scaramellini 2006, p.371).

Giacomo Corna Pellegrini introduce un ulteriore elemento di complessità nell'interpretazione delle rappresentazioni del mondo, oltre all'*imprinting* culturale e al tempo storico: la qualità dell'intelletto, determinata sì da doti naturali, ma anche dall'educazione ricevuta e dalla qualità dell'immaginario personale. “Nella geografia culturale la necessità di ricorrere all'immaginazione, accanto alla conoscenza diretta e documentata dei fatti, è particolarmente forte, poiché gli oggetti di questa branca del conoscere sono, accanto alla cultura materiale (cibarsi, vestirsi, abitare, lavorare), i modi stessi di pensare delle persone, la loro filosofia di vita, i valori cui attribuiscono particolare importanza, l'immagine che essi hanno di sé e gli altri di loro: cioè i principali caratteri della cultura immateriale” (Corna Pellegrini 2004, p. 91). Sarebbe impossibile pensare di descrivere i caratteri della cultura immateriale di un territorio e dei suoi abitanti “senza ricorrere a una lettura e a un'interpretazione in gran parte soggettive, legate alle capacità immaginative di chi tenta di rappresentarli e di comprenderli attraverso la cultura immateriale” (Corna Pellegrini 2004, p. 92).

Una delle possibili vie da percorrere per prendere contatto con queste capacità

immaginative è quella di porsi “nello sguardo altrui” (Corna Pellegrini 1999), che costituisce anche una delle sfide e dei compiti principali della geografia umanistica.

1.3 La geografia umanistica

Per trovare l'origine del concetto di *humanitas*⁶ che sta alla base della geografia umanistica bisogna risalire assai indietro nel tempo, fino alla Roma del secondo secolo prima di Cristo. Qui, entro la cerchia di intellettuali riuniti intorno alla figura di Scipione Emiliano, in un nuovo contesto culturale di matrice latina ma fortemente influenzato dagli influssi ellenistici, il concetto si innesta su quelli greci di *philanthropia* (benevolenza nei confronti dei propri simili, quindi rispetto della dignità di ogni uomo, comprensione e tolleranza) e *paideia* (educazione e formazione culturale, in particolare letteraria).

Nella moderna scienza geografica sopravvivono entrambe le accezioni; in particolare: la prima, inerente all'uomo e all'umanità come interesse primario, è oggetto della geografia “umana”, mentre la seconda, quella legata agli *studia humanitatis* o alle *humanae litterae*, è oggetto della geografia “umanistica”.

Parlare di geografia umanistica oggi significa infatti parlare del rapporto che intercorre tra la geografia *tout court* (o le varie geografie possibili, da quella fisica a quella storica, umana o culturale, seguite insomma da un qualche aggettivo volto ad incanalarle entro rami specifici della materia) e la letteratura (intesa in senso lato, includendo cioè, oltre alla letteratura tradizionale legata all'uso della scrittura, anche altre forme artistiche come appunto la musica, la pittura, la fotografia, il cinema, la tradizione orale, il folklore, ecc), in un'accezione che è sinonimo di termini come “geografia letteraria” o “geoletteratura”.

Entro i confini di questo rapporto le combinazioni possibili risultano

6 Cfr. il celeberrimo frammento 77 dell'*Heautontimorèus* di Publius Terentius Afer: “Homo sum, humani nil a me alienum puto”.

innumerevoli: alcuni geografi hanno ricercato il “fatto”, geografico ed oggettivo, nella “finzione”, letteraria e soggettiva (Aiken 1977, Cook 1981 e Lando, 1993), altri hanno utilizzato la “finzione” per il suo interesse soprattutto geopoetico ed estetico-paesaggistico (Paulhan 1913, Bachelard 1957; Tison-Braun 1980, Bonesio 1997 e 2002), in quanto trascrizione efficacemente evocativa dell’esperienza spaziale. Questo perchè “la letteratura come le altre forme dell’arte, ha il potere di rendere vivide le immagini dei nostri sentimenti e delle nostre percezioni, che normalmente appaiono confuse. Una pagina di parole ben scelte può rendere nitido e cristallino un mondo che altrimenti si dissolverebbe per l’impossibilità di riuscire a metterlo a fuoco” (Tuan 1976a, p. 268).

I regionalisti, ad esempio, hanno ricercato nei testi letterari descrizioni più vivide dei luoghi, i radicali testimonianze legate alle ingiustizie sociali, altri hanno analizzato la letteratura odepórica (Scaramellini 1993, Lucchesi 1995), altri ancora i media o la pittura o l’architettura anche a scopo di promozione (o, almeno, valorizzazione) turistica. E si potrebbero fare numerosi esempi di come le varie correnti della disciplina si siano rivolte alla letteratura per esplorare la sua rilevanza spaziale-geografica da diversi punti di vista, già a partire dalla metà del XIX secolo⁷.

Quello che importa qui precisare è che è soprattutto il tipo di approccio a differire rispetto a quello della geografia tradizionale. Infatti, l’approccio geoumanistico tende a riabilitare il ruolo e l’importanza della soggettività e dell’uomo in generale (abitante o osservatore che sia), a rivalutare la funzione cognitiva dell’intuizione e dell’esperienza percettiva ed empirica e a conferire nuova dignità alle microgeografie, alle infinite biografie territoriali, agli *ordinary*

⁷ Cfr. Brosseau 1997, p. 63: si tratta “del regionalismo, alla ricerca di vivide descrizioni dei luoghi; dell’umanesimo nel senso più stretto, a caccia di trascrizioni evocative dell’esperienza territoriale; del filone radicale, orientato ai problemi della giustizia sociale; di altri, in cerca di paralleli tra le storie delle concezioni geografiche e quelle letterarie; o, ancora, di studiosi del discorso e della rappresentazione”.

landscapes che altrimenti passerebbero facilmente inosservati. La prospettiva umanistica è prima di tutto una volontà di incorporare la vita quotidiana nella geografia (Bailly e Ferrier 1986, Bailly e Scariati 1990), tenendo conto ad esempio di concetti come quello di *espace vécu* proposto da Frémont (1976).

Ma è vero anche il contrario: *l'humanisme* rappresenta infatti l'irruzione del mondo poetico nel mondo scientifico della geografia tradizionale, che da questo incontro non può che risultare notevolmente arricchita. In particolare mi riferisco alle indagini della fenomenologia relative alla poetica dello spazio, che hanno saputo rivelarsi strumento preziosissimo nell'insegnarci a cogliere, entro lo spazio quotidiano che spesso crediamo di conoscere, immagini di grande forza e bellezza, le *terrae incognitae* della mente, le *terrae incantatae* della nostra fanciullezza o, andando ancor più a ritroso nel tempo, immagini archetipiche radicate dalla notte dei secoli nella nostra *humanitas*.

Ed ecco che, attraverso *réverie* dalla genesi quasi magica e misteriosa, una finestra illuminata nella notte è in grado di trasmetterci l'idea della casa e del calore che avvolge una famiglia seduta accanto al fuoco, magari con un paiolo di rame appeso al camino e, dentro, qualche frugale ingrediente tipico di cene lontane, ma mai dimenticate da chi quei tempi ha vissuto o inutilmente vagheggiate da chi di quei giorni non può che conoscere solo il racconto attraverso la voce ormai roca e tremante di malinconia di qualche anziano nonno o conoscente o qualche immagine trasmessa dalla visione di fotografie ingiallite dalla patina opacizzante del tempo.

Ebbene anche questa è letteratura, anzi è fonte di primissima qualità per conoscere quei paesaggi della memoria, individuale e collettiva, che mi piacerebbe definire, sulla scia di Lowenthal (1975, 1981 e 1985), *lifescape* o *memoryscape* e che sanno imprimere, in un animo attento e sensibile, tracce davvero indelebili di autentico radicamento. Salvare e tutelare questo tipo di paesaggi è un'esigenza

sentita come sempre più urgente all'interno di quel fenomeno di recupero delle radici culturali che si suole definire neo-ruralismo (Vallerani 2001).

Per il tipo di attenzione che il geografo umanista rivolge ai luoghi e ai loro abitanti, nulla escludendo del loro patrimonio, si è parlato di "approccio olistico", totalizzante, e di "osservatore partecipante", che cerca cioè di acquisire familiarità con i luoghi e di entrare in sintonia con la lunghezza d'onda degli *insider* per accostarsi al loro spazio vissuto.

L'interesse dei geografi verso la letteratura rimase marginale fino agli anni Settanta, quando la geografia anglosassone promosse l'utilizzo delle fonti letterarie nell'ambito di un progetto umanistico disegnato per recuperare l'uomo, e con esso il significato e il valore della geografia. Ma un certo interesse per le fonti letterarie era già presente nella geografia degli anni Cinquanta e Sessanta, soprattutto francese, sulla scia della "rivoluzione strutturale" e del grande impulso dato dallo strutturalismo agli studi interdisciplinari, tra cui spiccano la linguistica e la semiotica, ma anche l'antropologia (che diede l'avvio al movimento), la filosofia, la sociologia ed altre discipline.

Tranne qualche rara eccezione, i pochi articoli pubblicati prima degli anni Settanta si inserivano nel settore della ricerca storico-geografica, in particolare nel campo della geografia regionale, in cui i romanzi venivano letti come complementari allo studio più strettamente ed oggettivamente geografico.

In generale le fonti letterarie non furono rifiutate dai geografi per una scelta programmatica precisa, ma semplicemente ignorate, poiché considerate inadatte per una solida ricerca scientifica (soprattutto nel periodo in cui più forte si sentiva l'influsso del Positivismo, che tendeva a negare il valore della soggettività in nome del dominio assoluto dell'oggettività). Emblematica mi sembra la posizione, ad esempio, di Lafaille, che dichiara polemicamente di temere che lo scrittore possa essere posto "su di una sfera superiore, inaccessibile al comune mortale [con] la

missione, o meglio la vocazione, di comunicare alla gente comune, cioè a noi geografi, ciò che gli uomini veramente provano di fronte a certi luoghi e paesaggi” (Lafaille 1989, p. 120).

Davvero gli occhi con cui l’artista e il geografo osservano e leggono il mondo sono spesso assi differenti. “L’arte in genere e la letteratura in particolare, con la loro possibilità di rappresentare in modo suggestivo le geografie personali, hanno la capacità di porre ordine nel nostro caotico modo di vedere e percepire la realtà: ed è per questo, cioè per meglio interpretare i nostri rapporti con lo spazio decifrandone i nessi e i significati, che il geografo può rivolgersi ad esse” (Lando 1993, p. 3).

Eppure “i geografi hanno quasi sempre ricercato nella letteratura delle domande delle quali conoscevano già la risposta, e attraverso le quali sapevano già cosa avrebbero trovato” (Brosseau 1997, p. 86). E’ questo un uso strumentale della letteratura, considerata quasi esclusivamente mera fonte per “portare acqua al mulino della conoscenza geografica tradizionale”. Questo però finisce per sminuirne il valore artistico, che è comunque parte integrante, elemento costitutivo ed essenziale dell’opera d’arte. E così si spreca la possibilità di trascorrere più tempo analizzando il testo stesso (struttura, composizione, modi narrativi, varietà di linguaggi, stile, ecc.) operandovi una sorta di mutilazione che rischia di snaturare e di compromettere il reale messaggio che l’autore intendeva inviare al suo ideale fruitore.

Questo vale, naturalmente, anche per tutte le altre forme artistiche. Non si può, ad esempio, apprezzare un paesaggio giottesco se non si conosce la pittura medievale e l’importanza di Giotto come assoluto innovatore dei canoni pittorici, se non gli si rende merito per i suoi sforzi nel campo della ricerca prospettica, sapendo guardare con occhio benevolo anche le sue inevitabili ingenuità. Così come non si può comprendere appieno la meraviglia del paesaggio palladiano se si

trascura l'importanza del contesto agricolo in cui le ville erano inserite, entro un microcosmo in qualche modo autarchico, fatto sì di "delizie", ma anche di duro lavoro manuale di tutto il mondo dei subalterni che intorno alla villa ruota.

Discorso che vale in modo particolare per la musica, soprattutto per le forme musicali più legate a situazioni di disagio e di estraneità culturale, come il *rap*, il *blues*, il *reggae* e alcuni canti di lavoro e di lotta, in cui testo e contesto sono così indissolubilmente legati da compromettere notevolmente la comprensione dell'uno se astratto dall'altro. Un esempio per tutti può essere individuato in molti canti di monda, che richiamano tematiche fortemente legate alle lotte di classe e sindacali intraprese dalle mondine in quegli anni, duramente represses dalla possidenza rurale (Bettinelli 2005).

1.4 Applicazioni e prospettive dell'analisi geoletteraria

Abbiamo già detto di come la geografia tradizionale si sia rivolta ai romanzi regionali, per ricavarne efficaci descrizioni-esposizioni del paesaggio o per studiarne i fatti geografici impliciti, come l'ambientazione e la veridicità dei luoghi e delle "geografie" disegnate dai vari romanzieri o poeti. Questo tipo di approccio, più tradizionale e "datato", si differenzia notevolmente da quello più invece assai più moderno dello studio della "finzione" come *medium* particolarmente evocativo del "fatto" geografico. I testi più propriamente geoumanistici analizzano infatti la "letteratura come fonte di conoscenza ambientale" non più per "capire il paesaggio esclusivamente in termini di manufatti (città, spazi agricoli, industrie) o di elementi fisici (montagne, pianure, laghi), ma anche (e per taluni esclusivamente) in termini di comportamento, di sensazioni, di idee, di sentimenti, di speranze, di fede" (Lando 1993, p. 14).

In questo contesto riveste una posizione assolutamente centrale il concetto di *sensu del luogo*, che è visto come una sorta di mediazione tra soggettività umana e

oggettività geografica⁸. Gli artisti, infatti, non solo riescono a rendere più vivide le qualità oggettive dei paesaggi, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, ma possono anche definire o condizionare la comprensione delle esperienze soggettive legate a certi ambienti, situazioni fisiche e paesaggi. E la facilità con cui lo scrittore sa talvolta trasmettere il *sense of place* può anche contribuire ad assegnare ai vari luoghi “un’attrattiva tale da farli apparire desiderabili al ‘lettore medio’ proprio per i messaggi e le emozioni che egli stesso vi ha impressi” (Lando 1993, p. 7). E spesso le opere letterarie, soprattutto quelle più note, contribuiscono anche a creare quello che Dalla Vedova nel 1881 chiamò “sapere geografico popolare”, fatto è vero di stereotipi, ma che contribuisce comunque a far conoscere al grande pubblico suggestivi angoli di mondo di cui, magari, rischierebbe di ignorare persino l’esistenza.

Poiché il territorio “non rappresenta solo la terra su cui si poggiano i piedi, il contesto in cui si svolge la nostra esperienza, lo sfondo delle nostre azioni, la base per la realizzazione di una qualsiasi pratica territoriale, ma è l’elemento di riferimento per le radici culturali e per il valore, il senso e il significato attribuiti ad esso dalle pratiche culturali del gruppo” (Lando 1993, p. 8), il legame con la società che ha modellato e caricato di significato il territorio è così intenso e totalizzante da rendere quel mondo fortemente repulsivo per un eventuale *outsider* che inevitabilmente finirà per sentirsi, almeno inizialmente, estraneo e sradicato. In questo modo il paesaggio reale, fattuale, si incontra/scontra con l’*inscape* o “paesaggio interiore”, generando una delle tante combinazioni possibili tra le due coppie di concetti interiorità-estraneità (*insider-outsider*) e casa-altrove (*home-away*),

8 Cfr. De Fanis 2001, p. 38: “Il senso, o 'spirito' del luogo, corrisponde ad una nozione assai articolata e difficilmente riconciliabile con un concetto lineare in quanto dipende sia dai lineamenti propri di un territorio – che nel loro insieme costituiscono ciò che viene definito l'identità del luogo – che dalla connotazione che tali lineamenti assumono nel vissuto di ciascun individuo”. Ove per *identità del luogo* si intende il complesso insieme dei diversi attributi di un'area, costituiti sia dai suoi elementi fisici, sia dai caratteri simbolici e dalle attività semiotiche messe in atto dal gruppo sociale che lo abita (Relph 1976).

che si richiamano a loro volta ad altri concetti come radicamento-sradicamento, tofophilia-topofobia., cultura e coscienza etnico-territoriale che si identifica con i valori portati da quella cultura e ne riflette l'ideologia.

In particolare, si possono individuare quattro binomi (Porteus, 1985), esito delle combinazioni dei concetti sopra citati:

- *home-insiderness*, è il livello di radicamento più profondo, quello dell'"intima appartenenza espressa dalla perfetta identità semiologica tra la propria cultura e il proprio territorio" (Lando 1993, p. 11);
- *home-outsiderness*, rimanda a un senso di intrappolamento a luoghi di cui si riconosce l'appartenenza, ma da cui ci sente in qualche modo imprigionati;
- *away-insiderness*, è quell'inquietudine geografica di cui parlava Dardel, in cui si colloca il bisogno di viaggiare e di conoscere terrae incognitae e culture diverse, dal cui fecondo incontro si possono conseguire una maturazione ed un arricchimento interiori;
- *away- outsiderness*, è il livello di sradicamento più totale, quello di un'inquietudine esistenziale che non trova pace neppure nell'incontro con l'altro da sé, che si rivela una fuga continua senza una meta precisa, come negli archetipi dell'ebreo errante o del vagabondo maledetto.

Il *radicamento* ed il suo opposto, lo *sradicamento*, sono strettamente legati ad un altro concetto fondamentale della geografia umanistica, ovvero quello di *spazio vissuto*, introdotto da Fremont negli anni Settanta ed intimamente legato a quello di spazio della quotidianità. E' proprio alla fine degli anni Sessanta, infatti, che si cerca di riscoprire l'uomo, come unità inscindibile di corpo e mente, come soggetto attivo di ogni indagine geografica. Da qui dunque l'importanza, per il geografo, di considerare i paesaggi normali, le geografie private, le percezioni individuali, tenendo conto anche della letteratura diaristica, che costituisce un valido approccio di recupero della dimensione autobiografica del ricordo e che sta conoscendo

proprio in questi ultimi anni un notevole successo⁹. Particolarmente fecondo si rivela, per il geografo, l'incontro con la canzone d'autore, che spesso pennella delicate scenografie di momenti di vita quotidiana, teatro di esperienze personali e private, microcosmi esistenziali che spesso acquistano carattere di universalità e che invitano l'ascoltatore ad un confronto con il proprio spazio vissuto.

Lo *spazio vissuto*, teatro del nostro vivere quotidiano, è “uno spazio estremamente limitato, rispetto alla dimensione dell'universo, ma oltremodo complesso” (Lando 1993, pp. 2-3) in cui “viviamo le nostre prime esperienze e da cui riceviamo impressioni e conoscenze, sentimenti ed idee che rimarranno indelebili per tutta la vita nella nostra memoria e impronteranno la nostra personalità di una precisa ‘cultura’, condizionando il nostro modo di essere e i nostri comportamenti individuali e sociali” (Bonapace 1985, p. 12).

Strettamente connesso a quello di spazio vissuto è il concetto di *radicamento*, anch'esso introdotto da Fremont, che lo utilizzò riferendosi alle “società contadine radicate” (Fremont 1976) in opposizione a quelle urbane, secondo lui invece sradicate. Un esempio in questo senso è rinvenibile nella vicenda biografica ed artistica di Francesco Guccini, come approfondiremo nell'ultimo capitolo, di cui la ricerca delle proprie radici culturali, dell'essenza della sua “montanarità” è uno dei temi più cari, tanto che intitola addirittura *Radici* il suo terzo album, che risale, credo non a caso, al 1973. Il radicamento di Guccini per la sua terra montanara è così marcato e insistito da sfociare addirittura in un vero e proprio *idillio rurale* elaborato per fronteggiare il fluire del tempo e il timore di una perdita d'identità collettiva e culturale che lo lega all'*archetipo dell'ultima valle* (Sgorlon 1987. “Le

⁹ Basti pensare ad un testo come quello di Peter Mayle, *Un anno in Provenza* (1992), che ha spinto verso quelle terre uno stuolo di veri e propri “pellegrini letterari”, che ha finito per snaturare la vera essenza di quei luoghi. L'incontrollato afflusso di turisti ha provocato infatti un aumento innaturale del costo della vita e soprattutto dei prezzi degli immobili, divenuti proibitivi per gli *insider*, nonché problemi legati all'inquinamento e alla viabilità. Tanto che ben presto anche l'autore del romanzo ha finito per allontanarsi dalla Provenza, alla ricerca di nuovi spazi entro cui coltivare il proprio idillio rurale.

ultime valli sono tutte le periferie geografiche, tutti i microcosmi animati da secolare autosufficienza, tutte le territorialità premoderne, tutti i dislivelli culturali all'interno delle organizzazioni dominanti. Si tratta di aree deboli anche perché ospitano minoranze etniche e linguistiche, che dallo scontro con le dinamiche forti provenienti dalle più vitali geografie del potere perdono la tradizionale compattezza e fiducia nei valori tradizionali" (Vallerani 2000, p. 234).

L'amore e l'affetto che legano alla terra in cui ci sente radicati ci inducono ad introdurre qui il concetto di *topofilia*, che Bachelard (1975, p. 26) magistralmente definisce come individuazione "del valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi amati". Strettamente correlata alla topofilia è la *existential insideness* di Relph (1976), cioè lo stato d'animo di colui che si sente perfettamente integrato in un luogo e rappresentato da esso: il luogo diventa così attraente, amabile, desiderabile e, soprattutto, rassicurante. L'interiorità esistenziale è rappresentata generalmente dal binomio *home-insider*, "casa-interiorità", che esprime la tranquillità e l'equilibrio emotivo che infonde la sicurezza dell'essere radicati (e torniamo nuovamente al concetto di radicamento) ma anche l'amore e l'attaccamento per la propria terra.

Più improntate ad un sentimento *topofobico* sono alcune canzoni di cantautori della Bassa come Ligabue o i Modena City Ramblers, che narrano di fughe da un'esistenza provinciale monotona e senza prospettive per il futuro. Atteggiamento chiaramente rilevabile anche nel film d'esordio dello stesso Ligabue come regista, *Radiofreccia*, che costituisce una sorta di collage dei temi spesso affrontati nelle sue canzoni e che si presenta tematicamente vicino alle canzoni del primo Vasco Rossi, contestatore e manifesto di una "generazione di sconvolti che non han più santi né eroi" (*Siamo solo noi*, 1982).

Da non confondere, o almeno da non connettere necessariamente, con i concetti sopra citati è l'altro grande cardine della geografia umanistica, cioè il *senso*

del luogo, che si coglie al di là della visibilità e che non necessita di un giudizio di valore positivo o negativo da parte dell'individuo, in quanto si tratta quasi di una specifica caratteristica relativa al luogo in sé, una sua qualità intrinseca. E la soggettività che ruolo ha? Ha un ruolo importantissimo: quello di rendere visibile l'invisibile, di unire la propria indagine all'oggettività geografica per sapervi leggere altro da quello che è immediatamente visibile, sviscerandone così proprio il *sense of place*. Infatti la personalità, la sacralità di un luogo viene suggellata solo grazie a potenti implicazioni simboliche messe in moto da attività psicologiche, come la memoria, l'affetto, la sofferenza e la nostalgia, che lo scrittore riesce meglio di altri a comunicare, come ben compresero Salter e Lloyd negli anni Settanta (Salter e Lloyd, 1977; Salter 1978).

Non solo: Tuan ha legato il concetto di senso del luogo a quello di *paesaggio della memoria*, del ricordo, entro cui la letteratura viene a ricoprire il ruolo di memoria storica della territorialità di un popolo. A sua volta, questo paesaggio della memoria e del ricordo, può costituire lo sfondo territoriale, il "dove" dei manufatti artistici, assumendo così il carattere di *paesaggio letterario*, che, in quanto caricato di significati "pensati", può essere anche un *inscape* o "paesaggio interiore", in cui rivestono fondamentale importanza "tutti quei profondi legami interiori che legano intimamente il paesaggio con le personalità, i sentimenti, sia dello scrittore che del lettore" (Lando 1993, p. 243).

Talvolta il concetto di paesaggio letterario si lega con quello di *firma paesaggistica*: un paesaggio, cioè, acquista identità, individualità, personalità legate alla presenza di una prestigiosa costruzione di significato, dovuta ad un pittore (come Constable per la campagna inglese) ad uno scrittore (come Pavese per le Langhe) o ad un architetto (come Palladio per Vicenza). Nel nostro caso di studio, il Roxy bar cantato da Vasco Rossi in *Vita spericolata*, Piazza Maggiore cantata da Lucio Dalla in *Piazza Grande*, per non parlare di *Via Paolo Fabbri 43* ovvero

l'indirizzo di Francesco Guccini, così come la trattoria di Vito, in cui i fan sapevano di poterlo incontrare, oltre alla stessa Pàvana, possono essere considerati mete di turismo musicale e, più in generale, letterario.

Il testo letterario, oltre che come strumento per rappresentare e comunicare fatti e simboli territoriali, può essere letto anche come documento sociale con cui interpretare la conoscenza e la coscienza territoriale di una società. Lo scrittore, radicato, contribuisce a chiarire l'ideologia condivisa della propria *coscienza etnico-territoriale*, che si riflette nella geografia culturale (fatta di elementi materiali e immateriali, dialetto e folklore). Intimamente legato a quello di coscienza territoriale è il concetto di *consciousness* (consapevolezza territoriale) trasmessa dalle opere letterarie, strettamente connesso all'interazione tra individuo e società. "Quei valori, percezioni o immagini" trasmessi dagli scrittori, "se vengono fatti propri da alcuni lettori, o a maggior ragione, da una precisa formazione sociale, cominceranno ad influenzare le reazioni e le valutazioni nei riguardi di paesaggi, luoghi e ambienti" (Lando 1993, p. 10).

Oltre alla categoria della spazialità, nell'approccio geoumanistico un elemento che assume grandissima rilevanza è la categoria della temporalità. Infatti il tempo trae origine dallo spazio, attraverso una rete di corrispondenze dialettiche tra questi due termini e lo stato d'animo del soggetto che li percepisce. "In questo modo, al tempo oggettivo e misurabile definito dal corso degli astri, si affiancano i tempi soggettivi della durata, che la sollecitudine e la nostalgia definiscono: il tempo rinnegato dei cicli, al quale si chiede di riparare le ingiustizie; il tempo abolito delle perdizioni e dello sgomento; il tempo intemporale, infine, delle erranze e dei paradisi, degli infiniti dello spazio, dell'assoluto dell'èschaton" (Bril 1993, p. 35), dove "il tempo dura solo se si crea" (Bachelard, 1932).

Sono questi spazi e questi tempi soggettivi, della mente, del cuore, della felicità e del dolore, del desiderio e della nostalgia ad interessare la "prospettiva"

umanistica, termine che, come nota Guglielmo Scaramellini, vuole “indicare sia una visuale, un particolare angolo di osservazione e interpretazione della realtà, che, nel contempo, una meta, un punto di arrivo cui tende la ricerca, ma nient’affatto [...] un sistema concettuale compiuto e ‘chiuso’: una prospettiva d’indagine in cui ognuno può dare il suo contributo, se lo crede”(Scaramellini 1993, p. 35).

A parer mio, questa dominanza impressionistica della prospettiva umanistica molto deve alle troppe variabili in gioco, che renderebbero comunque impossibile fare di essa una sistema chiuso e compiuto. Mi spiego meglio. Oltre all’oggettività fattuale e geografica, l’analisi geoumanistica della “finzione” letteraria deve tener conto di diverse soggettività.

Come scrive Giacomo Corna Pellegrini (1980), si possono utilizzare le fonti letterarie contemporanee e del passato “ma a patto che ne venga decodificato il linguaggio, e soprattutto vengano individuate le particolari distorsioni interpretative che possono aver influenzato la lettura del territorio”. Poiché “la realtà può conoscersi solo dall’interno, tramite una conoscenza empatica”, il ricercatore non può essere obiettivo e distaccato, ma deve “mettersi dentro ciò che studia, compromesso da ciò che studia” (Capel, 1987, p. 257). E non potrebbe esserlo neppure se lo volesse, perché la sua mente utilizza comunque dei filtri particolari, totalmente soggettivi, attraverso cui decodificare la realtà circostante, come quelli dell’affetto, della nostalgia, del desiderio, dell’amore per i luoghi o anche della noia, dell’incapacità di capire e penetrarne a fondo il *sense of place*, dello sradicamento, del fastidio...

Come sostiene Fremont, “l’uomo non è oggetto neutro all’interno della regione. Percepisce inegualmente lo spazio che lo circonda, porta giudizi suoi luoghi, è trattenuto o attirato, consapevolmente o inconsapevolmente, si inganna o è ingannato...”. In quanto “vissuto” dall’autore, nel considerare lo spazio in cui

egli si muove non si può prescindere dalla sua peculiare percezione e dal suo rapporto con i luoghi¹⁰. ...” (Fremont 1986, p. 13). Tesi ripresa anche da Antoine Bailly: “il ne peut exister une seule vision d’un lieu. [...] Beauté et laideur nous renvoient à l’homme, et le bâtiment le plus délabré divendra superbe, riche, doté d’un âme. Il suffit d’une émotion, d’un souvenir, parfois d’un petit rien, pour que l’espace, devenu lieu, se mette a vivre”(Bailly e Scariati 1990, pp. 158-159). Un *insider* esistenziale perfettamente radicato, che goda di un buon livello di soddisfazione residenziale, leggerà infatti nel proprio territorio una grande quantità di particolari, di concetti, di realtà fatte di quel “petit rien” che trasforma lo spazio in luogo, che i più non saranno spontaneamente in grado di cogliere, ma su cui potranno riflettere proprio grazie all’intuizione dell’autore.

Proprio per questo il rapporto autore-territorio, con tutte le implicazioni psicologiche e metodologiche che esso comporta, non è l’unico ad essere analizzato nelle ricerche geoumanistiche. Di fondamentale importanza appare infatti anche il rapporto tra l’autore e il sistema sociale che ha sviluppato la propria azione antropica sui luoghi, tra l’autore e il fruitore, tra il fruitore e i luoghi descritti, e così via... Chi legge, ascolta o guarda infatti può appartenere alla realtà territoriale dell’autore come *insider* (trovandosi così a fare i conti con il suo grado di consapevolezza territoriale, condividendola o criticandola), ma può anche conoscere quei luoghi solo superficialmente, come turista occasionale o per averne letto o sentito parlare da altri¹¹, ma può benissimo anche non conoscerli affatto,

10 Vale qui la pena di citare quanto scrive Guglielmo Scaramellini a proposito della geografia della percezione: “Per Downs il principale nodo della geografia della percezione sta nella natura dell’immagine, nelle sue relazioni con il ‘mondo reale’, nei processi che influenzano la trasformazione del mondo reale in immagine; a questo dobbiamo aggiungere, come nodo altrettanto importante, la trasformazione in mondo reale delle immagini ‘codificate’, già presenti nel soggetto prima del momento della percezione. Il che equivale a porre come punto di partenza della geografia della percezione non il mondo reale, bensì il sistema di valori del soggetto percepiente, sia esso individuo o gruppo sociale” (Scaramellini 1993, p. 36).

11 Magari grazie al già citato *sapere popolare* di Dalla Vedova per cui tutti conoscono l’esistenza di luoghi famosissimi come Firenze, Pisa, Venezia, Parigi, New York e hanno visto almeno un’immagine della Torre di Pisa, del Colosseo, della Tour Eiffel o della Statua della Libertà.

situazione in cui l'impatto psicologico delle impressioni veicolate dall'autore si rivela enorme.

In ogni caso, indipendentemente dal grado di conoscenza reale, oggettiva, dei luoghi, anche il fruitore, come abbiamo visto, si trova a riflettere su sé stesso, sul suo rapporto coi nuovi luoghi, che, da entità reali, si trasformano in *inscapes*, paesaggi della mente o pensati. Il fruitore, inoltre, non può fare a meno di rapportare i nuovi luoghi con quelli a lui più noti e familiari, creando così una fitta trama di corrispondenze e rimandi che rinnoveranno e arricchiranno anche la *consciousness* e la percezione che il fruitore ha di sé del suo mondo. Il luogo letterario può infatti agire come "medium through which a range of cultural meanings and values can be communicated. In this sense the visit to a 'literary place' can correspond to that of a former home or the location of an intensely personal experience, which evokes memories and allows them to be relieved" (Herbert, 1996, pp. 77-85). Ci si riallaccia così al potere evocativo delle opere letterarie che abbiamo già visto come assai importante nel far sì che la geografia possa considerarle fonti di ottima qualità per i suoi studi.

L'estraneo *outsider* può addirittura riuscire a sentirsi "a casa" grazie all'incontro (che può benissimo avvenire anche tramite la lettura di un testo, l'ascolto di una canzone o di una storia o la visione di un quadro, eventualmente poi approfondita da un incontro "reale", fisico con i luoghi) con un *insider* esistenziale, cioè con qualcuno che lo aiuti a comprendere il *sense of place*, ad entrare in sintonia con le intime vibrazioni dei luoghi, con le minime e quasi invisibili sfumature della realtà, e ad amarle.

BIBLIOGRAFIA

Geografia culturale e umanistica

- AIKEN S.R., 1976, "Towards landscape sensibility" in *Landscape*, vol. 20/3, pp. 20-28.
- AIKEN C.S., 1977, "Faulkner's Yoknapatawpha County: geographical fact into fiction" in *Geographical Review*, n. 67, pp.1-21.
- ANSELMINI G.M., RUOZZI G. (a cura di), 2003, *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano.
- BACHELARD G., 1932, *L'Intuition de l'instant*, Stock.
- BACHELARD G., 1975, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari [ediz. Orig. BACHELARD G., 1957, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Parigi] .
- BAILLY A. (a cura di), 1981, *Percevoir l'espace, vers une géographie de l'espace vécu*, Université de Genève.
- BAILLY A., FERRIER J.P., 1986, "Savoir lire le territoire: Plaidoyer pour une géographie régionale attentive à la vie quotidienne" in *L'Espace géographique*, 4, pp. 259-264.
- BAILLY A., RAFFESTIN C., REYMOND H., 1980, "Les concepts du paysage: problématique et représentations" in *L'Espace Géographique*, 4, pp. 277-286.
- BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di), 1990, *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris.
- BALDASSARRE M., 1978, "Human spatial behaviour" in *Annual Review of Sociology*, vol. 4, pp. 29-56.
- BARBIERI G., 1971, *Per una politica toscana di tutela del paesaggio*. Proposte per la regione Toscana, quaderno 1, Istituto di Geografia del Magistero, Firenze.
- BETTA P., MAGNANI M., 1996, *Paesaggio e letteratura*, Maccari, Parma.
- BETTINELLI S., 2005, "Paesaggi di terra e acqua: coltura e cultura del riso

- attraverso immagini e suoni", in *Natura & Montagna*, Patron, Bologna, pp. 82-90.
- BONAPACE U., 1985, "Dallo spazio geografico al paesaggio", in *Viaggio nella geografia*, TCI, Milano.
- BONESIO L., 1997, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano.
- BONESIO L., 2002, *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna, Casalecchio di Reno.
- BOTTA G. (a cura di), 1989, *Studi geografici sul paesaggio*, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- BRIL J., 1993, *La traversata mitica o del figlio rinato*, ECIG, Genova.
- BROSSEAU M., 1997, "Geografia e letteratura", in AA.VV., *Laboratorio di geografia e letteratura*, Istituto Universitario di Lingue Moderne, anno II, n.1, pp. 63-98.
- CAPEL H., 1987, *Filosofia e scienza nella geografia contemporanea*, Unicopli, Milano
- CHEVALIER M., 1993, "Géographie et littérature", in CHEVALIER M. (a cura di), *Littérature dans tous ses espaces*, Ediz. del CNRS, Paris, pp. 1-84.
- CLAVAL, P., 1992, "Varietà delle geografie: limiti e forza della disciplina", in CORNA PELLEGRINI G., BIANCHI E. (a cura di), *Varietà delle geografie: limiti e forza della disciplina*, Cisalpino, Milano, pp. 23-67.
- COOK I. G. , "Consciousness and the novel: fact or fiction in the works of D.H. Lawrence" in POCOCK, 1981 (a cura di), *Humanistic Geography and Literature. Essays on the experience of place*, Croom Helm, Londra, pp. 66-84.
- COPETA C. (a cura di), 1986, *Esistere ed abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Franco Angeli, Milano.
- COSGROVE D., 1984, *Social formation and symbolic landscape*, Croom Helm, Londra e Sydney.
- CORNA PELLEGRINI G., 1992, "La varietà delle geografie", in CORNA PELLEGRINI G., BIANCHI E. (a cura di), *Varietà delle geografie: limiti e forza della disciplina*, Cisalpino, Milano, pp. 23-67. pp. 9-16.

- CORNA PELLEGRINI G., 1998, *Il mosaico del mondo. Esperimento di geografia culturale*, Carocci, Roma.
- CORNA PELLEGRINI G. (a cura di), 1999, *Nello sguardo altrui*, Librerie CUEM, Milano.
- CORNA PELLEGRINI G., 2002, *La terra degli uomini. Popolazione umana e ricerca geografica*, Carocci, Roma.
- CORNA PELLEGRINI G., 2004, *Geografia dei valori culturali. Modelli e studi*, Carocci, Roma.
- COSGROVE D., 1982, "The myth and the stones of Venice: an historical geography of a symbolic landscape" in *Journal of Historical Geography*, vol. 8, pp. 145-169 [trad. it. "Il mito e le pietre di Venezia: geografie storica di un paesaggio simbolico" in BOTTA G. (a cura di), 1989, *Studi geografici sul paesaggio*, Cisalpino-Goliardica, Milano, pp. 141-175].
- COSGROVE D., 1984, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Croom Helm, London [trad. it. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano, 1990].
- COSGROVE D., 1989, "Geography is everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscape", in GREGORY D., WALFORD R. (a cura di), *Horizons in Human Geography*, Macmillan, London, pp. 118-135.
- COSGROVE D., 1990, "Environmental Thought and Action: Pre-modern and Post-modern", in *Transactions of Institute of British Geographers*, NS 15, 3.
- COSGROVE D., 1993, *The Palladian Landscape*, Leicester University Press [traduz. it. VALLERANI F. (a cura di), *Il paesaggio palladiano*, Cierre, Verona, 2000].
- COSGROVE D., DANIELS D. (a cura di), 1988, *The iconography of landscape*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DANIELS S., 1985, "Arguments for a humanistic geography", in JOHNSTON R.J., *The Future of Geography*, Metuen, London, pp. 143-158.

- DARBY H.C., 1948, "The regional geography of Thomas Hardy's Wessex" in *The Geographical Review*, vol. 38, pp. 426-443.
- DARDEL E., 1986, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano.
- DAVIES R., 1978, "How to Design a Haunted House", in *One Half of Robertson Davies*, Penguin, London.
- DE BLIJ H. J., MURPHY A. B., 2002, *Geografia umana. Cultura società spazio*, Zanichelli, Bologna.
- DE FANIS M., 2001, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Meltemi, Roma.
- DIONISOTTI C., 1967, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino.
- DOSSENA G., 2003, *Luoghi letterari: paesaggi, opere e personaggi*, Bonnard, Milano.
- DUNCAN J., LEY D. (a cura di), 1994, *Place, Culture, Representation*, Routledge, London & New York.
- ENGEN T., 1982, *The Perception of Odor*, Addison-Wesley, Reading, Massachusetts.
- ENTRIKIN J.N., 1976, "Contemporary humanism in geography" in *Annals of the Association of American Geographers*, 66, pp. 615-632.
- ENTRIKIN J.N., 1988, *The Characterization of Place*, Wallace W. Atwood Lecture, Graduate School of Geography, Clark University.
- FREMONT A., 1972, "La région, essai sur l'espace vécu", in *Mélanges offerts au professeur A. Meynier*, P.U.B., Rennes, pp. 663-678.
- FREMONT A., 1976, *La région espace vécu*, P.U.F., Paris
- FREMONT A., 1986, *La regione, uno spazio per vivere*, Franco Angeli, Milano.
- FREMONT A., 1990, "Vingt ans 'd'espace vécu" in BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di), 1990, *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, pp. 13-22.
- GEIPEL R., CESA-BIANCHI M. (a cura di), 1980, *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, Unicopli, Milano.
- GODONO E., 2001, *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori, Napoli.

- GOTTMANN J., 1952, *La politique des États et leur géographie*, A. Colin, Paris.
- GROTH P. (a cura di), 1990, *Vision, Culture Landscape*, Working Papers from the Berkeley Symposium on Landscape Interpretation, Department of Landscape Architecture, Berkeley.
- HERBERT D.T., 1996, "Artistic and literary places as tourist attractions" in *Tourism Management*, vol. 17, n.2, pp. 77-85.
- HANDLEY M., 1993, "J. K. Wright and human nature in geography", in *The Geographical Review*, vol. 83, pp. 183-93.
- HILLMAN J., 2004, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano.
- JACOB C., LESTRINGANT F. (a cura di), *Arts et légendes d'espaces. Figure du voyage et rhétoriques du monde*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981.
- JUNG C.G., 1965, *Memories, Dreams and Reflections*, Vintage, New York.
- LAFAILLE R., 1989, "Depart: géographie et poésie", in *Le Géographe Canadien*, n.33, pp. 118-30.
- LANDO F. (a cura di), 1993, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano.
- LEVY B., 1990, "L'apport de la philosophie existentielle à la géographie humaniste" in BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di), *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, pp. 77-86.
- LEY D., 1981, "Cultural humanistic geography" in *Progress in Human Geography*, n.5, pp. 249-57.
- LEY D., SAMUELS M.S., 1978, *Humanistic Geography: prospects and problems*, Maarouffa Press, Chicago, IL.
- LOWENTHAL D., 1961, "Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology", in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 51, pp. 241-260.
- LOWENTHAL D., 1975, "Past time, present place: landscape and memory", in *The Geographical Review*, vol. 65, pp. 1-36.

- LOWENTHAL D. (a cura di), 1981, *Our past before us: why do save it?*, Temple Smith, London.
- LOWENTHAL D., 1985, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LOWENTHAL D., BOWDEN M.J. (a cura di), 1976, *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geosophy*, Oxford University Press, New York.
- LUCCHESI F. (a cura di), 1995, *L'esperienza del viaggiare. Geografi e viaggiatori del XIX e XX secolo*, Giappichelli, Torino.
- LUTWACK L., 1994, *The role of place in literature*, Syracuse University Press, Syracuse, NY.
- MALLORY W.E., SIMPSON-HOUSLEY P. (a cura di), 1987, *Geography and Literature. A meeting of disciplines*, Syracuse University Press, Syracuse, NY.
- MARINELLI O., 1917, "Ancora sul concetto di Paesaggio" in *Rivista di Geografia Didattica*, I, pp. 136-138.
- MASSEY D., JESS P. (a cura di), 2001, *Luoghi, culture e globalizzazione*, UTET, Torino.
- NEWBY P.T., 1989, "La letteratura e la formazione del gusto turistico", in BOTTA G. (a cura di), *Studi geografici sul paesaggio*, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- PAGGETTI C. (a cura di), 1995, *La città senza confini: studi sull'immaginario urbano nelle letterature di lingua inglese*, Bulzoni, Roma.
- PAPOTTI D., 1996, *Geografie della scrittura. Paesaggi letterari del medio Po*, La Goliardica Pavese, Pavia.
- PAULHAN F., 1913, *L'esthétique du paysage*, Acan, Paris.
- PENNING-ROWSELL E.C., LOWENTHAL D., 1986, *Landscape Meanings and Values*, Allen and Unwin, London.
- PICKLES J., 1985, *Phenomenology, Science and Geography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- POCOCK D.C.D. (a cura di), 1981, *Humanistic geography and literature. Essays on the*

- experience of place*, Croom Helm, London.
- POCOCK D.C.D., 1981a, "Place and the novelist" in *Transaction of the Institute of British Geographers*, vol. 6 n.s., pp. 337-347.
- POCOCK D.C.D., 1988, "Geography and Literature" in *Progress in Human Geography*, vol. 12, 87-102.
- PORTEOUS D.J., 1985, "Literature and Humanistic Geography" in *Area*, vol. 17, pp. 117-122.
- PORTEOUS D.J., 1985, "Smellscape", in *Progress in Human Geography*, vol. 9, pp. 357-378.
- PORTEOUS D.J., 1986, "Bodyscape: the body-landscape metaphor" in *The Canadian Geographer*, vol. 30, pp. 2-12.
- PORTEOUS D.J., 1986a, "Inscape: landscapes of the mind in the Canadian and Mexican novels of Malcom Lowry" in *The Canadian Geographer*, vol. 30, pp. 123-131.
- PORTEOUS D.J., 1987, "Deathscape: Malcom Lowry's topophobic view of the city" in *The Canadian Geographers*, vol. 31, pp. 34-43.
- PORTEOUS D.J., 1990, *Landscapes of mind. Worlds of sense and metaphor*, University of Toronto press, Toronto.
- PORTEOUS D.J., 1997, "Gerard Manley Hopkins: From Inscape to Lovescape" in *Laboratorio di Geografia e Letteratura*, Istituto Universitario di Lingue Moderne, Feltre, anno II, n.1, pp. 99-108.
- PORTEOUS D.J., 1993, "Il paesaggio olfattivo", in LANDO F. (a cura di), 1993, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano, pp. 115-142.
- PUGLISI G., PROIETTI P., 2002, *Le città di carta*, Sellerio, Palermo.
- QUAINI M., 2006, *L'ombra del paesaggio*, Diabasis, Reggio Emilia.
- RACINE J.B., 1990, "Valeurs et valorisations dans la pratique et l'interprétation humanistes de la géographie" in BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di),

- L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, pp. 59-75.
- RAFFESTIN C., 1977, "Paysage et territorialité" in *Cahiers de géographie du Québec*, 53-54, pp. 123-134.
- RELPH E., 1970, "An enquiry into the relations between phenomenology and geography", in *The Canadian Geographer*, vol. 67, pp. 193-201.
- RELPH E., 1976, *Place and Placelessness*, Pion, London.
- RELPH E., 1977, "Humanism, phenomenology and geography" in *Annals of Association of American Geographers*, vol. 67, pp. 177-179.
- RELPH E., 1981, "Phenomenology" in HARVEY M.E., HOLLY B.P. (a cura di), *Themes in Geographic Thought*, Croom Helm, London, pp. 99-114.
- RELPH E., 1981a, *Rational Landscape and Humanistic Geography*, Croom Helm, London.
- RELPH E., 1993, "Modernity and the reclamation of Place", in SEAMON D., *Dwelling, seeing and designing. Toward a phenomenological ecology*, State University of New York Press, Albany, pp. 25-40.
- RESTUCCI A., 1989, "L'immagine della città", in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol.7.3, Torino, Einaudi, Torino1989, pp. 169-220.
- ROMAGNOLI S., 1982, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 5 *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, p. 432-559 .
- ROMANO M, 1996, *Città della letteratura: immagini e percorsi*, CLUEB, Bologna.
- SALTER C.L., 1978, "Signatures and settings: one approach to landscape in literature" in BUTZER K.W. (a cura di), *Dimensions of Human Geography: Essays on Some Familiar and Neglected Themes*, Chicago, University of Chicago, Department of Geography, Research Paper n. 186, pp. 69-83.
- SALTER C.L., LLOYD W.J., 1977, *Landscape in Literature*, Resource Papers for College Geography n. 76/3, Association of American Geographers, Washington.

- SAMUELS M.S., 1981, "An existential geography" in HARVEY M.E., HOLLY B.P. (a cura di), *Themes in Geographic Thought*, Croom Helm, London, pp. 99-114..
- SANDBERG L.A., MARSH J.S., 1988, "Focus: literary landscapes – geography and literature" in *The Canadian Geographer*, vol. 32, pp. 266-267.
- SANGUIN A.L., 1981, "La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces" in *Annales de Géographie*, vol. 90, pp. 560-587.
- SANGUIN A.L., ROUGIER H., 1993, "Fatti e finzioni geografiche nel romanzo regionale svizzero: il caso di *Via Mala*", in LANDO F. (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e Letteratura*, Etaslibri, Milano, pp. 67-79.
- SCARAMELLINI G., 1993, *La geografia dei viaggiatori. Raffigurazioni individuali e immagini collettive nei resoconti di viaggio*, Unicopli, Milano.
- SCARAMELLINI G., 2006, "La geografia culturale tra mondo materiale e costrutti della mente. Alla ricerca di una *realtà* complessa e profonda" in BIANCHI E. (a cura di), *Un geografo per il mondo*, Cisalpino, Milano, pp. 363-458.
- SEAMON D., 1993, *Dwelling, seeing and designing. Toward a phenomenological ecology*, State University of New York Press, Albany.
- SHURMER-SMITH P., HANNAM K., 1994, *Worlds of Desire, Realms of Power. A cultural geography*, Edward Arnold, London.
- SILK J., 1984, "Beyond geography and literature" in *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 2, pp. 151-178.
- THRIFT N., 1978, "Landscape and Literature" in *Environment and Planning A*, vol. 10, pp. 347-49.
- TISON-BRAUN M., 1980, *Poétique du paysage*, Nizet, Paris.
- TOSCHI U., 1962, *Corso di geografia generale*, Zanichelli, Bologna.
- TOSCO C., 2007, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna.
- TUAN Y., 1971, "Geography, phenomenology and the study of human nature", in

- The Canadian Geographer*, vol. 3, pp. 181-192.
- TUAN Y., 1974, "Space and place: humanistic perspective", in *Progress of Human Geography*, vol. 6, pp. 211-252.
- TUAN Y., 1974a, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- TUAN Y., 1975, "Place: an experiential perspective" in *The Geographical Review*, vol. 65, pp. 151-165.
- TUAN Y., 1976, "Humanistic geography", in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 66, pp. 266-76.
- TUAN Y., 1976a, "Literature, experience and environmental knowing", in MOORE G.T., GOLLEDGE R.G., *Environmental Knowing. Theories, Research and Methods*, Dowden, Hutchinson and Ross, Stroudsburg Pennsylvania, pp. 260-272.
- TUAN Y., 1978, "Literature and geography: implications for geographical research," in LEY D., SAMUELS M.S., *Humanistic Geography: prospects and problems*, Maarouffa Press, Chicago, IL., pp. 194-206.
- TUAN Y., 1978a, "Sacred space: exploration of an idea" in BUTZER K.W. (a cura di), *Dimensions of Human Geography: Essays on Some Familiar and Neglected Themes*, Chicago, University of Chicago, Department of Geography, Research Paper n. 186, pp. 84-99.
- TUAN Y., 1990, "Realism and fantasy in art, history, and geography" in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 80, pp. 435-446.
- TURRI E., 1990, *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano.
- TURRI E., 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.
- VERMETTE R., 1987, "Terrae Incantatae: the symbolic geography of twelfth-century Arthurian Romance" in MALLORY W.E., SIMPSON-HOUSLEY P. (a cura di), *Geography and Literature. A meeting of disciplines*, Syracuse University

- Press, Syracuse, NY, pp. 145-160.
- VIDAL DE LA BLACHE P., 1904, "La géographie de l'Odyssee d'après l'ouvrage de M.V. Bérard", in *Annales de Géographie*, vol. 13, pp. 21-28.
- WALMSLEY D.J., LEWIS G.J., 1984, *Human Geography. Behavioural Approaches*, Longman, London.
- WHITE P., 1985, "On the use of creative literature in migration study" in *Area*, vol. 17, pp. 277-283.
- WRIGHT J.K., 1924, "Geography in literature" in *The Geographical Review*, n. 14, pp. 659-660.
- WRIGHT J.K., 1947, "Terrae incognitae: the place of imagination in geography", in *Annals of the Association of the American Geographers*, 37, pp. 1-15.
- ZERBI M. C., 1993, *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino.

Altri testi

- ARGAN G.C., 1983, *Storia dell'arte come storia della città*, La Terza, Roma-Bari.
- CALABRESE O., 1996, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- EMBER C. R., EMBER M., 2004, *Antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna.
- HOLLY M. A., 1993, *Iconografia e iconologia*, Jaka Book, Milano.
- JUNG C.G., 1992, "Gli archetipi e l'inconscio collettivo" in AURIGEMMA L. (a cura di), *Opere di C. G. Jung*, vol. 9/1, Boringhieri, Torino.
- MERLEAU-PONTY M., 1975, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.
- MITCHELL W.J.T., 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.
- PANOFSKY E., 1996, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino.
- SGORLON C., 1987, *L'ultima valle*, Mondadori, Milano.
- WILLIAMS R., 1981, *Culture*, Collins-Fontana, Glasgow [trad. it. *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 1983].

2. GEOGRAFIA E MUSICA

2.1 Premessa

Questo capitolo, più di ogni altro, necessita di una breve premessa metodologica. L'idea iniziale, infatti, cioè quella di analizzare il rapporto esistente tra geografia e musica, con le varie implicazioni e modalità possibili, si è quasi subito incontrata/scontrata con due concetti ben più ampi, ma indispensabili per comprendere e contestualizzare meglio anche il discorso più strettamente musicale: quello di "paesaggio sonoro" o *soundscape* (Porteous e Mastin, 1985; Smith, 1994) e quello di "spazio acustico" o *acoustic space* (Murray Schafer, 1985).

Se infatti la musica, come produzione organizzata di suoni con intenti comunicativi specifici, ricopre un ruolo importante nella creazione di identità e territorialità, è pur vero che l'uomo, produttore di musica, è comunque immerso in uno spazio fatto anche di molti altri suoni, cioè in un spazio "acustico", che si connota anche, pur trascendendolo, come "paesaggio sonoro".

Da queste considerazioni nasce l'idea di "paesaggio acustico", concetto che intende in qualche modo unificare questi due aspetti dell'indagine, questi due diversi approcci cognitivi, per restituire una sorta di "senso del luogo" acustico, frutto di una attività che è insieme sensoriale (*soundscape*) ed emotiva (*acoustic space*).

2.2 Un approccio necessariamente interdisciplinare

La prima difficoltà incontrata nel corso di questa ricerca è rappresentata dalla interdisciplinarietà della musica, che, in quanto oggetto multidimensionale e assai complesso, per essere letto e decodificato in modo significativo necessita di diverse

prospettive e competenze specifiche.

Questo vale in particolar modo per la *popular music*¹², che è quella che ha interessato maggiormente i geografi, soprattutto in passato, per il suo carattere fortemente “locale” e per la sua straordinaria carica identitaria. Come ricorda il sociologo Simon Frith, inizialmente gli studi di *popular music* non erano tanto interdisciplinari quanto “non-disciplinari”, almeno fino alla creazione della IASPM (International Association for the Study of Popular Music), che si basava sull’assunto che “la *popular music* poteva essere compresa solo come un oggetto multidimensionale – una merce, un testo, una tecnologia, un’arte” (in D’Amato 2002, p. 12). In Gran Bretagna i primi tentativi sistematici di integrare in musica l’analisi testuale e quella del contesto furono legati agli *American Studies*, poiché i musicologi si accorsero che non era possibile “studiare il blues o il gospel, il jazz o il soul, i minstrel o i rapper, senza far riferimento alla politica razziale” (*ibidem*, p. 12).

Data l’economia di spazio di questo capitolo, ci limiteremo a considerare il punto di vista geografico, pur senza tralasciare, quando necessario, il prezioso apporto delle altre discipline quand’esse possano, con la loro diversa sensibilità e competenza, impreziosire l’analisi geografica o raffinarne i metodi di indagine.

Questo accade, per cominciare, quando proviamo a definire alcuni concetti fondamentali per la comprensione di che cosa sia veramente la musica, e in particolare due coppie di termini, dialetticamente legati tra loro: testo e contesto, produzione e consumo.

■ Testo e contesto

Per *testo* si intende qui l’insieme di forma (parole, note, melodia, timbro, tono,

12 Termine che si è volutamente deciso di non tradurre, poiché il dibattito sulla definizione di questo genere musicale in Italia necessiterebbe di una trattazione troppo approfondita per questo contesto. Si rimanda perciò alla lettura di testi più strettamente musicologici, tra cui si segnala Sibilla 2003.

ritmo, strumenti utilizzati, ecc.) e contenuto (il messaggio che si intende veicolare, la sua genesi, le sue fonti, la sua originalità, ecc.).

Per *contesto* si intende invece tutto ciò che sta al di fuori del testo, ma a cui quest'ultimo è strettamente collegato: la cultura di appartenenza dell'autore e quella del fruitore, il contesto sociale in cui la musica è nata e quello in cui viene consumata, il contesto storico e quello politico, la base territoriale della forma musicale, i modi e i tempi della sua diffusione, le modalità di esecuzione (concerti, programmi radiofonici o televisivi, dischi, musicassette, CD), le modalità di consumo (privato o pubblico, attivo o passivo), le condizioni di ascolto (all'aperto o al chiuso, fermi in un luogo o in movimento, ad alto o basso volume, ecc.).

■ **Produzione e consumo**

La *produzione* può essere studiata secondo più punti di vista: economico (industria musicale), tecnico (procedimenti e tecnologie di esecuzione e di riproduzione), psicologico (chi sono i musicisti? quali sono le ragioni che stanno alla base delle loro scelte musicali?), sociologico (da quale contesto sociale provengono? e in quale operano? quale ideologia sta alla base della forma musicale? qual è il ruolo occupato dai musicisti nella società?), antropologico/etnografico (a quale cultura appartengono i musicisti? a quale genere musicale? che importanza ha per loro la musica? e per il loro pubblico? quale tipo di messaggio intendono veicolare?), geografico (da dove vengono i musicisti? che rapporto ha la loro musica con il territorio da cui provengono? quanto dell'ambiente che li circonda permea la loro produzione? i luoghi cantati sono reali o immaginari? sono riconoscibili o trasfigurati? la musica ha implicazioni forti nella costruzione o nella fruizione del territorio? attira turisti o pellegrini letterari? quale immagine del territorio costruisce e diffonde?).

Anche il *consumo*, ponendo l'accento non più sull'autore bensì sul fruitore,

può essere oggetto di indagini simili: economiche (statistiche di vendita, indagini di marketing), antropologiche, etnografiche, culturali, psicologiche (dal punto di vista sia motivazionale sia percettivo-emozionale), sociologiche, persino mediche (musicoterapica) oltre che naturalmente geografiche (in quale contesto si consuma un certo tipo di musica? in quali zone si concentra maggiormente? da dove viene il fruitore? che rapporto lo lega a quel tipo di musica? si sente *insider* o *outsider* rispetto a quel paesaggio musicale?).

Questi non sono che alcuni spunti possibili di indagine entro la straordinaria varietà del panorama degli studi legati alla musica, argomento ancora poco indagato almeno dal punto di vista geografico.

Il lavoro più recente in questo campo è costituito da un interessantissimo testo dei geografi australiani John Connel e Chris Gibson sulla *popular music* e sui vari modi in cui essa può essere considerata "spaziale. Così introducono infatti l'argomento delle loro ricerche: "These book explores the many ways in which popular music is spatial – linked to particular geographical sites, bound up in our everyday perceptions of place, and a part of movements of people, products and cultures across space. It seeks to develop an innovative perspective on the relationship between music and mobility, the way in which is linked to cultural, ethnic and geographical elements of identity, and how all this, in turn, is bound up with new, increasingly global, technological, cultural and economic shifts" (Connel e Gibson 2003, p. 1¹³).

13 Purtroppo non è possibile sviluppare qui tutti gli spunti di riflessione forniti da questa analisi, ma riportiamo almeno l'indice degli argomenti trattati, così che essi possano essere presi in considerazione per eventuali ricerche sull'argomento: 1. *Into the music* - 2. *Music and place: 'fixing authenticity'* - 3. *Music and movement: overcoming space* - 4. *The place of lyrics* - 5. *Sounds and scenes: a place for music?* - 6. *Music communities: national identity, ethnicity and place* - 7. *New worlds: music from the margins?* - 8. *A world of flows: music, mobility and transnational soundscapes* - 9. *Aural architecture: the spaces of music* - 10. *Marketing place: music and tourism* - 11. *Terra Digitalia? Music, copyright and territory in the information age* - 12. *The long and winding road....*

2.3 Il paesaggio sonoro

In un saggio fondamentale, *Soundscape*, comparso sulla rivista *Area* dell'Institut of British Geographers nel 1994, Susan Smith si propone di indagare il concetto di paesaggio sonoro entro gli studi di geografia sociale.

Partendo dal concetto di "paesaggio come testo", introdotto da Denis Cosgrove e Steve Daniels (Cosgrove 1984, Cosgrove e Daniels 1988), di cui riconosce la fondamentale importanza nell'aver introdotto la rilevanza dell'esperienza e dell'emozione negli studi sulla vita sociale, la Smith critica il limite imposto dalla consuetudine di accostarsi al paesaggio secondo un approccio pressoché esclusivamente visivo (modalità che la studiosa definisce "ideology of the visual") e "silenzioso", così da mettere in ombra gli altri sensi nella percezione dello spazio e dei luoghi. Infatti "the majority of human geography remains devoted to seeing the world, or speaking about it, rather than to listening or hearing" (Smith 1994, p. 233).

Ma in questo modo si spreca un'opportunità percettiva straordinaria, poiché il suono ha il potere di evocare un "senso del luogo" diverso da quello evocato dalla vista e ad esso complementare. E non possiamo, a questo proposito, dimenticare gli studi compiuti da Porteous (1985) sul concetto di *smellscape*, di "paesaggio olfattivo", che permette, integrandosi con gli altri tipi di percezione sensoriale, di restituire e creare quella visione olistica del mondo tanto cara alla geografia umanistica.

Diverse ricerche hanno investigato la musica per illustrare alcuni aspetti chiave come la diffusione di idee e tradizioni (Carney 1974 e 1977; Ford 1971; Meyer 1976) o per catturare, ad esempio, l'idea di un'*audible past* (Lowenthal 1975), "however, much remains unsaid and unheard, and this can be illustrated by highlighting the potential for incorporating musical themes into three types of landscape study, deriving respectively from the project of ethnography, the idea of

place and the notion of spectacle” (Smith 1994, p. 233).

Cerchiamo allora di approfondire questi tre concetti che stanno alla base, secondo la studiosa inglese, di tre diversi tipi di studi sul paesaggio.

- **Il progetto dell'etnografia**

L'approccio etnografico ha acquistato un'importanza sempre maggiore all'interno di alcune aree della geografia culturale, ma ha mantenuto a lungo il grosso limite di essere dominato dall'osservazione dei dettagli e troppo legato alla ricchezza di particolari visivi. Almeno fino all'avvento, nel 1970, del WSP (World Soundscape Project), che si proponeva di studiare e catalogare i vari aspetti dei paesaggi sonori per determinare come i cambiamenti in atto potessero influire sul pensiero della gente e sulle attività sociali (Murray Schafer 1985, p. 88).

In questo ambito di indagine si possono inscrivere alcuni paesaggi sonori carichi di conflittualità, che legano la musica ad una condizione di “alterità” etnica (blackmusic, ragtime e rap, per fare qualche esempio), tipici di certe realtà urbane, che possono anche, nei casi più positivi, trasformarsi in forme di riscossa e lotta per l'indipendenza e i diritti umani.

Alcuni esempi di questo tipo di *soundscape* di rottura sono delineati da Spike Lee nel suo *Do the right thing*, un film che esplora le tensioni razziali e i conflitti territoriali a Brooklyn. In particolare, l'importanza del ruolo della musica risulta evidente nella scena in cui si vede un gruppo di *Puerto Ricans* che giocano a domino e bevono *cerveza frio* al suono della salsa diffuso da una delle loro auto, scatenando la protesta della locale banda di *rappers*, che ristabilisce l'autorità nera attraverso la musica rap suonata ad un volume ancora più alto fino a coprire quello della salsa. Sebbene questa scena sia costruita per un pubblico cinematografico, essa aiuta a fare il punto sul fatto che possa esserci, nella geografia, un posto per un'etnografia musicale che ponga il suono al di là delle preoccupazioni esotiche

degli etnomusicologi, nel campo d'indagine dell'analisi culturale (Smith 1994, p. 234).

- **L'idea di luogo**

Dopo che Walter Firey (1945) ebbe dimostrato la potenza dei sentimenti e del simbolismo nella strutturazione dello spazio urbano, i geografi si sono interessati al senso, alla costruzione e alla significazione dei luoghi. Eppure, se non sono mancati autorevoli studi sui vari paesaggi immortalati dai diversi autori (la Scozia di Scott, il Wessex di Hardy, l'Inghilterra della Austin, per fare solo qualche esempio), "the composer's image of place –the musical evocation of nations and countries – has not yet found a space in the geographical imagination" (Smith 1994, p. 234). Ad eccezione di due lavori di Howkins (1989) e Lowenthal (1993) che analizzano le tensioni prodotte da un *medium* come la musica, che, da un lato aspira all'universalismo, dall'altro evoca l'idea di specifici luoghi, tempi e nazioni. Evocazione che si sposa perfettamente con la definizione suggerita da Barnes e Duncan (1992), di paesaggio come: "a piece of art or a text, to be interrogated for what it tells us about its creators, their world, and ourselves" (Smith 1994, p. 232).

In questa sede vorrei introdurre due esempi di paesaggi sonori in qualche modo "artificiali", che costituiscono quasi dei testi di fantasia a livello territoriale perché sono in grado di veicolare messaggi molto forti di identità non autentiche che costruiscono a tavolino un *idea of place* per così dire d'invenzione o almeno contaminata, come nel primo caso, o anacronistica, nel secondo: il Brasile del Tropicalismo e gli Appalachi del Blugrass.

Quando Gilberto Passos Gil Moreira, nato a Salvador de Bahia nel 1942 e cresciuto nella campagna di Ituaçu, torna alcuni anni dopo nella sua città natale, entra in contatto con i nuovi suoni delle jazz band e i nuovi ritmi della costa. Come l'amico e collega Caetano Veloso, rimane affascinato dalla *bossa-nova* di João

Gilberto e dalla musica “colta” (Pierre Boulez, John Cage, Stockhausen), conosciuta attraverso alcuni concerti organizzati dall’Università di Bahia. Una “musica che non era musica. Una musica che incorporava suoni, rumori e silenzi”. La proficua collaborazione tra gli artisti (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zè e tanti altri), il dialogo con il pubblico, il fermento musicale della città sono gli elementi che consentono a Gilberto Gil e Caetano Veloso la creazione del Tropicalismo, (contaminazione dei suoni della musica tradizionale, la bossa-nova, il pop, il samba), con cui rivoluzioneranno il panorama della musica popolare brasiliana e presto osteggiato dal regime per le sue critiche sul piano etico, morale e politico¹⁴.

Il secondo esempio di *soundscape* artificiale, come abbiamo anticipato, è quello del Bluegrass, che tenta di conferire un aspetto di ritorno alla purezza del *country life style* che in realtà non corrisponde più all’identità del paesaggio geografico e culturale degli Appalachi, al cui senso del luogo viene comunemente associata. Padri di questo genere musicale, emerso solo negli anni’40, sono Bill Monroe, Lester Platt ed Earl Scruggs, provenienti rispettivamente dal Kentucky occidentale il primo, dal North Carolina gli altri due. L’uso di strumenti a corda non elettrificati, tra cui predomina il banjo, contribuisce a creare l’impressione che questa sia “the only true, natural, authentic form of country music” (Connel e Gibson 2003, p. 31), “the living link back to the older acoustic forms of country and folk music” (Peterson 1997, p. 213) o “the latest expression of poor, rural, working-class pioneer America” (Rosenberg 1985, p. 13).

Una situazione simile, frutto di una contaminazione culturale dai confini geografici ancora più ampi, è quella della musica popolare congolese (Rocherau

14 Le citazioni sono tratte da un’intervista rilasciata da Gilberto Gil a Roberto Molteni in occasione del Premio Tenco 2002, che lo ha visto vincitore del prestigioso riconoscimento proprio perché “insieme ad altri musicisti ha rinnovato la musica popolare brasiliana con scelte inconsuete, riuscendo ad affermare, attraverso l’invenzione del Tropicalismo, un nuovo gusto”, come recita la motivazione.

1984, Connell e Gibson 2003, p. 151) che prese forma intorno agli anni '50 dopo l'importazione della musica caraibica, in particolare cubana, che sviluppò in questa zona dell'Africa una vera e propria passione per i ritmi della rumba e per le sue linee melodiche. Nello stesso periodo si diffuse anche l'uso della chitarra acustica, che insieme ai ritmi caraibici afro-cubani, si sovrappose ai ritmi tradizionali locali per dare vita alla musica "Congo", poi diffusa in altre aree africane circostanti.

▪ **La nozione di spettacolo**

Soffermandoci in particolare sulla musica come spettacolo, possiamo dire che essa può rappresentare una dimostrazione del potere che evidenzia e riproduce il simbolismo dei luoghi. Un'attenzione particolare è posta dalla Smith sul significato sociale e politico dei suoni, soprattutto della musica, che fornisce un prezioso aiuto per influenzare, cambiare o arricchire l'interpretazione di particolari paesaggi.

Basti pensare all'importanza della musica nelle celebrazioni politiche, soprattutto nei paesi con regimi totalitari, e ad alcuni quadri paesaggistici tracciati secondo una visione imperialista del mondo, come quello che compare *nell'Aida* di Verdi, uno spettacolo pensato per alienare ed impressionare un pubblico quasi esclusivamente europeo, che fornisce un'immagine "orientalizzata" dell'Egitto, dipinto come un luogo essenzialmente esotico e lontano nel tempo e nel spazio (Said 1993).

Un discorso a parte meritano le canzoni di guerra, che inscenano una sorta di spettacolo appositamente costruito per infondere negli animi dei combattenti lo spirito patriottico e scacciare la paura. I testi dipingono sovente paesaggi di dolore e distruzione, sangue, lutti e macerie, di una patria straziata che implora i suoi soldati affinché la difendano e riportino in essa la pace. E ciò accade sia nella musica degli eserciti "regolari", sia in quella delle brigate partigiane, che possono contare su una base locale anziché nazionale, in cui la carica identitaria è

spesso assai più sentita.

Quasi tutte le canzoni della nostra Resistenza¹⁵, ad esempio, almeno quelle precedenti la Liberazione, sono strettamente legate, oltre che alle ideologie politiche, anche ai luoghi dove vengono prodotte e consumate, e spesso descrivono località e paesaggi o li nominano attraverso riferimenti toponomastici minuziosi, come sa fare chi quelle realtà ben conosce, così bene che proprio in quella conoscenza ripone l'unica speranza di salvezza. Nota infatti lo storico Roberto Battaglia che "in ogni poesia partigiana è [...] possibile cogliere i motivi locali, le ragioni ambientali che danno origine alla sua tematica. E il dialetto è la più sicura denuncia di ciò"(Battaglia 1953, p. 405). Anche perché molte musiche del canzoniere partigiano sono spesso ispirate o derivate da "canti tradizionali, popolari o popolareschi, con adozione integrale della linea melodica e modificazione parziale (o più raramente integrale, ma anche in questi casi qualcosa del modello primitivo sopravvive) del testo poetico. Il repertorio più saccheggiato dagli anonimi creatori partigiani è quello della tradizione lirico-narrativa settentrionale, talora nella sua decaduta versione del genere cosiddetto 'di montagna'" (Leydi 1960).

Al contrario, fa notare Mimmo Boninelli, in città, "in circostanze dove il fascismo concentra l'autorità, esprime la propria forza militare, la boria, eccetera, la sua capacità di dominio, ma non di egemonia, garantisce il permanere dell'innodia di regime, la produzione e lo sviluppo di uno repertorio retrivo e volgare, qualche volta di stampo goliardico e truce, di cui sono infarciti i testi e le strofette antipartigiane" (in Lovatto 2001, p. 138).

Secondo la Smith, dunque, i suoni sono assolutamente inscindibili dal

15 Tranne forse le due più famose, *Bella ciao* e *Fischia il vento*, che hanno un'ambientazione più genericamente montanara e che devono alla loro complessa genesi la contaminazione tra luoghi, stili e melodie diverse, tanto che la seconda è stata musicata su una famosa melodia russa, *Katiuscia*, di Blanter. Non posso qui dilungarmi sulla storia molto interessante della genesi di queste canzoni, molto esaurientemente spiegata in Lovatto 2001.

paesaggio sociale e la musica è indispensabile per l'immaginazione geografica, così da auspicare un loro inserimento più esplicito all'interno delle ricerche di geografia umana, soprattutto relative alle *cultural politics*.

Un'altra impostazione teorica sul paesaggio sonoro è quella di Murray Schafer (1969, 1977), che suddivide i paesaggi sonori in due tipologie: *hi-fi* e *lo-fi*. I *paesaggi hi-fi* sono quelli in cui è possibile percepire chiaramente i singoli suoni, la loro direzione di provenienza e la distanza da cui giungono, in quanto il livello di rumorosità ambientale si mantiene medio-basso. Si possono grosso modo identificare con i paesaggi rurali. I *paesaggi lo-fi* sono invece quelli in cui non è possibile percepire chiaramente e in modo distinto i singoli suoni, poiché "di fronte all'ascoltatore si erge una barriera di suoni numerosi e mescolati tra loro" (Disoteco 2003, p. 51). Si possono grosso modo identificare con i paesaggi urbani.

2.4 Lo spazio acustico

Ad enunciare compiutamente il concetto di spazio acustico è, come abbiamo anticipato, Murray Schafer, che nel suo saggio *Acoustic Space* del 1985, ripercorre anche la storia della sua definizione.

I primi a parlarne furono Marshall McLuhan ed Edmund Snow Carpenter (1960) negli anni '50, fornendone diverse definizioni riportate da Murray Schafer:

- "Until writing was invented, we lived in acoustic space, where the Eskimo now lives: boundless, directionless, horizonless, the dark of the mind, the world of emotion, primordial intuition, terror. Speech is a social chart of this dark bog".
- "Speech structures the abyss of mental and acoustic space, shrouding the voice; it is a cosmic, invisible architecture of the human dark".
- "Writing turned the spotlight on the high, dim Sierras of speech; writing was the visualization of acoustic space. It lit up the dark"

(Murray Schafer 1985, pp. 87-88).

Gli autori descrivono dunque lo spazio acustico come uno spazio sconfinato, senza orizzonti, senza direzione; uno spazio delle emozioni, delle intuizioni primordiali, positive o negative. In un lavoro successivo, *Eskimo Realities*, Edmund Carpenter sviluppa ulteriormente questo concetto affermando che lo spazio uditivo (*auditory space*, usato come sinonimo di *acoustic space*) non ha un fuoco preciso ed assomiglia ad una sfera sconfinata, ad uno spazio dinamico¹⁶ che crea la sua dimensione momento per momento: "Auditory space has no favored focus. It's a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed-in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background. The eye focuses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against background; the ear, however, favours sound from any direction... I know of no example of an Eskimo describing space primarily in visual terms" (Carpenter 1973, pp. 35-37).

Questi affascinanti concetti, che spostano verso un'ideologia uditiva l'ideologia visiva criticata dalla Smith ancora alcuni decenni più tardi, si sposano con i principi del già citato World Soundscape Project, che si propone, come fine ultimo, di creare: "a new art and science of soundscape design complementary to those in other disciplines dealing with aspects of visual environment" (Shafer 1985, p. 88)¹⁷.

Il termine *acoustic* si colloca in una posizione intermedia tra *aural* e *visual*, termini che contraddistinguono le due ideologie sopra citate e le due culture che da

16 Il concetto di "fluidità" della musica è ben sviluppato da Connel e Gibson 2003, pp. 9-11.

17 A proposito di design del paesaggio sonoro, non è possibile non citare il caso di Erik Satie, che inventò la "musica d'arredo" (*Musique d'ameublement*), convinto che fosse possibile "decorare un ambiente per l'orecchio così come i quadri l'arredano per l'occhio" (Disoteco 2003, p. 48). Tra i suoi curiosi titoli, citiamo: *Tappezzeria in ferro battuto*, *Ricevimento di gala*, *Arazzo per gabinetto di prefettura*.

esse discendono. Culture che presuppongono approcci cognitivi e metodi di analisi diversi. In particolare: “the world of sound is primarily one of sensation rather than reflection. It is a world of activities rather than artifacts, and whenever one writes about sound or tries to graph it, he departs from its essential reality” (Murray Schafer, 1985, p. 88).

Come è possibile allora concettualizzare l’idea di spazio acustico? Riferendoci a ciò che Carpenter ci ha suggerito nel brano sopra riportato, dovremmo farlo attraverso la figura geometrica della sfera, che ricorderebbe anche la forma circolare del moto di propagazione delle onde sonore.

In realtà l’orizzonte acustico non è così chiaramente delineato come in un modello ipotetico, poiché il suono riempie lo spazio circostante in modo diseguale e non sempre facilmente prevedibile, poiché interagisce con ostacoli fisici e interferenze di vario genere. Non solo, ma talvolta il suono non si propaga in tutte le direzioni, come l’idea della sfera ci porterebbe a pensare, ma in modo unidirezionale. E, non ultima precisazione, questa figura sarebbe più indicata per descrivere un solo suono per volta. Ma l’immagine rimane comunque suggestiva, se non altro per le implicazioni religiose che l’accompagnano da secoli. Un concetto non dissimile è in fondo quello dell’armonia delle sfere celesti della cosmologia medievale europea, ben rappresentata nel Paradiso dantesco, o dei mandala delle religioni orientali. E anche gli strumenti con una valenza prettamente religiosa presentano in tutto o in parte una forma circolare: basti pensare ai gong dell’India e del Tibet o alle nostre stesse campane, che hanno caratterizzato per secoli il *soundscape* delle nostre terre, disegnando dei confini anche acustici tra le varie parrocchie.

Esiste una sorta di superiorità della percezione uditiva su quella visiva rispetto soprattutto ad alcuni elementi del paesaggio, perché il suono è udibile spesso da distanze maggiori, risente meno degli ostacoli frapposti tra la fonte e il

ricevente e soprattutto è percepibile con qualsiasi condizione meteorologica e in qualsiasi momento del giorno e della notte. Anche se ciò in realtà era valido soprattutto per le società rurali preindustriali in cui il suono più facilmente percepibile era proprio quello delle campane, insieme ai versi degli animali, ed è ancora valido per alcune località rurali o particolarmente isolate, in cui è ancora possibile percepire il suono del silenzio, che sta diventando un bene sempre più prezioso in questo mondo flagellato da livelli di inquinamento acustico sempre più intollerabili.

2.5 L'inquinamento acustico

Un discorso a parte merita il tema dell'inquinamento acustico, fenomeno quanto mai attuale ma in realtà antichissimo, anche se forse non consapevolmente concepito come tale, se si pensa che già nel 600 a.C. nella città di Sibari agli artigiani dediti ad attività rumorose, soprattutto calderai, era proibito lavorare entro le mura della città e nell'antica Roma la *Lex Julia Municipalis* stabiliva limitazioni al passaggio dei cavalli e dei carri in determinate ore del giorno e della notte.

Solamente da pochi decenni l'opinione pubblica si è sensibilizzata sul problema dell'inquinamento acustico, in quanto il rumore era considerato l'inevitabile colonna sonora del progresso. Per inquinamento acustico si intende infatti l'insieme degli effetti negativi prodotti dai rumori presenti nell'ambiente in cui si vive, di cui buona parte è legata all'industrializzazione in tutte le sue forme e ai prodotti della tecnologia industriale. Le sorgenti sonore del rumore, ovvero qualsiasi oggetto, dispositivo, macchina, impianto o essere vivente idoneo a produrre emissioni sonore, possono essere fisse - attività industriali, artigianali, agricole, di svago, ecc. - o mobili - traffico ferroviario, stradale, aereo.

All'interno di questa ricerca il termine inquinamento acustico è utilizzato quasi

come sinonimo di interferenze acustiche, cioè di suoni che si sovrappongono ad altri rendendoli quasi irriconoscibili o creando comunque disturbo. Ho parlato di suono e non di rumore perché tradizionalmente rumore è definito un suono non desiderato, una sensazione uditiva sgradevole, fastidiosa o intollerabile che influisce negativamente sul benessere fisiologico e psicologico dell'uomo, nonché sulle diverse attività umane.

Poiché non esiste una differenza fisica tra suono e rumore, il livello di fastidio (*annoyance*) del rumore è una valutazione soggettiva dipendente da fattori psicologici ed extra-uditivi. In questa sede può essere considerato inquinamento acustico anche il suono delle campane, qualora si sovrapponga insistentemente alle note di un concerto di musica classica o il vociare della gente durante un'esecuzione o addirittura la musica stessa quando il suo ascolto sia imposto dall'esterno. Mi riferisco in particolare a quella nota come *Muzak*, filodiffusa ininterrottamente per ore nei supermercati, nei centri commerciali, nei ristoranti, negli alberghi e negli aeroporti e in tutti quei non-luoghi in cui anche il *soundscape* è omologato e globalizzato¹⁸.

Secondo Murray Schafer una categoria assai particolare di "rumori" è quella che egli definisce *Sacred Noise*, ovvero i suoni prodotti dalle religioni (la campane all'esterno e l'organo all'interno delle chiese o i muezzin nei minareti) che intendono deliberatamente colonizzare e controllare il territorio riempiendolo dei propri suoni, quasi a dividerlo tra terra di dio e terra di nessuno.

Oggi i Sacri Rumori hanno nuovi custodi, e "the sequel to the parish in modern life is the sound profile of the communitary radio station" (Murray Schafer 1985, p. 91). Le stazioni radio locali sono infatti ben radicate territorialmente, con dei confini ben definiti tra una località e l'altra, che si rivela sia nella dimensione

18 *Muzak* è il nome della ditta statunitense che dagli anni '30 si occupò della diffusione della musica nei locali indicati e deriva il suo nome da *moozak*, una sorta di musicoterapia per bovini usata come analgesico.

dell'area coperta dal segnale trasmesso dalle stazioni sia nei contenuti delle trasmissioni e soprattutto nei messaggi pubblicitari, che sono generalmente riferiti ad attività commerciali situate nelle immediate vicinanze dell'emittente. Considerazioni che portano Murray Schafer a definirle "intensely regionalist, mildly nationalistic, and totally uninterested in the rest of the world except when it meant trouble" (Murray Schafer 1985, pp. 91-92). Le trasmissioni radiofoniche locali sono infatti intensamente rivolte alla comunità locale e quasi impermeabili alle intrusioni esterne.

Ma questa sorta di conquista territoriale dello spazio attraverso il suono è espressione di un *visual thinking* ben più che di un *aural thinking*, includendo il concetto di confine, poiché il suono viene usato per demarcare la proprietà come un recinto o un muro. Confine che è insieme territoriale, culturale, sociale, talvolta linguistico, ideologico, politico...

2.6 I suoni della natura

L'unico luogo in cui il suono può avere dei confini tracciati in modo per così dire naturale è all'interno degli edifici, in particolare di quelli dove regna il silenzio, cioè le cripte, i sepolcri, i templi e le cattedrali, che suscitano nel contempo nell'uomo la magica sensazione di uno spazio sconfinato e pieno di suoni, quelli del proprio corpo (pulsazioni, movimenti, passi) e delle proprie emozioni, amplificati dalle notevoli proprietà acustiche di quel tipo di spazi. La concentrazione è massima e i suoni sgradevoli dell'esterno vengono smorzati dalla possente architettura.

Al silenzio degli spazi interni, che aspettano solo di essere riempiti di suoni unici e personalissimi, si contrappone la sonorità degli spazi esterni, che al contrario non possono mai essere acusticamente vuoti, perché sia in contesti urbani

sia in contesti rurali c'è sempre qualcosa che produce un suono o un rumore. Le auto, la gente che parla, una sirena, le campane, un aereo nel primo caso, le rane che gracidano, un cane che abbaia in lontananza, lo scorrere di un fiume, il borbottare di un trattore lontano, i giochi dei bambini, il muggito di una mucca, nel secondo.

Nelle società totemiche, ai suoni della natura venivano associate presenza divine, che conferivano alla natura stessa una sorta di potere comunicativo in grado di amplificare la sua voce.

Tracce dei suoni della natura sono rinvenibili nelle onomatopee di cui è ricca ogni lingua, ma anche e soprattutto nella musica, che spesso imita, sublimandola, la voce della natura. Ciò è valido soprattutto per la musica classica, ma anche per quella New Age, in cui le sonorità naturali convivono con quelle prodotte dagli strumenti musicali (Disoteco 2003). Degna di segnalazione mi sembra una recente tendenza del mercato discografico, quella di produrre dischi contenenti esclusivamente suoni della natura (acqua, fuoco, vento, pioggia, il cinguettio degli uccelli, solo per fare qualche esempio) che consentono al cittadino moderno di rilassarsi sdraiato sul divano del proprio salotto urbano passeggiando con la fantasia entro i "paesaggi acustici" evocati e ricreati dall'ascolto di quei suoni.

2.7 Il paesaggio acustico

Il concetto di paesaggio, come abbiamo visto, comprende sia gli aspetti naturali di un luogo sia il prodotto degli interventi antropici. In questo senso è usato anche qui, intendendolo quindi, nello specifico, come un insieme di suoni naturali e di suoni prodotti dall'uomo (Murray Shafer 1969 e 1977). Ma se l'inclusione dei suoni prodotti dall'uomo nel paesaggio sonoro è ormai scontata, più complesso è l'inserimento in esso della musica. Come suggerisce Maurizio

Disoteo, “il rapporto tra musica e paesaggio sonoro va visto in maniera dialettica: così come la musica può entrare a far parte del paesaggio sonoro, è anche vero che quest’ultimo, in forme varie e diversificate, è sempre ‘entrato’ nella musica, a volte come imitazione di eventi naturali o umani, ma ancor più significativamente, soprattutto negli ultimi decenni, come materiale sonoro”(Disoteo 2003, p. 49) .

In realtà il discorso è assai più complesso, perché il rapporto tra musica e paesaggio sonoro implica anche la contaminazione tra due mondi (musica e suoni) a livello emozionale e in qualche modo inconscio, che contribuisce alla creazione o alla percezione di idee e rappresentazioni spaziali, che stanno alla base rispettivamente della produzione o del consumo del prodotto musicale. Ecco allora che il termine “acustico”, associato al concetto di paesaggio, e non “sonoro”, intende qui chiamare in causa, oltre alla semplice percezione sensoriale (l’udito che decodifica dei messaggi sonori) anche la partecipazione emotiva, che attraverso i filtri della fantasia, della memoria, dell’affetto sovrappone ai suoni percepiti una serie di sensazioni che conferiscono a quel suono immagini che non sono più soltanto sonore ma coinvolgono interamente anche gli altri sensi.

In questo modo il nostro concetto di “paesaggio acustico” si avvicina moltissimo a quello di “senso del luogo” della geografia umanistica, pur puntando la propria attenzione sull’aspetto sonoro, che costituisce in qualche modo il punto di partenza dell’osservazione e il centro di irradiazione delle emozioni. Proprio come il *sense of place*, il paesaggio acustico rappresenta dunque il punto di incontro di elementi oggettivi (i suoni di partenza) e soggettivi (i ricordi, le emozioni, l’immaginazione, le associazioni mentali), che conferiscono un aspetto in qualche modo visibile, almeno con gli occhi della mente, ad una serie di pure sonorità. Oserei dire che il “paesaggio acustico”, così delineato, possa quasi essere il prodotto comune delle due ideologie spesso citate nei saggi indicati, ovvero quella *aural* e quella *visual*, arricchite anche dall’apporto degli altri sensi.

Il fenomenologo Don Ihde, nel suo *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* del 1976, sottolinea come lo spazio visuale, analitico e riflessivo, sia assai diverso da quello acustico, attivo e produttivo. E come muti anche il punto di vista: "We are always at the edge of visual space looking into it with the ear. But we are always at the centre of auditory space listening out with the ear. Thus, visual awareness is not the same as aural awareness. Visual awareness is unidirectionally forward; aural awareness is omnidirectionally centered" (Murray Schafer 1985, p. 94). Lo spazio entra dunque nella coscienza dell'uditore circondandolo, avvolgendolo grazie alle suggestioni dei suoni, che animano, evocano o trascendono lo spazio, definendolo e non dominandolo, poiché "defining space by sound is very different from dominating space with sound. When sound articulates and denotes space [...] the perceptual emphasis is subtly shifted into the aural modality, so that we discover we are discussing something that might be better be called 'spatial acoustics' – as if distant sounds, close sounds, sounds up and sounds down were merely a few of the demonstratives which could be used to describe how the sound world imparts its many meanings to us" (Murray Schafer 1985, p. 96).

Murray Schafer cita poi la celebre frase pronunciata da Isacco, ormai cieco, a Giacobbe: - Parlami, affinché io possa vederti -. E chiude il saggio con una bella immagine: quella del mondo guardato attraverso un vetro, che separa la vista da tutti gli altri sensi, rendendo la percezione della realtà parziale e in qualche modo molto più arida. Rimuovere questo vetro è l'obiettivo che mi sono posta, per poter leggere il mondo secondo le sue molte sfaccettature, compresa quella sonora, o più in dettaglio, musicale.

Appendice 1: Il paesaggio acustico dell'Asia evocato da Francesco Guccini

Asia, di Francesco Guccini (in *L'isola non trovata*, EMI, 1970), nell'arrangiamento originale di Pier Farri, si apre con il cinguettio degli uccelli, che ripercorre come leitmotiv l'intera canzone, accompagnata da sonorità orientalescanti sovrapposte al suono più familiare della chitarra e della voce di un giovanissimo Francesco, che canta:

Fra i fiori tropicali, fra grida di dolcezza, / la lenta, lieve brezza scivolava.

E piano poi portava, / fischiando fra la rete, / l'odore delle sete e della spezia.

Leone di Venezia, leone di San Marco, / l'arma cristiana è al varco dell'Oriente.

Ai porti di ponente il mare ti ha portato / i carichi di avorio e di broccato.

Le vesti dei mercanti trasudano di ori, tesori immani portano le stive;

si affacciano alle rive le colorate vele, / fragranti di garofano e di pepe.

Trasudano le schiene schiantate dal lavoro, / sono per la terra mirra, l'oro e l'incenso.

Sembra che sia nel vento, / su fra la palma somma, / il grido del sudore e della gomma.

E l'Asia par che dorma, ma sta sospesa in aria / l'immensa, millenaria sua cultura:

i bianchi e la natura non possono schiacciare / i Buddha, i Chela, gli uomini ed il mare.

Leone di San Marco, leone del profeta, / ad est di Creta corre il tuo Vangelo;

si staglia contro il cielo il tuo simbolo strano: / la spada e non il libro hai nella mano.

Terra di meraviglie, terra di grazie e mali, / di mitici animali da bestiari;

arriva dai santuari, fin sopra l'alta plancia, / il fumo della gangia e dell'incenso.

E quel profumo intenso è rotta di gabbiani, / segno di vani simboli divini.

E gli uccelli marini additano col volo / la strada del Catai per Marco Polo.

Mi sono già occupata di questa canzone in passato¹⁹, analizzando i paesaggi immaginati dal cantautore. Egli infatti non ha mai visitato l'Asia e ne costruisce questo ritratto onirico attraverso le suggestioni delle tante letture fatte sull'argomento, in particolare attraverso le pagine di Salgari e Gozzano e il Milione di Marco Polo, cui il finale fa esplicitamente riferimento. L'Oriente era molto di moda in quegli anni e il suo fascino misterioso cattura anche Francesco, soprattutto per *l'immensa, millenaria sua cultura*, che neppure le dominazioni coloniali hanno potuto schiacciare.

La lettura del brano è complessa, perché implica la sovrapposizione di una dimensione reale e storica (il dominio commerciale veneziano, rappresentato dal *Leone di San Marco, con la spada e non il libro nella mano*, e sottolineato da *l'arma cristiana* al varco dell'Oriente, come una novella Crociata) e di una fantastica, che si perde nella notte dei tempi (*terra di meraviglie, terra di grazie e mali, di mitici animali da bestiari*).

Alla mia domanda se si trattasse di una contrapposizione polemica tra gli "invasori" e "sfruttatori" mercanti veneziani, le cui *vestii trasudano di ori* e gli autoctoni privati dei loro beni cui *trasudano le schiene schiantate dal lavoro*, Francesco risponde che in realtà l'Asia che aveva in mente è ancora più antica e mitica, è l'Asia di Buddha e dei Chela, cioè dei discepoli dei suoi monaci, quella in cui la *mirra, l'oro e l'incenso* erano ancora per il cielo e non per la terra. E le immense ricchezze cui la canzone fa riferimento, così come la *gangia* e *l'incenso*, avevano un valore religioso, mistico. Erano i doni che la natura faceva spontaneamente ad un popolo che le tributava il giusto rispetto.

Quello che si nota immediatamente è l'uso assai particolare dei termini legati ai suoni: le *grida di dolcezza*, con evidente sinestesia, la brezza che scivola *fischando*

19 Cfr. Bettinelli 2002.

tra le vele, *il grido del sudore e della gomma*. E moltissimi sono anche i termini legati agli odori: *l'odore delle sete e della spezia, le navi fragranti di garofano e di pepe, il fumo della gangia e dell'incenso, il profumo intenso*.

Il paesaggio dell'Asia evocato da questa canzone si configura così come un luogo di cui è quasi impossibile figurarsi l'aspetto (sappiamo solo che ci sono *fiori tropicali* e alte palme) ma di cui è facile percepire i suoni (forniti soprattutto dalla musica) e gli odori. E' un *inscape* di Guccini che si trasmette agli ascoltatori, che lo ricreano attraverso la loro soggettività, fornendo tanti paesaggi interiori quanti sono gli ascoltatori. Paesaggi interiori che diventano "acustici" quando ad essi si associa anche una dimensione sonora, che ci consente di percepirli dal loro interno e non di guardarli da lontano, attraverso un vetro, come abbiamo visto nel paragrafo precedente. Perché "le parole mormorano, ogni orecchio sensibile sa che è il poeta a scrivere in prosa, sa che, ad un certo punto, la poesia viene a dominare il significato. Insomma, nell'ordine dell'audizione, abbiamo un'immensa miniatura sonora, quella di tutto un cosmo che parla a bassa voce" (Bachelard, 1975, p. 198).

Appendice 2: Il paesaggio acustico dell'Abetone di Beatrice di Pian degli Ontani e di Francesca Alexander

Il secondo esempio di paesaggio acustico è un caso di studio assai particolare: quello di Beatrice Bernardi di Pian degli Ontani, una contadina analfabeta vissuta nel secolo scorso sulla montagna pistoiese, nella zona di Cutigliano, vicino all'Abetone.

Così si presenta in una sua celebre ottava, raccolta dal Tigri (1869, p. LXXI):

*Non vi meravigliate, o giovinetti,
se non sapessi troppo ben cantare:
in casa mia non c'è stati maestri
e manco a scuola sono ita a imparare.
Se voi volete intender la mia scuola:
su questi poggi all'acqua e alla gragnola.
Volete intender voi lo mio imparare?
Andar per legna o starmene a zappare.*

E anche in due versi citati dal Tommaseo (1832, p. 26):

*La montagna l'è stata a noi maestra;
la natura ci venne a nutricare.*

Meglio nota come “la poetessa pastora”, per la sua abilità nel comporre in ottava rima, cioè improvvisando endecasillabi recitati in una forma molto simile al canto e spesso accompagnata dalla musica, è una delle figure della musica popolare toscana più note negli Stati Uniti e nella Gran Bretagna del secolo scorso, nonché nel panorama culturale italiano. A lei si interessarono infatti personalità come Tommaseo, D'Azeglio, Giusti e Pascoli. Ma quale fu la molla del suo

successo? Cosa spinse tante personalità della cultura di allora a lasciare le loro città e salire su quei monti per ascoltare la sua voce o ad invitarla nei salotti più esclusivi prima della Toscana, poi dell'intera penisola?

Certamente una risposta può essere cercata nell'indubbio valore delle sue esecuzioni, che ha fatto dire a Manuela Bruni: "è poesia fatta di canto: le parole modulate su tenui melodie sono quasi figure musicali; melodia e verso si intrecciano: nel canto gli endecasillabi trovano la loro misura, le parole il ritmo di danza invitante"(Bellucci, p.VIII). Ma la principale ragione del suo successo, soprattutto internazionale, è legata al nome della pittrice americana Francesca Alexander, altra figura singolarissima nel panorama sociale di quegli anni, amica del celebre critico d'arte John Ruskin.

Esther Frances Alexander (che italianizzò il suo nome di battesimo su suggerimento dello stesso Ruskin), figlia di uno squattrinato ritrattista di Boston e di una ricchissima ereditiera, forse parente della regina Vittoria d'Inghilterra, nel 1855 si trasferisce, molto giovane, con la famiglia a Firenze, dove frequenta i salotti più prestigiosi, tra cui quello del Tommaseo, padre della sua cara amica Caterina.

La famiglia Alexander era solita andare in villeggiatura ogni estate sull'Abetone, allora sconosciuto ai più. Così Van Wyck Brooks, in *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, descrive questa esperienza: "Acquistarono una casetta in cima alla valle. In queste montagne tutti cantavano: i contadini, i pastori e i carbonai che, nel sorvegliare il fuoco delle carbonaie di notte, si tenevano compagnia l'un l'altro cantando insieme e improvvisando versi. Francesca cominciò a raccogliere le loro storie e i loro canti. E fece amicizia coi montanari del posto, uomini e donne, vecchi e giovani, prima fra tutti Beatrice di Pian degli Ontani, la più famosa poetessa di questa parte della montagna. Contemporaneamente faceva disegni di queste persone e del paesaggio.

La personalità di Francesca era caratterizzata dal suo senso artistico, dall'amore per il prossimo, dalla fede religiosa. Assisteva i malati che i contadini portavano da lei, dava loro infusi medicamentosi d'erbe e brodo di carne, e spesso li curava; mandava al mare i bambini scrofolosi dei contadini. Acquistava, per chi non li aveva, materassi, vestiti e scarpe. In caso di bisogno, era lei che pagava le pigioni arretrate. Riscattava gli attrezzi agricoli dati in pegno da molti di loro, mentre a Firenze mandava avanti mense per i poveri e impiegava le donne a far vestiti per loro. Lavorava ai suoi disegni e li vendeva per aiutare i contadini" (in Bellucci 1986, pp. 118-119).

I disegni della Alexander furono apprezzati da Ruskin che le propose di pubblicarli, dando così vita ad alcuni preziosissimi volumi (*Roadside Songs of Tuscany* del 1885, *Christ's Folk in the Appennine* del 1887 e *Tuscan Songs* del 1897) che risultano di grandissima importanza per la nostra indagine, poiché presentano un affresco della montagna che ben si sposa con il nostro concetto di "paesaggio acustico"²⁰. Le pagine sono infatti strutturate in modo pittorico, presentando i testi delle canzoni, nelle due versioni italiana e inglese, fiori tipici di quelle terre, illustrazioni dei canti o di panorami e piccole scritte per spiegare le circostanze attinenti ai canti stessi, tanto da tracciare dei veri e propri "paesaggi acustici" della montagna pistoiese, fatti di elementi visivi e di musica.

In particolare, *Roadside Songs of Tuscany* è un voluminoso libro di 340 pagine, praticamente sconosciuto in Italia fino al 1976, quando un cultore di tradizioni popolari, Giannozzo Pucci, lo tradusse e ripubblicò parzialmente in italiano (Alexander 1976), dopo averlo casualmente visto nelle mani di don Renato Bellini a Pian degli Ontani, che lo aveva avuto in prestito da Saverio Zanni dell'Abetone, cui

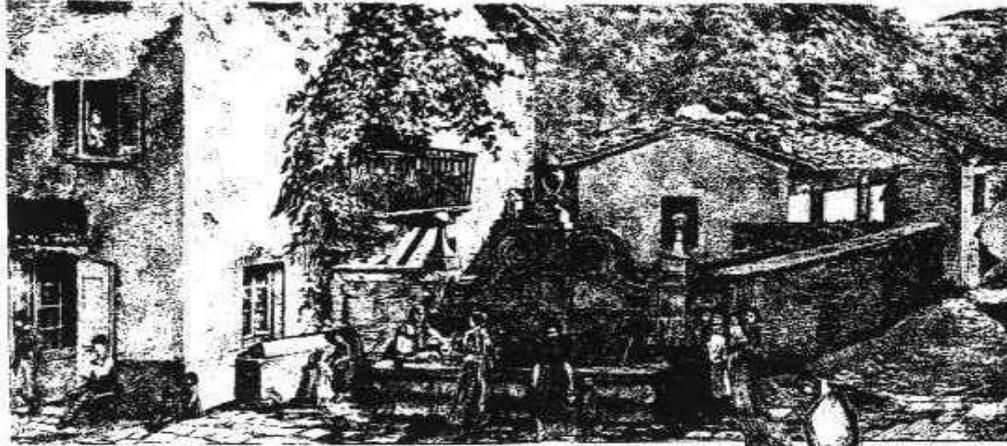
²⁰ Questa una bibliografia essenziale delle opere della Alexander relative all'argomento: ALEXANDER F., 1885, *Roadside Songs of Tuscany*, ed. G. Allen, Orpington, Kent; ALEXANDER F., 1887, *Christ's Folk in the Appennine*, Ed. G. Allen, Orpington, Kent.; ALEXANDER F., 1897, *Tuscan Songs*, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York (trad. it. ALEXANDER F., 1981, *Canti lungo i sentieri di Toscana*, Quaderni di Ontignano, Firenze).

era stato regalato da una coppia di villeggianti inglesi subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Si trattava di uno dei pochissimi esemplari esistenti in Italia, poiché non se ne hanno copie neppure nelle biblioteche del British Institute di Firenze o del British Council di Roma. Curioso destino, dunque, quello della poetessa pastora, nota più negli Stati Uniti (grazie all'Alexander) e in Gran Bretagna (grazie a Ruskin) che in Italia.

Le ballate e i canti sono stati raccolti e trascritti dalla Alexander un po' alla volta, nel corso degli anni, durante i suoi numerosi soggiorni montani, ascoltando soprattutto anziani contadini, tra cui la stessa Beatrice. Scrive infatti: "Sono solo il fiore delle centinaia che ho ascoltato e imparato, per lo più da vecchi: molti, per quanto ne so io, non sono mai stati scritti prima ed altri sarebbe impossibile ritrovarli oggi. [...] I motivi, ad eccezione di quelli che ho trovato stampati nella Corona di Sacre Canzoni²¹, li ho imparati direttamente dal popolo dei poveri e li ho scritti meglio che potevo. La maggior parte (anche se a me sembravano molto belli, perché richiamano esattamente la sensazione dell'aria nei boschi di abeti o nei poderi dove sono stata abituata a sentirli) non sono altro che monotoni piccoli canti in forma di lamenti, ma alcune delle arie sono molto graziose; gli accompagnamenti sono stati quasi tutti composti dalla signora Sestilia Poggiali" (Alexander 1981, pp. 23-25).

Riportiamo qui, a titolo esemplificativo, due pagine tratte della traduzione italiana del Pucci (Alexander, 1981):

21 Testo dell'abate fiorentino e maestro di canto Matteo Coferati, pubblicato nel 1675 presso l'editore Stella di Firenze, con il titolo di: *Corona di Sacre Canzoni o laude spirituali di più divoti autori, di nuovo date in luce, corrette et accresciute ... con l'aggiunta delle loro arie in musica, per rendere più facile il canto.*



I was born a flower, a rose blooming,
 And not 'mid the roses of the
 And not 'mid the roses of the shore of the sea!

Father forbids it,
 And so says my Mother!
 We love each other
 But what can we do?

I was born a flower, a rose, &c.

Father and Mother,
 Will soon be left lonely,
 Heaven knows only
 The tears I have shed!

I was born a flower, a rose, &c.



Ed io son nata tra le rose.
 Tra le rose io voglio essere.
 Tra le rose io voglio essere sulla riva del mare!

Babbo non vuole.
 Ma Mamma rammenta!
 Come faremo
 Per far all' amor?

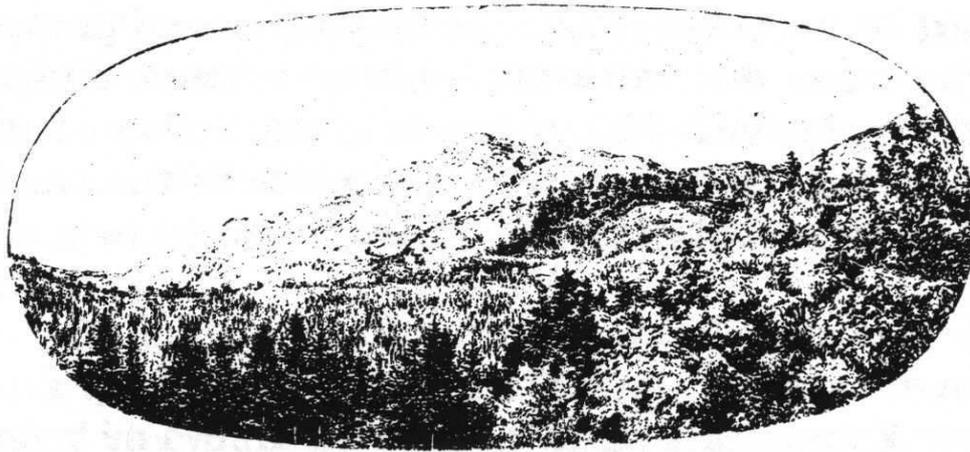
Ed io son nata tra le rose, &c.

Babbo non vuole.
 Ma Mamma rammenta!
 Ho pianto le rose.
 Il Cielo lo sa!

Ed io son nata tra le rose, &c.

This little song, which I have put here only for its pretty form, was taught me by Faustina Petrucci of S. Marcello, the sweetest of all the mountain songs. The picture at the top of the page represents the fountain in the piazza of S. Marcello, as I saw it from the window of my room, used to sit and sing to me.

Io son nata tra le rose (musica e parole).
 « Questa canzoncina, che ho messo qui [e nella pagina accanto] solo per il suo bel motivo, mi fu insegnata da Faustina Petrucci di San Marcello, la più dolce di tutti i cantori della montagna. La figura in cima a questa pagina rappresenta la fontana in piazza a San Marcello, come la vidi dalla finestra dove Faustina era solita star seduta a cantare per me ». F. Alexander, *Tuscan Songs*, cit., incisioni C e CI.



Rispetti.

I built a castle, it was all my own,
I made it strong and beautiful and grand.
But when I thought to be its lord alone,
The keys were taken from the builder's hand.
And this inscription stands above the door,
That he who built it should approach no more.
And I, poor I, who built it with great pain,
May never, never pass that door again.
And I, poor I, who built it with great cost,
With tears have left it, all my labour lost.

When I am dead, lay not above my face,
On the cold black earth, but cover me with flowers.
And lay me on that green and quiet place,
Where near thy side I passed some happy hours.
And there in rain and sunshine let me lie;
For thy sweet love am I content to die.
There let the sunshine and the rain descend;
Who dies for thee has made a happy end.



Mi misi a fabbricar un bel castello.
Credetti esser solo e castellano.
Quando ch'ei l'ebbi fabbricato e bello
Mi fui levate le chiavi di mano.
Sopra alla porta han messo un cartello
Che chi l'ha fabbricato s'ha lontano
Ed io meschino chi lo fabbricai
Con pianti e con dolor mi lo lassai.
Con pianti e con dolor m'ho lassato.

Quando son morto, copile mi di fiori
E sotto terra non mi ci mettete
Mettemi di là da quelle muca
Dont più velle v'isto mi avete.
Lassami là, all'acqua e al vento,
Che se muoio per te, muoio e contento.
Lassamela, all'acqua e al sole,
Che se muoio per te, muoio d'ammore.

The first of the two rispetti on this page was taught me by Beatrice di Pian degli Ontani, and is one of her favourite songs; the other is from Tigni's collection. The picture at the head of the page represents Cimone, said to be the highest mountain of all the mountains of Apennines.

Rispetti. « Il primo dei due rispetti di questa pagina mi fu insegnato da Beatrice di Pian degli Ontani, ed è uno dei suoi canti preferiti; l'altro è tratto dalla raccolta del Tigni. Il disegno in cima alla pagina rappresenta il Cimone, che si dice che sia la montagna più alta di tutto l'Appennino settentrionale ». Francesca Alexander, *Tuscan Songs*, Boston and New York, Houghton Mifflin and Company, 1897, incisione CII. (Il libro non ha le pagine numerate.)

E' significativo notare come sia presente già nella Alexander un senso di urgenza per la conservazione di queste vecchie canzoni, destinate a scomparire con la morte degli ultimi depositari di questo vecchio sapere che è testimonianza preziosissima di un tempo che fu e anche di un paesaggio che fu, soprattutto se pensiamo ai canti popolari di certi quartieri urbani (come i Navigli milanesi) resi ormai irricognoscibili dalla modernità.

Ma questi canti sono importanti anche e soprattutto perché “un popolo laborioso li ha cantati durante le sue fatiche e i fardelli gli sono sembrati più leggeri da portare; hanno rischiarato d’inverno le lunghe serate delle donne povere nelle case isolate su fra le montagne, mentre stavano sedute accanto ai loro fuochi di rami d’abete, coi figli attorno, chiuse in casa dalla neve che c’era fuori e i loro uomini tutti via lontani in Maremma” (Alexander 1981, p. 35).

Questi testi così affascinanti ci richiamano alla mente l’idea dell’*aura* espressa da Walter Benjamin, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, per cui: “Seguire, in un pomeriggio d’estate, una catena di monti all’orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che riposa, ciò significa respirare l’aura di quelle montagne, di quel ramo...” (Alexander 1981, p. 8). *Aura* come identità di un popolo, cioè come: “legame quantitativo e qualitativo fra le persone e fra queste e il cosmo” o, in altre parole, “quell’atmosfera che emana da una certa realtà come emanazione della sua autenticità”, poiché “legami invisibili, ma ‘materiali’, uniscono le persone alle persone e queste alle piante, agli animali, alle cose e a tutto l’ambiente fino ai mondi più lontani” (*ibidem*).

Aura identitaria assai più immediatamente percepibile nelle piccole comunità rurali e nei popoli con sistemi di organizzazione meno complessi, ove il “popolo” è inteso come piccola comunità parrocchiale di campagna toscana (che infatti portava questo nome), con meno di 500 anime, quasi tutti contadini e artigiani, legati tra loro da relazioni di profonda solidarietà umana, rintracciabili, ad

esempio, negli “usi civici” e nello “scambio di opere”, cioè nell’aiuto che si prestavano reciprocamente i contadini in determinate stagioni e per i lavori più gravosi, che necessitavano di risorse superiori a quelle del singolo nucleo familiare. E questi modelli di organizzazione e di interazione reciproca sono ravvisabili anche nella forma musicale più tipica della zona: gli stornelli o rispetti, infatti, sono forme di canto che presuppongono l’intervento di più cantori che si alternano nell’esecuzione, così come l’ottava rima e alcuni maggi²².

Aura, ancora, particolarmente rinvenibile nelle donne, viste come custodi tradizionali del sapere popolare, trasmesso da ogni generazione a quella successiva. Come nelle ninna-nanne, che “sono vecchie come il mondo, vecchie come la fatica degli uomini e l’amore delle madri. Esse nascono dai loro cuori di mamme. Cosa dicono questi canti? Poco importano le parole. Le ninna-nanne parlano un linguaggio fatto di note. Un linguaggio che viene prima di Babele” (Alexander 1981, p. 11). Ma al contempo ogni cultura ha le sue specifiche ninna-nanne, in cui i figli di quella cultura si possono immediatamente identificare. Dunque un recupero delle proprie radici come percorso di riappropriazione di sé e in qualche modo di rinascita del senso di identità comunitaria, perdutosi con il repentino cambiamento di valori e con lo smembramento della comunità dovuto soprattutto all’emigrazione, piaga implacabile della nostra montagna, evidentemente non solo del nostro tempo, se già l’Alexander scriveva: “Poiché la rinascita, prima di diventare visibile, non può che partire dal cuore e solo dopo

22 Forme musicali che venivano cantate, solitamente in forma corale, durante la festa che si svolgeva la notte antecedente il primo maggio, retaggio della tradizione pagana delle calende di maggio. Cfr., tra le numerose pubblicazioni sull’argomento: BARBI M., 1888, “Maggi della montagna pistoiese”, in *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. VII, pp. 97-113; BARBI M., 1889, “Saggio di canti popolari pistoiesi”, in *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. VIII, p. 57-65; FRANCESCHI F. (a cura di), 2000, *Raccolta di canti popolari Alta Val di Lima*, Quaderni dell’Ecomuseo, n.5, Provincia di Pistoia, Pistoia; GIANNINI S., 1839, “Canti dei campagnoli toscani” in *La Viola del Pensiero – Miscellanea di Letteratura e Morale*, anno II, p. 306; MOLTENI G., 1997, *Ottava rima e dintorni. I Carbonari dall’ottava rima al rock*, Protagon Editori; PRIORE D. (a cura di), 2002, *L’ottava rima. Documenti di canto e di poesia popolare raccolti nel Valdarno superiore*, Comuni di Laterina e Terranuova Bracciolini.

scoprire la necessità di non abbandonare la propria terra, di non emigrare, o, per chi l'ha lasciata, di tornare a succhiare dal suo seno tutta la propria vita. [...] Beatrice tornerà a cantare quando libereremo la musica dei nostri cuori nel rinnovamento delle radici, nel contatto ritrovato con la madre che ci nutre e ci unifica" (Alexander 1981, p. 12).

Aura che ha molti riferimenti anche alla religiosità popolare, allora davvero al centro della vita della comunità, di cui scandiva ritmi, abitudini, valori. E proprio a partire dal suono delle campane, che comunicavano assai efficacemente tutti i messaggi necessari alla comunità: lo scorrere del tempo, il momento della preghiera, una festa, un lutto, un pericolo...

Beatrice di Pian degli Ontani si presenta dunque come depositaria di questa cultura popolare, strettamente legata all'ambiente montanaro di cui è figlia e che non abbandonerà mai, se non per brevi viaggi nelle città e nei paesi in cui veniva invitata ad esibirsi, soprattutto in occasione di feste e matrimoni, come la tradizione dell'ottava rima prevedeva.

Un componimento a lei dedicato da Giannina Milli (in Bellucci 1986, p. 82), la più famosa poetessa estemporanea d'Italia, trasferitasi a Firenze dalla natia Teramo, ci può dare un'idea del contesto in cui collocare i testi di Beatrice:

"Ma a te, ingenua dei boschi abitatrice,

Musa e teatro è il tuo patrio Appennino

E tema unico Amor che esprime pura

La severa beltà della Natura.

[...]

Oh! Quante volte invidio la romita

Pace del tuo tugurio, l'innocente

Corso operoso dell'umil tua vita

Che tranquilla declina all'occidente!

Naturalmente il panorama musicale dell'ottava rima è ben più vasto dell'area montana in cui visse la poetessa pastora e il genere era assai diffuso anche e soprattutto nel resto della Toscana, dove troviamo alcuni interessanti esempi di componimenti autobiografici che fanno costantemente riferimento ai luoghi che fanno da cornice e base territoriale a questo genere di poesia. Un esempio è costituito dalla lunga autobiografia di Giuseppe Moroni, detto "il Niccheri" (1810-80), autore del noto poemetto *Pia de' Tolomei*:

*Se un lascito di Muse a voi vi feci
pregherete per me gloria beata;
nacqui nel milleottocentodieci
fuori di Porta Pinti in Camerata,
in terre dove fan fagioli e ceci
n'i una bella campagna temperata
d'olio, di frutta, di grano e di vino,
dell'avvo(c)ato (C)occhi (c)contadino.*

[...]

*Vi era anche 'bosco e non era lontano
e in vetta a quello c'era una paretaio
che con due reti si tendeva a mano,
quercioli fitti, scope e ginepraio;
e tutti i giorni ci sentìo un campano
dove ci praticava un pec(c)oraio,
per nome si chiamava Bastianino
lo zuffolo suonava e l'organino.*

Altri esempi di tematiche fortemente locali sono quelli legati alla pratica, un tempo assai diffusa sulla montagna pistoiese, dell'"andare in Maremma a far carbone". Molti componimenti sono incentrati su questo tema, visto sia dal punto di vista degli uomini che partono, come nel primo esempio (Guccini 1989, p. 56):

*Vita tremenda e vita disperata,
di chi alla macchia va per lavorare
credo all'inferno anima dannata
non abbia così tanto tribolare
e non lo provi spasimo e dolore
come fa il carbonaio tagliatore.*

sia da quello delle donne che restano ad attenderli, come nel secondo e nel terzo esempio (Giannini 1839, p. 306):

*“Tutti ti dicon Maremma Maremma
ed a me pare una Maremma amara.
L'uccello che ci va perde la penna:
il giovin che ci va perde la dama.
Tutto mi trema il cor quando ci vai,
per lo timor se ci vedrem più mai”.*

*“Chi va in Maremma lo vorre' sapere,
lettere all'Amor mio vorrei mandare;
chi me le porta mi fa un gran piacere,
alla tornata lo vo' ringraziare”.*

Il canto di un “epigono” dell’antica tradizione, Rino Carbonai (in Priore 2002) registra la profonda crisi da cui anche questo genere di musica popolare sta per essere investito, poiché gli ultimi depositari sono assai avanti negli anni ed i giovani mostrano un pressoché totale disinteresse nei confronti della tradizione musicale dei padri:

*Vecchio e antiquato, scolorito e stinto
è il canto in versi dell'ottava rima:*

*pressato dalla Musa mi ha convinto
di rimettermi a scriver come prima.*

“Perché ricordare questa donna”? Si domanda Francesco Guccini, in un racconto a lei dedicato intitolato “La donna che cantava in poesia”. “Perché mi sembra una figura emblematica di tutte le donne di quel periodo, sospese fra la durezza di quella vita e l'eleganza innata dei momenti solenni, la foto importante da tramandare o il poetare a braccio, sapendo che, allora, il più di questa poesia si perdeva per l'aria”(Guccini 2005, p. 50).

BIBLIOGRAFIA

Studi geografici su musica e suoni

- BETTINELLI S., 2003, *Geografia e musica. Riflessioni sul concetto di paesaggio acustico*, Note di lavoro de I lunedì della geografia cafoscarina, Università Cà Foscari, Venezia.
- BLACKING J., 1973, *How Musical is Man?* Seattle, University of Washington Press [trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Unicopli, 1986].
- BLACKING J., 1995, *Music, Culture and Experience*, University of Chicago.
- BUTLER R.W., 1984, "The geography of rock: 1954-1970", in *Ontario Geography*, vol.24, pp.1-33.
- CARNEY G.O., 1974, "Bluegrass grows all around: the spatial dimensions of country music style", in *Journal of Geography*, n. 73, pp. 34-55.
- CARNEY G.O., 1977, "Spatial diffusion of the all-country music radio stations in the United States 1971-74", in *John Edwards Memorial Foundation Quarterly*, n. 13, pp. 58-66.
- COHEN S., 1995, "Sounding out the city: music and the sensuous production of place", in *Transaction of the Institute of British Geographers*, vol. 20, pp. 434-446.
- CONNELL J., GIBSON C., 2003, *Sound Tracks. Popular music, identity and place*, Rotledge, Londra e New York.
- CORNA PELLEGRINI G., 2007, "Wolfgang Amadeus Mozart, geografo", in *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, anno VII n.1, pp. 8-11.
- D'AMATO F. (a cura di), 2002, *Sound tracks. Tracce, convergenze, scenari degli studi musicali*, Meltemi, Roma.
- DISOTEO M., 2003, *Il suono della vita. Voci, musiche, rumori nella nostra esistenza quotidiana*, Meltemi, Roma.

- FABBRI F., 1996, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.
- FORD L.R., 1971, "Geographic factors in the origin, evolution, and diffusion of rock and roll music", in *Journal of Geography*, vol.70, pp.455-464.
- GILL W., 1993, "Region, agency, and popular music: the northwest sound, 1958-1966", in *The Canadian Geographer*, vol.37, pp.120-131.
- GOFFMAN E., 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor, New York [trad. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969].
- HOWKINS A., 1989, "Greensleeves and the idea of national music" in SAMUEL R. (a cura di), *Patriotism: the making and unmaking of British national identity*, Volume III, National Fictions, Routledge, Londra e New York, pp. 89-98.
- HUDSON R., 1995, "Making music work? Alternative regeneration strategies in a deindustrialized locality: the case of Derwentside", in *Transaction of the Institute of British Geographers*, vol. 20, pp. 460-473.
- IHDE D., 1976, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Ohio University Press, Athens, Ohio.
- KAEMMER, J. E., 1993, *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, University of Texas Press, Austin.
- KONG L., 1995b, "Popular music in geographical analyses", in *Progress in Human Geography*, vol.19, pp.183-198.
- LEHR J.C., 1983, "'Texas (when I die)': national identity and images of place in Canadian country music broadcasts", in *The Canadian Geographer*, vol.27, pp.361-370.
- LEYSHON A., MATLESS D. e REVILL G., 1995, "The place of music", in *Transaction of the Institute of British Geographers*, vol. 20, pp. 423-433.
- LOWENTHAL D., 1975, "The audible past", in *International Music Council, The Canada Music Book, Proceedings of the Sixteenth General Assembly*, pp. 209-217.
- LOWENTHAL D., 1976, "Turning in the past: can we recapture the soundscapes of

- bygone days?", in *UNESCO Courier*, n. 29, pp. 15-21.
- LOWENTHAL D., 1993, *From harmony of the spheres to national anthem: reflections on musical heritage*, paper presentato alla I Conferenza Internazionale di Acoustic Ecology, Banff, August 1993.
- MEYER D.K., 1976, "Country music and geographical themes", in *Mississippi Geographer*, vol. 4, pp. 65-74.
- MINIDIO A., 2005, *I suoni del mondo*, Guerini Scientifica, Milano.
- MOLTENI R., 2002, "Musica dal mondo o World Music?" in *Il cantautore*, Club Tenco Sanremo, pp. 6-7.
- MURRAY SCHAFER R., 1969, *The new Soundscapes*, BMI Canada Limited, Toronto; trad. it. 1988, *La nuova orchestra: l'universo sonoro*, Suvini e Zerbinì, Milano.
- MURRAY SCHAFER R., 1977, *The tuning of the world*, McClelland and Steward, Toronto; trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1985.
- MURRAY SCHAFER R., 1985, "Acoustic space", in SEAMON D. e MUGERAURER R.. *Dwelling, place and environment: towards a phenomenology of person and world*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht, pp.87-98.
- NASH P.H. e CARNEY G.O., 1996, "The seven themes of music geography", in *The Canadian Geographer*, vol.40, pp.69-74.
- PAPOTTI D., 2007, "Marketing turistico e paesaggi sonori. Il caso di "Parma capitale della musica", in *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, anno VII n.1, pp. 16.20
- PETERSON R.A., 1997, *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, University of Chicago Press, Chicago.
- PORTEOUS D.J., MASTIN J., 1985, "Soundscape", in *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 2, pp. 169-186.
- SMITH S.J., 1994, "Soundscape", in *Area*, vol.26, pp.232-240.
- SMITH S.J., 1997, "Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music", in *Progress in Human Geography*, vol.21, pp.502-529.

VALENTINE G., 1995, "Creating transgressive space: the music of kd lang", in *Transaction of the Institute of British Geographers*, vol. 20, pp. 474-485.

Studi musicali, sociologici, antropologici ed etnomusicologici

AA.VV. *I luoghi della musica*, TCI, Milano, 2003.

ANTONELLINI M., 2002, *Non solo canzonette: temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Bastogi, Foggia.

BERLINER P., 1994, *Thinking in jazz*, University of Chicago Press, Chicago,

BERSELLI E., 2007, *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*, Il Mulino, Bologna.

BRIZZI E., MARZADURI L., 2001, *L'altro nome del rock*, Mondadori, Milano.

CARPENTER E., 1973, *Eskimo Realities*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

CASAMASSIMA P., FARES S., POLLINI L., 2005, *Dizionario della musica leggera italiana: da Volare ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze.

CHATWIN B., 1988, *Le Vie dei Canti*, Adelphi, Milano.

COVERI L. (a cura di), 1996, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara.

FRANZINA E., 1996, "Inni e canzoni", in ISNENGGHI M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Bari.

GIUSTINI J., 1995, *Carta da musica. I cantautori e la letteratura*, Edizioni Minimum Fax, Roma.

JACHIA P., 1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano.

KUNST J., 1959, *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities to which is added a Bibliography* [3° ed. ampliata di *Musicologica*, 1950], Nijhoff, The Hague.

LEYDI R., 1960, "Osservazioni sulle canzoni della Resistenza italiana nel quadro della musica popolare", in ROMANO T. e SOLZA G., *Canti della*

- Resistenza italiana*, Collana del Gallo Grande, Milano.
- LEYDI R. (a cura di), 1991, *Canti e musiche popolari*, Electa, Milano.
- LEYDI R., 1991b, *L'altra musica*, Giunti-Ricordi, Milano.
- LOMAX A., 1968, *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C.
- LOVATTO A. (a cura di), 2001, *Canzoni e Resistenza*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Biella, 16-17 ottobre 1998, Consiglio Regionale del Piemonte, Torino.
11/12
- MAGRINI, T. (a cura di), 1995, *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, CLUEB, Bologna.
- MAGRINI T., 2002, *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino.
- MC LUHAN M. e CARPENTER (a cura di), 1960, *Explorations in Communication*, Beacon Press, Boston.
- MERRIAM, A. P., 1964 *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston [trad.it. *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo 1983].
- MORIN E., 1962, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris; trad. it. *L'industria culturale*, Il Mulino, Bologna, 1963.
- MEYROWITZ J., 1995, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna.
- MONTI G., DI PIETRO V., 2003, *Dizionario dei cantautori*, Garzanti, Milano.
- MYERS H. (a cura di), 1992, *Ethnomusicology: an Introduction*, MacMillan Press, London.
- MYERS H. (a cura di), 1993, *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, MacMillan Press, London.
- NETTL B., 1964, *Theory and Method in Ethnomusicology*, The Free Press of Glencoe, London, New York.
- NETTL B., BOHLMAN P. (a cura di), 1991, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, University of Chicago Press, Chicago.

- PASQUALI A., 1997, *Dizionario della musica italiana. La canzone*, Newton & Compton, Roma.
- PERONI M., 2001, "Il nostro concerto". *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, La Nuova Italia, Milano.
- PIVATO S., 2002, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna.
- PORTER, J., RICE, T. (a cura di), 1998, *The Garland Encyclopedia of World Music*, 10 voll., Garland, New York.
- PRETINI G., 1997, *Spettacolo leggero: dal music-hall, al varietà, alla rivista, al musical*, Trapezio Libri, Udine.
- ROCHEREAU, 1984, *Liner notes*, Tabu Ley, Shanachie, Dalebrook Park, NJ.
- ROSENBERG N., 1985, *Bluegrass: A History*, University of Illinois Press, Urbana.
- SADIE S. (a cura di), 2000, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London.
- SAID E., 1993, *Culture and imperialism*, Chatto and Windus, Londra.
- SERRAVEZZA A., 1996, "Musica e società", in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 114-24
- SIBILLA G., 2003, *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SORCE KELLER M., 2002, "Musica come rappresentazione e affermazione di identità", in MAGRINI T., 2002, op. cit., pp. 187-210.
- STRANIERO G., BARLETTA M., 2003, *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Lindau, Torino.
- TITON J.T., 2003, *I mondi della musica, le musiche dal mondo*, Zanichelli, Bologna.

Studi sull'industria musicale

- BELLINETTI M., 2002, "Il palcoscenico lirico nel mercato globale", in RESCINITI R. (a cura di), *Economia e marketing del tempo libero*, Franco Angeli, Milano.

- COLOMBO F., 1994, *Media e industria culturale*, Vita e Pensiero, Milano.
- COLOMBO F., 1998, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano.
- FORGACS D., 1990, *Italian Culture in the Industrial Era (1880-1990). Cultural Industries, Politics and the Public*, trad. it. *L'industrializzazione della cultura italiana*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- GASPARI M., 1981, *L'industria della canzone*, Editori Riuniti, Roma.
- PILATI A., 1990, *L'industria dei media*, il Sole 24 Ore, Milano.
- RESCINITI R., 2002, *Economia e marketing del tempo libero. Profili e prospettive di un'industria emergente*, Franco Angeli, Milano.

Altri testi

- ALEXANDER F., 1885, *Roadside Songs of Tuscany*, ed. G. Allen, Orpington, Kent.
- ALEXANDER F., 1887, *Christ's Folk in the Appennine*, Ed. G. Allen, Orpington, Kent.
- ALEXANDER F., 1897, *Tuscan Songs*, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York.
- ALEXANDER F., 1976, *Storia del popolo, Beatrice di Pian degli Ontani*, Quaderni di Ontignano, Firenze.
- ALEXANDER F., 1981, *Canti lungo i sentieri di Toscana*, Quaderni di Ontignano, Firenze.
- BATTAGLIA R., 1953, *Storia della Resistenza italiana (8 settembre 1943 – 25 aprile 1945)*, Einaudi, Torino, p. 405.
- BELLUCCI P., 1986, *Poetessa pastora. La storia e i canti di Beatrice di Pian degli Ontani, scoperta dal Tommaseo e amata dal Ruskin*, Edizioni Medicea, Firenze.
- BARNES T. e DUNCAN J (a cura di), 1992, *Writing worlds*, Routledge, Londra e New York.

- COSGROVE D., DANIELS D. (a cura di), 1988, *The iconography of landscape*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FIREY W., 1945, "Sentiment and Symbolism as Ecological Variables", in *American Sociological Review*, n. 10, pp. 140-148.
- GIANNINI S., 1839, "Canti dei campagnoli toscani" in *La Viola del Pensiero – Miscellanea di Letteratura e Morale*, anno II, p. 306.
- GUCCINI F., 1989, *Cròniche Epafâniche*, Feltrinelli, Milano.
- GUCCINI F., 2005, *L'uomo che reggeva il cielo*, Libreria dell'Orso, Pistoia.
- PRIORE D. (a cura di), 2002, *L'ottava rima. Documenti di canto e di poesia popolare raccolti nel Valdarno superiore*, Comuni di Laterina e Terranuova Bracciolini.
- TIGRI G., 1869, *Canti popolari toscani*, Barbera, Firenze, III ed.
- TOMMASEO N., 1832, "Gita nel Pistoiese", in *Antologia – Giornale di Scienze, Lettere e Arti*, vol. XLVIII

3. BOLOGNA CITTÀ CREATIVA

3.1 Il *milieu* urbano come nodo locale delle reti globali

Prima di analizzare il milieu musicale della città, vorrei contestualizzare il Comune di Bologna entro alcune altre reti tematiche cui già aderisce²³, al fine di “rafforzare rapporti di collaborazione, scambiare informazioni e buone pratiche, concorrere, in partenariato, alla progettazione e attuazione di interventi a partire da problematiche di comune interesse, ottenere co-finanziamenti da parte di istituzioni comunitarie e organizzazioni internazionali per le attività di cooperazione sviluppate”.

Al momento della conclusione di questa ricerca, oltre al Global Alliance's Creative Cities Network, il Comune di Bologna aderisce ad altre cinque reti tematiche: Eurocities (Europe Major's Cities Network), ICLEI – Local Governments for Sustainability, IAEC (International Association for Educating Cities), GDG (Global Cities Dialogue) e ASCE (Association of Significant Cemeteries in Europe).



EUROCITIES²⁴, fondata nel 1986, ha sede a Bruxelles e raggruppa 130 città, con più di 250.000 abitanti (con rilevanza regionale e una rete importante di attività internazionali) di 30 paesi dell'area europea, oltre ad altre istituzioni, come Camere di Commercio e Università²⁵.

Questi gli obiettivi della rete: sensibilizzare le istituzioni europee al tema delle politiche urbane affinché le città vengano riconosciute quali attori delle politiche

23 Cfr. al proposito la pagina del Comune dedicata alle Relazioni Internazionali: <http://www.comune.bologna.it/relazioni-internazionali/reti.php> (ultima consultazione 10 marzo 2007) da cui è tratta anche la citazione. Sul tema delle città come nodi di reti si veda l'interessante volume di Francesca Governa, *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Franco Angeli, Milano, 1997.

24 Cfr. www.eurocities.org.

25 Bologna è stata presidente dell'Associazione nel 1995 e nel 1996.

europee e quindi anche come soggetti destinatari di finanziamenti mirati ad azioni progettuali specifiche ed innovative a livello locale; favorire lo scambio di informazioni, esperienze, staff e *best practices* tra le città, nonché la promozione di progetti ed azioni di cooperazione comune su temi inerenti lo sviluppo urbano; sostenere le città dell'Europa centro - orientale e balcanica e della Comunità dei Nuovi Stati Indipendenti nella loro transizione verso un sistema democratico di governo locale ed un'economia di mercato.

Gli ambiti di azione di Eurocities comprendono, tra gli altri, la mobilità, il lavoro e gli affari sociali, la cultura, l'educazione e, come vedremo, *l'information and knowledge society*. In particolare, in occasione dello Spring Council, Eurocities sottolinea l'importante ruolo del settore culturale come motore di innovazione, incoraggiata anche dal Programma Europeo per la Competitività e l'innovazione: "Culture and creativity are a vital aspect of our societies, and people need access to a wide range of arts and cultural activities. Europe's cities are home to a rich mixture of people including migrants from all parts of the world, and this diversity represents a valuable source of cultural wealth and human potential"²⁶.

Nell'ottobre 2006, il Comune di Bologna è stato eletto alla Presidenza del "Knowledge Society Forum - Telecities"²⁷. Il Forum è uno degli ambiti tematici di attività della rete e ha come obiettivo strategico la promozione della società dell'informazione e della conoscenza a livello locale e territoriale, facendo dello scambio di conoscenze e competenze e della cooperazione il modello del proprio lavoro. La Presidenza del "Forum della società della conoscenza" ha come compito principale quello di coordinare, promuovere e proporre politiche, progetti e iniziative per la rete e il suo sviluppo.

²⁶ In <http://www.eurocities.org/main.php> (ultima consultazione 10 marzo 2007).

²⁷ Al Forum aderiscono attualmente dieci città italiane con più di 250 000 abitanti (Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Trieste, Torino e Venezia) in qualità di *full member* e cinque più piccole (Bari, Grosseto, Modena, Salerno e Siena) in qualità di *associated partner*.



L'ICLEI²⁸ (International Council for Local Environmental Initiatives) ha sede a Toronto, mentre a Friburgo ha sede ICLEI–Europe, che conta più di 180 membri.

La rete, nata nel 1990 come agenzia internazionale per l'ambiente a servizio delle autorità locali, ha successivamente ampliato la propria *mission* nel novembre 2003, in occasione del convegno mondiale “Local Action 21” tenutosi ad Atene, includendovi una particolare attenzione per la sostenibilità dello sviluppo, tanto che al nome stesso della rete è stata aggiunta la dicitura Local Governments for Sustainability. Bologna è membro fondatore di ICLEI dal 1991.

Questi gli obiettivi di ICLEI: incoraggiare e favorire il cammino delle città verso la sostenibilità, stimolando l'attivazione di processi di Agenda 21 Locale; sensibilizzare le istituzioni al tema delle politiche di sostenibilità locale affinché le città vengano riconosciute quali attori chiave delle politiche e quindi anche come soggetti destinatari di finanziamenti mirati ad azioni progettuali specifiche ed innovative a livello locale; favorire lo scambio di informazioni, esperienze, staff e *best practices* tra le città, nonché la promozione di progetti su temi inerenti l'ambiente e lo sviluppo sostenibile.

Uno di questi progetti, attualmente in corso a Bologna, è il progetto SUVOT (Sustainable & Vocational Tourism) per la valorizzazione delle risorse turistiche locali attraverso il turismo sostenibile e vocazionale.



L'AICE²⁹ (Associazione Internazionale delle Città Educatrici), composta da 227 città di 28 differenti paesi europei ed extraeuropei, fu istituita a Barcellona nel 1990 ed è volta alla creazione di una metodologia di lavoro comune attorno al tema dell'Istruzione e della Formazione Continua, disciplinata dalla Carta delle Città Educatrici. La presidenza

28 Cfr. www.iclei.org.

29 Cfr. www.edcities.bcn.es

è attualmente detenuta dal Sindaco di Barcellona, che è la città in cui ha sede il Segretariato Generale.

Questi gli obiettivi della rete: sviluppare progetti innovativi nel campo dell'Istruzione, basati sui principi espressi nella "Carta delle Città Educatrici"; favorire lo scambio di informazioni, esperienze, e *best practices* tra le città; contribuire alla diffusione delle informazioni su questi temi; cogliere le opportunità di finanziamento offerte dalle istituzioni europee.



GCD³⁰ (Global Cities Dialogue), è un forum di cui Bologna è tra le città fondatrici e membro del Comitato Direttivo. Nato dalla "Stockholm Challenge Award", una gara tra applicazioni telematiche finalizzate al miglioramento della vita dei cittadini, promossa dal Comune di Stoccolma in collaborazione con la Commissione Europea, il Global Cities Dialogue è un forum creato per sostenere un dialogo politico e lo scambio di esperienze di informatizzazione tra città di tutto il mondo e conta attualmente fra i suoi membri 67 città di 31 diversi paesi. Tra gli obiettivi: aiutare le città nella loro transizione verso la Società dell'Informazione; contribuire allo sviluppo di una Società dell'Informazione multi-culturale accessibile a tutti



Bologna è infine fondatrice dell'ASCE³¹ (Association of Significant Cemeteries in Europe), "rete europea delle realtà pubbliche e private impegnate nella cura dei cimiteri europei più interessanti per ragioni storiche o artistiche"³². Ha tra le sue finalità la promozione del riconoscimento dei cimiteri europei come beni culturali di eccezionale importanza.

30 Cfr. www.globalcitiesdialogue.org

31 Cfr. www.significantcemeteries.net.

32 Articolo 1 dello Statuto dell'ASCE.

3.2 Bologna città digitale: un esempio di *best practice* di democrazia telematica

Una delle principali motivazioni, se non la principale, dell'elezione di Bologna alla presidenza del Knowledge Society Forum, una delle reti telematiche più importante d'Europa, è da ricercare nella sua capacità d'innovazione dal punto di vista digitale. Iperbole³³ infatti è stata cronologicamente la seconda rete civica al mondo dopo Amsterdam, come sottolinea orgogliosamente Benedetto Zacchioli, responsabile delle Relazioni Internazionali del Comune, ed è ancora oggi una delle prime *community* della pubblica amministrazione per numero di utenti.

Ma la città si presenta all'avanguardia anche per la creazione di un corridoio di *wi-fi on the move* che copre l'area di Piazza Maggiore, via Rizzoli e via Zamboni fino a Piazza Verdi, consentendo a cittadini e turisti di connettersi gratuitamente, fino ad un massimo di tre ore al giorno, alla rete civica, per consultarne informazioni ed accedere a diversi servizi.

Grazie a questa consuetudine con l'informatizzazione e con l'utilizzo di protocolli informatici innovativi, Bologna si colloca da tempo in cima al *rating* delle Città Digitali, stilata dalla Rete Urbana delle Rappresentanze, dal Ministero per le Riforme e l'Innovazione nella Pubblica Amministrazione e dal Centro Studi Investimenti Sociali (Rur – Censis 2006). La classifica è stilata a partire dai punteggi ottenuti da vari siti web istituzionali (regionali, provinciali, comunali) sulla base di sei indici settoriali: contenuti istituzionali e trasparenza amministrativa; qualità e interattività dei servizi; usabilità e accessibilità; cooperazione, relazionalità e *communities*; marketing territoriale; professionalizzazione dei dispositivi tecnologici. Da qualche anno, sul punteggio finale incide anche il cosiddetto "indice di stabilità", che premia i siti che negli anni hanno mantenuto posizioni

33 Questo è il nome della rete civica della città di Bologna, consultabile all'indirizzo <http://www.comune.bologna.it>.

elevate all'interno della classifica³⁴. L'introduzione di questo *item* vuole rappresentare, in particolare, "un riconoscimento per le amministrazioni che abbiano saputo sviluppare nel tempo una coerente politica di innovazione. La revisione annuale della ricerca ed i continui mutamenti del contesto, infatti, fanno sì che, per raggiungere le posizioni più alte del *rating* di "Città Digitali", i siti siano oggetto di una costante revisione e miglioramento da parte delle amministrazioni" (Rur – Censis 2006, p. 74)

Si è deciso di inserire qui un intero paragrafo sull'argomento per l'importanza delle implicazioni geografiche che esso assume, creando una visione del tutto nuova delle città stesse e delle reti di città, con una prospettiva che si allontana dalle visioni sistemiche tradizionali della geografia, per certi aspetti superandole.

Una città "connessa" apre le porte all'offerta multicanale di servizi: "le città che finora non si sono trasformate in piazze telematiche, per via dei pochi punti di accesso pubblici o chioschi telematici messi a disposizione, hanno oggi l'opportunità di cambiare e inventare soluzioni innovative" (Rur – Censis p. 2). La "qualità digitale" di una città si coniuga perfettamente con progetti di creazione di reti metropolitane entro una visione nuova della città e dei servizi³⁵.

I servizi *on line*, che sono il cuore della telematica territoriale, consentono alla città postmoderna di trasformarsi compiutamente in *città digitale* allorquando essa impara a connettere in rete i suoi *stakeholder* e i diversi attori territoriali che insistono entro i suoi confini. "Da questo punto di vista tornare alla città digitale

34 Il primo *rating* delle città digitali risale al 1999 e "si basava esclusivamente su un insieme di comuni capoluogo, quelli che allora, da pionieri, avevano già un sito web su cui sperimentare iniziative di democrazia telematica" (Rur - Censis, p. 47).

35 "Il modello più vicino a questo ragionamento è, negli Stati Uniti, quello della città di Philadelphia che propone un modello di rete con più obiettivi: riduzione del digital divide, ma anche servizi di e-government e supporto ad iniziative commerciali private" (Rur - Censis, p.4). Non mancano anche esempi italiani in questo senso, tra cui il Comune di Lecce, che ha creato una "rete civica" promossa dall'amministrazione su iniziativa della Fondazione Bordoni e aperta a investitori e progetti privati, e la comunità montana della Valle Cannobina, in provincia di Verbania, che ha deciso di risolvere il problema di molti cittadini nel raggiungere le strutture sanitarie interconnettendo via *wi-fi* gli ambulatori e la Asl di riferimento.

significa considerare che la pubblica amministrazione non è il solo ente preposto all'erogazione di servizi telematici. I siti istituzionali di regioni ed enti locali sono stati pionieri e spesso, con sperimentazioni e iniziative, il motore di attivazione per altri soggetti, come ad esempio le *public utilities* che hanno agito autonomamente rendendo interattivi e funzionali i propri siti, o realizzato progetti in collaborazione con le amministrazioni" (Rur – Censis 2006, p. 16)³⁶.

Ma l'inclusione di attori diversi non è sufficiente per creare la *città digitale*: occorre infatti che essa sappia offrire non solo ai cittadini ma anche a tutti gli altri utenti della città, una considerevole varietà di servizi, compresi quelli legati ad esempio all'offerta culturale e alla ricettività turistica. In questi due ambiti di consumo della città, in particolare, esistono molti siti extra istituzionali in grado di offrire svariati servizi ed informazioni specializzate e settoriali, come si può facilmente vedere dalla gran copia di pagine di risultati forniti dai principali motori di ricerca. Ma i portali territoriali possono sfruttare il grande vantaggio della credibilità e dell'affidabilità delle informazioni contenute, legato alla loro appartenenza alla sfera istituzionale, facendone così degli straordinari strumenti di marketing turistico e territoriale, vere e proprie leve economiche per lo sviluppo della città³⁷.

3.3 Cultura, innovazione e creatività

La polisemia semantica della parola *cultura* influenza la letteratura geografica

36 Cfr., a questo proposito, due portali territoriali di servizio ormai consolidati, realizzati in collaborazione tra amministrazione comunale e aziende di servizio come www.tu6genova.it e www.e-mantova.it. Sui siti istituzionali la presentazione del territorio è talvolta completata da informazioni e intere sezioni dedicate a potenziali investitori: molto alta è oramai la pubblicazione di bandi di progetto o finanziamenti ottenibili, anche nei comuni più piccoli.

37 Questa opportunità dei portali territoriali è stata colta solo fino ad ora da 10 regioni italiane, dal 25,5% delle province e dal 21,6% dei comuni capoluogo, oltre che dal 30,4% dei comuni non capoluogo (dati RUR-CENSIS 2006). Un caso particolare è quello del portale unificato della pubblica amministrazione ligure (www.liguriainrete.it), punto di accesso per qualsiasi contenuto riferito alla realtà territoriale regionale.

e la stessa disciplina: “nel momento in cui la disciplina geografica si interessa della cultura e diviene geografia culturale, ebbene in quel momento è possibile notare gli eterogenei risultati raggiunti dai geografi che di cultura trattano” (Dal Borgo 2004, p. 20).

Nella letteratura geografica esistono numerose definizioni del termine di cultura, a partire da quelle convenzionali, che si basano sul paradigma del genere di vita di scuola vidaliana³⁸, fino a quella, più recente e particolarmente interessante, di Costantino Caldo: “La cultura è un sistema di norme create per dare all'umanità un ordine, ossia fornire uno stato meno probabile alle condizioni di disordine, nella lotta che l'uomo affronta per la vita. I singoli gruppi si differenziano per il variare di alcune di queste norme, che sono fornite attraverso un intreccio di comunicazioni spesso molto complesso. [...] Le norme possono essere forti ed esplicite (leggi, istituzioni), ma sono soprattutto valide come connotato culturale quando non sono imposte, ma condivise ed interiorizzate da tutto il gruppo” (Caldo 1996, p. 275).

La geografia culturale non si occupa esclusivamente dello studio di una data cultura in rapporto a un certo luogo, ma rivolge la propria attenzione anche verso i fenomeni di *diffusione delle innovazioni*, come frutto delle influenze tra culture diverse, spesso contigue³⁹. “Tale processo di contatto culturale può portare a risultati differenti che vanno da una prima fase di 'acculturazione' (durante la

38 Con l'espressione *genere di vita* Vidal de la Blache indicava “il complesso degli elementi materiali e spirituali di adattamento dei gruppi umani all'ambiente naturale, dunque tutto ciò che riguarda le abitudini, le tecniche, l'organizzazione sociale, politica ed economica, le credenze religiose e i modi di pensare” (Dal Borgo 2004, p. 20).

39 Sebbene ciò fosse vero soprattutto per le culture del passato, poiché nell'era delle comunicazioni globali le distanze fisiche vengono spesso annullate e si trovano fatti culturali analoghi in punti del mondo assai lontani fra loro. Nell'ambito musicale, in particolare, abbiamo esempi precoci di acculturazione su scala globale, per esempio per quanto riguarda la diffusione del rock 'n' roll negli anni Sessanta. Quanto alla globalizzazione come metodo di trasmissione e innovazione culturale si vede il testo di Doreen Massey e Pat Jess, che sposta indietro fino all'origine dell'uomo il concetto di globalizzazione culturale, se è vero le prime migrazioni risalgono già all'epoca preistorica (Massey e Jess 2001).

quale il gruppo più forte impone gradualmente le proprie caratteristiche culturali al gruppo più debole), a una fase di 'assimilazione' (le due culture diventano uguali e si trasformano reciprocamente), che può anche portare alla 'incorporazione' (la cultura più debole perde la propria originaria autonomia fino a estinguersi completamente)" (Dal Borgo 2004, p. 21).

Il fenomeno della diffusione delle innovazioni è stato studiato in particolare dal geografo svedese Torsten Hägerstrand, ideatore della *teoria delle innovazioni*, che lega la diffusione dell'innovazione alla trasmissione dell'informazione relativa e alla adozione attraverso ondate di propagazione che coinvolgono un'area sempre più vasta. Questa sorta di passaparola che porta alla diffusione dell'innovazione è condizionato sia dalle distanze e dalle barriere fisiche del territorio sia dalle resistenze culturali e politiche. L'iter del processo ricorda una sorta di curva gaussiana che vede seguire, ad un inizio lento che interessa solo una minoranza, una forte accelerazione che vede coinvolto un numero cospicuo di persone, per poi rallentare ed esaurirsi. Esistono, in realtà, oltre a quella per contatto cui già abbiamo accennato, altre due differenti tipologie di diffusione dell'innovazione: per rilocalizzazione, grazie all'intervento di "portatori" (spesso emigranti), e gerarchica, secondo un modello di trasmissione centro-periferia, dalla località centrale fino ai più piccoli e lontani comuni rurali.

3.4 Il Network delle Città Creative

Se torniamo alle motivazioni dell'accettazione di Bologna nel Network delle Città Creative delle Global Alliance for Cultural Diversity, oltre alla ricca tradizione musicale in continua evoluzione, troviamo l'impegno a promuovere la musica come veicolo di comunicazione ed interazione sociale e culturale. La promozione della cultura e degli scambi culturali compare tra le finalità dell'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

già dal suo atto costitutivo. Ciò ha portato anche alla realizzazione di iniziative di salvaguardia dei singoli patrimoni culturali intesi come Patrimonio dell'Umanità, siano essi monumenti, tradizioni, cultura orale, commemorazione di grandi figure, diffusione di opere letterarie, ecc.

La stessa creazione della Global Alliance prima, e del Network delle Città Creative poi, si inserisce entro un lungo percorso dell'UNESCO verso la difesa della diversità culturale e dei patrimoni immateriali, che vede tra le sue tappe principali la *Dichiarazione universale sulla diversità culturale* (2 novembre 2001) e la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (17 ottobre 2003), cui ha fatto poi seguito *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali* (20 ottobre 2005)⁴⁰.

Il Network prevede sette specifici campi d'azione, entro cui inserire la creatività urbana: la letteratura, il cinema, la musica, la Folk Art, il design, le Media Arts e la gastronomia. Ad esso aderiscono, per il momento: Edimburgo per la letteratura; Bologna e Siviglia per la musica; Aswan e Santa Fe per la Folk Art; Berlino, Buenos Aires e Montreal per il design; la colombiana Popayan per la gastronomia.

Il Network pone la creatività e l'innovazione alla base dello sviluppo urbano⁴¹, inserendosi entro la recente tendenza della città contemporanee a trasformarsi in città-brand⁴², con un'immediata riconoscibilità che consente di emergere e contraddistinguersi nell'era della globalizzazione attraverso le strategie della comunicazione del marketing territoriale.

La riconoscibilità del marchio non è più dunque soltanto appannaggio dei prodotti, ma anche delle città. In particolare la riconoscibilità del brand geografico

40 Ratificata dal Parlamento Italiano il 31 gennaio 2007. Cfr. anche la risoluzione del Parlamento europeo sull'elaborazione di una Convenzione relativa alla protezione della diversità dei contenuti culturali e delle espressioni artistiche (Strasburgo, 14 aprile 2005)

41 Cfr. Legrenzi 2005.

42 Cfr. sul tema: http://www.mymarketing.net/upl/d@y/cst/agora/articoli/1579_1_200611171310.pdf (ultima consultazione 4 marzo 2007).

è stata analizzata da Julia Winfield-Pfefferkorn, autrice dello studio dal titolo "The Branding of Cities", in cui ha identificato le caratteristiche che determinano la brand-image di un centro abitato, essenziali per sopravvivere nell'economia della globalizzazione, portando casi concreti come Parigi, New York e San Francisco, esempi di marchio forte, e Rochester e Berlino, città-brand deboli⁴³. Secondo la studiosa americana *conditio sine qua non* per la capacità di essere city-brand è la presenza di una forte *classe creativa* (Florida 2003), "capace di generare nuove idee, nuove tecnologie e nuovi contenuti: in una parola, l'innovazione".

Le metropoli competono per attrarre investimenti e talenti e la creatività diviene il terreno sul quale si gioca questa concorrenza. Ciò accade nelle città più dinamiche, disposte ad impegnarsi nella sfida di un'autentica rigenerazione urbana, di uno sviluppo economico sostenibile e contemporaneamente di una rivitalizzazione sociale, attenta alla qualità della vita, gestita attraverso lungimiranti politiche culturali, formidabili integratori di questi elementi.

Il tema dello sviluppo dell'industria culturale delle città è di grandissima attualità e costituisce oggetto di studio di molte discipline: geografia urbana e culturale, comunicazione, economia, sociologia, urbanistica. Per quantificare, in qualche modo, la portata del fenomeno basta citare i dati forniti dalla stessa UNESCO, secondo cui l'economia della cultura rappresenta il 7% del prodotto interno lordo del mondo e aumenta annualmente della stessa cifra l'interscambio culturale tra Paesi. Interessante a questo proposito è anche una dichiarazione rilasciata da Maurizio Carta in un'intervista a Corrado Premuda⁴⁴, in cui il

43 [Http://www.advertiser.it/pubblicazioni/pubblicazioni/adv_pubblicazione.aspx?i=390](http://www.advertiser.it/pubblicazioni/pubblicazioni/adv_pubblicazione.aspx?i=390), in cui si legge: "La città marchio ha la capacità di attirare e fidelizzare i clienti, ovvero turisti e residenti, sebbene alcune preferiscano puntare più sui primi che sui secondi. I residenti vengono attirati da fattori quali il lavoro, un equo costo della vita, buone infrastrutture ed un clima piacevole; fondamentale è il rapporto tra governo municipale e abitanti e la capacità di conservare il proprio passato, coniugandolo con gli obiettivi del futuro; sono invece svantaggiate le città che possiedono, secondo la definizione della studiosa, una 'leadership senza radici', arroccate su un'economia del passato o dipendenti dal business di una sola azienda".

44 In <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1266> (ultima consulta-

professore di Urbanistica all'Università di Palermo ed esperto di città creative critica l'uso prevalente del concetto di cultura: "Troppo frequentemente il termine cultura è stato inteso soltanto come un aggettivo da aggiungere ad altre identità. La città era una grande piattaforma produttiva, la città era intesa come luogo di interscambio, la città era il luogo del patto sociale tra le comunità. La cultura è sempre stata intesa come un elemento per ingentilire la componente hardware della città". E parlando del suo libro, intitolato *Next City: Culture City* (Carta 2004), esprime la sua convinzione che la città del futuro prossimo sia proprio una città della cultura. "Questo è un modo per ribaltare il punto di vista: la cultura viene intesa non solo come valore aggiunto alla città ma come sua matrice costitutiva, e la città è in grado non soltanto di alimentare la cultura che possiede ma anche di generare nuova cultura, urbana, della partecipazione, dello stare sul territorio. Ovviamente uno degli strumenti per questo progetto ambizioso è la strutturazione della presenza della cultura che non è soltanto conservazione del patrimonio culturale, non è soltanto miglioramento dei servizi, non è soltanto incremento della fruizione ma è tutto questo insieme. Quello che in altre occasioni ho chiamato l'armatura culturale della città, un'armatura che è contemporaneamente struttura fondativa della città ma è anche corazza capace di proteggere da scelte sbagliate. La cultura diventa l'armatura che protegge la città da alcune facili formule dello sviluppo inteso magari tutto sul versante industriale o sul terziario, che poi diventa solo luogo dell'amministrazione: siamo nella società dell'informazione, siamo nella cosiddetta e-age, l'era dell'interscambio, l'era in cui la cultura diventa intersoggettiva. Tutti questi elementi possono lasciare in secondo piano la città. La città che è sempre stata il luogo massimo dell'innovazione, della comunicazione, oggi deve trovare nella sperimentazione di cultura un ulteriore slancio per il suo sviluppo"⁴⁵.

zione 4 marzo 2007).

45 In <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?articleid=1266> (ultima consulta-

Proprio in queste complesse dinamiche di comunicazione e marketing, oltre che di scelte strategiche di politica locale, si inserisce il Creative Cities Network, che accoglie città disponibili a condividere un'esperienza di promozione della propria peculiarità e di discussione di progetti per affrontare l'influsso della globalizzazione, promuovendo da un lato l'identità culturale delle singole città e inserendole, dall'altro, in un contesto di collaborazione internazionale⁴⁶.

Le città creative comprese nel Network condividono infatti esperienze, know-how, opportunità di business e di tecnologia, per assicurare ad ognuna di esse il ruolo centrale di eccellenza e di supporto verso altri centri, specialmente di quelli in via di sviluppo, in modo da nutrire la loro economia creativa⁴⁷. "La creatività diventa così capace di attrarre numerosi attori culturali, che a loro volta donano alla città un'allure creativa. Questa circolazione di *creative thinking* caratterizza la nuova economia globale, generando una competitività che genera a sua volta creatività"⁴⁸.

Maurizio Carta partendo dalle tre T di Florida, ha coniato per le città creative il paradigma delle tre C: Cultura, Comunicazione e Cooperazione, in cui:

zione 4 marzo 2007).

46 http://portal.unesco.org/culture/admin/ev.php?URL_ID=26390&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201: "The new economy is making it possible for creative clusters that are equipped with local content to interact on a global level, evoking a competitive environment that further generates creativity. Harnessing this creative energy of cities in a way that allows local cultural actors to benefit from global interaction embodies great potential for the development of local cultural industries".

47 http://portal.unesco.org/culture/admin/ev.php?URL_ID=24544&URL_DO=DO_TOPIC: "The Creative Cities Network connects creative cities so that they can share experiences, know-how, training in business skills and technology. Cities may apply to be endorsed by the Network and join the programme to ensure their continued role as centres of excellence and to support other cities, particularly those in developing countries, in nurturing their own creative economy".

48 In http://www.mymarketing.net/upl/d@y/cst/agora/articoli/1579_1_200611171310.pdf. Cfr. http://portal.unesco.org/culture/admin/ev.php?URL_ID=26390&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201: "Creative cities have managed to nurture a remarkably dynamic relationship between cultural actors and creativity, generating conditions where a city's 'creative buzz' attracts more cultural actors, which in turn adds to a city's creative buzz. This virtuous cycle of clustering and creativity that is shaping the foundation of creative cities is also perpetuating the evolution of the 'new economy'".

- Cultura indica una “potente risorsa di innovazione, non solo patrimonio culturale, ma capacità di produrre eventi culturali e nuove entità, nuovi modi di abitare e nuovi paesaggi urbani”;
- Comunicazione indica un “fattore che attraversa il marketing urbano e che crea gli Urban Center, luoghi in cui la città si racconta e che permettono di porla nella rete globale delle comunicazioni”;
- Cooperazione indica infine “la necessità, in una città innovativa, dinamica e trasformatrice delle energie territoriali, che i soggetti che animano la città cooperino all’interno di uno scenario. E’ il motivo per cui sempre più città scelgono lo strumento dei piani strategici per decidere il loro futuro. Oggi di strategie, di cooperazione, di integrazione, in una visione comune, le città necessitano più che mai”⁴⁹.

Da notare è che le città creative che si affacciano alla ribalta non sono le grandi città, destinate ormai ad altri ruoli, ma le città intermedie, sotto il milione di abitanti, “small enough to affect local cultural industries but also large enough to serve as gateways to international markets”, come si legge proprio sul sito della Global Alliance for Cultural Cities. E anche i primi esperimenti di città della cultura europea sono stati realizzati proprio da città medie come Glasgow, Barcellona, e più recentemente da Genova oltre alla stessa Bologna, che fu Città Europea della Cultura nel 2000.

Oggi “la cultura diventa una parte sempre più esplicita delle politiche urbane che promuovono iniziative di riorganizzazione dello spazio e di valorizzazione estetica del paesaggio delle città. Il riflesso della cultura nel paesaggio diventa un indicatore di cambiamento delle città, dei nuovi stili di vita” (Roditi 2006, p.351). Entro questa recente tendenza, “il capitale culturale genera un'economia 'simbolica', che diventa poi un'economia reale, traducendosi in nuove geografie, in

49 *Ibidem*.

spazi nuovi o rinnovati, in musei, gallerie d'arte, parchi, o vie ridisegnate o riorganizzate da holding finanziarie, da privati, da Fondazioni, che in questo modo arricchiscono l'immagine della città, la rafforzano e la rendono competitiva nei confronti di altre città" (*ibidem*).

Anche il concetto di cultura si declina ormai al plurale nelle nuove realtà urbane. E lo stesso multiculturalismo può essere visto come una sorta di Giano bifronte, che se da un lato soffre nei quartieri suburbani ghettizzati delle popolazioni emigrate da poco, dall'altro sorride ammiccando nella realtà più festosa e folcloristica dei ristoranti con specialità esotiche, dei negozi di artigianato etnico, delle manifestazioni artistiche e musicali che invadono i centri più frequentati della città con festival, rappresentazioni culturali, canti, balli spettacoli e nuove forme di aggregazione come succede a Londra o a New York (Duncan, Ley, 1993; Corna Pellegrini, 1999 e 2004).

"Le città sono fin dalla loro origine centri non solo di attività economica ma anche di attività culturale e da sempre hanno saputo generare cultura in modi diversi, hanno creato forme artistiche, hanno prodotto idee, stili di vita, modi e mode, hanno creato innovazione e nuove tecnologie, anche se non allo stesso tempo e con vicende alterne sia nella sfera economica che in quella culturale. La novità è che oggi le due sfere convergono e si alimentano a vicenda, innescando cambiamenti in entrambe" (Roditi 2006, p. 353). E nell'economia, in particolare, si rafforza la componente culturale della produzione rispetto a quella materiale e le funzione pratica di ciò che viene prodotto diminuisce a vantaggio della funzione simbolica (Zukin, 1995). Alla funzione simbolica dell'industria della cultura si ricollega, storicamente, anche la localizzazione dei centri di fruizione di questa medesima cultura (Scott 2000 e 2001), soprattutto di quella da sempre definita cultura "alta": teatri, auditori, conservatori, musei, ecc. Tanto che la costruzione o il recupero di un luogo adibito alla produzione di cultura può essere visto come un

atto di vera e propria “rigenerazione urbana” (Bianchini e Schwengle 1991, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra rigenerazione urbana e politiche culturali; Mc Guigan J., 1996).

Lo studio della localizzazione di un servizio nella geografia economica utilizza da sempre i paradigmi della classica “teoria delle località centrali” e già nel 1972 Cosgrove e Jackson tentarono un'analisi dell'offerta operistica britannica (Cosgrove e Jackson), concludendo che, in quanto beni di primo rango (Berry) e di interesse nazionale, l'opera e la danza non potevano che essere erogati dai centri urbani ai livelli più alti della gerarchia spaziale. Un'analisi analoga per il contesto italiano è stata condotta da Andrea Minidio (2004), che nota la localizzazione di tutte i 13 teatri d'opera di livello nazionale nei centri storici delle principali città italiane⁵⁰, modello seguito anche dalla stessa Bologna, il cui Teatro Comunale è ubicato nella zona universitaria di via Zamboni, poco lontano dalle due torri.

50 Esattamente di Bologna, Cagliari, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma (con due Fondazioni liche: l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e il Teatro dell'Opera), Torino, Trieste, Venezia e Verona.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Bologna 2000. Città europea della cultura*, Grafiche Zanini, Bologna, 1999.
- AA.VV., *Bologna. La metropoli rimossa*, numero monografico di "Gomorra, territori e culture della metropoli contemporanea", n.7, maggio 2004, Meltemi, Roma.
- AA.VV., *Futuro metropolitano: un progetto per il territorio bolognese*, a cura di Provincia di Bologna, Settore pianificazione territoriale e trasporti, Alinea, Firenze, 2005.
- AMATO G., VARALDO R., LAZZERONI M. (a cura di), 2006, *La città nell'era della conoscenza e dell'innovazione*, Franco Angeli, Milano.
- AMIN A., THRIFT N., 2005, *Città: ripensare la dimensione urbana*, Il Mulino, Bologna.
- ANDERLINI F., 2003, *Dopo l'urbanizzazione: sprawl suburbano e dinamica sociale: Bologna e altre metropoli*, CLUEB, Bologna.
- BIANCHINI F., SCHWENGLE H., 1991, "Re-imagining the City", in CORNER J., HARVEY S. (a cura di), *Enterprise and Heritage. Crosscurrents of National Culture*, Routledge, London-New York.
- BOTTINO F. (a cura di), 2006, *Bologna 2007. per un progetto di città*, Alinea, Firenze.
- CALDO C., 1996, *Geografia umana*, Palumbo, Palermo.
- CAMMELLI M., 2004, *L'innovazione tra centro e periferia: il caso di Bologna*, a cura di Marco Cammelli, Il Mulino, Bologna.
- CARTA M., 2004, *Next City: Culture City*, Meltemi, Roma.
- CERVELLATI P.L., 2000, *L'arte di curare la città. Una modesta proposta per non perdere la nostra identità storica e culturale e per rendere più vivibili le nostre città*, Il Mulino, Bologna.
- CORNA PELLEGRINI G., 1999, "La riflessione geografica per prepararsi al multiculturalismo", in AA.VV., *Italia crocevia di genti*, Rux ed., Roma.

- CORNA PELLEGRINI G., 2004, *Geografia dei valori culturali. Modelli e studi*, Carocci, Roma.
- COSGROVE D., JACKSON R., 1972, *The Geography of Recreation and Leisure*, Hutchinson University, London.
- CROCIANI G., 2005, *Politiche urbane a Bologna nei primi anni 2000*, Gangemi, Roma.
- DAL BORGO A., 2004, *Percorso di geografia culturale nelle enclaves linguistiche cimbre*, CUEM, Milano.
- DUNCAN J., LEY D. (a cura di), 1994, *Place, Culture, Representation*, Routledge, London & New York.
- FLORIDA R., 2003, *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano.
- GALLINGANI M., 2004, *Le occasioni della metropoli: la pianificazione metropolitana a Bologna: disegni compiuti, sentieri interrotti, sogni, suggestioni*, CLUEB, Bologna.
- GALVANI A., 2001, "La Bologna dei grandi eventi: città europea della cultura", in *Il Carrobbio*, n. 27, pp. 259-278.
- GANGEMI G. (2006), "Democrazia, sussidiarietà e reti sul territorio", in DONOLO C. (a cura di), *Il futuro delle politiche*, Mondadori, Milano.
- GOVERNA F., 1997, *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Franco Angeli, Milano.
- INDOVINA F., FREGOLENT L., SAVINO M. (a cura di), 2005, *L'esplosione della città: Barcellona, Bologna, Donosti-Bayonne, Genova, Lisbona, Madrid, Marsiglia, Milano, Montpellier, Napoli, Porto, Valencia, Veneto centrale*, Editrice Compositori, Bologna.
- JOGAN I., PATASSINI D. (a cura di), 2006, *Lo spazio europeo a livello locale*, INU Edizioni, Roma.
- LEGRENZI P., 2005, *Creatività e innovazione. Come nascono le nuove idee*, Il Mulino, Bologna.

- MAGNAGHI A, MARSON A. ,2004, "Verso nuovi modelli di città", in CARBOGNIN M., TURRI E., VARANINI G.M. (a cura di), *Una rete di città: Verona e l'area metropolitana Adige Garda*, Cierre Edizioni, Verona.
- MARTINELLI F. (a cura di), 2004, *Città e scienze umane: sociologie del territorio, geografia, storia, urbanistica, antropologia, semiotica, informatica*, Liguori, Napoli.
- MC GUIGAN J., 1996, *Culture and the Public Sphere*, Routledge, London-New York.
- MINIDIO A., 2005, *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Guerini Scientifica, Milano.
- RODITI G., 2006, "La cultura come motore di sviluppo della città contemporanea" in BIANCHI E. (a cura di), *Un geografo per il mondo*, Cisalpino, Milano, pp. 351-361.
- RUR-CENSIS, 2006, 9° Rapporto. *Le città digitali in Italia*, Roma.
- SCOTT A.J., 2000, *The cultural economy of cities*, Sage, London.
- SCOTT A.J., 2001, "Capitalism, cities and the production of symbolic forms", in *Transcripts of the Institute of British Geographers*, n. 26, pp.11-23.
- VALDANI E., ANCARANI F., 2000, *Strategie di marketing del territorio. Generare valore per le imprese e i territori nell'economia della conoscenza*, EGEA, Milano.
- ZUKIN S., 1995, *The cultures of the cities*, Blackwell, Cambridge (Mass.).

4. BOLOGNA CITTÀ DELLA MUSICA

4.1 Premessa

Abbiamo già accennato, nell'introduzione, al 7 ottobre 2006, giorno in cui "Bologna celebra la musica e la musica celebra Bologna". Oltre alla citata cerimonia di conferimento a Palazzo d'Accursio, diversi momenti musicali hanno punteggiato la città⁵¹, per culminare nel grande concerto in Piazza Maggiore, "orchestrato da Lucio Dalla, chiamando a raccolta voci e anime musicali che hanno nutrito e si sono nutrite della città" (Torresin 2006): Luca Carboni, Gianni Morandi, Samuele Bersani, Andrea Mingardi, Iskra Menarini, gli Stadio e Marco Alemanno. Poi la Nannini e Zero, che hanno casa a Bologna, e Iacchetti, che va e viene dalla città. Poi la musica senza voce, "quella dei grandi produttori e arrangiatori: Celso Valli, Fio Zanotti, Mauro Malavasi, senza i quali il fenomeno Bologna, o meglio ancora Emilia, non sarebbe stato tale" (Torresin 2006). Ad accompagnarli l'Orchestra Toscanini di Parma, con sessanta elementi, e la band di Lucio Dalla: Gionata Colaprisca, Fabio Coppini, Marco Formentini, Roberto Gualdi, Bruno Mariani, Ricky Portera e Andrea Otto Salvato. Ospite d'eccezione Patti Smith, tornata in piazza Maggiore quasi trent'anni dopo l'epocale concerto del 1979, in cui annunciò di lasciare la scena" (Affronte 2006).

Molto bello il logo di Bologna città creativa della musica, disegnato da Andrea

51 Dal concerto per flauto e pianoforte con musiche di Rossini eseguite dal Maestro Giorgio Zagnoni accompagnato dal Maestro Franco Venturini a Palazzo d'Accursio, al termine della cerimonia, fino alla conclusione della serata al Link, dopo il concerto di Piazza Maggiore. Gli altri appuntamenti sono stati il concerto di musica classica al Teatro Comunale del pomeriggio e il concerto di musica sacra con i Maestri Luigi Ferdinando Tagliavini e Liuwe Tamminga in San Petronio immediatamente prima del concerto in Piazza Maggiore.

Va ricordato comunque che, per festeggiare il riconoscimento, durante il mese di ottobre sono stati programmati 35 momenti musicali, di generi diversi (jazz, canto corale, musica antica, musica classica, concerti per organo), in vari luoghi della città. Un elenco completo è disponibile su <http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/news/index.php> (ultima consultazione 11 marzo 2007).

Moretti, vincitore del concorso indetto dal Comune, che fonde lo *skyline* della città turrita con la modulazione di un equalizzatore⁵².



Abbiamo anticipato nell'introduzione che avremmo analizzato la realtà di Bologna Città Creativa della Musica partendo dai requisiti indicati dalla Global Alliance per la candidatura:

- essere un centro riconosciuto di creazione ed attività musicale;
- avere una tradizione consolidata nell'ospitare festival ed eventi musicali;
- essere un centro di promozione dell'industria musicale;
- avere conservatori, scuole, accademie ed istituzioni di alta formazione nell'ambito musicale;
- avere organizzazioni e istituzioni per l'educazione musicale, compresi cori amatoriali, orchestre e altre forme di espressione musicale non istituzionale;
- essere luogo di nascita, di residenza o di lavoro di compositori e musicisti o cantanti;
- essere culla locale o internazionale di particolari generi musicali;
- essere centro di produzione e distribuzione di strumenti musicali;
- essere luogo di promozione di musica tradizionale o folk, preferibilmente in dialetto;
- essere fonte di ispirazione per musicisti e compositori;

52 Effetto grafico assai più evidente sul sito del comune dedicato a Bologna città creativa della musica (<http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/logo>), dove un'animazione consente di vedere i livelli dell'equalizzatore in movimento.

- avere spazi appositamente dedicati al godimento e alla pratica della musica, compresi giardini, piazze e auditorium a cielo aperto.

Naturalmente non si presuppone che una sola città possa avere tutti i requisiti contemporaneamente, perciò ci soffermeremo, nei prossimi paragrafi, su quelli che maggiormente caratterizzano il capoluogo emiliano in base ai dati forniti dal Comune nel sito dedicato a “Bologna città della Musica”⁵³, con pochissime doverose integrazioni, proprio per riflettere su come l'amministrazione comunale e gli enti ad essa affiancati nello *Steering Committee*⁵⁴ abbiamo deciso di impostare il loro lavoro, a livello di comunicazione e marketing territoriale.

Possiamo comunque qui anticipare che Bologna è riconosciuta a livello internazionale come uno dei principali centri di riferimento per la musica, sia per il notevole patrimonio storico sia per l'attuale massiccia presenza di artisti e tecnici operanti nel settore. Bologna è una città che vive di musica: dai grandi nomi arcinoti alla pluralità di semiconosciuti tecnici e operatori, passando per le realtà di servizio delle sale prove e degli studi di registrazione, che rappresentano il *background* su cui spicca il *foreground* delle eccellenze artistiche.

Questa vocazione musicale accompagna la città già dalla metà del XV secolo, quando la Cappella Musicale di San Petronio è seconda per importanza solo alla Cappella Pontificia di Roma.

Nel Sette e Ottocento, grazie al prestigio internazionale della sua Accademia Filarmonica, Bologna ospita le maggiori personalità musicali europee, in viaggio di formazione nel “paese del belcanto”, secondo le consuetudini del Grand Tour, da Mozart a Wagner, come vedremo (Roversi 1994).

E “per lungo tempo, dal tardo Seicento fino a quando, nel primo Ottocento, Milano divenne il fulcro dell'editoria e dell'industri dell'opera, Bologna fu, in un certo senso, la capitale del sistema produttivo dell'opera italiana” (Verti 2003, p.

53 <http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica> (ultima consultazione 10 marzo 2007)

54 Per la composizione del quale si rimanda al paragrafo 4.7.

116), come testimonia il gran numero di teatri pubblici⁵⁵ e privati⁵⁶ (Calore 1982, 1992, 1996). Infatti “un tempo la quantità di 'addetti ai lavori' residente a Bologna era enorme: attori, cantanti, sarti, impresari, musicisti, ballerini, noleggiatori di costumi. Una compagnia eccezionale per varietà e dimensioni che dava vita, ancor prima di andare in scena, a mille trame di melodrammi, opere buffe e tragedie con risvolti più sorprendenti delle stesse opere annunciate in cartellone” (Lombardi 2006, pp. 61-62). Questa specializzazione nel mercato dell'opera ha dato vita anche ad una fiorente editoria musicale e ad un indotto di varia natura, circoscritto soprattutto al *merchandising* wagneriano, che arriva a coprire anche il campo della profumeria, con essenze e belletti stile *Lohengrin*, e della gastronomia, dolcetti alla *Wolfram*, gelati all'*Ortrud* e torte alla *San Graal* (Lombardi 2006).

I luoghi storici della musica a Bologna sono dunque moltissimi, suddivisibili praticamente da sempre in tre grandi macrocategorie: luoghi di produzione musicale, luoghi dello studio musicologico e centri di documentazione musicale (musei, biblioteche, discoteche), spesso connessi tra loro da trame così fitte da rendere impossibile una loro trattazione separata. Prova ne sia la vicenda esemplare di uno dei più grandi personaggi bolognesi del mondo musicale: Giovanni Battista Marini, che, oltre a comporre ed eseguire musica, insegnò a lungo presso l'Accademia Filarmonica e collezionò, negli anni, quasi 17000 volumi e un'enorme quantità di lettere, a lui inviati dai maggiori musicisti e musicologi del suo tempo, nonché una notevole quadreria di circa 300 ritratti di musicisti.

Per questa ragione, almeno per quanto riguarda la storia della città, si è deciso di presentare queste realtà in base ai luoghi a cui sono legate, e non alla suddetta tipologia funzionale.

55 Quasi tutti vittima di roghi devastanti, che li hanno cancellati dal tessuto urbano della città, ad eccezione dei pochi che ricorderemo.

56 Solo a Bologna, entro la cerchia delle mura, ne esistevano una quarantina, senza contare quelli delle ville fuori porta.

4.2 I luoghi della tradizione musicale bolognese

■ La musica e la chiesa

Storicamente la città vanta un passato ed una tradizione musicali equiparabili solo a poche altre in Europa, sin dall'istituzione, nel 1450, di una cattedra universitaria *ad lecturam musicae*. Tracce riguardanti la musica risalgono già al Duecento, ma solo a partire dalla seconda metà del secolo XV è documentata un'attività regolare e caratterizzata. Negli anni del dominio pontificio la città si arricchì di numerose chiese e comunità religiose, che costituirono la sede principale del locale consumo di musica.

La più importante cappella musicale bolognese, quella della basilica di S. Petronio, venne istituita nel 1436 e conobbe il suo periodo più fulgido con la nomina di Maurizio Cazzati (1657), e poi di Giovanni Paolo Colonna, e a seguire, per oltre mezzo secolo, Giacomo Antonio Perti. In quegli anni, nell'organico si avvicendarono illustri musicisti e compositori, come i violinisti Giovanni Battista Vitali e Giuseppe Torelli e i violoncellisti Domenico Gabrielli e Giovanni Bononcini. Le solennità venivano celebrate con l'esecuzione di musiche composte per l'occasione, che sfruttavano le caratteristiche fisico-acustiche dell'edificio⁵⁷ e di norma prevedevano l'intervento di oltre cento musicisti.

La produzione musicale per la cappella di S. Petronio ebbe un ruolo significativo nella storia della musica vocale e strumentale del secondo Seicento e oltre (in particolare per l'evoluzione dello stile concertato) ed è ancor oggi conservata in larga parte manoscritta nell'archivio della basilica e nelle edizioni realizzate nelle officine degli stampatori bolognesi, che nei secoli XVII e XVIII fecero della città un importantissimo centro per l'arte tipografica musicale. Il simbolo più prestigioso della Cappella è un organo costruito attorno al 1470 da Lorenzo da Prato: il più vecchio al mondo ancora in uso⁵⁸.

⁵⁷ Gravate da un tempo di riverbero proibitivo di 12".

⁵⁸ Nel 1596 fu aggiunto un altro organo, opera di Baldassarre Malamini, ancora perfettamente

Altre importanti cappelle musicali furono quella della Basilica di San Francesco, diretta da padre Martini dal 1729, quando prese i voti fino alla morte, avvenuta nel 1784, (Delbianco 1999), quella della Basilica di San Domenico, il cui organo fu suonato nel 1770 dal quattordicenne Wolfgang Amadeus Mozart (Alce 1994), e la Cappella Musicale Arcivescovile della Basilica di Santa Maria dei Servi.

Particolare favore incontrò a Bologna il genere dell'oratorio, considerato un efficace strumento di propaganda religiosa, soprattutto presso la chiesa dei Filippini di S. Maria di Galliera, della cui cappella furono maestri Colonna e Perti, entrambi poi impegnati nella direzione della cappella di S. Petronio e prolifici compositori drammatici.

Una menzione particolare spetta al Convento di Santa Cristina e alle sue monache, quasi tutte nobili "recluse" per non polverizzare l'eredità familiare, che svilupparono notevoli doti musicali (Monson 1993, Smith 1994). Donna Lucrezia Orsina Vizzani, Donna Emilia Grassi e Donna Deodata Leoni sono alcune delle "personalità che resero famoso il convento per l'ostinazione ad opporsi alle restrizioni che giungevano dalle alte sfere ecclesiastiche e che invitavano a maggior decoro in fatto di esecuzione musicale: fare musica con troppi strumenti (a mala pena erano tollerati, oltre al canto e all'organo, la viola da gamba e il cembalo) era considerato disdicevole e di grave minaccia per l'integrità morale delle monache. Le quali non si persero d'animo e proseguirono a lungo nella fronda" (Lombardi 2006, p. 76), finché nel 1628 dovettero capitolare dopo un vero e proprio assedio⁵⁹.

■ La musica e la piazza

Altra importante istituzione musicale bolognese è il Concerto Palatino della

funzionante. Per il patrimonio degli organi antichi a Bologna si veda Mischiati 2003.

⁵⁹ Oggi l'ex-convento, proprio in virtù dei fatti narrati, ospita il "Centro di Documentazione, Ricerca e iniziativa delle Donne", nato nella seconda metà degli anni Settanta, che ha sempre dimostrato un costante interesse all'ambito musicale. È sede inoltre del Dipartimento di Arti Visive dell'università e della Fondazione "Federico Zeri", frutto del prezioso lascito dell'insigne storico dell'arte scomparso nel 1998.

Signoria al servizio del Reggimento della Città (Gambassi 1989), che esercita svariate funzioni dal 1250 al 1797: non solo annuncia al pubblico le ordinanze del governo cittadino, secondo un preciso cerimoniale, ma svolge anche una funzione per così dire “concertistica”, che vede i musicisti esibirsi pubblicamente dalle ringhiere del Palazzo degli Anziani sovrastanti Piazza Maggiore, accompagnare i magistrati in occasione di ogni pubblica uscita, festa religiosa o civile, vivacizzare le cerimonie dell’università, nonché prendere parte con la musica alla festa di San Petronio, patrono della città, e allo svolgimento delle giostre.

Piazza Maggiore ha sempre avuto la funzione di palcoscenico dei più importanti eventi civili, politici e religiosi della città. E “il termine palcoscenico non è casuale, se si pensa agli apparati effimeri che venivano eretti in questa piazza per ricorrenze che in alcuni si ripeterono per secoli” (Lombardi 2006, p. 146). Queste vere e proprie scenografie nascondevano gli edifici storici della piazza (la Basilica di San Petronio, il Palazzo dei Notai, Palazzo d'Accursio, il Palazzo del Podestà e il Palazzo dei Banchi) con “finte architetture, addobbi, fontane, vegetazione e una foltissima platea assiepata su gradinate lignee, ad incitare il torneo, ammirare le giostre o applaudire i musicisti [...] la cui collocazione, all'interno delle costruzioni, era studiata nei minimi particolari da attentissime regie: a volte i musicisti entravano in scena in maschere allegoriche, altre volte erano celati da siepi fittizie o ben in vista sui palchi” (Lombardi 2006, p. 146-147).

■ La Montagnola

“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 Jomelli, 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 e anche altrove; uno suona il violino, l'altro il violoncello ed è denominato *Spacca*

Nota” (Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, 1770⁶⁰).

Questi, come altri suonatori ambulanti, fanno parte del patrimonio genetico musicale della città, e si ritrovavano, nei giorni di mercato, alla Montagnola (Costa e Poli, 2001) per ricevere qualche spicciolo o qualche boccone in cambio di versi e canzoni in dialetto, figlie di quella tradizione secolare che risale addirittura al persicetano Giulio Cesare Croce.

“Scherzose, amare, pungenti ma a volte anche drammatiche, le composizioni dei cantastorie prendevano spunto da avvenimenti quotidiani, delitti, fughe d'amore o tasse inique”(Lombardi 2006, p. 144). Tra i più celebri ricordiamo Carlo Musi, attivo nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento (Carpani e Lepri 2006) e Marino Piazza o “Piazza Marino il poeta contadino”, come amava definirsi, scomparso nel 1993 (Piazza et al. 1995).

L'eredità di questi cantastorie è stata raccolta dai vari cantanti e cantautori dialettali, come il recentemente scomparso Dino Sarti, Fausto Carpani (che nel 1990 ha dedicato a quest'area la canzone *Piazzòla*) e Andrea Mingardi.

■ I teatri e le prime accademie

I primi teatri risalgono al XVI e al XVII secolo: il Teatro del Pubblico nel Palazzo del Podestà in Piazza Maggiore (lo spazio teatrale più vasto della città, strutturato secondo un disegno di palchi sovrapposti e adibito a spettacoli pubblici fin dal 1547), il Teatro Formagliari destinato principalmente all'opera in musica e il Teatro Malvezzi, sede di una più qualificata attività operistica e dunque preferito dall'aristocrazia bolognese fino all'avvento del Teatro Comunale.

Nello stesso periodo la vita culturale della città viene ulteriormente vivacizzata dalla fondazione di varie accademie, istituite con l'obiettivo primario di promuovere e realizzare attività musicali, nonché di educare i soci alla teoria e

60 Citato in Lombardi 2006, p. 142.

alla prassi musicale: l'Accademia degli Accesi (poi dei Ravvivati, infine dei Riaccesi), l'Accademia dei Floridi (poi dei Filomusi), di cui fanno parte anche Claudio Monteverdi e Tarquinio Merula, e l'Accademia dei Filaschisi.

■ **L'Accademia Filarmonica, fiore all'occhiello della città**

Nel 1666 viene fondata la celeberrima Accademia Filarmonica, nucleo propulsore dell'arte musicale bolognese, luogo di aggregazione di illustri personalità musicali provenienti da tutta Europa grazie soprattutto alla presenza del Martini (Gambassi 1992): tra i più fulgidi membri si ricordano Arcangelo Corelli, il Farinelli, Nicolò Jommelli, André Grétry e Wolfgang Amadeus Mozart.

Il motto dell'Accademia, *Unitate melos*, evidenzia la volontà di creare un istituto musicale, insieme polo d'attrazione e centro d'eccellenza di portata internazionale, per tutti i più grandi musicisti italiani ed europei dell'epoca. L'Accademia, la più importante istituzione musicale dello Stato Pontificio insieme alla Cappella Pontificia, assume da subito il profilo di corporazione a salvaguardia del prestigio e della professionalità dei suoi membri, grazie soprattutto alla protezione dei cardinali di Bologna ed ai prestigiosi riconoscimenti ad essa attribuiti dalla Santa Sede⁶¹. Creatività e innovazione sono da subito le linee guida dell'attività della produzione musicale degli Accademici, distinti in Compositori, Cantanti e Suonatori, che si ritrovano settimanalmente nella sala dei concerti per eseguire brani originali e suonare vari strumenti ad arco ed a fiato, parte dei quali ancora conservati nel Museo dell'Accademia, insieme al prezioso organo donato dal conte Carrati nel 1673, ancora visibile nella Sala Mozart⁶².

61 Oltre ad essere una delle più ambite mete professionali per i musicisti di tutta Italia, l'Accademia Filarmonica costituì un'indiscussa autorità nel campo della composizione musicale. Forniva infatti pareri tecnico-musicali anche ad istituzioni superiori, come la stessa Cappella Pontificia in Roma, per l'applicazione di decreti in materia di arte musicale e in particolare per la tecnica del contrappunto.

62 Tra le iniziative più prestigiose dell'Accademia si ricordano la messa e il vespro solenni in onore del protettore Sant'Antonio, con il concorso di tutti i propri membri e di eventuali ospiti forestieri, tanto da raggiungere anche un centinaio di esecutori.

Il Settecento è un periodo straordinariamente prolifico per l'Accademia e per la città, grazie alla contemporanea presenza di tre personalità d'eccezione: il cantante Carlo Broschi detto il Farinelli, padre Giovanni Battista Martini e Wolfgang Amadeus Mozart. Sia l'influenza del più celebre cantante castrato di tutti i tempi, sia la formazione di una solida tradizione di studi storici e teorici e la creazione di una notevole biblioteca musicale da padre di padre Martini e della sua scuola, sia infine il soggiorno del giovane Mozart, desideroso di entrare a far parte dell'istituzione bolognese, sottolineano l'importanza della vita musicale ed artistica che ruota intorno alla città e il notevole prestigio raggiunto dall'Accademia.

Il Farinelli, nato ad Andria nel 1705, si esibisce la prima volta a Bologna nell'estate 1727 e nel 1730 viene ammesso, insieme al fratello compositore Riccardo, all'Accademia come membro onorario. Nel 1732 viene insignito della cittadinanza bolognese e, dopo un lungo soggiorno in Spagna alla corte del re Filippo V, si stabilisce definitivamente a Bologna nel 1761, dove rimane fino alla morte avvenuta nel 1782⁶³.

Padre Giovanni Battista Martini è senza dubbio la personalità musicale più complessa del '700 per la grande erudizione, per la sapienza contrappuntistica e per il rilievo artistico della sua copiosa produzione. Celebre in tutta Europa come fecondo compositore, insigne teorico ed eccelso didatta della musica⁶⁴, nel 1758 diviene membro dell'Accademia Filarmonica. Le sue numerose composizioni (oltre 700 composizioni corali sacre, numerosi brani di musica profana e di musica teatrale, 12 concerti, 24 sinfonie da camera, oltre 100 sonate, 1273 canoni e altre

63 Tra le più significative iniziative recenti che riguardano il celebre cantante sono da segnalare il restauro della sua tomba, a cura del Centro Studi Farinelli, in collaborazione con il Reale Collegio di Spagna; la mostra "Farinelli a Bologna", allestita nell'ambito delle manifestazioni per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000; la dedica di un Parco cittadino nei pressi del luogo dove sorgeva la sua villa e l'annullo filatelico raffigurante la sua villa, presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, in occasione del trecentesimo anniversario della sua nascita.

64 Lo testimonia tra l'altro la fitta corrispondenza che ebbe (circa 6000 lettere) con estimatori, personaggi illustri, uomini di cultura, affermati cantanti e musicisti, tra cui lo stesso Mozart.

composizioni da camera) sottolineano come egli non fosse un nostalgico cultore del passato, bensì una personalità aperta a nuovi linguaggi espressivi e alle nuove tendenze omofoniche proiettate allo stile classico. Fondatore di una prestigiosa scuola di composizione, forma, secondo le regole del cosiddetto stile “osservato” e i meccanismi del contrappunto, un buon centinaio di allievi, da Jommelli, a Johann Christian Bach, a Gluck, ad Andre Gretry, a Giuseppe Sarti fino a Wolfgang Amadeus Mozart⁶⁵.

Mozart giunge a Bologna nel 1770, all’età di quattordici anni. Entra in contatto con l’ambiente culturale bolognese esibendosi dal conte Gian Luca Pallavicini, e si prepara a sostenere l’esame di ammissione alla Accademia Filarmonica, sotto la guida di Padre Martini. Il 9 ottobre dello stesso anno ottiene, non senza qualche difficoltà, il diploma di maestro compositore e viene aggregato alla *forastiera*, cioè come membro non residente in città. Al suo soggiorno bolognese sono legati numerosi personaggi, dal celebre Farinelli ai compositori Vincenzo Manfredini e Joseph Myslivecek, fino allo storico della musica inglese Charles Burney.

Soppressi nel 1796 gli ordini religiosi, la “gratuita istruzione degl’allievi da educarsi nell’arte musica” viene affidata al Liceo Filarmonico, che ha sede nell’ex convento agostiniano di S. Giacomo, a fianco della chiesa nell’attuale piazza Rossini. Le attività didattiche prendono il via nell’autunno 1804, con sei classi e con alcuni illustri allievi di padre Martini come insegnanti. Tra gli insigni musicisti che nell’Ottocento si susseguono nella direzione del Liceo, si ricorda in particolare Gioacchino Rossini⁶⁶, in carica dal 1839 al 1848, ma il periodo più felice si colloca tra la fine del secolo e il primo decennio successivo, quando si avvicendano Luigi

65 La collezione di Padre Martini (una delle più prestigiose raccolte per il repertorio di musica a stampa dal ‘500 al ‘700, per i suoi incunaboli, per i preziosi manoscritti, per i libretti d’opera, per i ritratti, nonché per la singolare raccolta di autografi e lettere), scampata alle confische napoleoniche grazie all’intervento di Stanislao Mattei, suo discepolo e successore, nel 1816 viene donato al Liceo Musicale del Comune di Bologna – oggi divenuto il Conservatorio G. B. Martini.

66 L’Accademia, di cui Rossini diviene presidente nel 1852, conserva oggi numerosi cimeli, tra i quali il manoscritto in gran parte autografo della *Cenerentola* e un disegno a matita di G. Doré che ritrae il musicista in punto di morte.

Mancinelli, Giuseppe Martucci e Marco Enrico Bossi⁶⁷.

Con la soppressione delle cappelle ecclesiastiche e la creazione del Liceo musicale cittadino, l'Accademia diviene una sorta di sodalizio onorifico che aggrega per acclamazione musicisti illustri nel firmamento europeo: su tutti, Gioachino Rossini (già "approvato" nel 1806, quattordicenne, tra i cantori), Niccolò Paganini, Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni e Maurice Ravel, e tra le virtuose di canto Isabella Colbran, Giuditta Pasta e Maria Malibran.

Grazie alle accademie, la cui attività consiste essenzialmente nell'allestimento di opere in musica, tragedie, commedie, oratorii e in esecuzioni strumentali amatoriali, i teatri pubblici e quelli privati, situati nelle case patrizie, ospitano un'intensissima vita operistica.

Tra i propri Maestri Onorari Bologna accoglie i due più grandi musicisti dell'Ottocento: Giuseppe Verdi, l'artista-simbolo della grande melodia e della potenza drammatica, e Richard Wagner, il musicista-poeta tedesco che più rappresenta la temperie romantica portata alle estreme conseguenze, creatore di impegnative opere in cui si fondono parola, musica e rappresentazione scenica.

Nel 1899 Bologna accoglie come membro del Liceo anche Giacomo Puccini, creatore di tante altre pagine operistiche che hanno saputo rinnovare, senza abbandonarne lo spirito, il melodramma italiano. Nell'archivio dell'istituto bolognese è custodito un fascicolo di appunti autografi della *Madama Butterfly*, ritrovato nella primavera del 1945.

Bologna è anche la città natale di Ottorino Respighi (1879 – 1936), uno dei più grandi maestri e compositori italiani di musica sinfonica, artefice dell'apertura della tradizione musicale italiana e del melodramma verso la musica strumentale

⁶⁷ Nel 1925 il Liceo viene intitolato a Martini e nel 1942 diviene Conservatorio statale, ma la biblioteca, con l'annessa quadreria, rimane di proprietà comunale.

austriaca e tedesca. Respighi intraprende giovanissimo gli studi di violino e contrappunto al Liceo Musicale, diplomandosi poi in composizione. Ottiene un primo grande successo con l'opera *Semirâma*, rappresentata in prima assoluta al Teatro Comunale di Bologna nel 1910, quando viene eletto membro dell'Accademia Filarmonica. All'innovazione il Respighi aggiunge il recupero delle più antiche tradizioni musicali, il gregoriano e l'antica musica rinascimentale.

■ Il Teatro Comunale

Il Teatro Comunale, il maggior teatro cittadino, realizzato su progetto di Antonio Galli Bibiena, viene inaugurato nel 1763 con un'opera di Gluck, *Il trionfo di Clelia*. In segno opposto rispetto alla tradizione operistica nazionale, il Comunale trova la propria personalità nel panorama italiano facendosi vetrina di novità attinte soprattutto all'estero, sino ad assurgere a tempio sacro del wagnerismo in Italia (Ricci 1965, Verti 1998).

Negli anni '60 dell'Ottocento, sotto la guida di Angelo Mariani, il teatro si apre al *grand opéra* con le fortunate "prime" nazionali dell'*Africana* di Meyerbeer (1865) e del *Don Carlo* di Verdi (1867); poi, solidale con la temperie intellettuale cittadina, che elegge Wagner a bolognese onorario, allestisce quasi tutte le "prime" italiane del compositore tedesco, a partire dal *Lohengrin* (1 novembre 1871, "prima" italiana di un'opera di Wagner) per arrivare al *Parsifal*, su cui alzerà il sipario nel capodanno 1914, aggiudicandosi il titolo di "prima" europea.

Tra gli ospiti illustri del Teatro Comunale ricordiamo anche l'acclamato Enrico Caruso, che si esibisce nel 1900 ne *La Tosca* di Puccini e nel 1901, nel ruolo del Duca di Mantova, nel *Rigoletto* di Verdi, e Arturo Toscanini, più volte direttore d'orchestra, a partire dalle nove rappresentazioni wagneriane del *Sigfrido* nella stagione 1905.

In anni recenti, accanto alla programmazione di tradizione, il Comunale

conferma la sua vocazione alla novità allestendo “prime” assolute di opere di Giacomo Manzoni (*Per Massimiliano Robespierre*, 1975) e Adriano Guarnieri (*Trionfo della notte*, 1987), e “prime” italiane di György Ligeti (*Le grand macabre*, 1979), Hans Werner Henze (*La gatta inglese*, 1986), Fabio Vacchi (*Il viaggio*, 1990) e Flavio Testi (*La brocca rotta*, 1997).

■ I luoghi del jazz

Nel dopoguerra Bologna diventa meta ambitissima per i cultori della musica jazz: tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta, la città ospita una quindicina di edizioni di uno dei primi e forse più importanti Festival dedicati al genere, il Festival Europeo del Jazz.

Sui palcoscenici dei teatri cittadini e anche al Palazzo dello sport si sono esibiti i nomi più significativi dell'intera storia di questo genere musicale: Louis Armstrong, Duke Ellington, Earl Hines, Dizzy Gillespie, Theleonus Monk, Miles Davis, il Modern Jazz Quartet, Chet Baker e John Coltrane. E hanno suonato a Bologna mostri sacri della musica afroamericana come Woody Herman, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Art Farmer e B.B. King.

Come mai proprio a Bologna il jazz ha attecchito così tenacemente entrando in sintonia con la città e i suoi abitanti? Secondo Nardo Giardina, fondatore nel 1952 della Doctor Dixie Jazz Band, le ragioni del fenomeno sono da ricercarsi sia nell'ontologia stessa del genere musicale, dirompente e con una forte carica innovativa, sia nel contesto geografico, culturale e sociale della città, tradizionalmente aperta, come abbiamo visto, all'innovazione e agli stimoli culturali esterni (Giardina, 2002).

L'impostazione del jazz, che, sovvertendo ed invertendo la scala di valori da sempre codificata e accettata nella musica dotta europea, mette al primo posto il ritmo, al secondo l'armonia e solo al terzo la melodia, lasciando ai solisti grande

libertà di improvvisazione, ha assunto nel tempo una forte carica di coinvolgimento non solo per la novità dei suoni e dei ritmi, ma anche per la carica semantica del messaggio veicolato di contestazione e ribellione allo schematismo, non solo nel campo strettamente musicale, ma anche in quello sociale e politico.

Questa tendenza ben si sposa con lo storico ossimorico dualismo che caratterizza la città, che è da sempre cosmopolita e provinciale, dotta e contadina, tradizionalista e aperta alla novità. Città universitaria da che il primo ateneo proprio qui ha visto la luce, da sempre abituata alla presenza di stranieri, compresi i tanto mal tollerati "dominatori" pontifici, che accesero l'orgoglio dei Bolognesi al punto di spingerli a progettare una chiesa più grande della stessa Basilica di San Pietro, ombelico della cristianità, Bologna non ha potuto che prestare orecchio alle note di contestazione che provenivano da oltre oceano, a cui inizia ad appassionarsi già alla fine degli anni Trenta.

Ma la creatività dei Bolognesi non tarda a manifestarsi e negli anni Cinquanta il jazz si sviluppa in città in maniera assolutamente originale, grazie all'impegno e alla passione di alcuni studenti universitari, appassionati jazzisti, e alla nascita di numerosi circoli e associazioni (Hot Club Bologna, Circolo del Jazz, Circolo Goliardico del Jazz).

Nel 1952 nasce, come band universitaria, la Superior Magistratus Ragtime Band, che nel 1972 prenderà l'attuale nome di Dr. Dixie Jazz Band. Da allora ha tenuto oltre 700 concerti in Italia e in Europa, esibendosi in numerosissimi Festival, ed ha partecipato a numerose trasmissioni radiofoniche e televisive e a tre film del regista Pupi Avati, che ne fece parte insieme a Lucio Dalla: *Jazz Band*, basato sulla storia della band, *Dancing Paradise* e *Accadde a Bologna* (Giardina 2002). Oltre a svariati riconoscimenti, la Dr. Dixie Jazz Band ha al suo attivo numerose incisioni discografiche in cui sono stati talvolta presenti artisti illustri come Renzo Arbore, Paolo Conte, Johnny Dorelli, Ruggero Raimondi, Pupi Avati, Lucio Dalla, Giorgio

Zagnoni, Gerry Mulligan.

La Doctor Dixie Jazz Band, “sicuramente la band amatoriale più longeva del mondo”⁶⁸ (Giardina 2002), suona continuamente da più di mezzo secolo nella stessa cantina, che è diventata il leggendario tempio della musica jazz di Bologna e ospita tuttora giovani e amanti del jazz, che costituisce oggi materia di studio presso la Cattedra di jazz al corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell’Università (DAMS) e presso il corso di Musica d’uso del Conservatorio petroniano.

Oggi la città è ancora molto attiva nel campo del jazz ed ospita importanti rassegne, tra cui *Viaggio nella memoria*, una rassegna cinematografica organizzata dal Museo Internazionale della Musica di Bologna legata ai più significativi compositori jazz del XX secolo, oltre alle stagioni dei club storici, come la Cantina Bentivoglio e il Chet Baker. Bologna è anche la città dove vive Steve Grossman, uno dei più grandi sassofonisti viventi.

■ Le botteghe dei liutai e degli stampatori

Per quanto concerne la liuteria, Bologna è stata a lungo un punto di riferimento per l'intera Europa, con una serie di prestigiose botteghe già dalla fine del Quattrocento situate nella strada San Mamolo⁶⁹, come dimostra la toponomastica, che ha portato traccia fino al Settecento di una “via dei Sonatori”, che la frequentavano per la messa a punto dei loro strumenti, corrispondente al tratto di strada che va dall'attuale via D'azeglio a piazza Galvani (Lombardi, 2006).

Nel Cinquecento erano attivi in questa parte della città i celebri *magistri leutarum* di origine tedesca Luca Maler e Hans Frei, considerati i migliori costruttori di liuto d’Europa per l’altissima qualità dei loro strumenti e per le

68 Nel 2002 ha infatti festeggiato i suoi 50 anni con un concerto al Teatro Medica al quale hanno partecipato, oltre a tutti i suoi membri storici, jazzisti di fama mondiale.

69 L'attuale via D'Azeglio

fondamentali innovazioni che apportarono a quest'arte, tanto da essere soprannominati "gli Stradivari del liuto" (Lombardi, 2006).

Durante il XIX secolo l'arte liutaria rifiorisce grazie all'opera di Raffaele Fiorini e Otello Bignami, maestri che riprendono e sviluppano la tradizione artigiana di origine medievale, dando vita ad una scuola di liutai considerati, insieme ai maestri di Cremona, tra i migliori artefici italiani di strumenti ad arco (Pasqual e Regazzi 1998).

Il più celebre fra gli allievi della scuola liutaia di Fiorini è Augusto Pollastri la cui produzione totale di strumenti, sebbene non cospicua nel numero, è considerata d'eccezione, tanto che il numero delle imitazioni e dei falsi presenti sul mercato supera di gran lunga quello degli strumenti originali.

Tra le grandi famiglie di liutai bolognesi attivi fino alla seconda metà del Novecento ricordiamo, oltre ai fratelli Pollastri e ad Otello Bignami, anche Ansaldo Poggi ed Enrico Piretti. Tra i loro discendenti Roberto Regazzi, Giancarlo Stanzani, Bruno Stefanini, Pietro Trimboli e Alessandro Urso. Si ricordi che fino a qualche anno fa una delle liuterie più famose d'Europa era quella di Stanzani e Tomassone, davanti alle cui vetrine migliaia di giovani bolognesi hanno sognato irraggiungibili chitarre,

La zona dell'Archiginnasio era invece specializzata nell'editoria musicale, con numerose botteghe di stampatori di musica (Antolini 2000). Sotto il portico del Paviglione c'era, nella seconda metà del Seicento, la celebre stamperia di Giacomo Monti, "rincontro alle scale di San Petronio, all'Insegna del Violino" (in Lombardi 2006, p. 134), stemma impresso anche sui tomi che uscivano dai suoi torchi. Poco distanti, sempre in quegli anni, considerati l'epoca d'oro degli stampatori bolognesi, le botteghe di Alessandro Pisarri, Giuseppe Micheletti, Antonio Caldani e gli eredi Dozza.

In epoca successiva meritano menzione Marino Silvani e il figlio Giuseppe

Antonio, che avevano bottega sotto il Paviglione, e Lelio della Volpe, attivo nel secondo quarto del Settecento, che creò prestigiose edizioni con caratteri giunti dall'Olanda.

La carta da musica veniva invece prodotta nelle cartiere della zona del Cavaticcio, che sfruttavano le acque del Reno e dei suoi canali, che allora scorrevano a cielo aperto.

4.3 I luoghi istituzionali della musica

Oltre al Teatro Comunale, di cui abbiamo già ampiamente parlato, e al Teatro Manzoni, luoghi sacri della musica classica e dell'opera, in città sono presenti anche altri luoghi di produzione e conservazione della musica dotati di una carica istituzionale. Ricordiamo qui i principali.

■ Il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica

Inaugurato nel 2004, raccoglie in uno spazio illustre per storia e pregio artistico il principale patrimonio bibliografico, iconografico-musicale e organologico della città. L'idea di realizzare un museo della musica a Bologna nasce non solo dalla necessità di ribadire l'importanza dell'esperienza bolognese nell'arte della musica, ma anche dall'esigenza di soddisfare una pluralità di intenti: primo fra tutti portare a conoscenza del grande pubblico il ricco e variegato patrimonio di beni musicali (dipinti, volumi, strumenti) che il Comune di Bologna possiede e custodisce da tempo.

Tra le innumerevoli "storie musicali" che i documenti consentono di narrare, l'allestimento museale ha scelto di presentare quelle che la ricchezza documentaria può raccontare al meglio, quasi senza l'ausilio di inserti esplicativi: quella del suo principale artefice, Martini, e dei suoi amici e corrispondenti (come Christoph

Willibald Gluck, Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Charles Burney); quella del libro musicale dal Cinque all'Ottocento; dell'opera italiana nel Settecento, intessuta attorno alla figura del Farinelli, e dell'Ottocento, attorno a Gioachino Rossini; la storia delle concezioni teoriche della musica dal Quattro al Settecento; la storia dei personaggi e delle istituzioni nella vita musicale bolognese.

La raccolta libraria è, senza enfasi, una delle più prestigiose a livello mondiale, in particolare per la storia della musica dal Quattro al Settecento. Notevolissime anche le edizioni musicali del Cinque e Seicento che vi sono conservate, insieme a trattati teorici e libretti d'opera, così come straordinaria è l'importanza dei manoscritti, a partire dal celeberrimo Q.15, custode unico di un'importante porzione del repertorio polifonico quattrocentesco; più vicini a noi, l'autografo del *Barbiere di Siviglia* di Rossini e i cimeli respighiani.

La collezione iconografica ha il suo nucleo nei dipinti fatti eseguire da padre Martini a complemento visivo della collezione libraria: vi sono ritratti compositori, teorici e musicisti antichi, e i principali rappresentanti della vita musicale settecentesca. Non mancano le tele otto-novecentesche, grazie alle acquisizioni di cui godette la collezione quando venne a decorare le pareti del Liceo bolognese.

La raccolta di strumenti musicali copre un arco cronologico di quattro secoli, dai flauti rinascimentali ai pianoforti dell'Ottocento. Molti strumenti sono di grande interesse per singolarità di concezione organologica (come la secentesca Armonia di flauti di Manfredo Settala), per valore storico (come il clavicembalo enarmonico di Vito Trasuntino, con 31 tasti per ottava), per peculiarità funzionale (come la tiorba in forma di kithara usata forse all'inizio del '600 come oggetto scenico-teatrale) e per valore artistico (come l'ottocentesco corno di D. Jahn, col padiglione riccamente istoriato). Le testimonianze organologiche trovano complemento nella ricostruzione fedele e funzionale del laboratorio di liuteria di Otello Bignami (1914-1989), allievo di Gaetano Pollastri ed esponente di spicco

della scuola liutaria bolognese.

■ **Il Conservatorio G.B. Martini**

È un'istituzione statale nata nel 1942 dall'antico Liceo Filarmonico. È dunque uno dei più antichi conservatori italiani, e fu la prima scuola musicale pubblica in Italia. Oggi annovera oltre seicento allievi, più di ottanta cattedre per le diverse discipline oltre a laboratori sul canto lirico, sulla musica antica e su quella contemporanea, seminari di interpretazione, di analisi musicale e sull'uso delle tecnologie moderne applicate alla musica. Da alcuni anni, il Conservatorio ha inoltre attivato alcuni corsi dedicati al jazz. Gli allievi dei primi corsi compongono l'Orchestra dei giovanissimi, mentre studenti dei corsi superiori e docenti formano la vera e propria Orchestra del Conservatorio.

■ **L'Accademia Filarmonica**

È una delle istituzioni bolognesi più attive con stagioni concertistiche di pregio, cicli di conferenze per la divulgazione della musica presso il grande pubblico, corsi di perfezionamento, congressi musicologici ed esposizioni presso la propria sede museale.

Negli ultimi anni l'Accademia ha proseguito nel suo ruolo di testimonianza e certificazione di eccellenza tramite aggregazioni *honoris causa* dei più bei nomi del mondo musicale e musicologico internazionale. Tra essi figurano ad esempio quelli di Ruggero Raimondi, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Nino Pirrotta, Luciano Berio, Claudio Abbado e Riccardo Muti.

■ **Il DAMS**

L'Università di Bologna vanta il primato dell'istituzione del primo corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS), nato nel 1970 all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia con l'obiettivo specifico di

svolgere una politica di sinergie tra i linguaggi espressivi che rappresentano oggi i quattro indirizzi in cui il corso è articolato: Arte, Cinema, Musica, Teatro.

Con l'attuazione della riforma universitaria del 2000, il consolidato percorso di studi del DAMS è stato preso come modello per l'introduzione della classe di laurea ministeriale in Scienze e Tecnologie delle Arti, della Musica, dello Spettacolo e della Moda. Il DAMS mantiene ancor oggi il primato nazionale per numero di studenti: oltre 7000 iscritti provenienti da tutta Italia.

Una delle principali strutture del DAMS è il Dipartimento di Musica e Spettacolo (DMS), anch'esso primo del suo genere in Italia, nato ufficialmente nel 1983. Il piano di studi si articola in cinque settori: Musicologia storica, Musicologia sistematica, Etnomusicologia, Teoria musicale, Pedagogia musicale.

Nel 2001, in occasione delle Celebrazioni per il Trentennale DAMS, nasce l'orchestra jazz dell'Università di Bologna (Dams Jazz Orchestra), formata da musicisti professionisti, in gran parte laureati, laureandi o studenti al DAMS. Numerosi concerti hanno avuto luogo con la partecipazione di musicisti di fama internazionale quali Lucio Dalla, Paolo Fresu, Hiram Bullock, Engel Gualdi, Roy Paci, Joyce Yuille e Cheryl Porter.

■ **Le scuole di musica**

Tra le numerose scuole presenti in città, oltre al Conservatorio G. B. Martini, segnaliamo qui due istituti di particolare rilevanza, La Scuola di Musical Bernstein e l'Istituto Listz.

La prima, fondata nel 1993, è l'unica scuola in Italia a promuovere un genere di musical "colto" e una delle poche strutture nazionali in grado di fornire una preparazione completa e interdisciplinare nel campo dello spettacolo nelle discipline del canto, della recitazione, della danza, secondo il modello anglosassone di "triple threat performer" ovvero artista a tre dimensioni.

La scuola ha promosso, a partire dal 2000, un festival dedicato alle opere di Stephen Sondheim e molti dei suoi diplomati hanno lavorato in musical di rilevanza internazionale, come *Evita*, *Grease*, *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Les Misérables*.

Organizza stage e masterclass in collaborazione con istituti gemellati in Inghilterra, Danimarca e, dal 2006, in Cina. Tra le attività in programma, l'adattamento in lingua italiana liriche inglesi e americane, e la produzione di due musical: *Nine*, tratto dal film *8 e mezzo* di Federico Fellini, in collaborazione con la comunità italiana di Toronto (Canada), e *Caruso*, un lavoro originale di un giovane autore italiano.

Su un fronte completamente diverso si muove invece l'Istituto Liszt, fondato a Bologna nel 1997 in collaborazione con la Casa editrice Ricordi, l'Associazione Culturale Italia-Austria, l'Associazione Culturale Italo-Francese *Alliance Française*, l'Associazione Culturale Italia-Ungheria e l'Istituto di Cultura Germanica, associazioni che rappresentano i quattro Paesi nei quali Liszt visse e le cui culture influirono sulla sua formazione artistica.

Lo scopo principale dell'Istituto è promuovere una migliore conoscenza del lavoro di Liszt sia nel campo della ricerca musicologica sia in quello dell'interpretazione, anche attraverso la raccolta di materiale bibliografico. Per promuovere la ricerca musicologica, l'Istituto pubblica i *Quaderni dell'Istituto Liszt*, raccolta di articoli in diverse lingue sull'opera e la vita del grande autore ungherese, e la collana *Rarità lisztiane*, partiture che offrono a esecutori e studiosi la possibilità di conoscere brani non reperibili in corrette edizioni moderne o nuovi ritrovamenti di opere sconosciute o ritenute disperse.

All'attività di edizione, inoltre, si aggiunge ogni due anni il *Premio Liszt*, un concorso musicologico che premia la miglior ricerca sul celebre compositore. L'Istituto inoltre offre ai pianisti la possibilità di suonare uno strumento lisztiano

originale e organizza stagioni concertistiche con la formula del salotto musicale di stampo ottocentesco e della conferenza-concerto. I programmi della stagione tendono ad approfondire non solo la produzione lisztiana ma anche quella dei personaggi coevi con interpretazioni di opere spesso trascurate nel repertorio concertistico tradizionale e da prospettive in qualche modo innovative.

4.4 L'industria della musica

■ L'offerta di musica

La città offre un elevato numero di spazi e appuntamenti per quanto riguarda il teatro, la musica e la danza, grazie alla prolifica attività di importanti istituzioni culturali, a una fittissima rete di associazioni e gruppi giovanili e alla presenza del già citato Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università (DMS). Nessun ambito è tralasciato: dalla tradizione alla ricerca e sperimentazione, dagli eventi di carattere tipicamente locale agli eventi di respiro internazionale, e i dati della Società Italiana Autori ed Editori (SIAE) confermano che ogni anno Bologna può contare su un'affluenza di pubblico tra le più alte in Italia.

Il sistema produttivo musicale per eccellenza è rappresentato dalla Fondazione Teatro Comunale, erede storica e culturale della vocazione musicale non solo di Bologna, ma di tutta la regione, riconosciuta internazionalmente come terra della lirica. Nel Teatro Comunale la Fondazione programma una stagione lirica, mentre nel nuovo Auditorium Teatro Manzoni propone la stagione sinfonica. Il Teatro Manzoni ospita anche una stagione cameristica in collaborazione con la Fondazione Musica Insieme.

Moltissime sono anche le associazioni e gli organismi cittadini che offrono eventi musicali di alto livello e di vario genere, ai quali vanno ad aggiungersi festival e rassegne ricorrenti tra cui Bologna Festival, prevalentemente rivolto alla

musica sinfonica, e Angelica Festival, dedicato alla musica contemporanea. Da non dimenticare anche l'attività concertistica svolta in città dall'Orchestra Mozart, diretta da Claudio Abbado.

Un panorama così articolato e dinamico costituisce senza dubbio un patrimonio culturale di grande valore, profondamente radicato sul territorio ma nel contempo sensibile agli stimoli culturali nazionali e internazionali.

■ Le risorse musicali

Le principali risorse musicali della Città di Bologna sono riassunte nel seguente prospetto⁷⁰:

Associazioni ed enti musicali:	39 ⁷¹
Conservatori:	1
Etichette:	9
Festival internazionali:	9
Fondazioni Lirico-sinfoniche:	1
Musei dedicati alla musica:	2
Scuole di Formazione:	7
Teatri:	22

A questi dati si aggiungono le numerose agenzie di management e produzione musicale, che seguono l'attività di personaggi della musica, bolognesi e non, del calibro di Paolo Conte, Francesco Guccini, Vinicio Capossela, Andrea Bocelli, Lucio Dalla, Claudio Baglioni, Eros Ramazzotti, Adriano Celentano e Vasco Rossi.

■ I finanziamenti pubblici all'industria della musica

L'amministrazione comunale interviene con molteplici strumenti finalizzati

⁷⁰ Fonte: Amministrazione Comunale.

⁷¹ In realtà le associazioni non espressamente "musicali" ma che si occupano di eventi legati alla musica sono molte di più, raggiungendo la considerevole cifra di 320, come vedremo.

allo sviluppo, consolidamento e qualificazione delle risorse della città anche nel campo della musica⁷².

Uno dei campi d'azione in materia è certamente quello del sostegno e del finanziamento all'associazionismo musicale, secondo la normativa vigente. A disciplinare le tipologie di interventi pubblici in materia di attività musicali in Emilia Romagna è la legge regionale n.13 del 5 luglio 1999 *Norme in materia di spettacolo*, nel cui contesto della legge, la Regione approva un Programma triennale regionale che definisce gli obiettivi e le azioni prioritarie nel settore dello spettacolo.

In particolare, i Comuni sono chiamati a sostenere le attività musicali coordinando le politiche di valorizzazione dei beni culturali e di promozione artistica con le politiche sociali per rispondere ai bisogni della cultura e della crescita sociale delle città (art.3). Spetta ai Comuni, tramite le forme associative, occuparsi anche dell'erogazione dei servizi teatrali, della promozione e della programmazione degli eventi; attuare interventi di restauro, valorizzazione del patrimonio storico e riqualificazione delle sedi destinate alle attività musicali ed infine promuovere le attività di tipo bandistico e corale.

In questo contesto, la città di Bologna ha approvato, nell'aprile 2005, la Delibera di Giunta comunale *Sistema dello spettacolo: Approvazione degli interventi di sostegno per la valorizzazione della cultura teatrale e musicale cittadina* con la quale l'amministrazione comunale s'impegna a sostenere i teatri e le associazioni operanti negli ambiti della tradizione, della ricerca e della sperimentazione teatrale e musicale attraverso la sottoscrizione di convenzioni che consentono ai soggetti individuati di utilizzare gli spazi e gli edifici di proprietà del Comune (Arena del Sole, Teatri di Vita, Teatro Testoni, Teatro S. Leonardo, Teatro Ridotto).

Sono stati inoltre stanziati finanziamenti per un totale di € 1.170.000, così

72 Cfr. http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/bologna_e_la_musica/normative.php (ultima consultazione 12 marzo 2007).

suddivisi⁷³:

Teatro/Associazione	Contributo
Teatro Testoni	750 0001
Teatri di Vita	90 000
Casa delle culture e dei teatri	20 000
Teatro San Martino	20 000
Teatro delle Moline	20 000
Centro teatrale La Soffitta	10 000
Teatro Palco Reale	20 000
Bologna Festival	70 000
Musica Insieme	50 000
Laminarie	20 000
Pierrot Lunaire	60 000
Teatrino Clandestino	40 000
Totale	1170 000

Per quanto riguarda il budget 2006, il Comune di Bologna ha previsto una spesa totale di € 28.976.910 per le funzioni relative alla cultura ed ai beni culturali, di cui € 7.381.000 destinati al Settore Cultura.

In particolare sono stati previsti i seguenti interventi:

Attività teatrali, attività musicali, promozione di giovani artisti e associazioni	€ 2.594.000
Museo Internazionale e Biblioteca della Musica	€ 157.000
Ristrutturazione del Teatro Comunale	€ 1.500.000
Manutenzione degli altri teatri comunali	€ 2.000.000

Oltre ai fondi stanziati dall'amministrazione comunale, le associazioni e le istituzioni che operano nel campo della musica possono usufruire di agevolazioni finanziarie previste dalle normative nazionali e locali, oltre all'importante sostegno dei privati e delle fondazioni. Nell'ambito della rete civica Iperbole del Comune,

73 Dati liberamente tratti da:

http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/bologna_e_la_musica/normative.php

inoltre, vi è una sezione dedicata all'associazionismo bolognese che offre alle diverse realtà del mondo della cultura e dello spettacolo uno spazio virtuale dove pubblicizzare le loro iniziative.

Per quanto riguarda i finanziamenti ad enti no-profit che lavorano nel campo dello spettacolo e della musica, il Comune di Bologna ha partecipato nel 2001 al Progetto NOFRET (Networking to Outfit Fund Raising for Employment in the Third sector). Realizzato con partner francesi e tedeschi e finanziato per il 70% dalla Commissione Europea, con un contributo di € 24 000 dal Comune di Bologna, il progetto si proponeva di fornire un sostegno alle esigenze di sviluppo occupazionale nelle imprese no profit operanti nel settore culturale e dello spettacolo, tramite azioni di ricerca e diffusione finalizzate all'individuazione di buone pratiche di *fund raising* utilizzate da piccole e medie imprese operanti in Italia, Francia e Germania, con specifico riferimento alla produzione di spettacoli dal vivo. Obiettivi del progetto erano diffondere la conoscenza delle soluzioni innovative individuate dalle piccole e medie imprese, incoraggiare la cooperazione, promuovere lo scambio di informazioni sulle pratiche di individuazione delle risorse economiche e sviluppare metodologie di monitoraggio sull'uso delle risorse e sulla loro efficacia in termini di sviluppo dell'occupazione nel settore artistico⁷⁴.

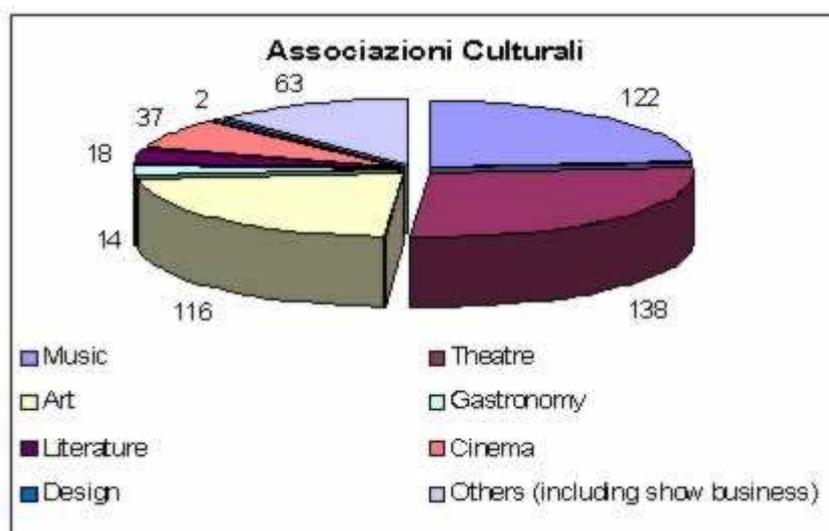
■ Le associazioni attive in città

74 Tra i 73 soggetti operanti nel settore dello spettacolo presi in considerazione dal Nofret in Italia, Francia e Germania, l'Associazione musicale "Da Bach a Bartock" è risultata essere uno degli enti no profit più attivi ed efficienti in termini di *fund raising* ed è divenuto una delle *best practices* del progetto. L'associazione infatti, autofinanziandosi le spese di gestione, utilizza finanziamenti pubblici esclusivamente per la realizzazione di progetti culturali che hanno un ritorno notevole, in termini economici e in termini di immagine sia per l'Associazione stessa sia per gli enti promotori. In poco più di dieci anni, l'Emilia Romagna Festival ha decuplicato il suo budget che da una cifra iniziale di circa € 30.000 ha superato i 300.000 con prospettive di crescita annuali del 30-40% e il finanziamento da parte di fondi pubblici copre il 63% del totale degli investimenti.

La città è sede di numerosissime associazioni culturali che realizzano eventi, concerti, corsi di formazione e rassegne musicali.

Delle oltre 500 associazioni culturali registrate presso il Comune di Bologna 122 sono impegnate nella promozione di attività musicali, 138 in attività teatrali e 63 nell'organizzazione di spettacoli, per un totale di oltre 320 associazioni che programmano attività legate al mondo della musica⁷⁵.

In particolare, il grafico mostra il peso delle associazioni legate alla musica entro il panorama complessivo delle associazioni culturali attive in città⁷⁶.



“È questo straordinario insieme di associazioni e a dare vita all'aspetto più originale e creativo dell'industria della musica bolognese. Sarebbe infatti riduttivo misurare l'impatto economico delle attività musicali sulla città soltanto in termini di afflussi turistici nel corso degli eventi più importanti: grazie all'attività delle sue numerose associazioni e dei privati, Bologna è sede permanente di spettacoli ed attività musicali che si susseguono lungo il corso di tutto l'anno generando reddito per la città”⁷⁷.

L'Amministrazione comunale ha effettuato una ricerca, in collaborazione con

⁷⁵ Fonte: Amministrazione Comunale.

⁷⁶ In http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/enti_associazioni.

⁷⁷ *Ibidem*.

27 di queste associazioni, per stimare l'indotto dell'industria della musica a Bologna, che ha prodotto una stima di circa 30 milioni di euro annui, suddiviso tra le 122 associazioni musicali e le imprese private⁷⁸. Analoga stima è stata ricavata anche per le risorse umane, che si aggirano intorno a 1150 persone, compresi i lavoratori atipici, part-time e temporanei.

Riportiamo di seguito una breve descrizione delle realtà più significative del panorama musicale bolognese⁷⁹.

L'Associazione *Bologna Festival* è nata nel 1982 da un'iniziativa del Palazzo della Cultura e dei Congressi che ha riscosso l'interesse di un gruppo di industriali e di uomini di cultura bolognesi, desiderosi di perpetuare la tradizione che ha storicamente visto Bologna come importante punto di riferimento e crocevia internazionale. L'associazione si occupa di organizzare festival di musica classica, barocca e contemporanea, oltre alla promozione di corsi di formazione in collaborazione con l'Università di Bologna. La realizzazione di percorsi monografici (Vienna, Romantico in Musica, Il Violino, Occasioni e Circostanze, Continuità e Mutamento, Musica e Mito, Poesia in Musica), verso musica antica e verso le tendenze più attuali della musica contemporanea e di ricerca, è la caratteristica principale di Bologna festival, che propone anche spettacoli in cui la musica si affianca alle arti visive, al teatro e alla danza. L'allargamento del repertorio e il sempre maggiore peso che Bologna Festival ha acquistato attirando i nomi più prestigiosi del concertismo internazionale (Pollini, Lupu, Perlman, Accardo, Muti, Sawallish, Sinopoli, Solti, Koopmann, Brüggem), portando le Amministrazioni Locali ad associare il loro contributo a quello degli sponsor privati. L'Associazione si caratterizza come l'unico ente che ospita compagnie orchestrali internazionali sia per il repertorio classico-romantico, sia nell'ambito

78 La cifra è stata dedotta chiedendo ad ognuna delle associazioni di valutare l'indotto che esse generano nel corso di un anno e, per le imprese private, in base ai costi dei beni, servizi e del personale, che verosimilmente possono aver avuto impatto sull'economia locale.

79 Cfr. http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/enti_associazioni.

della musica antica e barocca, e costituisce un altro esempio interessante di partecipazione pubblica e privata alla realizzazione di eventi musicali.

L'Orchestra Mozart, progetto speciale dell'Accademia Filarmonica, riunisce, accanto a professionisti di fama internazionale, una quarantina di giovani elementi, la metà dei quali usufruisce di una borsa di studio promossa dal Fondo Sociale Europeo e dalla Regione Emilia Romagna per l'alta formazione professionale. Diretta da Claudio Abbado affiancando giovani musicisti ad affermati solisti, supera l'idea tradizionale di orchestra di formazione e coniuga in maniera nuova ed originale le attività di produzione e di formazione. In virtù di questa sua originalità, l'Orchestra, che si colloca nell'ambito dell'*European Mozart Ways*, ha raggiunto, dopo solo due anni, i vertici del panorama musicale italiano ed europeo.

Il *Coro Stelutis*, fondato nel 1947 da Giorgio Vacchi, si rivolge al mondo della coralità popolare, entro un progetto culturale che ha condotto sinora a definire oltre 5000 testi della tradizione popolare e contadina. Nell'intento poi di riproporre al pubblico di oggi le più interessanti melodie popolari così riscoperte, il coro le ha rivestite di atmosfere musicali che ricreano il mondo ormai scomparso nel quale esse erano nate e ne ripropongono i temi. Da queste elaborazioni è scaturito l'attuale repertorio del Coro, che viene anche eseguito da numerosi altri cori italiani. Per questo lavoro di ricerca e di composizione, sfociato in undici incisioni discografiche, sono stati attribuiti al direttore i più significativi premi nazionali riservati a musicisti della coralità amatoriale. In tanti anni di attività il Coro Stelutis ha eseguito oltre mille concerti, esibendosi in numerose rassegne corali ed in prestigiosi Teatri. Il Coro ha svolto una intensa attività all'estero, con concerti e tournée negli Stati Uniti (Baltimore, Washington, New York, Philadelphia, Carlisle ed in numerose sedi di Università americane). Caratteristica principale del complesso è stata sempre quella di rinnovarsi artisticamente; momento epocale di questa crescita è stato quello che nel 1990 condusse ad introdurre due sezioni

femminili composte da soprani e contralti che, affiancando il tradizionale gruppo a quattro settori maschili, hanno ampliato la gamma della sonorità e delle partiture ed hanno portato il Coro ad eseguire brani polifonici a sei o più voci.

L'associazione culturale *Oltre*, composta da una équipe internazionale di operatori che lavorano nel campo dell'intercultura, è responsabile dell'organizzazione di due eventi particolarmente significativi per la città: il *Fest-Festival - Bologna Interculture Festival*, nato nel 2000 in occasione delle celebrazioni per Bologna Città della Cultura Europea e giunto, come vedremo, alla sua sesta edizione, e la *Par TòT Parata – Bologna Città Aperta*. La "Par Tòt Parata", che significa in dialetto bolognese "Parata per tutti", risale al 2002 e trae la propria ispirazione dalla biennale *Zinneke Parade* di Bruxelles, con la quale si stanno creando relazioni che porteranno a future collaborazioni. Si tratta di una grande parata multiculturale e intergenerazionale, ecologica ed itinerante per le vie del centro cittadino, senza carri a motore e solo con musica dal vivo, balli, teatro di strada, costumi, maschere e pupazzi.

Anche il centro di promozione teatrale *La Soffitta*, come abbiamo visto emanazione del DMS, a partire dal 1988 porta avanti un'intensa attività di promozione dello spettacolo dal vivo che si caratterizza per l'ospitalità di artisti nazionali e internazionali e un'attività, organizzata per progetti, nella quale trovano spazio momenti di sperimentazione, elaborazione e ricerca di diverse forme espressive che si concretizzano nella previsione di incontri di approfondimento con gli artisti, conferenze, laboratori. Il cartellone si articola in quattro sezioni: musica, teatro, danza e cinema dando vita ad un percorso artistico che si rivolge a tutta la città e non solo agli studenti dell'università. Il Comune di Bologna, considerata la rilevanza culturale delle attività del Centro, lo sostiene e promuove riconoscendone il pubblico interesse.

L'associazione *Il Diapason*, attiva dal 1983, è specializzata nella realizzazione

di progetti musicali che hanno permesso di valorizzare e promuovere l'espressione artistica di giovani musicisti di talento, ponendosi al centro di una fitta rete di contatti con artisti e istituzioni europee. L'associazione si è fatta promotrice e protagonista di un migliaio di eventi fra musica colta, didattica musicale, teatro, coreutica, musica popolare, tradizione dialettale bolognese e si ispira alle bellezze nascoste della città, facendo propri e rielaborando i fermenti provenienti da ogni parte del mondo, tentando di ricreare i vincoli che legano i luoghi segreti della città ai frammenti della storia europea e dell'antica cultura universitaria. Gli eventi sono stati realizzati al Collegio de España, in Piazza Maggiore, nel chiostro del complesso monumentale di Santo Stefano, nel lapidario e nella Corte coperta del Museo Civico Archeologico, nel Museo Civico Medievale e nella Cappella Farnese di Palazzo d'Accursio. Questa attenzione particolare si è intrecciata con altri aspetti produttivi e di promozione, tra i quali l'impegno di individuare spazi di ricerca didattica che hanno portato a Bologna prestigiosi docenti tra i quali Alberto Ponce Fabrice Pierre, Patrick e Pascal Gallois Roland Dyens, Pierre Henri Xuereb e Gerard Geay.

Oltre a queste associazioni, vogliamo ricordarne qui altre che operano nel campo della didattica e della formazione musicale.

L'associazione culturale *Music Together*, nata come progetto educativo del Center for Music and Young Children a Princeton (NJ) negli Stati Uniti nel 1987, è diffusa in tutto il mondo e, in Italia, ha a Bologna le sue uniche sedi. La sua principale attività è la realizzazione di corsi di educazione musicale per la prima infanzia (da 0 a 5 anni) con l'accompagnamento e la partecipazione attiva dei genitori, per promuovere il "fare musica in famiglia". Durante i corsi, vengono presentate ai bambini canzoni tradizionali provenienti da tutto il mondo e di tutti i tempi. La selezione musicale viene effettuata con lo scopo didattico di abituare l'orecchio del bambino non solo alle sonorità della propria cultura, ma anche a

quelle diverse provenienti da tutto il mondo e di varie epoche storiche. L'Associazione, che prevede anche laboratori per la costruzione di strumenti musicali, lavora in collaborazione con asili comunali, ludoteche e biblioteche comunali tramite l'organizzazione di corsi e incontri di educazione alla musicalità.

Anche il *Centro Musicale Pocart* ha come obiettivo la socializzazione tra persone di diverse culture, attraverso la valorizzazione delle diversità e organizza, in collaborazione con il Comune di Bologna, che finanzia il 35% delle attività, corsi di formazione musicale (batteria, canto, basso, chitarra), laboratori di narrazioni animate e attività ludico musicali riservati ai più piccoli (da 0 a 6 anni). La struttura ospita anche sale prova e studi di registrazione, organizza rassegne cinematografiche ad ingresso libero e manifestazioni a scopo sociale. Nel 2005, sono state realizzate diverse manifestazioni: *Non c'è futuro senza memoria*, evento realizzato in occasione del 50° anniversario del 25 aprile 1945, *Solidò*, una campagna di promozione a favore di Emergency con un concorso dedicato alle band delle scuole medie e superiori cittadine, il *Progetto Calamaio*, per la realizzazione e la produzione di materiali audio destinati ai giovani diversamente abili, e dei progetti di integrazione multiculturale destinati a favorire l'integrazione dei più giovani, come percorsi di apprendimento della lingua araba per ragazzi di origine marocchina e laboratori grafici e musicali.

Finalità di didattica della didattica ha invece l'associazione *Mousikè – Progetti educativi*. *Mousikè* è un progetto educativo che si rivolge principalmente a chi insegna e utilizza danza, musica e movimento creativo nella scuola e più in generale a chi si occupa della formazione artistica di bambini e ragazzi. Le attività principali consistono infatti in corsi di formazione e aggiornamento per insegnanti, nello svolgimento di laboratori nelle scuole pubbliche e private, nell'organizzazione di convegni ed in attività di editoria, con la pubblicazione di testi teorici e metodologici, piccoli manuali, risorse didattiche e musicali di vario

tipo. Mousiké collabora anche con il Dipartimento Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna per la realizzazione di tirocini e di convegni.

4.5 Concorsi, festival ed eventi

■ I principali concorsi

Uno dei concorsi canori storicamente più noti famosi è certamente *Lo Zecchino d'Oro*, ospitato dall'inizio degli anni Sessanta presso il Convento Antoniano dei Frati Minori. La rassegna internazionale, che ha l'obiettivo di stimolare la produzione e di promuovere la diffusione di canzoni per bambini, diventa, sin dagli inizi, non solo l'appuntamento televisivo più atteso dell'anno dai bambini e dalle famiglie, ma anche un vero e proprio fenomeno di costume. Dal 1963, anno della sua fondazione ad opera di Mariele Ventre, grande musicista ed educatrice bolognese, il Piccolo Coro dell'Antoniano accompagna i solisti dello Zecchino d'Oro ed è il principale protagonista della manifestazione. Dopo la scomparsa della maestra Ventre (1995) il coro ha aggiunto al suo nome quello della sua fondatrice, diventando "Piccolo Coro Mariele Ventre dell'Antoniano". Ogni anno la manifestazione unisce al messaggio di bontà e di fratellanza sempre presente nelle sue canzoni, il lancio di una sottoscrizione per un'iniziativa concreta di solidarietà a favore dei bambini in una delle nazioni delle aree depresse del mondo: il *Fiore della Solidarietà* dello Zecchino d'Oro. Nel 2003, il Piccolo Coro di Bologna è stato ufficialmente nominato ambasciatore dell'UNICEF nel mondo "perché attraverso la forza comunicativa e il linguaggio universale della musica e del canto interpretato dai bambini possa trasmettere un messaggio di pace e di speranza a tutti i loro coetanei, senza distinzione di nazionalità, religione, sesso, lingua e razza".

Un altro concorso di grande rilevanza, non solo dal punto di vista strettamente musicale è *Il Concorso Internazionale di Composizione 2 Agosto*, istituito

nel 1994 dall'Associazione dei familiari delle vittime della strage alla Stazione di Bologna del 2 Agosto 1980, grazie all'impegno dell'allora presidente Torquato Secci la cui azione è stata portata avanti in seguito con instancabile fervore dall'attuale presidente Paolo Bolognesi. L'obiettivo del Concorso è stabilire un nesso tra la commemorazione del tragico evento che colpì la città 26 anni fa e le nuove generazioni, fondato su un radicale cambiamento di segno nella celebrazione della memoria: dalla negatività del gesto terroristico alla positività della creazione artistica. Non un repertorio di classici, o opere commemorative, ma un rinnovamento dell'azione artistica in grado di tenere viva la memoria, attraverso una sempre costante e fresca stimolazione, diretta soprattutto verso le nuove generazioni. Da qui l'esplicita esigenza, poi trasformata in una chiara indicazione metodologica, di fondare un concorso di composizione, che non si allineasse però ai dettami di questa o quell'accademia, ma spaziasse in diversi ambiti, anche al di fuori della tradizione occidentale. Il Concorso, che ha una forte connotazione morale basata sul rispetto della memoria delle vittime, ha avuto illustri presidenti e giurati quali Riccardo Muti, Ennio Morricone, Riccardo Chailly, Semion Bychkov, Elliot Fisk e Federico Mondelci.

Sempre con il fine di promuovere la produzione musicale giovanile, l'ufficio Politiche Giovanili del Comune organizza da undici anni, insieme al quartiere San Donato e ad un'emittente radiofonica locale, il concorso *Trofeo Pilastro City*, riservato a band emergenti che producono musica propria originale in qualsiasi lingua e di qualsiasi genere musicale. Nell'edizione 2006 sono stati selezionati 48 gruppi - su un centinaio di iscritti - che si sono esibiti dal vivo presso il Covo, storico locale rock bolognese. I brani dei finalisti sono stati inseriti in una compilation celebrativa, prodotta e realizzata dall'etichetta discografica Barrakuda Records. Il successo cittadino di questo trofeo, ma soprattutto il vertiginoso aumento della produzione musicale giovanile bolognese sono dimostrati dalle cifre

di questo concorso che in dieci anni ha decuplicato il numero dei gruppi musicali partecipanti.

Nell'ambito della musica classica, la sezione di Bologna dell'Associazione Giovanile Musicale (A.Gi.Mus.), sotto il patrocinio del Consiglio dei Ministri, Ministero della Pubblica Istruzione, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Regione Emilia-Romagna, Provincia di Bologna e Comune di Bologna, organizza dal 2003 il *Concorso Pianistico Internazionale Marco Fortini* per giovani talenti e il *Premio Pianistico Internazionale Marco Fortini* per concertisti. Entrambi gli eventi hanno l'obiettivo di valorizzare e dare impulso ai giovani talenti nel proseguimento dei loro studi e della loro futura attività concertistica.

■ I principali festival

Oltre al Bologna Festival, abbiamo già accennato anche al *Fest-Festival - Bologna Interculture Festival*, organizzato come abbiamo visto dall'Associazione Culturale Oltre. Nei sei giorni della sua durata raccoglie una programmazione nazionale ed internazionale di spettacoli di teatro, musica, arte, cinema, danza, arti visive, oltre a laboratori per bambini e adulti ed è dotato di un bar ristorante di cucine etniche. Caratterizzato da una forte dimensione internazionale, il Fest-Festival tiene particolarmente conto anche delle realtà socio-culturali del territorio, sperimentando nuove forme di animazione urbana attraverso specifici progetti mirati a ridefinire lo spazio pubblico a misura delle nuove esigenze dei cittadini.

L'*Angelica International Festival*, altro fiore all'occhiello della città, è un festival internazionale di musica contemporanea promosso dall'Associazione culturale Pierrot Lunaire, nata nel 1991 con l'obiettivo di promuovere, sostenere e diffondere ogni forma di creatività in ambito musicale⁸⁰. Sin dalla prima edizione, nel 1991,

⁸⁰ Il Comune di Bologna, considerata la rilevanza culturale del festival Angelica, lo sostiene e promuove riconoscendone il pubblico interesse attraverso una convenzione annuale. Per l'edizione 2005, il Comune ha erogato un contributo di €60.000 – pari al 30% del budget dell'Associazione – per la realizzazione del festival e delle attività secondarie dell'Associazione.

L'*Angelica International Festival* ha cercato di coniugare il piacere dell'ascolto della musica con un'intensa attività di ricerca di nuove sonorità e nel corso degli anni *Angelica* è diventata un'etichetta discografica che ha prodotto una ventina di titoli e si propone di rappresentare ogni forma di ricerca musicale che usi liberamente i materiali offerti dalle diverse tradizioni musicali. Nell'ambito del festival spazio concerti e giornate di ascolto che prevedono ospiti di rilievo internazionale, incontri e dibattiti sui problemi della musica, momenti ed occasioni di interazione e scambio tra musicisti appartenenti ad aree musicali e geografiche diverse. Nel corso degli anni il festival si è consolidato fino a diventare appuntamento di assoluta rilevanza in ambito nazionale in grado di stimolare l'ambito artistico locale, di costruire solide relazioni con istituzioni musicali locali, nazionali e internazionali e soprattutto di formare nuovo pubblico nell'ambito della musica contemporanea.

Un altro festival di rilevanza nazionale è il *Distorsione festival*, organizzato ed ospitato dal 1995 dal Link. Si tratta di un festival di musica elettronica che costituisce l'appuntamento più importante nel panorama italiano dedicato alla musica e alla cultura elettronica, occasione di incontro annuale tra artisti e altri professionisti, sede di dibattito e riflessione con seminari e workshops, ma anche con momenti di fruizione e di arricchimento culturale e professionale.

Un'ambientazione assai suggestiva, in uno dei contesti più particolari e preziosi del centro storico della città, è quella del *Festival Internazionale di Santo Stefano*, nato nel 1988 grazie all'impegno dell'Associazione Inedita. L'altissimo livello degli interpreti e l'obiettivo iniziale della manifestazione - contribuire con la musica al recupero della millenaria struttura monastica di Santo Stefano - collocano il Festival in un ruolo di primo piano nel panorama delle rassegne musicali italiane. Oggi che il complesso di Santo Stefano ha finalmente riacquisito il proprio antico splendore, il Festival rimane un appuntamento importante per

valorizzare la splendida struttura architettonica. Il Chiostro ed il Cortile, luoghi acusticamente perfetti che ospitano le performance, sono stati definiti dagli stessi artisti “magiche sale da concerto all'aperto”. Da sedici anni il Festival si propone come una rassegna unica nel suo genere: riesce infatti a catalizzare la curiosità e l'attenzione di una platea di migliaia di appassionati, grazie all'originalità della sua formula, che avvicina i grandi nomi della cameristica a quelli della prosa, al rigore delle scelte artistiche, all'indiscutibile fascino dei suoi abbinamenti.

■ **Le principali iniziative musicali organizzate dalla città**

La città di Bologna ha sempre avuto un ruolo molto attivo nella conservazione e nella valorizzazione dell'enorme patrimonio storico musicale conservato tra le sue mura.

Uno degli eventi più importanti legati alla storia della musica bolognese è stata la realizzazione nel 2002 della mostra *Le stanze della musica. Artisti e musicisti dal '500 al '900.* La mostra ha reso omaggio alla tradizione musicale di Bologna, parte integrante della stessa storia della città, illustrando con una serie di opere d'arte provenienti da importanti musei e collezioni private i più celebri musicisti che operarono nelle scuole e nei teatri bolognesi: Mozart, Gioacchino Rossini, il cittadino onorario Richard Wagner, Johannes Brahms, Giuseppe Martucci e Ferruccio Busoni. Tra le opere esposte, il “compito” eseguito nel 1770 dal giovane Mozart per l'ammissione all'Accademia Filarmonica di Bologna, la partitura autografa de *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, e *l'Harmonice Musices Odeathon A.* (1501), unico esemplare della prima stampa musicale di Ottaviano Petrucci.

Il Comune di Bologna organizza numerosi eventi culturali che, oltre al prezioso lavoro di recupero del ruolo della piazza come centro vitale della città, attraverso spettacoli gratuiti aperti a tutti, dedicano particolare attenzione al ruolo

dei giovani, alle nuove tecnologie e a forme di comunicazione che caratterizzano l'universo musicale contemporaneo. Le diverse iniziative sottolineano come la città di Bologna sia il fulcro e il motore di un network internazionale, eterogeneo e vivace.

La città ha inaugurato nel 2005 *Bè*, il cartellone estivo degli eventi culturali promossi dal Comune di Bologna. L'edizione 2005 ha offerto al pubblico 66 giorni di programmazione che hanno riempito 58 luoghi diversi della città, con 34 rappresentazioni teatrali, 21 appuntamenti con la danza, 117 concerti di musica oltre a numerose proiezioni di film, serate di letture e incontri, spettacoli per bambini e visite guidate. Le iniziative ha avuto uno straordinario successo con un totale di 318.212 spettatori, di cui 160.000 solo per gli spettacoli musicali, tra cui i concerti-evento di grandissimi musicisti di fama internazionale come Laurie Anderson, Nicola Piovani, Lucio Dalla, Gianni Morandi ed esibizioni di musica popolare e tradizionale, come quella dell'orchestra della Notte della Taranta.

In occasione della quinta edizione dell'iniziativa "Concerto per la vita e per la pace", il Sindaco Cofferati, in qualità di Presidente della Fondazione Teatro Comunale, ha accompagnato nel dicembre 2005 il Teatro Comunale di Bologna nella tournée in Israele. La manifestazione è promossa dalla Conferenza Permanente delle Città Storiche del Mediterraneo, con l'auspicio che la musica possa contribuire alla ripresa di un dialogo costruttivo tra il popolo palestinese e quello israeliano. Il Coro e l'Orchestra dell'ente lirico bolognese sono stati diretti dal Maestro Shlomo Mintz, uno dei più grandi violinisti contemporanei. Il Comunale si è esibito a Betlemme, nella Chiesa della Natività e a ll'Auditorium, ed alla "Benyanei Hauma Hall" di Gerusalemme, con un programma dedicato a Mozart e a celebri canti natalizi. Il Coro è stato accompagnato da due cantanti solisti, uno israeliano e uno palestinese, per ribadire il messaggio di pace dell'iniziativa.

Nell'ambito delle attività promosse dagli istituti scolastici bolognesi per favorire l'integrazione degli studenti stranieri, la musica e l'educazione musicale rivestono un ruolo di primo piano. Per superare le difficoltà legate alla lingua, alcuni degli istituti scolastici organizzano, oltre a corsi di alfabetizzazione di base, laboratori musicali: l'idea è quella di far entrare progressivamente i ragazzi nelle attività dell'istituto, di favorirne l'integrazione e la socializzazione, coinvolgendoli dapprima nelle attività musicali nelle quali la lingua italiana non è lo strumento di comunicazione principale, e successivamente nelle lezioni più tradizionali. Grazie a questi laboratori, il percorso di integrazione e di scolarizzazione degli alunni non italiani è stato facilitato ed abbreviato. Quest'approccio è una delle buone pratiche condivise tra il Comune di Bologna e il Comune di Craiova (Romania) per favorire e semplificare l'integrazione dei minori rumeni in Italia e dei minori di etnia rom in Romania. Ed è anche una delle motivazioni dell'ingresso della città nel Network of Creative cities.

Tra le iniziative, un discorso a parte merita il sito web *www.flashmusica.it*, attivato dal Comune di Bologna nel 2002 nell'ambito di un progetto promosso dal Settore Politiche Giovanili del Comune teso a favorire il passaggio dei giovani che operano in ambito musicale dall'attività amatoriale a quella professionale⁸¹. Il sito, dedicato alla musica emergente, è una sorta di vetrina che punta a stimolare la partecipazione dei giovani e a rendere visibile il loro contributo all'innovazione della città, valorizzando le nuove idee e gli stimoli che provengono dal mondo dei giovani. Flashmusica presenta un articolato database per la documentazione delle band bolognesi, dei locali che fanno musica dal vivo, delle sale prova, degli studi di registrazione e delle etichette di produzione e distribuzione, oltre ad un ampio

81 Il portale è parte di un percorso formativo per i giovani iniziato dall'Amministrazione Comunale Bolognese nel 2000 con il web magazine *www.flashgiovani.it* e proseguito negli anni successivi, specializzandosi in diversi campi: *www.giramondo.org*, dedicato ai viaggi, *www.flashvideo.it* che si occupa di cinema e *www.flashfumetto.it*, dedicato al fumetto. Le redazioni sono interamente costituite da giovani, che possono così realizzare le prime concrete esperienze creative di lavoro.

settore dedicato ai bandi ed ai finanziamenti promossi dall'Unione Europea ed ai corsi di formazione promossi dal Comune per acquisire diplomi professionali per operatori e tecnici musicali. Il sito web offre inoltre ai giovani musicisti la possibilità di pubblicare on line i loro brani che potranno essere scaricati o ascoltati attraverso Flashradio, la radio che manda in *streaming* la musica del sito.

4.6 I locali "storici" in cui ascoltare musica a Bologna

Quella di ascoltare musica nei locali è, come vedremo più approfonditamente nel prossimo capitolo, una tradizione particolarmente consolidata in città, a partire dalle storiche balere, per arrivare, passando attraverso le celeberrime osterie, fino ai locali in cui è ancora possibile ascoltare musica di qualità, dall'elettronica al jazz alla musica etnica. Riportiamo qui una breve e certamente riduttiva selezione di locali con rassegne musicali, in grado però di darci un'idea della variegata offerta della città, non solo nell'ambito dei grandi eventi e delle manifestazioni pubbliche che abbiamo visto ad ora.

Tra questi locali è doveroso presentare in primo luogo il Link, promotore, come abbiamo visto, della stessa idea di candidare Bologna al Network of Creative Cities. È uno dei principali centri di produzione e organizzazione musicale di Bologna, attivo sia a livello locale che internazionale, in particolare, come sappiamo, nel campo della musica elettronica. Tra i progetti interculturali realizzati spiccano il NEO (Network European Underground), un progetto di censimento e confronto tra luoghi di produzione culturali europei non convenzionali, e la citata *Orchestra du Mundo*, un progetto artistico di collaborazione tra Bologna e le favelas brasiliane di San Paolo. "L'Orchestra internazionale, che rappresenta un progetto etico e interculturale avviato nell'estate del 2003, si compone di musicisti di origine turca, brasiliana, macedone,

spagnola, africana, tzigana, italiana, inglese e suona pezzi della tradizione sudamericana, musica kletzmer, brani pop, musica moderna italiana, ritmi magici della santeria, canti degli emigranti italiani, ma sempre reinterpretati in chiave elettronico-acustica, con l'entusiasmo e la gioia di chi ha trovato nella musica non solo un motivo di realizzazione professionale, ma di volta in volta un rifugio, un obiettivo, una possibilità di emergere, una speranza. Dall'unione di tante diversità l'unità di un progetto comune: trasformare la musica in aule multimediali, postazioni internet, insegnanti qualificati per i bambini delle favelas di San Paolo⁸². Tra i progetti per il futuro dell'Orchestra do Mundo c'è quello di esportare il modello d'intervento di San Paolo in altre realtà, sia in Brasile sia in altri paesi in via di sviluppo.

Un altro locale storico, questa volta del jazz, è il *Chet Baker*, che ha ospitato jazzisti di livello internazionale, da Kenny Barron a James Moody, fino a Tommy Flanagan, oltre ai migliori musicisti italiani. La caratteristica del Chet Baker è di abbinare una cucina tradizionale molto curata ad un ascolto qualitativamente elevato della musica dal vivo, ottenuto attraverso la perfetta insonorizzazione, la capienza da vero club ed un ottimo impianto di amplificazione. È anche per questo che il Chet Baker vanta tra i suoi frequentatori anche musicisti come Lucio Dalla, Vinicio Capossela ed altri che ne apprezzano la particolare atmosfera.

Altro tempio bolognese del jazz noto a livello internazionale è la storica *Cantina Bentivoglio*, nata oltre mezzo secolo fa come magazzino vini e fiaschetteria. Nel 1989 aprì al pubblico un locale ricavato dalle cantine del cinquecentesco Palazzo Bentivoglio e fino ad allora usato come magazzino e cantina dell'osteria, dedicandolo interamente ai concerti. Oggi il locale ospita una ricchissima stagione dedicata ai concerti jazz.

Anche il *Bar Wolf*, locale di arte e musica aperto nel 1960, ospita da sempre

82 In http://www.comune.bologna.it/cittadellamusica/enti_associazioni/locali.php.

prestigiosi musicisti ed ha avviato di recente eventi interessanti, quali il *Welfare Musica* ed il *Concorso Wolf*. Il *Welfare Musica* è un ciclo di concerti, durante i quali protagonisti della scena musicale nazionale e internazionale incontrano gli artisti più rappresentativi del territorio con particolare riguardo all'interazione tra world music e jazz mediterraneo. Il *Concorso Wolf* si rivolge invece ad artisti locali che eseguono musica originale vocale o strumentale, con l'obiettivo di valorizzare i musicisti più creativi.

4.7 Prospettive

In questo capitolo abbiamo cercato di delineare, in modo quasi impressionistico, con qualche pennellata qua e là, il variegato panorama musicale di Bologna, attraverso alcune delle risorse che costituiscono il suo tante volte citato *milieu* locale.

Quello di *milieu* è un concetto duplice “che costituisce contemporaneamente il fondamento locale e territoriale di una specifica identità collettiva, ma anche l'insieme delle risorse e delle potenzialità endogene dello sviluppo” (Governa 1997, p. 35), definito “sempre in rapporto a un luogo e in rapporto ai soggetti locali che in tale luogo agiscono” (*ibidem*, p. 16). Questa definizione data da Francesca Governa ci consente di sottolineare dunque il dualismo tra la tradizione, che rafforza l'identità, e l'innovazione, che consente di sfruttare al meglio il patrimonio locale, guardandolo dall'interno, secondo la definizione etimologica di *milieu* come “ciò che sta nel mezzo” che ne da Rabinow (1989).

Il carattere ambivalente del concetto può essere utilmente confrontato con la classificazione che Alain Bourdin (1994) dà dei differenti modi di concepire il territorio che informano i sistemi di azioni delle politiche territoriali. Egli distingue dunque il “territorio delle competenze”, cioè quello su cui si esercita un potere di

tipo amministrativo, dal “territorio patrimonio”, ereditato dalla tradizione locale, e dal “territorio progetto”, che prevede a tendenza all'innovazione e al cambiamento.

In questa chiave abbiamo cercato di interpretare la realtà musicale di Bologna, in bilico tra un glorioso passato ed un radioso futuro, di cui l'ammissione al Network rappresenta una pietra miliare, un punto di arrivo e insieme di partenza, una sorta di pausa di riflessione per prendere coscienza della situazione e delle forze a disposizione. Anche e soprattutto in questo sta la creatività della città, che ha saputo mettere in valore il suo patrimonio musicale e proiettarlo verso nuove vie, all'interno di iniziative che guardano sia all'interno della città (eventi, festival, musei, stagioni) sia all'esterno, all'insegna di quel multiculturalismo che sempre più traccia il cammino delle nostre storiche ed identitarie culture verso un'inevitabile ed avvincente trasformazione.

Il cammino di Bologna verso la messa in valore del suo *milieu* musicale così delineato è ancora agli inizi, come dimostrano i dati qui raccolti, che sono quasi esclusivamente relativi ad iniziative patrocinate ed in gran parte finanziate dall'amministrazione comunale. Manca ancora una vera partecipazione della sfera imprenditoriale privata dell'industria musicale bolognese, che ci auguriamo possa al più presto capire il grande vantaggio che deriva dall'unione di pubblico e privato in un'industria complessa e multiforme come quella della cultura.

Qualche notevole passo in questo senso è già stato fatto, come dimostra la composizione dello *Steering Committee* di Bologna Città Creativa della Musica, che qui riportiamo a titolo esemplificativo. Del comitato fanno infatti parte: l'Accademia Filarmonica, la Bernstein School of Musical, Bologna Festival, Bologna in Musica, Bosound, Chet Baker Jazz Club, il Centro S. Domenico, C-Jam, il Collegium Musicum Almae Matris, Comune di Bologna Staff del Sindaco, Comune di Bologna Area Saperi ed Economia, Comune di Bologna Area Sport e Giovani,

Conoscere la Musica, Concorso 2 Agosto, Coro Stelutis, Covo Club & Homesleep Music, DF:Distorsonie Festival, Euterpe Mousiké, Estragon, Fondazione Mariele Ventre, Fondazione Musica Insieme, Fonoprint s.r.l., Link Associated, Musica Antica, Musicaper, Music Together, Oltre, Persephone, Pierrot Lunaire, Preludio, Pressing Line, Società Corale Euridice, Unhip Records.

Un riepilogo dei temi trattati in questo capitolo è rinvenibile nella pagina del sito dell'UNESCO relativa a Bologna Città Creativa della Musica, che così si presenta agli occhi del mondo:

Fast Facts

- Remarkable role of associations: over 500 cultural associations registered at the City Council, 122 of which promote music events
- The University of Bologna was the first Italian University to establish a department for “Art, Music and Show (DAMS)”, a structure which boasts over 7000 students

The City in Context

- Extraordinary musical tradition thanks to the role of long-established institutions such as the Accademia Filarmonica (founded in 1666), the Teatro Comunale (inaugurated in 1763) and the Giovan Battista Martini Conservatory (1804)
- Home for artists: the city has welcomed musicians such as Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Wagner and Respighi. Verdi and Wagner have received honorary citizenship from the City. Bologna is still the residence of many important artists from the Italian musical scene
- Music is at the core of Bologna’s social life. Musical performances take place throughout the city thanks to a rich variety of public places for musical performances (theatres, concert halls, open air terraces, parks, etc).

Music Events and Cultural Offering

- The Intercultural Festival “Suoni dal Mondo” (Sounds of the World): welcomes

artists performing traditional music from all parts of the world, including xylophone players from the island of Karpatos (Greece) and musicians from Burkina Faso

- The Scanderella Festival: festival that presents concerts of bands in the Bologna rock scene in a very original manner, (<http://www.scandellararock.net/>)
- Bologna Music Festival: classical music festival in May – June, (<http://www.bolognamusicfestival.it/>)
-
- The International Composition Competition “2augusto”: established in 1994, it takes place every year on 2 August, (<http://www.concorso2agosto.it/>)
- Bibliographical City Museum for Music: prestigious collection of printed music from the 16th to the 20th Centuries, originally made up of 17 000 volumes saved from Napoleon’s confiscations
- International Museum and Library of Music: opened in 2004, aims to promote the varied musical heritage of the city (paintings, volumes, instruments)
- Flashmusica: website designed by the City Council, dedicated to emerging music and youth, aims to help young people who are active in music make the transition from amateur to professional status, (<http://www.flashmusica.it/>)

Economic Impact

- The music industry is an important sector of Bologna’s economy and it should not only be measured in terms of cultural tourism linked to special events, but especially in terms of local income generated by the variety of associations and private enterprises
- The city hosts many recording studios, independent labels and management offices that represent internationally famous artists such as Paolo Conte and Andrea Bocelli
- The federal government supports cultural activities linked to show business through the “FUS” (Exclusive Fund for the Show Business) with resources stemming from the lottery

Music Conferences and Networks

- The project “La via Emilia della musica” (The Emilia Road of Music) is a collaboration with the cities of Ferrara, Reggio Emilia and Modena dedicated to opera and orchestral music, aims to enable the cities involved to identify best practices and share solutions to common problems
- The International Carlo Alberto Award: founded by the City Council for producers, patrons and cultural promoters who have distinguished themselves in the field of music

Certamente alcuni aspetti del *milieu* musicale contemporaneo sono stati del tutto trascurati dai curatori del sito, primo fra tutti quello legato alla musica d'autore, che qui ha veramente una sua scuola (per quanto non riconosciuta dalla musicologia ufficiale) legata soprattutto al nome di Lucio Dalla, e alla musica dialettale, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

Mancano anche, a mio avviso, riferimenti ad un unico progetto complessivo e coerente di marketing territoriale legato alla musica, ma sono certa che ciò sia dovuto al fatto che l'adesione al Network è ancora troppo recente e probabilmente anche alla casualità con cui, come abbiamo visto, l'idea è nata, senza una lunga fase progettuale preparatoria. Ma sono convinta, conoscendo la creatività della città, che presto anche i Bolognesi sapranno seguire le orme di chi ha saputo realizzare, in questo campo, progetti di marketing ben riusciti, come ad esempio il distretto della lirica in provincia di Parma o molti altri luoghi che, per eventi biografici o storici, sono presenti nella memoria collettiva come strettamente associati al mondo musicale⁸³.

⁸³ Basti pensare al caso forse più eclatante, quello di Salisburgo, che ha dato i natali a Wolfgang Amadeus Mozart e si è trasformata in una specie di parco tematico mozartiano, grazie a musei, festival, merchandising marketing territoriale mirati. A partire dall'auditorium ribattezzato Mozarteum, “in questa specie di Mozart-town, ridecorata ad arte nell'arredo urbano e ricondotta il più possibile alle coordinate architettoniche tardo-settecentesche, con musica riprodotta e stereodiffusa pressoché ubiquamente, l'immateriale tessitura sonora delle note mozartiane diventa il fulcro dell'identità territoriale utilizzata nel marketing turistico” (Papotti 2007, p. 16).

Ma torniamo a Parma, questa volta alla città, dove è stata creata un'apposita fondazione, *Parma capitale della musica*, che negli ultimi anni ha contribuito a costruire un nuovo auditorium, progettato da Renzo Piano, ed una Casa della Musica (progetto, quest'ultimo, presente anche a Bologna), per seguire il cammino della sua promozione verso l'universale riconoscimento della sua vocazione musicale.

“Una delle prime iniziative che hanno contribuito ad indirizzare il timone della promozione turistica di Parma verso la rotta musicale è stata, secondo una progressione caratteristica delle strategie di marketing, un’iniziativa temporanea, anche se di natura ciclica” (Papotti 2007, p. 17): Il “Festival Verdi”, dedicato al compositore bussetano. Concepito già negli anni Novanta del secolo scorso, ha avuto la sua consacrazione nel 2001, anno del centenario della morte di Verdi. Questa manifestazione, come il famoso festival wagneriano di Bayereuth o quello pucciniano di Torre del Lago⁸⁴, rappresenta un notevole volano pubblicitario per la città di Parma, con positive ricadute sia sull'immagine della città sia sulla sua desiderabilità turistica da parte dei melomani di tutto il mondo.

Le politiche di comunicazione e marketing della città-brand musicale hanno portato, come abbiamo anticipato, anche ad alcuni interventi di rigenerazione urbana, tra cui il nuovo auditorium Niccolò Paganini, ottenuto recuperando il vecchio edificio industriale dismesso dello zuccherificio Eridania.

Sempre da un edificio dismesso (prima sede della Facoltà di Medicina, poi edificio della Zecca, poi Tribunale ed infine edificio scolastico) nel 2002 è stata ricavata la “Casa della Musica”, con l'intento di riunire le collezioni archivistiche musicali della città, di dare una sede alle principali istituzioni attive in campo

Un esempio per certi versi analogo è quello di Verona, il cui marketing territoriale fa largo uso della musica proposta nella stagione estiva dell'Arena (Bellinetti 2002).

⁸⁴ Un discorso a parte meritano i vari festival bolognesi, di cui abbiamo parlato, perché, nella loro settorialità, non coinvolgono l'intera città, ma solo alcuni gruppi sociali, e soprattutto, come vedremo, non sono supportati da grossi investimenti in termini di comunicazione e marketing turistico-territoriale.

musicale e di promuovere iniziative di divulgazione e di ricerca. Oggi ospita una biblioteca-mediateca, l'Archivio Storico del Teatro Regio, il museo multimediale "L'opera in scena: viaggio nel teatro musicale a Parma", il Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (CIRPeM), la Sezione di Musicologia del Dipartimento di Filologia Classica e Medievale ed il Gruppo di Ingegneria Acustica del Dipartimento di Ingegneria Industriale, entrambi facenti parte dell'Università degli studi di Parma, e la sede della Fondazione "Parma Capitale della Musica", oltre ad una sala da concerti con 170 posti, un auditorium da 70 e un chiostro per i concerti all'aperto. Nel 2003 la struttura ha avuto circa 24.000 presenze, cresciute a 30.000 nel 2004⁸⁵. L'aver concentrato istituzioni di ricerca, di raccolta e di divulgazione in un'unica sede fisica permette una miglior collaborazione "orizzontale" ed una più complessa architettura "verticale" dell'offerta culturale (Papotti, 2007). Un centro operativo di riferimento e di appoggio ad un'immagine di marca concorre inoltre a soddisfare quella "esigenza di un approccio sistematico" che è caratteristica indispensabile per una "filiera culturale" di successo (Lombardo, 1998, pp. 14-15).

Come fa ben notare il geografo emiliano Davide Papotti, in un recentissimo articolo apparso su *Ambiente, Società e Territorio*, "la nuova dotazione infrastrutturale della 'Capitale della Musica' rappresenta un contenitore ideale di partenza, che va poi 'riempito' con iniziative e programmi. In questa direzione giocano ovviamente un ruolo prioritario le celebrazioni degli anniversari. Quest'anno, ad esempio, ricorre il cinquantenario della morte del grande direttore d'orchestra Arturo Toscanini, che nacque in una casa popolare dell' 'oltretorrente' (il quartiere storico situato in sponda sinistra del torrente Parma, che divide in due la città) divenuta oggi museo" (Papotti, 2007, p. 19) e che ha riaperto i battenti con un nuovo itinerario espositivo proprio il giorno esatto della scomparsa di

85 Dati reperibili sul sito <http://www.lacasadellamusica.it>.

Toscanini. Le celebrazioni, iniziate nel 2006, proseguiranno per tutto il 2007 con un fitto calendario di mostre ed eventi, che attireranno in città migliaia di turisti.

Un nuovo progetto museale, ancora in via di realizzazione, accompagna il potenziamento dell'immagine musicale di Parma: l'apertura del "Museo del suono riprodotto", unico del suo genere in Italia, sull'archiviazione e riproduzione del suono dall'Ottocento ad oggi.

L'arricchirsi dell'offerta turistica della città contribuirà a diversificare i percorsi turistici, ma costituirà anche e soprattutto un'occasione per gli *insider* di ripensare a sé stessi e al proprio spazio vissuto secondo le nuove categorie suggerite dalla nuova immagine che la città ha deciso di lanciare di sé.

Tutto questo progetto di costruzione del brand-musicale si è già esteso, dai settori più legati alla musica e alla cultura, anche ad altri comparti dell'economia locale, come quello enogastronomico, in cui i prodotti tipici della zona vengono messi in vendita con immagini e richiami legati alle figure di compositori e strumentisti⁸⁶, instaurando così un virtuoso processo di riconoscibilità del marchio e di efficacia comunicativa dei messaggi promozionali (Papotti 2007, p. 20).

Questo è solo un esempio, anche geograficamente molto vicino, di *best practice* di marketing territoriale di un'area che, per certi aspetti, sembra possedere un *milieu* musicale decisamente meno ricco di quello di Bologna e molto più settoriale, legato soprattutto al suo Teatro Regio, e alla proverbiale severità critica del suo loggione, e a poche personalità che vi sono nate o l'hanno eletta a luogo di lavoro e di vita.

Spesso l'iperspecializzazione del *milieu* si rivela utile nelle scelte di marketing territoriale, perché rende più immediata la riconoscibilità di quale sia il "prodotto" da associare al territorio per creare un *marketing-mix* vincente, convincente e

⁸⁶ Un altro esempio in questo senso è certamente Salisburgo, dove i celebri cioccolatini *Mozartkugeln* fanno bella mostra di sé in tutte le vetrine, non solo delle pasticcerie. E immagini di spartiti, strumenti musicali, Mozart in miniatura ed altri imparrucati musicisti decorano come un unico *leitmotiv* urbano il *visual merchandising* della città.

immediato.

Se è stato facile per Salisburgo legare la propria fortuna turistica al nome di Mozart, non altrettanto facile sarà per la stessa Bologna individuare delle linee comunicative in grado di riassumere davvero la complessità del suo *milieu*.

Abbiamo visto che un buon primo passo potrebbe essere costituito proprio dal logo di Bologna città creativa, accompagnato, per dovere di cronaca, da un'altra simpatica e calzante immagine commemorativa dell'evento, che raffigura, come vediamo, un piccione, simbolo urbano per eccellenza, che ascolta la musica in cuffia.



BIBLIOGRAFIA

Bologna e la musica

- AA.VV. 1982, *Il Magnifico apparato. Pubbliche funzioni, feste e giochi bolognesi nel Settecento*. Catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, giugno-settembre 1982, CLUEB, Bologna.
- AA.VV., 1984, *La Basilica di San Petronio in Bologna*, 2 voll., Cassa di Risparmio di Bologna, Bologna.
- AA.VV., 1985, *Vita musicale in Emilia Romagna*, Silvana Editoriale, Bologna.
- AA.VV., 1996, *Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna, IV vol.: I beni musicali*, Rolo Banca 1473, Bologna.
- AFFRONTI C., 2006, "Piazza Maggiore. Torna Patti Smith dopo 27 anni", in *L'Unità*, 27 settembre, p. I.
- ALCE V. (a cura di), 1994, *La basilica di San Domenico in Bologna*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna.
- ANTOLINI B.M. (a cura di), 2000, *Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930*, Edizioni ETS, Pisa.
- BURNEY C., 1979, *Viaggio musicale in Italia*, EDT, Torino.
- CALORE M., 1982, *Bologna a teatro. L'Ottocento*; Giudicini e Rosa Editori, Bologna.
- CALORE M., 1992, *Il Teatro del Corso 1805-1944. 150 anni di vita bolognese tra aneddoti e documenti*, Editrice Lo Scarabeo, Bologna.
- CALORE M. (a cura di), 1996, *Libertà cara sei troppo amabile. Musica e teatro a Bologna dall'antico al nuovo regime (1796-1805)*, Editrice Lo Scarabeo, Bologna.
- CARPANI F., LEPRI L. (a cura di), 2001, *Carlo Musi, il cantore della Bologna scomparsa*, Costa Editore, Bologna.
- COSTA T., POLI M., 2001, *La Montagnola. Fotoracconto di un luogo nobile di Bologna*.

- Costa Editore, Bologna.
- DELBIANCO M., 1999, *Basilica di San Francesco*, Costa Editore, Bologna.
- FRATI L., 1914, *Musicisti e cantanti bolognesi del Settecento: notizie e lettere*, Editore Fratelli Bocca, Torino.
- GAMBASSI O., 1989, *Il concerto Palatino della Signoria di Bologna*, Olschki, Firenze.
- GAMBASSI O., 1992, *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Olschki, Firenze.
- GAMBASSI O., SURIAN E., 1983, "Bologna", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. I, pp. 373-378, Utet, Torino.
- GASPARI G., 1969, *Musica e musicisti a Bologna (1868-1880)*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese.
- GIARDINA N., 2002, *Bologna, la città del jazz*, CLUEB, Bologna.
- ISOTTA P., "Bologna e l'umana erudizione musicale", in *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Silvana Editore Milano, pp. 41-47.
- LOMBARDI A., 2006, *Bologna. Guida turistica ai luoghi della musica*, UT Orpheus, Bologna.
- LONGHI L., 1918, *Bologna canta. Canzoni italiane. Canto e piano*, Ditta Sarti, Bologna.
- MAZZI L., ROSSI GANDOLFI R., 1991, *Bologna la Rock*, Thema, Bologna.
- MISCHIATI O., 2003, *Regesto degli antichi organi di Bologna e del suo territorio*, Patron, Bologna.
- MOLINARI PRADELLI A., 2003, *Il suono dell'argilla. 1853-2003: l'ocarina di Budrio 150 anni dopo*, Comune di Budrio.
- MONSON C., 1993, "La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi", in AA.VV., *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Olschki, Firenze.
- MOROZZI G., 2006, *L'Emilia o la dura della musica*, Ugo Guanda, Parma.
- PASQUAL S., REGAZZI R., 1998, *Le radici del successo della liuteria a Bologna*, Florenus Edizioni, Bologna.

- PIAZZA et al., 1995, *Piazza Marino, poeta contadino*, Calderini, Bologna.
- RICCI C., 1965, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese.
- RINALDINI F., 1997, *Resistenze musicali. Il microcosmo underground bolognese*, Franco Angeli, Milano.
- ROMANA C., 2000, "Cara Emilia ti canto", in *Meridiani*, anno XII, n. 91, pp. 74-77.
- ROSSINI C., 1978, "Alla ricerca di John Travolta nei templi bolognesi della disco music: una grande inchiesta tra città e provincia", in *Bologna incontri*, 1978, n.9, pp. 23-25.
- SMITH C., 1994, *Le sirene nel chiostro*, note allegate al CD *Canti nel chiostro. Musiche nei monasteri femminili del '600 a Bologna*, Tactus, Pianoro.
- TINTI A., 2001, *Enciclopedia del rock bolognese. + o – mezzo secolo di musica prodotta a Bologna*, Punto e Virgola, Bologna.
- TORRESIN B., 2006, "Concerto Unesco", in *La Repubblica*, 27 settembre, p. XI
- VAN DER MEER J.H., 1993, *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- VATIELLI F., 1976, *Arte e vita musicale in Bologna*, 2 voll., Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese.
- VERTI R., 1998, *Il Teatro Comunale di Bologna*, Electa, Milano.
- VERTI R., 2003, "Emilia Romagna. Culla d'esperimenti", in AA.VV., *I luoghi della musica*, TCI, Milano.

Altri testi

- BELLINETTI M., 2002, "Il palcoscenico lirico nel mercato globale", in RESCINITI R. (a cura di), *Economia e marketing del tempo libero*, Franco Angeli, Milano.

- BOURDIN A., 1994, "Pourquoi la prospective invente-t-elle des territoires?", in *Espaces et sociétés*, n. 74-75, pp. 215-236.
- FANTI M., 2000, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, 2 voll., Istituto per la storia di Bologna, Bologna.
- LOMBARDO M., 1998, "I beni culturali tra conoscenza e fruizione. Prospettive e problemi", in GROSSI R. e DEBBIA S. (a cura di), 1998, *Cantiere cultura. Beni culturali e turismo come risorsa di sviluppo locale: progetti, strumenti, esperienze*, Il Sole 24 Ore, Milano, pp. 11-16.
- PAPOTTI D., 2007, "Marketing turistico e paesaggi sonori. Il caso di "Parma capitale della musica", in *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, anno VII n.1, pp. 16.20
- RABINOW P., 1989, *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment*, The MIT Press, Cambridge.
- ROVERSI G., 1994, *Viaggiatori stranieri a Bologna. Impressioni d'Autore dal '500 al '900*, L'inchiostroblu, Bologna.
- SACHS H., 1995, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Il Saggiatore, Milano.

5. PAESAGGI DI NOTE: IL SENSO DEL LUOGO DELLA CITTÀ

5.1 Premessa

Nella ricerca di una semiotica del paesaggio, Eugenio Turri introduce il concetto piuttosto forte di "iconema", che indica una sorta di cellula base della semiologia geografica, come il fonema di quella linguistica, ed è stato spiegato dallo stesso autore "come unità elementare di percezione, come segno all'interno di un insieme organico di segni, come sineddoche, come parte che esprime il tutto, o che lo esprime con una funzione gerarchica primaria, sia in quanto elemento che meglio d'altri incarna il *genius loci* di un territorio sia in quanto riferimento visivo di forte carica semantica del rapporto culturale che una società stabilisce con il proprio territorio" (Turri 1998, p. 19).

Ed ecco allora che gli *insiders*, attori-spettatori territoriali, attraverso le loro mappe mentali e le loro geografie della memoria squisitamente individuali, investono il paesaggio di nuovi sottili ed invisibili valori, arricchendolo e personalizzandolo. "Les valeurs! Qu'est-ce qu'une valeur? A quoi ça sert une valeur? Quelle place les valeurs occupent-elles dans l'analyse géographique, dans l'objet de l'analyse géographique, un pays, un paysage par exemple, informés, imprégnés par les valeurs de la société (formation sociale dans son ensemble ou groupe plus local) qui l'a produit?" (Racine 1990, p. 61) . Di certo occupano un posto importante, fondamentale direi, qualora si voglia, come qui, cercare di leggere i luoghi attraverso le parole e le sensazioni di chi li ama o li ha amati per scoprirne il senso del luogo o, ancora più in fondo, il *genius loci* che si nasconde al di là dell'immediata visibilità.

Relph (1993) difende il concetto di senso del luogo dall'accusa di essere solo una forma di nostalgia obsoleta e per certi aspetti utopistica e sostiene l'importanza

del *genius loci* citando *How to Design an Haunted House* dello scrittore canadese Robertson Davies (1978), che richiama l'idea di tana, di angolo in cui rannicchiarsi per tornare bambini di Bachelard. Assodato che i luoghi non sono posseduti dai fantasmi (come nell'ironico titolo del saggio), è pur vero che essi hanno un loro proprio spirito, il *genius loci*, che li abita. In questo senso tutti i luoghi sono sacri. Già gli Stoici e Strabone ritenevano che gli dei avessero riempito la terra con presenze animate e dotato alcuni luoghi di attributi e virtù, come l'essere siti attraenti o ricchi di risorse. Così gli uomini, per trarre vantaggio da queste qualità positive, avrebbero dovuto esercitare la loro previdenza e la loro abilità di percepire le virtù dei luoghi. Per alcuni questa comprensione profonda dei luoghi è un'abilità innata, per altri deve essere imparata attraverso deliberati sforzi di osservazione e di riflessione. Il luogo, sebbene privato della sua dimensione spirituale, è un concetto potente e una componente irrinunciabile dell'esperienza umana che non può essere ridotta a generalizzazioni astratte e misure di redditività.

Abbiamo già visto come lo spazio e il tempo si intreccino variamente entro ogni rappresentazione spaziale. Nota Bertrand Levy che "Merlaeau- Ponty [...] distingue entre espace 'spatialisé' (géométrique) et espace 'spatialisant' (chargé de sens et symbolique). [...] Kant est à tort considéré comme le théoricien exclusif de l'espace géométrique; sa largesse de perspective embrassait également l'espace existentiel ..." (Bertrand-Levy1990, pp. 81-83) . Per Kant lo spazio e il tempo sono le forme pure dell'intuizione e della sensibilità. Lo spazio esistenziale è una sorta di commistione delle due forme pure, poiché lo spazio "passe par le prisme du temps": i tempi pensati alla luce della coscienza di sé, dell'esperienza. Anche Hegel riprenderà la concezione del tempo come condizione soggettiva delle nostre rappresentazioni spaziali.

E anche noi analizzando i paesaggi di note non potremo non tener conto del

tempo di volta in volta associato allo spazio poiché il senso del luogo non è un concetto statico, ma si evolve parallelamente all'evolversi della cultura che lo interpreta dotandolo di significato. "Ogni canzone somiglia alla rappresentazione che banalmente si fa di un atomo. Composta di un nucleo di musica e parole, che trattengono e liberano grandi energie, ruotano attorno ad essa forze estranee tra loro, ma che tutte ad essa si vincolano; l'interpretazione, gli elementi di teatralità, l'esecuzione, in studio o di fronte ad un pubblico, i video musicali, non aggiungono nulla al nucleo, ma ne caratterizzano la capacità di legarsi ad altre canzoni" (Curzi 2005, pp. 5-6). Tra le forze estranee che si vincolano alle canzoni non possono non esserci i sentimenti che legano l'autore ai luoghi cantati e il senso del luogo che egli ne coglie. Da questo punto di vista fenomenologico affronteremo qui l'analisi dei testi musicali per trarne quei paesaggi di note che possiamo legare alla città di Bologna.

Il fenomenologo non ha nulla a che vedere con il critico letterario, che è un lettore necessariamente severo, ma può permettersi di essere un lettore felice, in grado di bearsi di quelle immagini che gli piacciono in quanto tali e che, se relative allo spazio, gli consentono di giungere a comprendere, se non proprio a raggiungere, veri e propri attimi di estasi geopoetica. Anche Gaston Bachelard, nel suo storico e illuminante testo *La poetica dello spazio*, spiega e giustifica, con un approccio fenomenologico, la possibilità di trovare una corrispondenza emotiva con l'estasi poetica provata e restituita da altri, arrivando a farla propria. "Se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione ad un'immagine isolata, praticamente nell'estasi stessa provocata dalla novità dell'immagine. [...] Il poeta non mi fornisce il passato della sua immagine, eppure essa affonda immediatamente le proprie radici in me. [...] L'immagine, nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, ... viene prima del pensiero,

... è una fenomenologia dell'anima..." (Bachelard 1975, pp. 5-14).

Prima di entrare nel vivo della nostra analisi dei paesaggi di note di Bologna urge un'ultima premessa metodologica, legata alla forma canzone stessa, in cui la semplicità e la musicalità del linguaggio si associano spesso e volentieri alla "densità". "Le parole di una canzone tentano di racchiudere il maggior numero di significati possibili in una frase. Dato lo spazio narrativo ridotto, la canzone fa uso di quella che Hebdige chiama 'densità referenziale', in opposizione alla 'coerenza narrativa' tradizionale" (Sibilla 2003, p. 142), senza contare i limiti imposti dalla metrica e della costruzione del testo in strofe e ritornello, che vincolano in modo piuttosto rigido l'autore. Per queste ragioni le canzoni da noi analizzate non possono che rivelarsi documenti sonori assai complessi, da decodificare su più piani, non ultimo quello linguistico per le canzoni in lingua bolognese, che qui chiamerò per comodità "dialetto"⁸⁷. Si è deciso allora di riportare qui i testi originali⁸⁸, per lo più in versione integrale⁸⁹, in modo da non falsare il significato dei versi estrapolandoli dal loro contesto narrativo, lasciando così inalterata l'ambivalenza di questi documenti, utilizzati dagli autori come *strumento* per raccontare la geografia e dai geografi come *fonte* per poterla studiare⁹⁰.

Le riflessioni qui riportate vogliono essere impressionistiche pennellate, materiale prezioso per riflessioni future dell'autrice, di altri geografi, ma anche dei

87 Non me ne abbiano dunque i puristi e i cultori di questa nobile lingua, per le cui trascrizioni mi sono basata sulle regole fonetiche del sito www.bulgnais.com. Una doverosa precisazione: spesso nella musica, il dialetto non è utilizzato solo come folklorismo di maniera, ma anche come precisa scelta espressiva della "lingua delle origini come arma di reazione contro la cultura dominante della modernizzazione tecnologica e della globalizzazione" o "come riabilitazione della memoria etnica e dell'identità individuale". E "sotto questo profilo il suo utilizzo da parte i certi cantautori si ricollega alla miglior tradizione vernacolare italiana: da Pier Paolo Pasolini a Tonino Guerra e Biagio Marin" (Pivato 2002, p. 135).

88 Corredati in nota di traduzioni eseguite, salvo diversa indicazione, dall'autrice, data la difficoltà di reperire materiale bilingue.

89 Soprattutto per i testi meno noti e di più difficile reperibilità.

90 Sul modello di ricerca proposto da Marco Peroni per lo studio della storia attraverso la musica, che prevede anche, oltre a quello di *strumento* e di *fonte*, anche il ruolo di *agente* (di storia), che non si ritiene qui applicabile al contesto geografico (Peroni 2001, pp. 27-130).

Bolognesi che leggeranno queste pagine, soprattutto perché “il poco spazio a disposizione impone alla canzone di creare micro-racconti che lasciano molto spazio all'immaginazione: sono più le cose non dette che quelle dette” (Sibilla 2003, p. 142), quindi da ogni strofa possono e devono nascere ad ogni ascolto sempre nuovi spunti per arrivare a fare proprio il senso del luogo che vi è sotteso. Come sottolinea anche l'etnomusicologo Franco Fabbri: “la canzone pop, la canzone rock, la canzone 'sostificata' delineano un mondo possibile che è una variante elementare del mondo reale, una sceneggiatura nella quale l'ascoltatore può entrare, sostituendosi al protagonista della canzone” (Fabbri 1996, p. 20).

5.2 Bologna coi suoi orchestrali

Proprio in rapporto a questa corrispondenza emotiva con l'immagine poetica si è dato spazio, in questa analisi, solo alla cosiddetta musica d'autore, opera di cantautori e bandautori, in cui gli esecutori sono anche gli autori delle parole, tranne qualche rara eccezione opportunamente segnalata di volta in volta⁹¹ e in cui si concentrano “le tre componenti genetiche della canzone”: parola, musica e interpretazione (Jachia 1998).

Certamente Bologna è città natale o patria d'elezione di numerosi cantautori famosi, tanto da far parlare di una vera e propria scuola (Fazio 1996; Gianni Morandi in Teatini 2001, p. 70), mai però ufficialmente riconosciuta dai musicologi. Prova ne siano le numerosi collaborazioni tra gli autori, da Dalla e Guccini in *Aemilia*, all'inno per i rosso-blu *Le tue ali Bologna* di Mingardi, Carboni, Dalla e Morandi, fino all'ultimo disco di Andrea Mingardi, *Ciao Ragaz*, del 2000, che ospita duetti con Gianni Morandi, Lucio Dalla, Francesco Guccini, Luca Carboni, Samuele

⁹¹ Si riporta qui una citazione di Luciano Ligabue a proposito di Lucio Battisti, che giustifica questa scelta metodologica: “le parole erano di Mogol, quindi io non so niente della visione del mondo di Lucio. Io non so cosa pensava Battisti della vita, mentre la gente dovrebbe sapere bene cosa penso io attraverso le mie canzoni” (Ligabue 2005, p. 24)

Bersani, Paolo Belli dei Ladri di Biciclette , Gaetano Curreri degli Stadio, i Lunapop, Ivano Marescotti, Paolo Mengoli, Gianni Fantoni. Se a questi nomi aggiungiamo Jimmy Villotti, Biagio Antonacci, Laura Pausini, gli Skiantos, Angela Baraldi e Federico Poggipollini abbiamo praticamente creato la mappa della musica d'autore della città.

Città che, secondo Gianluca Morozzi, “è un po' come una spugna: dopo lustri e lustri di chitarristi improvvisati, alle prese con certe canzoni, quelle parole e quelle melodie hanno finito per bagnare le pietre. E i portici. E le tegole. E i monumenti. E le grate sui vecchi canali. E le grondaie gocciolanti. E i frigoriferi scrostati negli appartamenti dei fuorisede. E i resti etruschi sotto le strade” (Morozzi 2006, p. 62).

Se ci spostiamo di qualche chilometro, lungo la via Emilia o a poca distanza, troviamo anche Vasco Rossi, Zucchero Fornaciari, i Nomadi, l'Equipe '84, i Modena City Ramblers e Luciano Ligabue, solo per citare i più noti. Il che giustifica l'ipotesi di un'*emilianità*, prima che di una *bolognesità*, della canzone d'autore, legata a “quella civiltà emiliana che si specchia nelle canzoni, le inverte e fornisce loro colori e timbri. Non fosse altro che per quella scrittura grassa, carnale, spesso immaginifica. Legata ad una sorta di edonismo che condiziona anche i contenuti, colorando i testi più tormentati, consentendo di rado che la melanconia degeneri in desolazione, lo sgomento in disperazione totale. E dilagando anche nel canto, illuminando la vocalità, coinvolgendo in sé il fraseggio. Così, tra Nilla Pizza, Milva e Gianni Morandi, tra Oscar e Luca Carboni, e ancora tra i Casadei e Dino Sarti corre la stessa pronuncia rotonda, un'identica sensualità, un'analogha generosità di risonanze: e le stesse doti si ritrovano nel rock emiliano di Vasco Rossi e Luciano Ligabue, nel *soul* di Mingardi e Zucchero o nello stile di gruppi come i Nomadi e gli Stadio” (Romana 2000, p. 75). Lo stesso concetto è ripreso da Gianni Morandi quando sostiene che “oggi la pronuncia bolognese è diventata un'inflexione, una

maniera di cantare, una componente musicale, un allargarsi delle note in un certo modo, che io sento in Dalla, in Guccini, in Bersani e Carboni, e anche nello stesso Vasco Rossi”.

Non possiamo qui riportare tutte le biografie di questi autori, per le quali si rimanda alla ricca bibliografia esistente (tra i tanti, Tinti 2001 e Monti e Di Pietro 2003), già note ai più e scarsamente utili per la nostra indagine. Ma ci soffermeremo maggiormente su altri cantautori meno noti, legati a quel filone della musica in dialetto bolognese che ha saputo raggiungere vette piuttosto elevate.

Malgrado vari esperimenti fatti nei secoli precedenti, si può dire che la canzone dialettale bolognese sia nata nel 1882, con la prima uscita di Carlo Musi (1851-1920) *L'êra Fasôl*. Nel 1918 il poeta e scrittore dialettale Luigi Longhi pubblica una raccolta di canzoni intitolata “Bologna canta” e nel 1926 organizza il primo concorso della canzone bolognese, che vede però solo tre edizioni, fino al 1929, quando viene osteggiato dal fascismo.

Bisogna aspettare il dopoguerra per vedere una rinascita della canzone bolognese, con Adrianén (al secolo Adriano Ungarelli) il primo a vedere i propri dischi nei juke box. Interprete di tantissime canzoni di Musi e anche di molte altre, è ricordato soprattutto per *Bèla Bulåggnà (Äl tajadèl)*, “inno alla bolognesità ridanciana tipica di un’epoca in cui tutti volevano recuperare il tempo perduto sotto le bombe e ricominciare a vivere e divertirsi”⁹².

Altri protagonisti sono Aldo Varini (1920-1993), con le sue canzoni alcune straboccanti di allegria (*Un òmen stranpalè, Sprucajén, Cum am agrîva*) e altre piene di nostalgia per la vecchia Bologna di cui già allora si notava lo sbiadire (*Chèra Bulåggnà*) e Quinto Ferrari (1907-1995), autore di più di trenta canzoni, fra le quali spiccano *La madunénna dal Båurg San Pîr*, che racconta la storia della madonnina contesa fra le poverissime ma litigiosissime strade di Borgo S. Pietro e del Pratello,

92 Cfr. <http://www.bulgnais.com/musica.html>

e *A pî a se sguâza*, una canzone antiautomobilistica scritta molto prima della chiusura del centro alle macchine.

Ferrari peraltro comincia ad eseguire i propri testi soltanto da pensionato, avendo preferito in precedenza affidarli alla raffinata voce di chansonnier di Mario Medici, detto Marién (1907-1984), buon suonatore della chitarra bolognese, a cinque corde, e divulgatore della canzone *La râza bulgnaisa* (testo di Fernando Panigoni)⁹³, secondo inno alla bolognesità dopo *Bèla Bulâggna* ma più autoironico e scanzonato, nonché autore della celebre *La Piazôla*, che vedremo.

Il più importante dei cantanti dialettali bolognesi odierni è Fausto Carpani, scoperto dal Festival della canzone bolognese del 1988, ideato da Aldo Jani del Club Diapason. “Figlio del rinnovamento della musica bolognese operato da Quinto Ferrari, Fausto ne ha portato avanti la bandiera, diventando il menestrello di Bologna, il cantante della memoria, della magia di certi momenti irripetibili, ma anche della storia cittadina collettiva, con riferimenti al Due Agosto, al passaggio di San Francesco, alla storia di tanti secoli raccontata in bolognese, in italiano, o con alternanza fra i due. Nelle sue canzoni si trova anche della critica sociale e antimilitarista, e poi è diventata famosa la sua galleria di personaggi della storia minore, tutti esistiti o ancora in vita. Insieme, questi personaggi contribuiscono a

93 Mario Medici - *La râza bulgnaisa* (testo di Fernando Panigoni):

*Da par tótt al mânn d as dîs / ch'i én senpâtic, i bulgnîs,
ch'i én senpâtic malanón, / ch'i én gegnèl, sinzêr e bón,
i bulgnîs i én chèr amîg / ch'a se sguâza a stèri sîg,
e pò insâmma i an cal che... / Ma cus'èni? / I én nèd acsé!
La râza bulgnaisa l'é stièta, / l'é bèla, gaglièrda e gegnèl,
alîgra, cuntânta e beèta, / l'é pròpri na râza spezièl!
Figurâns mò chi dunén / ch'i én na móccia ed sprucajén
d una zêrta senpatî / ch'a se sguâza a stèri drî;
i an cal che, cal purtamânt, / cal surîs sänper cuntânt,
e pò insâmma i an cal che... / Ma cus'èni? / I én nèd acsé!
La râza bulgnaisa...
Pò par dîr la veritè / pròpri al vair / bulgnais spachè / nèd al'âmbra dâl Dâu Târr
l'é senpâtic quand al dscârr / l'é senpâtic a balèr, / a cantèr e a stufilelèr,
e pò insâmma l'à cal che... / Mo cs'avaggna? / A fè schîv! Eeh!
La râza bulgnaisa...*

fare di Bologna un posto speciale, rappresentato al meglio proprio dall'arte di Fausto"⁹⁴.

Nel 1989 si è formato il gruppo musicale scherzosamente detto "I Bagian"⁹⁵, col preciso scopo di proseguire e rinnovare la tradizione del dialetto bolognese in musica, ricordando mestieri antichi, luoghi cittadini, pagine di storia minore ma anche personaggi di fantasia e non, legati al classico tipo petroniano (il *bricoleur*, il postino, i falegnami, i venditori ambulanti ecc.). Hanno in repertorio anche una decina di canzoni di Carlo Musi, alcune canzoni di Quinto Ferrari e testi di Carpani dal sapore antico sulla storia della città, impreziositi dall'accompagnamento di Stefano Zuffi con strumenti come la ghironda, la mandola o il violino.

Un personaggio noto della canzone bolognese è anche il recentemente scomparso Dino Sarti, *chansonnier* e *showman*, artista di night-club e cabaret, autore di cover in bolognese di autori francesi. Ha legato il suo nome a numerose edizioni della fiera di San Lazzaro di Savena e ai suoi celebri concerti di Ferragosto in piazza Maggiore, organizzati dal sindaco Renato Zangheri quando l'Italia si trovava nel pieno degli anni di piombo, cui assistettero decine di migliaia di spettatori⁹⁶. Interessante il discorso commemorativo del consigliere comunale Emilio Lonardo: "Come le torri e le vecchie osterie, come i tortellini fatti a mano, come il dialetto arguto e apparentemente grossolano di questa città, che lui ha fatto scoprire o riscoprire a tanti, Dino Sarti rappresenta un'icona della Bologna popolare, quella che ride e si diverte con poco, che ripudia l'amore raffinato ed intellettuale, e in cui uomini e donne mascherano i sentimenti più profondi dietro i doppi sensi e le battute adatte a strappare facili risate. Questa Bologna, apparentemente 'grassa' più che 'dotta', è la Bologna delle sue prime canzoni di successo, quella che Dino Sarti ha saputo interpretare meglio di chiunque altro".

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Protagonisti di alcune tournè internazionali in Francia, Svizzera, Gran Bretagna, Uruguay, Brasile, Argentina, Canada e Stati Uniti, dove si sono esibiti nelle principali città.

⁹⁶ Famosissima la canzone composta per celebrare l'evento: *Piazza Maggiore 14 agosto*.

Un'ultima segnalazione, per completare questa breve panoramica sulla canzone dialettale bolognese, è per il gruppo heavy metal “Malnàtt” (cioè “Sporco”), che ha prodotto due CD con testi in dialetto: *Perle Per Porci* e *Carmina Pagana*, pubblicato da un editore austriaco in bolognese e inglese.

5.3 La città nella musica d'autore

“Individuare il *carattere geografico* di una musica è sempre impresa complessa, anche quando gli elementi etnici o ambientali sembrano emergere. La musica, infatti, risuona non soltanto all'orecchio, ma soprattutto nell'intimo di ogni uomo, sia che egli stesso la esprima, oppure semplicemente sia da lui percepita. Il *contesto geografico* che sta intorno al musicista o all'ascoltatore sembra sempre, allo stesso tempo, presente e assente. Può esserne la componente evidente, ma può anche incrociarsi per tutt'altre ragioni con uno stato d'animo dell'autore o dell'ascoltatore, che nulla hanno a che vedere con i luoghi che quella musica forse evoca o potrebbe ricordare” (Corna Pellegrini 2007, p. 8).

Se si volessero suddividere in due gruppi tutte le descrizioni di città esistenti secondo il luogo di nascita dell'autore, risulterebbe certamente che quelle scritte dalle persone native del luogo sono nettamente in minoranza. Lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce solo sul forestiero. Perché un nativo giunga a rappresentare l'immagine di una città occorrono motivi diversi e più profondi. Motivi che inducono a viaggiare nel passato anziché in luoghi lontani.

“Gli alberi della foresta montana, i mattoni e i coppi rossi delle vecchie città medievali alte sui poggi, si esprimono secondo codici decifrabili solo da chi ne possiede la chiave culturale, e intende, con tenacia ed umiltà, spingersi dalla *front region*, accessibile a qualsiasi turista frettoloso, alla *back region*, il cuore della cultura locale, dove si compone l'insieme degli elementi che formano l'accumulazione di

conoscenze e sapienzialità chiamata cultura. [...] Solo in questo modo è possibile uscire dalla scontata incorniciatura delle icone turistiche, fissate nelle pubblicazioni promozionali, per inoltrarsi nei fortilizi della memoria collettiva, ascoltando i ricordi, frugando nei silenzi arcaici che avvolgono ambiti appartati, dando senso ai rumori e alle voci, del giorno e della notte, ritrovando, secondo lo spirito dei luoghi, la sequenza degli eventi ordinari e straordinari, in un paesaggio vivificato dall'umanizzazione" (Bernardi 2000, pp. 126-127).

Il senso del luogo conferito dal cotto e dai colori della città è presente anche in Edmondo Berselli, che sostiene che le città, come le persone, abbiano un karma: "Ce l'ha Bologna, ridisegnata dalla meticolosa sapienza umanistica di Pierluigi Cervellati, l'architetto del recupero, nella certezza o nella speranza di poter fermare il tempo in un ritratto in cui Bologna è la stessa per l'eternità, con il suo colore rosso, le sue case di mattoni, la sua bellezza così poco spettacolare e invece tanto profonda nella sua quiete apparente. L'aveva detto Pier Paolo Pasolini: - Cos'ha Bologna, che è così bella? L'inverno col sole e la neve, l'aria barbaricamente azzurra sul cotto. Dopo Venezia, Bologna è la più bella città d'Italia -" (Berselli 2004, pp. 33-34).

Un esempio di questo tipo di approccio è rappresentato dalla canzone *In vatta ai cópp* (Sopra i tetti) di Fausto Carpani, che traccia un suggestivo paesaggio di note della Bologna estiva, all'imbrunire, in una via del centro.

*Che blazza stèr a sèdr int un'altèna / d estèd con la calûra, prèmma ed sîra,
stèr lé a ascultèr i dscûrs di limalén, / col ganb Šbindlón par d fòra, sänza pòra.
Ai é un'arzđàura ch'cói la sò bughè, / la ciâma al cínno ch'al žûga int al curtîl,
ai é un gât räss ch'al šgnòla in vatta a un mûr, / al guèrda al zîl ch'l é lé, tra lómm e scûr...
Un nòn l avèrra l óss ch'al dà int l'andrârma, / al lîga un biziclân con la cadârma,
e pò al Šmarlatta càntr a un usulén, / al tîra fòra un mlân e un fiâsc ed vén,
al Šmôrza càntr a un mûr un zigalén, / al tîra vî i ciapétt d in fânnd äĹ brèg,
al s drézza pulidén al sò capèl, / al ciâma Black d in vatta al óss däl schèl.*

*Äli ämber i se slónghen pian pianén, / al can al ràušga un òs in un cantân,
 al nèša al mûr par fêr al sô pisén / e a tèsta bâsa al córr dal sô padrân.
 In vatta ai cópp ai é un luminarôl / col sô fruistrén avêrt pén ed gerâni;
 as vadd una faztérma suridänta, / as sént na vâuš ch'la canta una rumanza.
 Al vânt l um pôrta äi nòt infén a qué, / la vâuš l'é delichèta, un pôc stunè,
 i én dû studént ch'i zûg-n ala Bohème / int un granèr ch'l é stè ristrutturè.
 Al sâul pianén pianén l é andè a durmîr, / s inpéin äi prémmi strèl in mèz al zîl,
 i nimalén ormâi i én tòtt a lèt, / l'âria l'é pérma ed vûl ed palpastrèl,
 un mèrel al fâ l dännndl in vatta a un fil / l arsôra un pôc äli èli inànz d durmîr,
 al gât fâ fénta ed gnínte e al stà a guardèr / pò šbarluciànd s invéjja zâ pr äi schèl.
 Bulâggna in vatta ai cópp, che maravajja, / as sént dscârrer la zänt däntr int äi cà,
 al pèr infén che al tänp s séppa farmè: / che blazza in vatta ai cópp dla mî zité⁹⁷.*

Il brano è popolato di figure tipiche di ogni microcosmo quotidiano: la casalinga, il bambino, un vecchio, il gatto e il cane. Ma qui ci sono anche due studenti, che rappresentano una parte consistente degli abitanti di Bologna “la Dotta”, che cantano la Bohème in una tipica soffitta da bohémienne, anche se

97 Testo in <http://www.bulgnaais.com/canzoniFZ.html> (ultima consultazione 13 marzo 2007); traduzione italiana (mia):

Che bellezza stare a sedere su un'altana, d'estate con il caldo, prima di sera,
 stare ad ascoltare i discorsi degli animali, con le gambe a penzolari senza paura.
 C'è una casalinga che raccoglie il bucato, chiama il bambino che gioca in cortile,
 c'è un gatto rosso che miagola sopra un muro, guarda il cielo che è tra luce e buio.
 Un nonno apre l'uscio che dà nell'androne, lega una bicicletta con la catena
 e poi apre il chiavistello di un piccolo uscio, tira fuori un melone e un fiasco di vino,
 spegne contro il muro una sigaretta, toglie le mollette dal fondo dei pantaloni,
 si aggiusta per bene il cappello, chiama Black in cima all'uscio delle scale.
 Le ombre si allungano piano piano, il cane rosicchia un osso in un angolo,
 annusa il muro per urinare e a testa bassa corre dal suo padrone.
 In cima ai tetti c'è un lucernario, con la sua finestrina aperta piena di gerani;
 si vede una faccina sorridente, si sente una voce che canta una romanza.
 Il vento mi porta le note fino a qui, la voce è delicata, un po' stonata,
 sono due studenti che giocano alla Bohème in un granaio che è stato ristrutturato.
 Il sole pian pianino è andato a dormire, compaiono le prime stelle in mezzo al cielo,
 gli animaletti ormai son tutti a letto, l'aria è piena di voli di pipistrelli,
 un merlo si dondola sopra un filo, rinfresca un poco le ali prima di dormire,
 il gatto fa finta di niente e sta a guardare, poi guardando da una parte e dall'altra si avvia su per
 le scale. / Bologna sopra i tetti, che meraviglia, si sente parlare la gente dentro le case,
 sembra addirittura che il tempo si sia fermato: che bellezza sopra i tetti della mia città

ristrutturata. In questo paesaggio di note si inseriscono dunque diversi *soundscape*: il grido della *arzdâura*, il canto degli studenti e i discorsi della gente nelle case. Nessuna menzione invece ai rumori del traffico, che, grazie alla pedonalizzazione del centro, sono a Bologna assai meno evidenti che in altri centri urbani.

Nessun riferimento neppure ad un altro *soundscape* tipico della città e molto cantato da altri autori: il suono delle campane o *bellscape*.

Aldo Varini così canta in *Sprucajén* (termine praticamente intraducibile, che indica una cosa piccola e tenera e che viene qui utilizzato per indicare una ragazzina dalla figura esile ma avvenente e un po' maliziosetta):

*Com'è bello nella notte / séntr al gât ch'al stà a smiaglèr
cum l'é bèla la canténna / con al vén ch'al stà a gringlèr,
cum l'é bèla ògni còsa, / cum l'é bèla sta zitè
l'é una còsa deliziâusa, / l'é una còsa da guardèr!
L'é Bulâggna una zitè / coi sù pôrdg e campanéll,
l'é Bulâggna una zitè / col campèn ch'äl sänn-n a scuéll,
ai é tanti bèli strè, / ai é tant pió bì stradlén
e pò ai é däl ragazôli / ch'i én di gran bì sprucajén⁹⁸ [...]*

Anche Fausto Carpani ha dedicato una canzone al suono delle campane, *Äl campèn ed San Pîr* (Le campane di San Pietro), che annunciano la discesa in città della Madonna di San Luca. Il brano inizia proprio con una scampanata, e prosegue ricordando un'usanza antica, quella di suonare le campane a festa per annunciare ai Bolognesi la Pasqua oltre che la discesa in città della Madonna

98 Testo in <http://www.bulgnais.com/musica.html> (ultima consultazione 13 marzo 2007); traduzione italiana dell'autrice:

Com'è bello nella notte sentire il gatto che sta a miagolare
com'è bella la cantina con il vino che sta a borbottare
com'è bella ogni cosa, com'è bella questa città
è una cosa deliziosa, è una cosa da guardare!
È Bologna una città coi suoi portici e campanelli
é Bologna una città con le campane che suonano *a scuéll*
Ci son tante belle strade, e tante stradine più belle ancora
e poi ci sono delle ragazzini che sono proprio delle belle *sprucajén*.

abituale conservata nel santuario di San Luca, che domina dall'alto dei colli Bologna, cui è collegata da un lunghissimo porticato di quasi quattro chilometri.

*L'êra una dmanndga ed premavaira / e cla matérîna a m dśdè col canpèn,
al vânt al purtèva infén a Curdgèla / la mùsica bèla di dōppi ed San Pîr.
A turné indrî col pensîr a una vòlta / quand i slighèven par Pâscua ùl canpèn,
l êra al segnèl par tótta la zânt / che nòster Sgnâur l êra resusitè.
I dèvn al saggn ùl canpèn ed San Pîr, / tótti càli ètri i andèven par d drî
e int un mumânt d in Piâza a San Lócça / l êra un cunzêrt ed canpèn par al zîl...
Fôrza canpèn, sunè, sunè, / fè dśdèr Bulâggna ch'l'é indurmintè,
dâi campanèr, tirè, tirè, / din dan den don - don din dan den.
[...] "Bòja d un mând, mo l é vaira ch'l é mâz, / ai é la madòna ed San Lócça in zitè!"⁹⁹.*

Anche Francesco Guccini in uno dei suoi primi brani, *Venerdì Santo* (in *Folk Beat n.1*, 1967) ricorda non tanto il *soundscape* quanto lo *smellscape* della Settimana Santa bolognese:

*Venerdì Santo, prima di sera, / c'era l'odore di primavera.
Venerdì Santo, le chiese aperte / mostrano in viola che Cristo è morto.
Venerdì Santo, piene d'incenso / sono le vecchie strade del centro,
o forse è polvere che in primavera / sembra bruciare come la cera.*

Tornerà su questo tema molti anni più tardi, nel romanzo autobiografico dedicato alla città: *Cittanova Blues*: "Fuori la primavera starnazzava ancora di calore e di pioppi e sotto i portici foste inondati dalla cera delle candele della chiesa

⁹⁹ Testo in <http://www.bulgnaais.com/musica.html> (ultima consultazione 13 marzo 2007); traduzione italiana dell'autrice:

Era una domenica di primavera e quella mattina svegliai con le campane
il vento portava fino a Corticella la bella musica delle campane doppie di San Pietro
torno indietro col pensiero ad una volta, quando per Pasqua si slegavano le campane,
era il segnale per tutta la gente che nostro Signore era resuscitato.
Davano il segnale le campane di San Pietro, tutte le altre le seguivano
e in un attimo dalla Piazza [Maggiore] a San Luca era un concerto di campane nel cielo...
Forza campane, suonate, suonate, svegliate Bologna che è addormentata,
dai campanari tirate, tirate din dan den don - don din dan den.
[...] "Boia d'un mondo, ma è vero che è maggio, c'è la Madonna di San Luca in città!"

aperta per venerdì santo. A tracolla della strada c'erano ornamenti, apparsi e drappi degli Addobbi¹⁰⁰ che sventolavano festosi" (Guccini 2003, p. 63).

Proprio a Francesco Guccini si deve la più famosa tra le canzoni dedicate alla città: *Bologna*. Prima di analizzare questo testo si rende però necessaria una premessa biografica.

La famiglia Guccini si trasferisce a Bologna da Modena nel 1961, in modo assolutamente casuale, come racconta lui stesso: "Una sera, a cena, mio padre raccontò di un suo collega bolognese che voleva trasferirsi a Modena ma non trovava nessuno che volesse fare il cambio con lui. Allora io dissi: 'Perché non ci andiamo noi, a Bologna?'. Sulle prime mio padre rimase interdetto, poi si cominciò ad abituare all'idea. Del resto a Bologna lui aveva studiato, era più vicina a Pàvana anche come mentalità, perché da sempre la mia montagna è orientata su Bologna anche se è in provincia di Pistoia. Insomma a Bologna si respirava forse un'altra aria, più familiare" (Cotto 1999, p. 44). Bologna rappresenta per lui, dunque, il nuovo, l'ignoto (sebbene sia la città in cui già studia e suona con gli amici), ma anche un avvicinamento alla sua montagna, un luogo tendenzialmente più familiare, e quindi più desiderabile e rassicurante, in cui probabilmente gli sembra meno difficile potersi radicare. Per Bologna, come vedremo, Guccini saprà anche usare parole affettuose, che credo possano ritenersi delle vere e proprie spie di una raggiunta *existential insiderness*. Così mi ha recentemente raccontato: "Bologna era anche quei miei amici delle villeggiature estive tra Pàvana e Porretta Terme, ragazzi e ragazze che mi parlavano di una città, come dire, più città della mia, loro stessi più cittadini, con più cose da raccontare, scuole dai nomi sconosciuti ma per questo quasi fascinosi: Minghetti, Galvani, Pier Crescenzi. E una mitica squadra di pallacanestro, la Virtus, musica jazz nei teatri e nelle cantine, passeggiate e 'vasche' sotto ai portici del Pavaglione, in Piazza Maggiore, in via Indipendenza".

100 Festa che colpì molto piacevolmente anche Giacomo Leopardi in uno dei suoi soggiorni bolognesi, tanto che la descrive in una lettera al padre datata 18 luglio 1826.

L'approccio con il capoluogo emiliano è descritto nel capitolo conclusivo di *Vacca d'un cane*, dove si legge: "I primi tempi, in quella Città Nuova, non conoscevo bene le distanze, e percorrevo deambulavo spazi incredibili: sapevo che da casa mia a S. Faustino, nella Città della Mòtta [...] c'era il mondo, e che se decidevo metti di accompagnare a casa quella tal mina [termine modenese per "ragazza"] che sgobava in centro mi ci volevano un paio d'ore, ritorno compreso. Lì non sapevo: dall'Università prendevo un ponte che portava fuori e mi trovavo, mi sembrava, alla periferia di Milano, un gasometro binari del treno e palazzoni popolari. Oppure giravo per strade buie e labirintiche e di pacca non so come mi ritrovavo praticamente a Parigi, piazzetta coi banchi di frutaròli e alberi, fontana e così via, in una scoperta continua di una città sconosciuta in mattinate o pomeriggi solitari e affascinanti, da ozioso immigrato, da turista. Certo, non solo non ero mai stato a Parigi, ma anche Milano, dettagli secondari, mi amancava; è che mi sembrava così, senza sapere bene come, annusavo odori diversi, scrutavo facce nuove. Anche la polvere danzava in maniera differente"(Guccini 1993, pp. 131-37). E ancora: "Uno dei primi giorni, sotto alle due Torri, con un amico incontrammo un ragazzo, un suo conoscente. 'Ti presento Adriano – mi disse – è un poeta'. Non 'scrive poesie' o 'gli piacerebbe fare', così: 'poeta'. Nella mia città non sarebbe forse mai successo e quel giorno capii tante cose del carattere dei Bolognesi. Non a caso mi sono fermato qui, e Bologna, ormai sentita come la mia città, è quella nella quale ho vissuto più a lungo"¹⁰¹.

Con il gusto della scoperta, con l'atteggiamento curioso e attento dell'osservatore partecipante il giovane Francesco percorre dunque la città, in cerca di odori, colori e sapori che, da nuovi, diverranno presto familiari e amati. Attraverso questi oziosi e affascinanti itinerari geopoetici, e con l'aiuto dei nuovi amici radicati esistenziali, Guccini arriverà a sviluppare quegli atteggiamenti

101 Archivio privato di Francesco Guccini.

topofiliaci che faranno di lui un *insider*, spesso addirittura indicato come simbolo musicale e intellettuale della città stessa.

È in questo contesto che nasce *Bologna* (in *Metropolis*, 1981) brano che è insieme “omaggio e rimprovero, scherma e fioretto [...] dunque la sintesi del bene e del male ma mai dell’odio che per lei non ho mai provato” (Cotto 1999, pp. 115-117), in cui la città è vista secondo una prospettiva ambivalente, attraverso metafore geografiche decisamente calzanti arricchite da coppie di aggettivi usati in modo ossimorico, quasi nel tentativo di risolverne verbalmente le insanabili contraddizioni.

*Bologna è una vecchia signora dai fianchi un po' molli
col seno sul piano padano ed il culo sui colli
Bologna arrogante e papale / Bologna la rossa e fetale
Bologna la grassa e l'umana, / già un poco Romagna e in odor di Toscana.
Bologna per me provinciale Parigi in minore
mercati all'aperto, bistrotts della "rive gauche" l'odore
con Sartre che pontificava, / Baudelaire fra l'assenzio cantava
ed io, modenese volgare, / a sudarmi un amore, fosse pure ancillare.
Però che bohème confortevole, giocata fra casa e osterie
quando a ogni bicchiere rimbalzano le filosofie
oh, quanto eravamo poetici, / ma senza pudore o paura
e i vecchi "imberciocchi" sembravano la letteratura
oh, quanto eravam tutti artistici, / ma senza pudore o vergogna
cullati fra i portici-cosce di mamma Bologna.
Bologna è una donna emiliana di zigomo forte,
Bologna capace d'amore, capace di morte
che sa quel che conta e che vale / che sa dov'è il sugo del sale
che valuta il giusto la vita, / e che sa stare in piedi per quanto colpita.
Bologna è una ricca signora che fu contadina
benessere, ville, gioielli e salami in vetrina
che sa che l'odor di miseria / da mandare giù è cosa seria*

*e vuole sentirsi sicura / con quello che ha addosso, perché sa la paura.
Lo sprechi il tuo odor di benessere / però con lo strano binomio
dei morti per sogni davanti al tuo Santo Petronio
e i tuoi bolognesi, se esistono, / ci sono od ormai si son persi
confusi e legati a migliaia di mondi diversi?
ma quante parole ti cantano / cullando i cliché della gente
cantando canzoni che è come cantare di niente.
Bologna è una strana signora, volgare e matrona
Bologna bambina per bene, Bologna busona
Bologna ombelico di tutto, / mi spingi a un singhiozzo e ad un rutto
rimorso per quel che mi hai dato, / che è quasi ricordo, e in odor di passato.*

Come un settecentesco vedutista specializzato in capricci paesaggistici, Francesco ritrae la città attraverso l'accostamento, che si fa quasi giustapposizione, di elementi anche molto diversi tra loro, belli e brutti, ritratti con realismo così lucido che ben poco spazio viene lasciato al sogno e alla libertà di fantasticare ripescando emozioni e sensazioni nei paesaggi della memoria. Insomma, il brano non mi convince del tutto e ho la sensazione che manchi qualcosa, forse proprio quei filtri della fantasia e della magia che Francesco applica alla sua lettura di Pàvana e che esprimono chiaramente la sua *home-insiderness*. Credo di poter ravvisare in questa canzone una spia del suo non completo radicamento, tanto da ritenere applicabile al Guccini bolognese la categoria geoumanistica di *away-insider*: si potrebbe allora considerare abitante affezionato alla sua città (*insider*), ma credo che egli continui a percepirla in qualche modo come estranea (*away*), soprattutto quando si ritrova a confrontarla con la sua amata montagna.

Francesco utilizza qui immagini metaforiche, tutte incentrate su un filo conduttore di tipo femminile: la città è vista infatti prima come “una vecchia signora dai fianchi un po’ molli”, poi come “una donna emiliana di zigomo forte”, “una ricca signora che fu contadina” e infine come “una strana signora, volgare e

matrona/ Bologna bambina per bene, Bologna busona". Ma è anche una "mamma" che culla i suoi figli tra i suoi "portici-cosce"¹⁰² e "ombelico di tutto", quindi centro, cerchio, rotondità che secondo la fenomenologia ci aiuta a "raccolgierci su noi stessi, a dare a noi stessi una prima costituzione, ad affermare il nostro essere intimamente, a partire dal dentro" (Bachelard 1975, p. 255). Ed ecco allora che la canzone si configura come il canto di un figlio per una città-madre (che è diversa dalla terra-madre, dall'archetipo della Mutter-Erde che è privilegio tutto pavanese) che si vuole ritrarre come realmente la si riconosce, "al di là dei cliché celebrativi" (Pattavina, 2000, p. 159).

Mamma, dunque, non matrigna, con tutte le implicazioni psicologiche che la scelta del termine comporta. Una bella descrizione, intimistica ed un poco inquietante, ma in cui si ravvisa l'atteggiamento non topofobico di chi quei luoghi conosce così bene da non farsene più spaventare, è contenuta nel romanzo scritto con Lorianò Macchiavelli *Questo sangue che impasta la terra*. Raccontando un viaggio a Bologna del maresciallo Santovito, recatosi per far visita ad un avvocato mentre in Piazza Maggiore la folla è assiepata per ascoltare un discorso del Duce, gli autori scrivono: "La città è piena di sorprese se solo si riesce a guardare dietro le quinte. [...] Adesso il vento non gli porta più l'eco degli altoparlanti e la città è di nuovo viva di passanti ma silenziosa e avvolta in una nebbia fredda e umida che appanna i contorni dei portici, s'infiltra negli androni e confonde le sagome. C'è qualcosa di drammatico nel silenzio che quella nebbia copre quasi a proteggere segreti che

102 "A Bologna, i portici, gli archi, le cupole, tutto fa pensare a una rotonda carnosità", annota Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia*. In pochi altri luoghi come a Bologna, e in genere in Emilia, si avverte una simile convergenza fra il paesaggio costruito e un paesaggio volatile, fatto di atmosfere, sapori, gusti, sensazioni di placido benessere. Bologna è città 'coperta', in cui la ritmica sequenza delle volte porticate (13-16) accompagna e protegge i passi del viandante" (Emiliani 2000, p. 176). Un'altra bella interpretazione dei portici, non solo di Bologna ma di tutte le città emiliane è data da Roberto Barbolini: "una specie di lungofiume che costeggia la via Emilia e, inquadrando il paesaggio fra le sue arcate regolari, lo disciplina, fornendolo in dettaglio agli ingrandimenti e agli svisamenti di quella forma particolarmente selettiva d'amnesia che chiamiamo memoria" (Barbolini 2004, p. 14).

Bologna fa di tutto per tenere nascosti nelle pieghe delle vie, nella penombra dei portici, dietro le facce dei palazzi" (Guccini e Macchiavelli 1998, pp. 186-190). Dunque una città nemica e paurosa per l'*outsider*, ma piacevolmente misteriosa per l'*insider* che è in grado di indovinarne ogni angolo sotto la magica coltre di nebbia e sembra conoscerne anche i più intimi segreti.

Analoga descrizione di una Bologna velata dalla nebbia è contenuta anche nell'ultimo romanzo scritto con Macchiavelli, *Tango e gli altri*: " Alla stazione lo accoglie di nuovo la nebbia di Bologna, tutto avvolgente, tutta fagocitante. Per rivedere altre parti della città, decide di non fare le stesse vie dell'altra volta e, arrivato a Porta Galliera, prende per Indipendenza e fiancheggia il Liberty della Montagnola, i cui fanali, resi fiochi dalla caligine, lasciano scorgere le generose forme di quell'immagine femminile che i Bolognesi, argutamente e con malizia, chiamano 'la moglie del Gigante' di modo che anche il Nettuno del Giambologna, per simpatia ruffianesca dei 'grassi' concittadini, ha trovato una compagna. Con calma si fa tutta la dritta arteria fermandosi a guardare le vetrine, tanto ha tempo, e si rituffa un poco nella città, dopo il suo esilio sui monti. Una vita totalmente immerso nella frenesia urbana non gli piacerebbe, ma *semel in anno*, si dice, non gli dispiace del tutto. Un'occhiatina alle vetrine illuminate, ma soprattutto gli piace guardare le facce e i modi delle persone che lo sfiorano di fretta per andare dove ciascuno ha una meta, importante o frivola. All'incrocio con Ugo Bassi e Rizzoli, l'antica via Emilia, si ferma per uno sguardo a Piazza Maggiore, oltre la fontana del Nettuno. Poi attraversa e lo coglie, come sempre gli accade, la maestà della piazza, e soprattutto la bellezza incompiuta di San Petronio, resa ancora più affascinante dalla fumana bucata dalla luce dei lampioni" (Macchiavelli e Guccini 2007, pp. 232-233).

Ma torniamo alla canzone, dove non mancano significativi elementi di topoanalisi, come l'essere "col seno sul piano padano ed il culo sui colli" o "già un poco

Romagna e in odor di Toscana”, “ricca signora che fu contadina/benessere, ville, gioielli e salami in vetrina” in cui i “bolognesi, se esistono, ci sono od ormai si son persi / confusi e legati a migliaia di mondi diversi”. A questo proposito voglio citare un aneddoto raccontatomi da Francesco: “Ma esistono ancora poi, i Bolognesi? Una sera, in una trattoria cittadina, assieme ad un branco di amici, tentammo l'esperimento: - Chi è davvero bolognese-bolognese?-. Sarà stato un caso, ma nessuno di noi, bolognesissimi di sentimenti, lo era realmente”. E una sera “ho sentito, in un bar notturno, un ristoratore umbro ed un rappresentante ciociaro discutere a lungo e appassionatamente: - Domenica il nostro Bologna non può perdere -. - Il vostro Bologna? - ho ironizzato. -Certo! - mi hanno risposto con serena sicurezza”.

Questo concetto è presente anche in *Bulàggna lè cambiè* di Andrea Mingardi e Maurizio Tirelli (in *Ciao Ragaz*, 2000) cantata con Gaetano Curreri:

*Bulàggna le cambiè, tòtt al mannd al cambia... anca mé,
 cal ritmo qué al va ban, anche per i ghetti di New York,
 o la periferè ed Nuova Delhy, e le montagne curde, / sòtta ai grandi cieli,
 a voi imparèr a chattèr, e a viazèr su internet.
 Cinis, giapunis, africàn, albanis, / róss ed Bazzàn, filipén ed Calderèra,
 indiàn maruchén, àrab algerén, / i fan impressiàn, sòtt al Pavaiàn.
 Ón ed Curdgèla na vólta, entrò in un bar di Funo,
 ci guardaròn storto, csa fèt té qué? Sei fuori zona!
 Va mo' a cuntèr sta storia qué a una rondine o ad un falco
 o al mi amìg Carlén, cal va a Firànz in curva / tòtt bardè ed rossoblù.
 Cinis, giapunis, africàn, albanis, / róss ed Bazzàn, filipén ed Calderèra,
 indiàn maruchén, àrab algerén, / i én mégga catìv, si én sòul pérs.
 As pól vivér insàmm, anc sa sàn divérs.
 Bulàggna lè cambiè, ans tróva pió un etrusco nianc a pagherél¹⁰³ [...]*

103Traduzione dell'autrice:

Bologna è cambiata, tutto il mondo cambia e anch'io
 quel ritmo che va bene anche per i ghetti di New York
 o la periferia di New Delhi e le montagne curde, sotto ai grandi cieli
 voglio imparare a chattare, a viaggiare su internet.
 Cinesi, giapponesi, africani, albanesi, rossi di Bazzano, Filippini di Calderara

Più simile alla visione gucciniana della città è il bel testo, ricco di spunti geografici, di *Bulaggna* del gruppo heavy metal dei Malnàtt (in *Carmina Pagana*, 2005):

*A n ò avó bisâggn ed cgnóssret / durànt un viâz
magâra tintànd ed pèrder mé / o d artruvèrum
dal mumänt ch'a sãn nèd e carsó / int al tô granb ed mèder sbadè.
Sgnâura dla Medgènnna / e dl antîg savair acadèmic
Naigra Madòna in vatta / a sizänt-ssantasî èrc / Dâma dla nabbia e d mistèri tenplèr
Ziclòpichi sfêr, Garisannda e Asnî / äI bâten al tänp dal mî mãnnnd intariâur.
Cà ed tèra consacrè al dío dal mèr / travarsè da canî e da antîg acuedótt suplè.
Dîs al pruvêrbi: par cgnósser un bulgnais / ai vòl un ân e un mais;
pó quand t l è cgnusó, / t an al cgnóss cum at acgnóss ló¹⁰⁴.*

I primi versi inquadrano l'autore del testo, Helios Pu, come un *insider*, sebbene la definizione di Bologna come “*mèder sbadè*” ci induca ad indovinare un atteggiamento di non completo radicamento. Come mi ha spiegato: “ho voluto in un'unica canzone evidenziare le caratteristiche salienti (e turistiche) della nostra città. In ogni strofa Bologna viene personificata e/o umanizzata: 'Signora della

indiani, marocchini, arabi, algerini, fanno impressione sotto al Pavaglione.
Uno di Corticella una volta entrò in un bar di Funo
lo guardarono storto: - Cosa fai qui? Sei fuori zona! -.
Adesso vai a raccontare questa storia ad una rondine o ad un falco
o al mio amico Carlino, che va a Firenze in curva tutto bardato di rosso-blu.
Cinesi, giapponesi, africani, albanesi, rossi di Bazzano, Filippini di Calderara
indiani, marocchini, arabi, algerini, non sono cattivi, si sono solo persi.
Si può vivere insieme, anche se siamo diversi.
Bologna è cambiata, non si trova più un etrusco neppure a pagarlo [...]

104 Traduzione dell'autore:

No ho avuto bisogno di conoscerti durante un viaggio,
mentre tentavo di perdere o ritrovare me stesso,
dal momento che sono nato e cresciuto nel tuo grembo di madre distratta.
Signora della Medicina e di antiche conoscenze accademiche,
Madonna nera in cima a 666 archi, Dama della nebbia e di misteri templari.
Lancette ciclopiche, Garisenda e Asinelli, scandiscono il tempo del mio mondo interiore.
Casa di terra consacrata al dio del mare, attraversata da canali ed antichi acquedotti sepolti.
Dice il proverbio: per conoscere un bolognese occorrono un anno ed un mese,
poi quando l'hai conosciuto non lo conosci bene quanto ti conosce lui.

Medicina' - riferita all'università, 'Dama della nebbia' - riferita al clima della Pianura, 'Nera Madonna' - riferita al dipinto nella basilica di San Luca, in cima ai 666 archi dei portici di via Saragozza”.

Spunti “gucciniani” sono presenti anche nel testo di Mario Medici *Parigi-Milano-San Zvân in Mânt* (Parigi-Milano-San Giovanni in Monte), che racconta dell'esperienza del carcere, San Giovanni in Monte, dopo l'esilio in Francia per sfuggire al Fascismo:

*Se Parîgi l é un arcôrd tra i mî pió chér / l é parché int al sô côr
i éra i stéss idéntic àngol d poesî / ed Bulâggna, ed cà mî.
Quanti vòlt acsé luntàn ai ò pensè / a v al zûr, ai ò anc zighè
par mî mèdr e par la bèla cunpagnî / pr i bì cant al'ustarî.
Quand l éra sîra al Cafè Chantant / un pianén e un urganén
e pò col gâzz ch'i um vgnêven zâ dai ûc' / a cantèva pr i emigrànt.
Ma int al côr avêva sâul la mî zitè / e dezîs a fé âl valîs:
da Parîgi a Milano tótt d un fiè / e a Bulâggna carzerè
par la stòria ch'a vindêva al cioccolè / mé e Rundèl di brustulén
par cla mûlta dla finanza da méll franc / da Paris a San Zvân in Mânt!
Quand l'éra sîra...¹⁰⁵*

Chiudiamo la rassegna delle canzoni dialettali dedicate al senso del luogo della città con un brano di Dino Sarti dedicato all'intercalare più tipico dei

105 Testo in <http://www.bulgnais.com/musica.html> (ultima consultazione 13 marzo 2007);

traduzione italiana dell'autrice:

Se Parigi è un ricordo tra i miei più cari è perché nel suo cuore
ci sono gli stessi identici angoli di poesia di Bologna, di casa mia.
Quante volte così lontano ho pensato, ve lo giuro, e ho anche pianto
per mia madre e per la bella compagnia, per i bei canti all'osteria.
Quando era sera al Cafè Chantant un piano e un organetto
e poi con le lacrime che mi scendevano dagli occhi cantavo per gli emigranti.
Ma nel cuore avevo solo la mia città e decisi di fare le valige:
da Parigi a Milano tutto d'un fiato e a Bologna incarcerato
per la storia che vendevo il cioccolato, io e Rondelli dei brustolini
per quella multa della finanza da mille lire da Parigi a San Giovanni in Monte!
Quando era sera...

Bolognesi, quello che scandisce come una sorta di ritornello il *soundscape* del parlato petroniano: *Sócmell Bulàggna* (in *Sentimental Bertoldo*, 1994), esclamazione dall'autore tradotta come "caspita" sul disco, poiché ha in effetti perso l'originale connotazione letterale.

Man in bisaca, stufila par piazza, da mo' un ucié a Bulàggna
caffè concerto, veglione all'aperto, che bel caranvél, Bulàggna
vener e sabat ai è la Piazola, a prezi strazé, Bulàggna
guerda Biaveti, anerchic simpatic, ch'al vand el lamat, Bulàggna
Il bolognese ospitale e cordiale, l'è fat acsé / se non ci infila un bel Sócmell! che bolognese è ?
Ai pré 'd Cavrera, dal elba fin sira, a feven fughén, Bulàggna
Dai col Palermo, boia d'un [.....] e zà del banché Bulàggna
Mese mariano, San Pietro strapieno, e al zocar filé, Bulàggna
Ciapa la dóna, ch'lè el mais d'la Madóna e port'la d'unt vù Bulàggna
Il bolognese ospitale e cordiale, oiban l'è fat acsé
se non ci infila un bel Sócmell!, ma che bolognese è ?
Sanza una lira, con l'aria ch'ai tira, andeven tot lé, Bulàggna
Fóra da un baito e dantar in t'un etar e quanti risé, Bulàggna
Santa Luzì prutezem la vesta, e la teola parcè, Bulàggna
farti un invito? Ma l'è mei un vestito! Mo che sbafadur, Bulàggna
Il bolognese ospitale e cordiale, mo' so anca me ch'lè fat acsé
se non ci infila un bel Sócmell!, ma che bolognese è ?
Il Pavaglione è pieno di donne, chi plocan al zlè, Bulàggna
per ammirarle più d'uno che sbanda e al vò cantr'i fiton Bulàggna
Ecco a Milano la quinta del Duomo, a sam urgugliaus Bulàggna
Bravo Minguzzi, t'i propri un grand'omen, bulgneis come mè, Bulàggna
Portici lunghi, discreti, accoglienti, par ferì l'amaur Bulàggna
Giochi d'azzardo e sfida a biliardo, e zenq e tri ot, Bulàggna
E il Beppe Brillì tra lazzi e bisbigli, al t'arfila un arloi, Bulàggna
Quant'è il fardour fat der una man dal dutour Balanzan, Bulàggna
Il bolognese ospitale e cordiale, mo' chi n'al sa ?
se non ci infila un bel Sócmell!, ma che bolognese è ?

Guerda la vceina, cun la mistucheina, ch'le nezza dal frad, puvoratta
Ecco gli arrostiti! Son caldi e bolenti! E tot a balùs Bulàggna
E in stà zité, mo ela poch strampalé?, t'a ni mai da par té, Bulàggna
L'è una sturnela. l'è zauvna, l'è bela, che bela zité, Bulàggna
Il bolognese ospitale e cordiale, a t'al degh anca mé
se non ci infila un bel Sócmell!, ma che bolognese è?¹⁰⁶

Il brano costituisce una sorta di *medley* dei *marker* del senso del luogo urbano trattati dagli altri autori in canzoni diverse. Già dalle prime strofe *Bulàggna* è

106 Traduzione :

Mani in tasca, fischiotta per piazza, dai un'occhiata a Bologna
 caffè concerto, veglione all'aperto, che bel carnevale, Bologna
 venerdì e sabato c'è la Piazzola, a prezzi stracciati, Bologna
 guarda Biavati, anarchico simpatico, che vende le lamette, Bologna
 Il bolognese ospitale e cordiale, è fatto così, / se non ci infila un bel *Sócmell* che bolognese è?
 Ai prati di Caprara, dall'alba alla sera, facevamo fughino, Bologna
 Dai col Palermo, boia d'un [...] e giù delle botte, Bologna
 Mese mariano, San Pietro strapieno, e lo zucchero filato, Bologna
 Prendi la tua donna, che è il mese della Madonna e portala dove vuoi, Bologna
 Il bolognese ospitale e cordiale, orbene è fatto così
 se non ci infila un bel *Sócmell*, ma che bolognese è?
 Senza una lira, con l'aria che tira, andavamo tutti lì, Bologna
 Fuori da un casino e dentro un altro e quante risate, Bologna
 Santa Lucia proteggimi la vista, e la tavola apparecchiata, Bologna
 farti un invito? Ma è meglio un vestito! [tipico detto bolognese] Ma che sbafatori! Bologna
 Il bolognese ospitale e cordiale, ma lo so anch'io che è fatto così
 se non ci infila un bel *Sócmell*!, ma che bolognese è?
 Il Pavaglione è pieno di donne, che piluccano il gelato, Bologna
 per ammirarle più d'uno che sbanda e finisce contro i paracarri, Bologna
 Ecco a Milano la quinta del Duomo, siamo orgogliosi, Bologna
 Bravo Minguzzi, sei proprio un grand'uomo, bolognese come me, Bologna
 Portici lunghi, discreti, accoglienti, per amoreggiare, Bologna
 Giochi d'azzardo e sfida a biliardo, e cinque e tre otto, Bologna
 E il Beppe Brillì tra lazzi e bisbigli, ti rifila un orologio, Bologna
 Quando hai il raffreddore fatti dare una mano dal Dottor Ballanzone, Bologna
 Il bolognese ospitale e cordiale, ma chi non lo sa?
 se non ci infila un bel *Sócmell*!, ma che bolognese è?
 Guarda la vecchina, con la frittella di castagnaccio, che è livida dal freddo, poveretta
 Ecco i marroni arrostiti! Son caldi e bollenti! E tutti a caldarroste, Bologna
 E in questa città, mo è poco strano?, non sei mai da solo, Bologna
 E' una ragazzona. È giovane, è bella, che bella città, Bologna
 Il bolognese ospitale e cordiale, te lo dico anch'io
 se non ci infila un bel *Sócmell*!, ma che bolognese è?

connotata come un “bel carnevale”, fatto di musica (“caffè concerto”) e festosa socializzazione (“veglione all'aperto”) in piazza, che salvo diversa indicazione è per i Bolognesi sempre Piazza Maggiore, quella piazza di cui nella canzone sembra quasi di scorgere la scenografia degli apparati effimeri di cui abbiamo parlato. In questo contesto non può mancare un riferimento al tradizionale mercato all'aperto della Piazzola, cuore pulsante del microcosmo attivo della città. E poi via via piccole ma materiche pennellate sui luoghi tipici della vita bolognese: i Prati di Caprara, un parco collocato nell'area dove ora sorge l'ospedale Maggiore, che all'inizio del Novecento ospitarono i primi allenamenti del Bologna Calcio e dove i ragazzi erano soliti “fare fughino”, cioè marinare la scuola; la chiesa di San Pietro con le festività mariane e lo zucchero filato; il Pavaglione con le signore che mangiano il gelato; “portici lunghi, discreti, accoglienti, per amoreggiare”; gli ambulanti che vendono frittelle di castagnaccio e marroni. E soprattutto la constatazione, presente in quasi tutti gli autori, della dimensione corale della vita urbana.

Chiudiamo allora la panoramica delle canzoni sul senso del luogo della città con due brani di due dei suoi figli più famosi, Lucio Dalla e Luca Carboni. Il primo brano, di Dalla appunto, si intitola *Dark Bologna* (in *12.000 lune*, 2006):

*“Lungo l'autostrada da lontano ti vedrò / ecco là le luci di San Luca
entrando dentro al centro, l'auto si rovina un po' / Bologna, ogni strada c'è una buca
per prima cosa mangio una pizza da Altero / c'è un barista buffo, un tipo nero
Bologna, sai mi sei mancata un casino / aspetto mezzanotte ché il giornale comprerò
lo stadio, il trotto, il Resto del Carlino / piove molto forte, ma non mi bagnerò
c'è un bar col portico, mi faccio un cappuccino
ma che casino, quanta gente, cos'è 'sta confusione? / c'è una puttana, anzi no: è un busone
Bologna, sai mi sei mancata un casino / chissà se in questa strada si può entrare oppure no?
ah no, c'è Sirio, ma che due maroni / così cammino per la piazza
con una merda sul paletot / ma perché anche col buio volano i piccioni?”*

*voglio andarmene sui colli / voglio andarmene a vedere il temporale
tra i fulmini coi tuoni mi sembra di volare / nel tempo dei ricordi perdermi e affogare
figurine, piedi sporchi e ancora i compiti da fare / le pugnette sui tetti, che belli quei cieli
seduti lì insieme con le nuvole che cambiano colore / bocche rosse d'estate, cocomeri in fiore
come é buono nei viali il profumo dei tigli / con della benzina l'odore
certe notti stellate nei cine all'aperto / e le lucciole che si corrono dietro,
si corrono dietro per fare l'amore / com' é bello andar a fare l'amore
c' é un tuono più forte che la notte svanisce / mi sveglio di colpo più stanco più solo
mentre il cielo schiarisce /
accendo il motore, guardo nello specchietto / e vedo riflessa con un pò di dolore
Bologna col rosso dei muri alle spalle / che a poco a poco sparisce
metto la freccia e vado sulla luna / vado a trovare la luna".*

Il brano si apre con una suggestiva immagine: quella del Santuario di San Luca come *marker* territoriale della città ben visibile già da lontano per chi si avvicina alla città percorrendo l'autostrada da ovest e da nord. Qui l'autore immagina di tornare in città dopo un lungo periodo di lontananza e di registrare i cambiamenti in atto. Non manca neppure qui quello che è ormai divenuto un'insistente luogo comune: quello degli immigrati, ormai presenti anche nella pizzeria al trancio storica della città, Altero, in via Indipendenza. E il Resto del Carlino, il quotidiano locale per eccellenza, di cui è possibile acquistare ai semafori l'edizione notturna. E un polemico riferimento a Sirio, il sistema di controllo telematico degli accessi nell'area pedonale del centro, ed ai piccioni¹⁰⁷ del centro. Degno di nota il riferimento a quello che è forse uno dei più cantati *smellscape* primaverili della città: il profumo dei tigli, presente anche in Guccini, in *Giorno d'estate* (in *Due anni dopo*, 1970):

107 Che recentemente si sono meritati anche il ruolo di protagonisti nel cartone animato in dialetto bolognese *Pizùnera*, uscito a Natale del 2006 e vincitore del Future Festival 2007, con le voci di Luigi Lepri, uno dei più quotati esperti della lingua bolognese, e del comico Vito. Il dvd include anche la canzone inedita *Vàula Bulàggna*, con testo di Luigi Lepri, musica di Antonio Stragapede e voce di Fausto Carpani. L'idea è di Claudio Mazzanti, la regia di Massimo Sarzi Madidini.

*Un gatto pigro che si stira sul muro, sola cosa che vive, brilla al sole d'estate;
si alza nell'aria come un suono d'incenso, / l'odore di tiglio delle strade alberate,
l'odore di tiglio delle strade alberate...*

e in Luca Carboni, in *Primavera* (in *Persone Silenziose*, 1989):

*Mi emozionano sentendo passare di nuovo / i motorini truccati, le autoradio veloci
e il profumo dei tigli mischiato ad un altro più strano
mi fa ricordare che da bambino sognavo di fare il benzinaio .*

Sempre di Luca Carboni è l'altra canzone sul senso del luogo di Bologna,
intitolata appunto *La mia città* (in Carboni, 1992):

*La mia città, senza pietà, la mia città / ma come è dolce certe sere
a volte no, senza pietà / mi chiude in una stanza mi fa sentire solo
Una città, senza pietà, la mia città / non la conosco mai fino in fondo
troppi portoni, troppi cassetti / io non ti trovo mai tu dimmi dove sei
Adesso dove si va, cosa si fa, dove si va / siamo sempre dentro a qualcosa
un'auto che va o dentro un tram / senza mai vedere il cielo e respirando smog
ma guarda là, che cazzo fa, ma pensa te / ma come guida quel deficiente
poi guarda qua, che ora e' già / ma chi ti ha dato la patente che ti scoppiasse un dente
a te... / siamo sempre di corsa sempre in agitazione /
anche te...che anche se lecchi il gelato / c'hai lo sguardo incazzato
la mia città, senza pietà, la mia città / ma come è bella la mattina
quando si sveglia, quando si accende, / e ricominciano i rumori promette tante cose
Ma dimmi...dove sarà, prima era qua / c'è un nero che chiede aiuto
dove sarà questa città / E' sparita senza pietà c'ha troppi muri la mia città
ma guarda che civiltà la mia città / con mille sbarre alle finestre
porte blindate, guardie giurate, / e un miliardo di antifurti
che stanno sempre a suonare...perché...
c'è chi ha troppo di meno e chi non si accontenta
e c'è...chi si deve bucare in un angolo di dolore*

*e c'è...che c'è bisogno di un trucco c'è bisogno di tutto
senza pietà, la mia città / "Signora guardi che belle case
però a lei no, non gliela do / mi dispiace signora mia è tutto uso foresteria"
una città la mia città, senza pietà / ti dice che non è vero
che non c'è più la povertà / perché è tutta coperta dalla pubblicità
c'è chi a lavorare è obbligato a imbrogliare
e c'è...chi per poterti fregare ha imparato a studiare
e c'è...che c'è bisogno di tutto c'è bisogno di un trucco
e c'è...bisogno di più amore dentro a questa prigione*

Il testo è tutto giocato sull'ambivalenza dello sguardo ora nostalgico e compiaciuto di chi vede in essa la dolcezza di certe sere e la bellezza del mattino al risveglio ed ora critico e disincantato di chi vede in Bologna una città "senza pietà" ed in qualche modo estranea, impossibile da conoscere e penetrare fino in fondo, in cui si è persa la fiducia nel prossimo e repellente verso i suoi stessi figli, tutta tesa verso i facili guadagni dello sfruttamento degli studenti *outsider* alloggiati in case ad uso foresteria. Quella di Carboni, come si può facilmente notare, è una voce fuori dal coro, accompagnata, ma solo in parte, dalla visione dell'ultimo Lucio Dalla, per nulla allineata a quelle dei tanti estimatori che abbiamo analizzato in apertura di paragrafo.

Ma non mancano certi esempi di altre letture del paesaggio urbano, assai più oniriche e fantastiche, che prendono spunto da particolari del reale per arrivare a risultati del tutto inaspettati, come accade ad esempio nella canzone *Scirocco* di Guccini (in *Signora Bovary*, 1987):

*Ricordi le strade erano piene di quel lucido scirocco
che trasforma la realtà abusata e la rende irreale,
sembravano alzarsi le torri in un largo gesto barocco
e in via dei Giudei volavan velieri come in un porto canale.*

Secondo Eric Dardel "alla frontiera del mondo materiale – in cui si inserisce

l'attività umana – e del mondo immaginario, che apre il simbolico alla libertà dello spirito, incontriamo una geografia interiore, primitiva, in cui la spazialità originale e la mobilità profonda dell'uomo disegnano direzioni, tracciano strade verso un mondo diverso: la leggerezza abbandona la pesantezza per elevarsi. La geografia non implica soltanto il riconoscimento della realtà terrestre nella sua materialità, essa si conquista anche come esercizio della tecnica di irrealizzazione" (Dardel 1986, p. 14). Mediante questa tecnica, la geografia onirica analizza un mondo irrealistico cui però resta sottesa una geografia autentica, ancorata al reale.

Commenta l'autore: "è un'ambientazione irrealistica. Bologna non è città da scirocco e quelle rare volte che tira, lo senti dentro, quasi nelle ossa. Avverti il caldo insolito che ti stravolge. Anche il tema musicale di *Scirocco* è un po' irrealistico, perché è una milonga e che si sappia non esistono milonghe ambientate a Bologna" (Cotto 1999, p. 117). Bologna è lì, ma sembra lontana anni luce. Il vento, facendosi partecipe delle emozioni dei protagonisti della canzone, contribuisce a creare la scenografia del paesaggio come teatro di cui essi stessi sono quasi inconsapevoli e distratti spettatori. Dentro un bar finisce una storia d'amore e nella scena finale lei

*andò via, senza voltarsi indietro
mentre quel vento la riempiva di ricordi impossibili
di confusione e immagini.*

L'autore s'interroga sul ruolo avuto dal vento in questa vicenda e conclude il brano con un sospiro:

*Soffiasse davvero quel vento di scirocco
e arrivasse ogni giorno per spingerci a guardare
dietro la faccia abusata delle cose/ nei labirinti oscuri delle case
dietro lo specchio segreto di ogni viso/dentro di noi.*

5.4 Piazza Maggiore e la Piazzola

Il nostro archetipico *inscape* della città esige che ogni spazio urbano abbia un centro in cui andare, da cui tornare, “un luogo compatto da sognare”. Secondo Roland Barthes, “per molteplici ragioni (storiche, economiche, religiose, militari) l'Occidente ha fin troppo ben compreso questa legge: tutte le città sono concentriche; ma, conformemente al movimento stesso della metafisica occidentale, per il quale ogni centro è la sede della verità, il centro delle nostre città è sempre *pieno*: luogo contrassegnato, è lì che si raccolgono e si condensano i valori della civiltà: la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci [...], la parola (con le *agorà*). [...] Andare in centro vuol dire incontrare la 'verità' sociale, partecipare alla pienezza superba della 'realtà'” (Barthes 1984¹⁰⁸).

A riprova di questo in molte città il centro e la piazza maggiore, la Piazza per antonomasia, spesso diventano sinonimi. E quest'ultima si carica di connotazioni differenti in virtù della molteplicità delle funzioni a cui puoi essere adibita. “Di tutti i siti urbani è certamente quello destinato a svolgere il maggior numero di attività connesse alla cosa pubblica, che si estendono al maggior numero di cittadini: è il più comune dei *loci communia*. [...] Se il palazzo è per metonimia il potere e le autorità pubbliche, la piazza è sinonimo del popolo, dell'insieme eterogeneo di tutte le componenti sociali” (Collina 2003, p. 285). Eccola allora diventare arena per giochi e tornei durante le feste di piazza dei secoli scorsi, colorato mercato all'aperto dagli intensi profumi, platea ossequiente durante i discorsi dell'epoca fascista, cuore pulsante di tutte le forme di protesta, attento e fremente anfiteatro in occasione dei concerti, grande caffè all'aperto e luogo di socializzazione o anche palcoscenico di private miserie esistenziali per i diseredati che la popolano, soprattutto nelle ore notturne.

108 Citato in Collina 2003, p. 285.

Scrivono Giorgio Comaschi, alla vigilia del grande concerto in Piazza Maggiore per celebrare Bologna Città Creativa della Musica: “il concerto non è fatto solo di canzoni, di musica, di cantanti, ma anche [...] di una serie di artisti che ci sono qui, della voglia di suonare, di stare insieme, come una volta, in piazza a fare le ore piccole”(Comaschi 2006).

I concerti importanti non sono mancati in Piazza Maggiore, da quello citato di Patti Smith negli anni '70 a quello per il ventennale della carriera di Guccini, ma c'è ne uno che i Bolognesi ricordano come il concerto per eccellenza: quello che dal 1974 si è ripetuto per molti anni la sera del 14 agosto e che radunava decine di migliaia di persone ad ascoltare quello che dalla stampa è stato definito “cantante, cantautore, dicitore, cabarettista... e che si definiva invece “un tale che vede e riferisce in musica quello che succede ogni giorno”¹⁰⁹: Dino Sarti, detto *Spometi*, cioè “impomatato”, dal titolo di una canzone da lui resa celebre sul tipo del bolognese frequentatore di sale da ballo. Così racconta in musica la prima esperienza, in *Piazza Maggiore 14 agosto*:

*Piazza Maggiore/ quatordecim agosto / neanche a pagarlo / non c'era più posto
par seintir canter / o un San Carlein / o un daiucel a eve l'oi pulismen
14 agosto un cheld da carper / 'n so quant furastir / e ha'd prubar a imaginer
al sete da siral / a'n gnera inson / o sta mo da veder / ch'a cant pr' i pizon
e mi incusceint / c'h io dett ed sì / al sindaco Zangheri / a i'era bel a pintè
Piazza Maggiore, / ma è troppo grande per me! / Cosa scommettiamo? / Stasira le pèn
Piazza Maggiore / quatordecim agosto/ sembra una berzelletta, eh?/ non c'era più posto
prendo il microfono / e dai con Bologna! / salgo sul palco / 'ien trantamilla
ho cominciato a ridere: / - Ah, ma allora è vero? / Mi vogliono bene / li sanno a memoria -.
Ai ho striched l'oc / ai musizista:/ - Dateci dentro ragazzi / che è la sera giusta!-.
e cm' a fag ed solit / ho messo la quarta/ bello come il sole / e tot in 'na vòlta
ma guarda che festa! / Dino sei contento? / Canta Spometi! / accontenta la gente!*

109 <http://www.rtsi.ch/Musica/welcome.cfm?idChannel=2332&idModule=2376&idSection=17574&idPage=0&idContext=1> (ultima consultazione 13 marzo 2007)

*Piazza Maggiore / Bologna grandiosa / ho capito/ che sei anche gelosa
 Milano Milano / già perchè e noi chi siamo? /Adess a tal deggo / Spometi l'è nè da Bulaggna
 e te San Petronio / dai fa finta da niente / se me a vagg ? / 'na vòlta ogni tanto
 ma son delle battutte / che mi vengono così / ma come faccio a fermarle/ ???
 faccio l'ipocrita proprio a Bologna? E proprio stasera ch' ai né trantamella
 ma lascia ben perdere / te dammi la benedizione / ti scappa da ridere? / Petronio sei grande!
 So che il giorno dopo / e anche l'altro giorno / ero come un ebete/ come un ismé
 e fin a tanto che / non ho aperto i giornali / non ci credevo micca / a tal zur d'esser mé
 Piazza Maggiore/ 14 agosto / neanche a pagarlo /non c'era più posto
 ma guarda che festa! / - amici a presto! Ciao! - / canta Spometi! / accontenta la gente!¹¹⁰.*

Ma la canzone che ha consacrato Piazza Maggiore al grande pubblico è sicuramente *Piazza Grande* di Lucio Dalla (proposta al Festival di Sanremo nel 1972, uscita nell'omonimo 45 giri e poi pubblicata in *Banana Republic* nel 1979, in collaborazione con Francesco De Gregori):

110 Testo tratto dall'ascolto della versione contenuta in *Sentimental Bertoldo* del 1994. La trascrizione e la traduzione sono mie:
 Piazza Maggiore/ quattordici agosto / neanche a pagarlo / non c'era più posto
 par sentir cantare / o un San Carlino / o un daiucel a eve l'oi pulismen
 14 agosto un caldo da crepare / non so quanti forestieri / e dovete provare a immaginare
 alle sette della sera/ non c'era nessuno / o stai a vedere / che canto per i piccioni
 e io incosciente / che ho detto di sì / al sindaco Zangheri / ero già pentito
 Piazza Maggiore, / ma è troppo grande per me! / Cosa scommettiamo? /Stasera è piena
 Piazza Maggiore / quattordici agosto/ sembra una barzelletta, eh?/ non c'era più posto
 prendo il microfono / e dai con Bologna!/ salgo sul palco / sono trentamila
 ho cominciato a ridere: / - Ah, ma allora è vero? / Mi vogliono bene / li sanno a memoria -.
 Ho strizzato l'occhio / ai musicisti:/ - Dateci dentro ragazzi / che è la sera giusta!-.
 E come faccio di solito / ho messo la quarta/ bello come il sole / e tutto in una volta
 ma guarda che festa! / Dino sei contento? / Canta Spometi! / accontenta la gente!
 Piazza Maggiore / Bologna grandiosa / ho capito/ che sei anche gelosa
 Milano Milano / già perchè e noi chi siamo? /Adesso te lo dico / Spometi è nato a Bologna
 e te San Petronio / dai fa finta da niente / se divago / una volta ogni tanto
 ma son delle battute / che mi vengono così / ma come faccio a fermarle/ ???
 faccio l'ipocrita proprio a Bologna? E proprio stasera che ce ne sono trentamila
 ma lascia ben perdere / te dammi la benedizione / ti scappa da ridere? / Petronio sei grande!
 So che il giorno dopo / e anche l'altro giorno / ero come un ebete/ come uno stupido
 e fin a tanto che / non ho aperto i giornali / non ci credevo mica, / te lo giuro, che fossi io
 Piazza Maggiore/ 14 agosto / neanche a pagarlo /non c'era più posto
 ma guarda che festa! / - amici a presto! Ciao! - / canta Spometi! / accontenta la gente!

*Santi che pagano il mio pranzo non ce n'è / sulle panchine in Piazza Grande,
 ma quando ho fame di mercanti come me qui non ce n'è.*

*Dormo sull'erba e ho molti amici intorno a me, / gli innamorati in Piazza Grande,
 dei loro guai dei loro amori tutto so, sbagliati e no.*

A modo mio avrei bisogno di carezze anch'io / A modo mio avrei bisogno di sognare anch'io.

*Una famiglia vera e propria non ce l'ho / e la mia casa è Piazza Grande,
 a chi mi crede prendo amore e amore do, quanto ne ho.*

*Con me di donne generose non ce n'è, / rubo l'amore in Piazza Grande,
 e meno male che briganti come me qui non ce n'è.*

A modo mio avrei bisogno di carezze anch'io. / Avrei bisogno di pregare Dio.

Ma la mia vita non la cambierò mai mai, / a modo mio quel che sono l'ho voluto io

*Lenzuola bianche per coprirci non ne ho / sotto le stelle in Piazza Grande,
 e se la vita non ha sogni io li ho e te li do.*

*E se non ci sarà più gente come me / voglio morire in Piazza Grande,
 tra i gatti che non han padrone come me attorno a me¹¹¹.*

In realtà a Bologna non esiste l'abitudine, presente in altre città emiliane come Modena, di chiamare Piazza Maggiore "Piazza Grande", il che fa supporre che Lucio Dalla, insieme ai coautori Baldazzi, Bardotti e Cellamare, intendesse dare un respiro meno geograficamente contestualizzato alla canzone, abbracciando così la condizione esistenziale dei tanti *homeless* che popolano le piazze dei centri urbani.

Una canzone la cui ambientazione in Piazza Maggiore è anch'essa un pretesto o una casualità è *Ho visto anche degli zingari felici* di Claudio Lolli, contenuta nell'omonimo disco¹¹², che musicalmente nasce dalla collaborazione con il "Collettivo Autonomo Musicisti" di Bologna, composto da Adriano Pedini alla batteria, Roberto Costa al basso, Roberto Soldati alle chitarre e Danilo Tomasetta al sax e al flauto. Come riportato nelle note di copertina, scritte dallo stesso Lolli, il titolo del disco (e dell'omonima canzone) è la citazione di un vecchio film

111 In Baldazzi 1988, p. 17.

112 Che contiene anche il brano *Agosto*, dedicato ai funerali in San Petronio delle vittime della strage dell'Italicus.

jugoslavo, e nell'ultima parte vi sono quattro strofe, di tre versi ciascuna, liberamente rielaborate dal testo di Peter Weiss "Cantata del fantoccio lusitano". Riportiamo qui soltanto il ritornello:

*Ma ho visto anche degli zingari felici / corrersi dietro, far l'amore / e rotolarsi per terra,
ho visto anche degli zingari felici / in Piazza Maggiore
ubriacarsi di luna, di vendetta e di guerra.*

Anche Lolli, come Dalla, mostra un'interesse più politico e sociologico per la città che geografico, tracciando assai più ritratti che paesaggi di note.

Un vero e proprio miniaturista e cesellatore di paesaggi di note e versi di Piazza Maggiore fu il persicetano Giulio Cesare Croce, che ne aveva fatto il fulcro e punto di riferimento della sua attività. Nelle sue opere Piazza Maggiore assurge al ruolo della virtuale *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni del 1585 (Cerchi e Collina, 1996), gran teatro del mondo, perché icona della rappresentazione dell'umana commedia o tragedia (quando si fa palcoscenico di gogne, anatomie all'aperto, esecuzioni capitali e di tutte le forme di "sanguinosa macelleria" della giustizia esecutiva).

"L'opera di Giulio Cesare Croce nasce in piazza, canta la piazza e alla piazza ritorna in un circolo che può apparire vizioso, ma non lo è. Certo i suoi piacevoli, orecchiabili, poco impegnativi capitoli in rima andavano a ruba nelle piazze, tanto che un numero notevole di piccoli tipografi prosperavano [*sic*] grazie alle sue invenzioni. Ma il padre di Bertoldo annovera tra i propri lettori e ascoltatori anche l'alta borghesia e la nobiltà cittadine, attratte dal folclore della materia popolare, dall'immediatezza di una poesia 'alla carlona' che si esprimeva in una lingua fluida, 'rustica', spesso dialettale, specchio di un'oralità che esse stesse in gran parte condividevano" (Collina 2003, p. 288). Materia del suo narrare sono soprattutto giovani donne provenienti dal contado o dalla montagna, come si evince dai titoli

delle sue composizioni: *Balie di montagna che cercano bambini da lattare; La Filippa da Calcara la quale va cercando di far bucato; Hortolane che portano insalate, frutti, e fiori d'ogni sorte; Ortolane che vendono late; La Rossa d'Alvergato, la qual va cercando patrone in questa Città; La Simona dalla Sambucha, la quale va cercando da filare in Bologna.* Tutte offrono la loro mano d'opera nel luogo più centrale della città, contando sulla possibilità di mettere in concorrenza fra loro gli eventuali datori di lavoro.

Un posto da protagonista nella produzione di Croce relativa alla Piazza ricopre la celebre Festa della Porchetta, che si celebrava ogni 24 agosto, giorno di San Bartolomeo, in ricordo della vittoria dei Bolognesi sui Faentini nel 1281. Croce la celebra in *L'eccellenza e il trionfo del porco* (Croce 1594), ne *La vera Historia della piacevolissima festa della porchetta che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di San Batolomeo* (Croce 1599) e nella *Canzone sopra la porcellina che si trae giù dal palazzo dell'Illustrissima Città di Bologna per la festa di San Bartolomeo, con tutti gli intrattenimenti di detta festa* (Croce 1622)¹¹³. Durante tale celebrazione, che segue i riti delle numerose feste carnascialesche, con il ribaltamento dei ruoli tra le classi sociali, sulle teste dei nobili e su quelle del volgo cadevano pezzi di porchetta, volatili e brodo. La celebrazione era accompagnata da musiche, giochi, tornei, staffette e dalle narrazioni dei cantastorie che, servendosi di pannelli con le scene dell'evento evocato, cantavano le glorie locali, in quella scenografica cornice teatrale degli apparati effimeri di cui abbiamo già parlato.

Quanto detto per i fenomeni sociali microstorici di Piazza Maggiore si ritrova anche nei i paesaggi di note legati alla realtà della Montagnola, collinetta cittadina creata sulle macerie del Castello di Porta Galliera con l'aggiunta di scarichi pubblici e terra di riporto, e della vicina Piazzòla, odierna piazza VIII Agosto, in cui nel 1878 venne trasferito il mercato cittadino del venerdì e del sabato da Piazza Maggiore (Raffaelli 1992, p. 132). Abbiamo già accennato alla canzone più nota su

113 Tradotte in italiano e commentate in Rouch 1982.

quest'area, Piazôla di Fausto Carpani:

*Ai é un žardén in vatta a una muntâgna ed prêd / in dóvo la žánt la s métt a sêdr al frassc d estèd,
una muntâgna péřma ed stòri ed ribegliàn / che pr i bulgnîŠ l'é dvintè quèŠ un monumänt.*

*Sätta al žardén ai é äľ mazêri d un castlâz / che i zitadén i s divartêvn a fêri al guâst
e par zénc vòlt i al bucénn žâ, la pèr na fòla, / l'é nèda acsé la nòstra bèla Muntagnòla.*

*E pròpri lé dnanz ala Muntagnòla, / piâza Òt Agâsst, la piâza dal marchè,
mo pr i bulgnîŠ l'é la Piazôla, / vèner e sâbet l'é sänpr animè;*

*lé ai èra Râgni, quall dla sarâca, / lé ai èra al pòbblic d Biavèti däl lamàtt,
a bâcca avêrta col man in bisâca / tòtt i cunprèven agâcc', savunàtt,
quand al mî nòn al mité só chèŠa / l andé in Piazôla e al cunpré i cumudén,
quâtr o zénc scrân e la tèvla tudassca, / un'otumèna e i cavdón pr al camén,
una vedréřma con un vaider ràtt, / un bèl paròl par fêr la pulänt,
pr andèr a spâs fagànd al figàtt / una žanatta col pòmo d arzänt.*

*Vècia Piâzôla, marchè dâli iluŠiän d air, / la piâza d èrum dvintè al mustrén ed tòtt i mstîr,
in mèz a chi banchètt, in vatta a cla salghè, / atâc a un pèl i fèvn al dännndel i inpichè;
lèdr, asasén, falsèri insàmm a chi ragâz / che da par låur i vlénn pruver canbièr äľ còŠ,
Žanbân e De Rolandis, i s ciamèvn acsé, / i fónn i prémm dû eròi dla nòstra libartè!*

*Pâgin ed stòria dla nòstra Piazôla, / piâza Òt Agâsst, la piâza dal marchè,
pròpri lé dnanz ala Muntagnòla / in dóvo i cazénn vî i tudéssc a stiuptè,
al supermarket pió vèc' ed Bulâggna, / da sizänt ân l éŠéssst ste marchè
e dala bâsa, fén só da in muntâgna, / vèner e sâbet i véřmen tòtt què:*

*vgnêva l'arzdâura a cunprèr i tindén, / socuanti agâcc' e la smänt pr i prasû,
mänter che in vatta la giòstra ed Sandrén / cuntént prilèven i sû ragazû;
vgnêva la Gîgia dal Trabb coi pipién, / un panîr d ôv e una spôrta ed faŠû
par baratèri azuntandi un cuvlén / con dâu fudràtt e un bèl pèr ed linzû,
ai èra al nòn con la caparèla / ch'al biasughèva una cécca ed tabâc
mänter al dlizêva int una mastèla / aräng salè sia da ôv che da lâtt;*

*ai èra al cínno fté ala marinèra / lé ch'al pluchèva un bèl pèz ed candé
mänter la mâma drî da una purtîra / la se stimèva pensànd al maré;
mo i ténp i canbien e adès in Piazôla / Râgni e Biavèti i én sâul un arcòrd,*

*dal giornalèr t pû cunprèr Barbanêra / con tótti äi lón sía pr al vén che par l ôrt,
 però che blazza fèr spai^S in sta piâza / con chi prilén ch'i van lé par cunprèr
 parché in Piazoła l'é sänpr una bâza, / un pèr ed gíns, na camî^S, un capèl,
 una stanèla, un giubòt, una vanga, / un pèr ed schèrp, una tannda, un ^Silé,
 una pianté^rma da métrr in veranda, / un pèz ed fâurma ed cla bân sta^Sunè,
 un bèl sarvèzzi ed pu^Sèd par la fèsta, / un déssc antîg par balèr al spirú,
 una fiamänga par métrri la mnèstra / quand ala dmannda i s ardû^Sen i fiû,
 mo adès l é méi ch'a finèssa sta gnôla, / fagànd i augûri a tótt quant i anbulànt,
 anc a quí vgnó da luntàn qué in Piazoła / adès ch'i én bèle tótt fiû dal ^Zigànt;
 bân compleân ala nòstra Piazoła, / vècia butaiga dal pòpol ptrugnàn,
 pé^rma ed culûr cunpâgna un'ajôla, / bân compleân par èter sizänt!¹¹⁴*

114 Testo in <http://www.bulgnaais.com/canzoniFZ.html> (ultima consultazione 13 marzo 2007);
 traduzione italiana dell'autrice:

C'è un giardino sopra una montagna di pietre, dove la gente si siede al fresco d'estate
 una montagna piena di storie e ribellioni, che per i Bolognesi è diventata quasi un monumento
 Sotto il giardino ci sono le macerie di un castello, che i cittadini si divertivano a distruggere
 e per cinque volte l'hanno abbattuto, sembra una favola, è nata così la nostra bella Montagnola.
 E proprio davanti alla Montagnola, piazza Otto Agosto, la piazza del mercato,
 ma per i Bolognesi è la Piazzola, il venerdì e il sabato è sempre animata.
 Là c'era Ragni, quello delle acciughe, e c'era il pubblico del Biavati il venditore di lamette,
 a bocca aperta, con le mani in tasca, tutti comperavano aghi, saponette,
 quando mio nonno ha messo su casa è andato alla Piazzola a comperare i comodini,
 quattro o cinque sedie e la tavola tedesca, un'ottomana e gli alari per il camino
 una vetrinetta col vetro rotto, un bel paiolo per fare la polenta
 per andare a spasso dandosi delle arie un bastone da passeggio col pomo d'argento.
 Vecchia Piazzola, mercato delle illusioni di ieri, la piazza d'armi diventata la mostra tutti i mestieri
 in mezzo a quei banchetti, sopra a quella salita, appesi alla corda dondolavano gli impiccati;
 ladri, assassini, falsari insieme a quei ragazzi che volevano da soli provare a cambiare le cose,
 Zamboni e De Rolandis, si chiamavano così, furono i primi due eroi della nostra libertà!
 Pagine di storia della nostra Piazzola, piazza Otto Agosto, la piazza del mercato,
 proprio là davanti alla Montagnola, da dove cacciarono i Tedeschi a fucilate,
 il supermarket più vecchio di Bologna, da seicento anni è sempre stato il mercato,
 e dalla bassa fin su dalla montagna il venerdì e il sabato vengono tutti qui:
 veniva la casalinga a comperare le tendine, un po' di aghi e le sementi per i prezzemoli,
 mentre sulla giostra di Sandrino contenti giravano i suoi bambini;
 veniva la Gigia dal Trebbo coi pulcini, un paniere di uova e una sporta di fagioli
 per barattarli aggiungendoci un qualcosina con due federe ed un bel paio di lenzuola.
 C'era l'anziano con il mantello che masticava una cicca di tabacco
 mentre sceglieva in un mastello aringhe salate da uova e da latte;
 e c'era il bambino vestito alla marinara, che piluccava un bel pezzo di candito
 mentre la mamma dietro una portiera si sistemava pensando al marito;
 ma i tempi cambiano e adesso in Piazzola Ragni e Biavati sono solo un ricordo,

5.5 Notturmi di note e le osterie di fuori porta

“Come si presenta ai nostri occhi questo paesaggio? All'alba esso ci appare incantevole e soffuso di primordiale innocenza; diventa piatto e disunito alla violenta luce del mezzogiorno, ma si fa morbido, pieno di struggente malinconia al crepuscolo; resta inanimato e gelido sotto la fredda luce lunare, o diventa livido e sinistro solo che il cielo si aggrondi di minacciose luci temporalesche” (Candida 1983, p. 221).

Certamente l'elemento temporale, sia nella sua connotazione stagionale sia in quella ciclica delle ore del giorno, ha un'importanza notevole per il senso del luogo di una città. Molti sono i notturni ambientati a Bologna, soprattutto nelle osterie e nelle stazioni, luogo di incontro dei *biasanòt*, ma anche per le vie della città o nelle case di amici, tra chiacchiere e vino. Tra questi spiccano alcune canzoni di Francesco Guccini, cantore per eccellenza di questo microcosmo urbano certamente ravvisabile come spia di quel volto della città e dei suoi abitanti forse più noto, legato al tipo del petroniano gioviale, amante della cucina e del vino, frequentatore di osterie e caffè chantant che abbiamo visto citato in tanti brani riportati nelle pagine precedenti. Non ho voluto qui includere il fenomeno delle balere e del liscio, spia, il primo, di un'epoca più che di un luogo preciso¹¹⁵ e il secondo di un

dal giornalaio puoi comperare Barbanera, con tutte le lune sia per il vino sia per l'orto,
però che bellezza fare la spesa in questa piazza, con quelli che girano che vanno là per comperare,
perché in Piazzola è sempre un affare, un paio di jeans, una camicia, un cappello
una gonna, un giubbotto, una vanga, un paio di scarpe, una tenda, un gilet,
una piantina da mettere in veranda, un pezzo di parmigiano di quello ben stagionato,
un bel servizio di posate per la festa, un disco antico per ballare lo *spirú*,
una fiamminga per mettere la minestra quando la domenica si radunano i figli,
ma adesso è meglio che finisca questa lamentela, facendo gli auguri a tutti gli ambulanti,
anche a chi è venuto da lontano qui in Piazzola, adesso che sono già tutti figli del Gigante;
buon compleanno alla nostra Piazzola, vecchia bottega del popolo petroniano,
piena di colori come un'aiuola, buon compleanno per altri seicento anni!

115 Si rimanda, per approfondire l'argomento, al recentissimo romanzo di Andrea Mingradi, *Permette un ballo, signorina?*, che fotografa in modo preciso e puntuale, “i locali, i cantanti e le canzoni” degli anni d'oro delle balere, con una ricca appendice con l'elenco dei locali e delle principali band. Un esempio: “A livello di ritrovi danzanti, il Settimo Cielo, posizionato sulla terrazza della Montagnola, rappresentava il recente passato, mentre il Cigno Bianco di Borgo

fenomeno più tipicamente romagnolo che bolognese, per quanto poi esportato in tutta la penisola.

Così Francesco Guccini mi ha raccontato in una recente chiacchierata: “il primo ricordo di Bologna è quello della stazione. Proveniente da Modena, in attesa della coincidenza con il trenino locale della Porrettana, c'era da aspettare girovagando in quell'edificio così più grande, in quegli atrii pieni di gente, davanti alle edicole a guardare e desiderare libri e riviste, nei vari bar e ristoranti. Allora non potevo sapere che fino ai primi anni '70 la stazione sarebbe stato luogo di incontro notturno dei *biasanòt*, i nottambuli cittadini, che immancabili si davano un ideale appuntamento per i primi giornali, l'ultimo caffè o un piatto di lasagne nel ristorante sempre aperto, più che appetito scusa per le ultime chiacchiere per tirar mattina, pur di non andare a letto. Anche questo era Bologna”¹¹⁶.

Anche Andrea Mingardi, nel suo libro *Benessum! Alla ricerca dello stupore perduto errando fra dialetto e gergo a Bologna e dintorni*, pubblicato in occasione di Bologna 2000, racconta: “il proprietario del bar spesso era costretto a scopar fuori gli ultimi clienti che non si rassegnavano a concludere la giornata. Biasanòt abituati a masticare la notte. Tiratardi. I discorsi di vita si intrecciavano a descrizioni minuziose di avventure amorose. Ipotesi di futuro grondanti sogni nazionalpopolari. Le prime posizioni dell'hit parade erano: 1. attore playboy, 2.

Panigale, un pelo più moderno, era corrispettivo invernale del Drago Verde. Si cominciava già a parlare dei Dipendenti Comunali, un antro sotterraneo dal quale giungevano fermenti di vero rock. Il Garden, vicino a Porta Zamboni, era il dancing per antonomasia, anche se in quei momenti il suo proprietario, il commendatore Pardera, ruvido patron del ballo bolognese, stava pensando a un locale sotto la galleria del Toro che sarebbe diventato storico: lo Sporting Club” (Mingardi 2007, p. 150).

116 Una simile descrizione di un bar di una stazione, se per abruzzese, è contenuto in *Notte*, una novella scritta da Pirandello nel 1912: “meno male che, nella stazione, c'era il caffè aperto tutta la notte, ampio, bene illuminato, con le tavole apparecchiate, nella cui luce e nel cui movimento si poteva in qualche modo ingannar l'ozio e la tristezza della lunga attesa. Ma erano dipinti sui visi gonfi, pallidi, sudici e sbattuti dei viaggiatori una tetra ambascia, un fastidio opprimente, un'agra nausea della vita”. Il brano è citato in Roda 2003 (p. 358) come esempio di un insolito approccio al tema della stazione dal punto di vista letterario, inaugurato come archetipo del distacco e della separazione da un'ode barbara di Carducci ambientata proprio nella stazione di Bologna: *Alla stazione in una mattina d'autunno*, del 1875-76.

calciatore, 3. dodici alla sisal (il tredici al toto è arrivato più tardi). I desideri esplodevano, come fuochi d'artificio, e si dissolvevano nel buio appena mitigato dalle luci interne di servizio. Giusto per finire le pulizie. L'insegna era spenta già da un pezzo. Le sedie fuori con un tavolino di ferro erano l'ultimo avamposto dei biasanòt, zittiti ogni tanto dal raro passaggio di qualche automobile o da un condomino che, aperta la finestra, o urlava: - *Silenzi ch'a voi durmir, andé a lèt -*, o lanciava pitale di acqua sui conferenzieri che agilmente, con l'eleganza del torero, evitavano e si dicevano: - *Schiva l'uliva!*¹¹⁷ -" (Mingardi 1999, pp. 62-63).

Anche Gianni Morandi ricorda con nostalgia la vita notturna di quegli anni: "I musicisti andavano a fare le serate nei locali in provincia, [...] poi, quando si tornava la notte, c'erano una decina di locali aperti a Bologna, [...] dove alle tre di notte andavi e mangiavi le tagliatelle al ragù come se fosse giorno. [...] Si andava un po' dappertutto, si camminava, si incontrava gente, si parlava. Bologna notturna di quegli anni è nei ricordi di tutti quelli della mia generazione" (in Teatini 2001, pp. 70-71).

Guccini pubblica ben tre brani dal titolo *Canzone di notte*. Nel primo (in *L'isola non trovata*, 1970) canta:

*I tuoi pensieri un po' ubriachi / danzando per le strade si allontanano;
ti son sfuggiti dalla mano / e il giorno sembra ormai così lontano.*

e conclude, dopo una malinconica descrizione di una notturna solitudine urbana, popolata di figure molto simili a quelle che popolano i notturni di Lucio Dalla, fatte di vagabondi e prostitute:

*Ma c'è ancor tempo per pensare, / per maledire e per versare il vino,
per piangere per ridere e giocare / e il giorno sembra ormai così vicino.*

Il secondo brano, *Canzone di notte n. 2* (in *Via Paolo Fabbri 43*, 1976), lamenta

117 Sembra che il famoso detto popolare, dall'etimo incerto, faccia riferimento al colore verde oliva del carro dei detenuti deportati.

già un certo giro di vite moralistico, che comincia ad incrinare il mondo dei *biasanòt* che tanto l'aveva inizialmente affascinato:

*E un'altra volta è notte e suono / non so nemmeno io per che motivo,
forse perché son vivo / e voglio in questo modo dire "Sono"
o forse perché è un modo pure questo / per non andare a letto
o forse perché ancora c'è da bere / e mi riempio il bicchiere
E l'eco si è smorzato appena / delle risate fatte con gli amici,
dei brindisi felici / in cui ciascuno chiude la sua pena
in cui ciascuno non è come adesso / da solo con se stesso
a dir "Dove ho mancato e dove è stato" / a dir "Dove ho sbagliato"
Eppure fa piacere a sera / Andarsene per strade ed osterie,
vino e malinconie / E due canzoni fatte alla leggera
In cui gridando celi il desiderio / Che sian presi sul serio
Il fatto che sei triste o che t'annoi / E tutti i dubbi tuoi
Ma i moralisti han chiuso i bar / E le morali han chiuso i vostri cuori
E spento i vostri ardori / E' bello, ritornar normalità
è facile tornare con le tante / Stanche pecore bianche.
Scusate, non mi lego a questa schiera: / morrò pecora nera [...].*

Da notare, per la nostra indagine, "le risate fatte con gli amici" e i "brindisi felici" e il piacere di "andarsene per strade ed osterie, vino e malinconie" con "due canzoni fatte alla leggera".

Il terzo brano, *Canzone di notte n.3* (in *Signora Bovary*, 1987), è ormai molto lontano da questo microcosmo della vita notturna bolognese celebrato nel ventennio precedente:

*[...] Ah quei sogni, ah quelle forze del destino / che chi conta spingerebbe a rinnegare,
ci hanno detto di non fare più casino, / non disturbare,
canteremo solo in modo clandestino, / senza vociare,
poi ghignando ce ne andremo pian pianino / per sederci lungo il fiume ad aspettare.*

*Quello che mi gira in testa questa notte / son tornato, incerta amica, a riferire,
noi immergenti, noi con fedi ed ossa rotte, / lasciamo dire,
ne abbiám visti geni e maghi uscire a frotte / per scomparire,
noi, se si muore solo un po', chi se ne fotte / ma sia molto tardi che si va a dormire [...].*

Un brano molto suggestivo, in grado di trasmettere in modo forte il senso della Bologna notturna del popolo dei *biasanòt* è *Per quando è tardi* (in *Due anni dopo*, 1970):

*Quando è tardi e per le strade scivolano sguardi
di gente che ha sol fretta di tornare e i cinema si chiudono ed i caffè si vuotano,
per le strade, assieme al freddo e ai tristi canti opachi,
sono rimasti gli ultimi ubriachi,
un ciondolare stanco verso il nuovo bianco giorno che verrà...
Si discute delle rivoluzioni mai vissute
e degli amori fatti di bevute e di carriere morte nel bicchiere
nelle sere a gambe aperte con il mondo in mano
cantando mentre sputano lontano
come se fosse in faccia all'universo...
E li vedi, girare lenti strascicando i piedi,
parlare forte a tutti od a nessuno
o piangere aggrappati ai muri, stanchi e addormentati.
L'ora vola e il vino amico o ammazza o li consola
e il vino li fa vivere o morire
e la tristezza solita o li uccide o se ne va...
E li vedi, girare lenti strascicando i piedi,
persone strane, sogni a cui non credi,
stagliarsi contro il cielo che si imbianca; nella stanca
mattina che si riempie già di vita,
piangendo un'altra notte che è finita,
attendere, non sai dove, quando il buio tornerà,*

*attendere, non sai dove, quando il buio tornerà,
attendere, non sai dove, quando il buio tornerà...*

Indimenticabile il “ciondolare stanco” tra il freddo e i “tristi canti opachi”, tra l'indifferenza della gente frettolosa di tornare al caldo delle proprie case, degli “ultimi ubriachi” che discutono “di amori fatti di bevute e di carriere morte nel bicchiere”, mentre parlano forte ma nessuno li ascolta. A questa cerchia di sradicati, di *home-outsider* appartiene anche il protagonista de *L'ubriaco* (in *Due anni dopo*, 1970), che

*“appoggiato sulle braccia dietro al vetro di un bicchiere
alza appena un po' la faccia e domanda ancor da bere
I rumori della strada filtran piano alle pareti,
dorme il gatto sulla panca e lo sporco appanna i vetri.
Cade il vino nel bicchiere poi nessuno più si muove
e non sai se fuori all'aria ci sia il sole oppur se piove.
E quell'uomo si ricorda e, per uno scherzo atroce,
quasi il vino gli dà forza, l'illusione gli dà voce.
E si alza sulle gambe, sbarra gli occhi e poi traballa,
come con i riflettori sopra il gesto delle braccia.. [...]*

Il tema del vino, come elemento di aggregazione sociale ma anche di dolore e solitudine nel suo uso smodato, è piuttosto ricorrente nelle canzoni gucciniane di ambientazione bolognese. Mentre completamente diverso è l'approccio allo stesso tema in una canzone di ambientazione pavanese, *Il frate* (in *L'isola non trovata*, 1970), che intendo qui confrontare per indagare, in modo quasi diretto, la contrapposizione tra la sua saggezza montanara e la miseria degli sradicati urbani delle canzoni precedenti. Il brano è dedicato a Mario Pieraccini, detto “Al Frà” perché aveva studiato in seminario pur non essendo mai diventato sacerdote.

Lo chiamavano “il frate”, il nome di tutta una vita,

*segno di una fede perduta, di una vocazione finita.
Lo vedevi arrivare vestito di stracci e stranezza,
mentre la malizia dei bimbi rideva della sua saggezza...
Dopo un bicchiere di vino, con frasi un po' ironiche e amare,
parlava in tedesco e in latino, parlava di Dio e Schopenhauer.
E parlava, parlava, con me che lo stavo a sentire
mentre la sera d'estate non voleva morire...
Viveva di tutto e di niente, di vino che muove i ricordi,
di carità della gente, di dei e filosofi sordi...
Chiacchiere d' un ubriaco con salti di tempo e di spazio,
storie di sbornie e di amori che non capivano Orazio...
E quelle sere d' estate sapevan di vino e di scienza,
con me che lo stavo a sentire con colta benevolenza.
Ma non ho ancora capito mentre lo stavo a ascoltare
chi fosse a prendere in giro, chi dei due fosse a imparare...
Ma non ho ancora capito, fra risa per donne e per Dio,
se fosse lui il disperato o il disperato son io...
Ma non ho ancora capito con la mia cultura fasulla
chi avesse capito la vita chi non capisse ancor nulla...*

In un piccolo microcosmo come Pàvana, anche un alcolista “vestito di stracci e stranezza” riesce a trovare una sua nicchia esistenziale in cui sentirsi radicato, fatta di un pubblico che lo ascolta, seppure deridendolo quando non riesca a capire la profondità della sua cultura filosofica, e di gente che, con la sua carità, gli consente di vivere degnamente un'esistenza quasi normale. Non c'è solitudine, qui, ma una dimensione quasi corale e solidale dell'esistenza, una sorta di coesione all'interno del gruppo, che tende a non isolare comunque mai del tutto i propri membri.

Un valido esempio chiarificatore di quanto detto fin ora è costituito da *Via Paolo Fabbri 43*, contenuta nell'album omonimo (1976), che descrive il suo ritorno a casa, in via Paolo Fabbri 43 appunto, mentre gli studenti si svegliano e si preparano

per andare a lezione, l'incontro/scontro di due mondi completamente diversi, che si sfiorano alle prime luci dell'alba per non incontrarsi mai veramente.

*Fra "krapfen" e "boiate" le ore strane son volate,
grasso l' autobus m' insegue lungo il viale
e l' alba è un pugno in faccia verso cui tendo le braccia,
scoppia il mondo fuori porta San Vitale
e in via Petroni si svegliano, / preparano libri e caffè
e io danzo con Snoopy e con Linus / un tango argentino col caschè!*
[...]*Se fossi accademico, fossi maestro o dottore,
ti insegnerei in toga di quindici lauree ad honorem,
ma a scuola ero scarso in latino e il "pop" non è fatto per me:
ti diplomerò in canti e in vino qui in via Paolo Fabbri 43!*
[...]*Se fossi poeta, se fossi più bravo e più bello,
avrei nastri e gale francesi per il tuo cappello,
ma anche i miei eroi sono poveri, si chiedono troppi perchè:
già sbronzi al mattino mi svegliano urlando in via Fabbri 43!*
[...]*Se tutto mi uscisse, se aprissi del tutto i cancelli,
farei con parole ghirlande da ornarti i capelli,
ma madri e morali mi chiudono, / ritorno a giocare da me:
do un party, con gatti e poeti, / qui all'alba in via Fabbri 43!*

Uno scorcio di vita quotidiana in via Paolo Fabbri è anche ne *Il pensionato*, dove, continua Francesco, "metto in atto uno dei miei vizi preferiti: osservare, confrontare per trovare differenze e similitudini. Il pensionato Mignani, amico prezioso che si alzava quando andavo a letto e andava a letto quando io uscivo, pareva quasi vivesse un presente assurdo, fatto di passato (antiche cortesie e vecchi odori, riti quotidiani e lampadine fioche, minestre riscaldate e tic-tac di sveglia che enfatizzava ogni secondo) e di futuro (la paura del domani, il presentimento che di lui sarebbe rimasta 'soltanto un'impressione che ricorderemo appena')" (Cotto

1999, p. 97). Poco prima si legge: “La maggior parte dei miei brani è condotta sul filo della memoria, coniugata più al passato che al presente o al futuro. Guardo al passato soprattutto perché si carica di mitico e di eroico. Nasce l’aneddoto, interviene la tendenza al favolistico, si smussano gli angoli, tendi a dimenticare il negativo, al limite scivoli nel nostalgico, nel malinconico. Il passato è di per sé narrazione, il presente è cronaca, il futuro è l’ignoto. Credo che il futuro sia la somma di tutti i giorni passati. E non solo: anche dei giorni di chi è vissuto prima di noi, dei giorni di chi incontri per strada”.

Sul filo della memoria e della malinconia per i tempi perduti si muove anche uno dei più celebri brani di Francesco Guccini, *Canzone delle osterie di fuori porta* (in *Stanze di vita quotidiana*, 1974):

*Sono ancora aperte come un tempo le osterie di fuori porta,
ma la gente che ci andava a bere fuori o dentro è tutta morta:
qualcuno è andato per età, qualcuno perché già dottore
e insegue una maturità, si è sposato, fa carriera ed è una morte un po' peggiore...
Cadon come foglie o gli ubriachi sulle strade che hanno scelto,
delle rabbie antiche non rimane che una frase o qualche gesto,
non so se scusano il passato per giovinezza o per errore,
non so se è ancora desto in loro, se m' incontrano per forza, la curiosità o il timore...
Io ora mi alzo tardi tutti i giorni, tiro sempre a far mattino,
le carte, poi il caffè della stazione per neutralizzare il vino,
ma non ho scuse da portare, non dico più d'esser poeta,
non ho utopie da realizzare: stare a letto il giorno dopo è forse l'unica mia meta...
Si alza sempre lenta come un tempo l'alba magica in collina,
ma non provo più quando la guardo quello che provavo prima.
Ladri e profeti di futuro mi hanno portato via parecchio,
il giorno è sempre un po' più oscuro, sarà forse perché è storia, sarà forse perché invecchio...
Ma le strade sono piene di una rabbia che ogni giorno urla più forte,*

son caduti i fiori e hanno lasciato solo simboli di morte.

[...] Sono ancora aperte come un tempo le osterie di fuori porta,

ma la gente che ci andava a bere fuori o dentro è tutta morta:

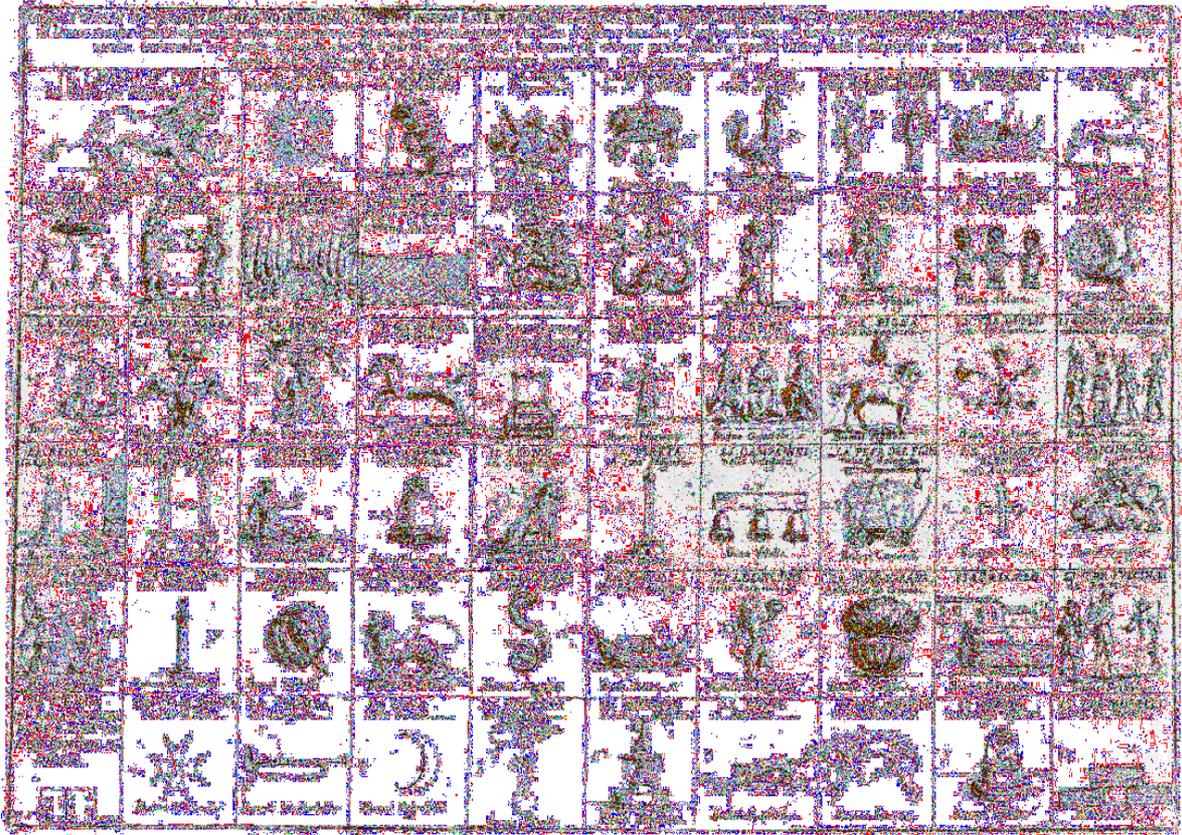
qualcuno è andato per formarsi, chi per seguire la ragione,

chi perché stanco di giocare, bere il vino, sputtanarsi ed è una morte un po' peggiore...

Più che sulle osterie, la canzone si vocalizza sul profondo cambiamento dei loro frequentatori, morti fuori o dentro, inseguendo altre priorità esistenziali, come la famiglia e la carriera. Al contrario il cantautore è rimasto più fedele a quelle abituali frequentazioni, ma con uno stato d'animo profondamente diverso, quasi nichilista e rassegnato: "io ora mi alzo tardi tutti i giorni, tiro sempre a far mattino; / le carte, poi il caffè della stazione per neutralizzare il vino; ma non ho scuse da portare, non dico più d'esser poeta, / non ho utopie da realizzare, stare a letto il giorno dopo è forse l'unica mia meta". In un crescendo di rassegnazione esistenziale, neppure il paesaggio è più in grado di suscitare in lui stimoli emozionali. E infatti aggiunge: "si alza sempre lenta come un tempo l'alba magica in collina/ma non provo più quando la guardo quello che provavo prima./Ladri e profeti di futuro mi hanno portato via parecchio/il giorno è sempre un po' più oscuro/sarà forse perché è storia, sarà forse perché invecchio".

Ma cosa hanno rappresentato in realtà quelle osterie per i Bolognesi degli anni Sessanta e Settanta? Utilizzerò ancora una volta le parole di Francesco Guccini, in quanto *insider* esistenziale, per cercare di trasmetterne il significato più profondo: "parlare delle osterie di Bologna è forse parlare di un mito (mito urbano ed effimero, naturalmente) nato negli anni Sessanta e concluso verso la fine dei Settanta. Osterie, per esserci, ce ne sono ancora, ricavate sulle ceneri delle vecchie vere osterie, ma sono quelle, per intenderci, con l'acca davanti o una 'a' al posto della 'e', piano bar elettronico e prezzi scandalosamente vicini alla rapina a mano armata, con la differenza che i rapinatori almeno rischiano di più. Di quelle vere

forse c'è rimasta l'Osteria del Sole, in vicolo Ranocchi, fra via Orefici e Pescherie Vecchie: uno schizzo della pianta del locale è conservato all'Archivio di Stato con data 1475, come a dire che opera di più di cinquecento anni. Anche Giuseppe Maria Mitelli, nel *Gioco nuovo di tutte le osterie che sono in Bologna...* (una specie di Gioco dell'Oca) la nomina alla casella 58, con il nome della via, 'stradello dei Ranocchi' appunto, e della specialità culinaria d'allora, 'buone frittate'.



Una delle più celebri incisioni di Giuseppe Maria Mitelli (1634 – 1718), *Il gioco nuovo di tutte le osterie che sono in Bologna, con le sue insegne e sue strade...*, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.

Se l'arredamento del locale è sicuramente cambiato attraverso i secoli, non è certamente cambiato in questi ultimi anni né l'atmosfera. Orario rigorosamente diurno (come la maggior parte di questi locali), puoi trovarci l'avventore che beve champagne (e questo si passi, anche se *srazza* un po' da quelle che erano le tipiche usanze) vicino al vecchio avventore, che si fa un bicchiere d'albana mangiando

pane e salame acquistati fuori, com'era buon uso.¹¹⁸

La tradizione delle osterie a Bologna è assai antica. Nel diario bolognese dell'architetto Gaspare Nadi, che intorno al 1460 disegnò e poi costruì il Palazzo Bentivoglio, ove ora sorge il Teatro Comunale, si trovano alcune citazioni di osterie già esistenti in città (Molinari Pradelli 2001, p. 105).

In realtà non tutte le osterie rispettavano l'orario diurno. Continua Guccini: “fuori porta San Màmolo scoprimmo l'Osteria di Gandolfi¹¹⁹, due grandi sale unite da una scaletta, nella prima il banco con gli anziani avventori e le carte, di là noi, con le consuete chitarre e discussioni, e certe sere chi arrivava in ritardo non trovava più posto. Per dire che aria tirava: una notte, verso le tre, arrivò uno di una certa età che ci strapazzò per il rumore che stavamo facendo, lui doveva alzarsi presto, alla mattina, e voleva dormire. Un po' vergognosi ci scusammo, riponendo le chitarre, pronti a partire. Ci accolse una risata, era stato uno scherzo, e seguì un invito a casa sua, una delle ultime case coloniche sui colli di Bologna. Svegliò la moglie e una figlia (ormai erano le quattro!) e le mise a friggere gnocco (qui 'crescentine') e via di salumi e di bottiglie e di canzoni. Verso le otto andò a mungere, noi tornammo in città, chi a lavorare chi a studiare. Le osterie erano fatte anche di queste cose”¹²⁰.

“Le osterie, come punto fisso d'incontro, le scoprii a Bologna. Gli amici che mi ero appena fatto si trovavano tutte le sere, prima di cena, all'Osteria dei Poeti, nell'omonima via. Parlare di questa è un po' come parlare di tante. Era allora un locale piccolo, ingresso con banco di mescita in fondo e una saletta attigua, pochi tavoli con sedie e panche. Si diceva che sotto una di queste ci fosse la firma autografa di Giosue Carducci, il cui busto cipiglioso ci guardava da un muro, sotto

118 Archivio privato di Francesco Guccini.

119 Oggi Osteria del Moretto. Ricorda Alessandro Molinari Pradelli: “L'osteria non chiudeva mai, neppure i giorni di grande festa, neppure quando si sposò la figlia Susanna: il padre, in ghingheri la portò all'altare, mentre la mamma rimase in osteria a servire” (Molinari Pradelli 2001, p. 137).

120 Archivio privato di Francesco Guccini.

la scritta che più o meno diceva: 'Quando morirò seppellitemi in una vigna, perché io possa ridare alla terra quello che ho bevuto in vita'. Non so ancora se il memorabile detto fosse di suo pugno o apocrifo¹²¹. L'oste si chiamava Paolo, romagnolo della profonda Romagna (lo sottolineo perché, fuori di qui, ci mescolano spesso, come i vini che beviamo, e sarebbe come mescolare un ligure e un piemontese, forse cugini, ma solo quello); comunista stalinista"¹²².

All'osteria dei Poeti nel 1963 un giovanissimo Guccini dedicò una canzone, mai incisa, *Via dei Poeti*¹²³, scritta in due ore per una ragazza che l'aveva lasciato ed a cui aveva strappato un ultimo appuntamento proprio in quel locale:

Forse anche tu qualche volta ricordi / In Via dei Poeti la nostra Osteria
Forse ricordi anche i giorni in cui noi / Ci facevam compagnia
Una chitarra e un bicchiere di vino / Quattro parole da amici
Ma quando allor sedevamo vicino / Forse eravamo felici
Ma come sembra quel tempo lontano
Ora sono solo a vuotare il bicchiere / Ora non vieni più con me a bere
Ora chissà chi ti stringe la mano / Non sei venuta più in via dei Poeti
Ora son solo a cantare / Ma per me solo non voglio suonare
Lo so tutto passa e le cose più belle / Forse finiscono prima del tempo
Lo so che fra poco verranno altri giorni / Le stesse cose ad un'altra dirò

121 Cfr. Veglia 2003, pp. 271-272: "È notte, è inverno. Così Carducci scriveva, ad Adele Bergamini, il 27 gennaio 1882, dal Caffè dei Servi di Bologna: 'Adele, ricordate Montemario? Come è bello in vetta ai luminosi colli vuotar bicchieri di vino sotto il grande riso del sole presso una bella signora fra giovani scherzanti e motteggianti' [...] Il sigaro ancora fumava. Erano già le 9 e 50 della sera. Fuori, i deprecati suonatori di violino, lungo le vie, sotto i portici, infastidivano il Carducci. Lui che, a San Miniato al Tedesco, nel luglio del 1857, come rievocò nelle *Risorse*, aveva stampato la sua prima raccolta di poesie illudendosi, con le copie da vendersi, di saldare i debiti contratti al Caffè Micheletti, in quella serata d'inverno avrà risentito, come in riepilogo, l'intera sua vita. Gli tornavano in mente i suoi morti, ora alla Certosa: 'Già morremo. Che importa? Ci riuniremo nel nulla, a quelli che amammo tanto e per amore dei quali credemmo che il nulla fosse una vana e brutta parola [...] Il solo premio ch'io chiedo per i molti nobili pensieri che ho gittato al mondo in versi e in prosa non sempre né in tutto ignobili è un bicchier di glorioso vino mesciuto dall'amicizia e un sorriso di bella donna'.

122 Archivio privato di Francesco Guccini.

123 Testo in Cotto 1999, p. 52-53.

Però sono triste ed i vecchi discreti / Non parlano perché

Hanno capito che in via dei Poeti / Lascio per sempre qualcosa di me

Ma come si trascorreva il tempo in quei locali? “Un bicchiere costava venticinque lire, il vino che si beveva era naturalmente Albana, il più usato dei vini locali, tassellato ogni tanto con uovo sodo, preso da un cestino sempre regolarmente esposto sul banco. Si parlava di politica e letteratura, di massimi sistemi e varia umanità; introducemmo, novità gradita dai vecchi avventori che spesso ci offrivano la bevuta, chitarre e ragazze. Qualcuna della Bologna-bene crollò, vittima del fascino perduto di una qualche canzone e di un bicchiere di vino. Su quei tavoli finì di studiarci e di innamorarmi, giocai anch'io all'artista e ascoltai lunghe confessioni di vecchi che spiegavano di come e perché erano finiti male e che romanzo era stata la loro vita”¹²⁴.

La dimensione corale e comunitaria, che Francesco ricorda con tanta malinconia, è insita nella stessa ontologia dell'osteria, che è strutturalmente “il luogo del rimedio, talora sublime o tragicomico, talora celeste o terragno, malinconico o grottesco, della solitudine umana” (Veglia 2003, p. 263).

Dopo l'Osteria dei Poeti e quella di Gandolfi, nel 1970 Guccini cominciò in prima persona l'avventura dell'Osteria delle Dame, accanto a Michele, un frate domenicano cui si deve l'idea, con un passato da impresario teatrale. Così ricorda quell'esperienza: “Michele aveva trovato una vecchia osteria che aveva chiuso, la cantina di questa era luogo ideale. Muri di mattone innestati nell'antica cerchia muraria dei Mille, un piccolo palco, un'unica colonna portante a reggere volte acute, e soprattutto quel sano odore di muffa e di chiuso che ricordava, almeno nella fantasia, l'odore che avevamo letto di certi locali parigini del dopoguerra. Dicemmo con eccessivo ottimismo: - Fra un mese passerà! - ma non era passato dopo diversi anni, anzi, si era arricchito dell'odore di fumo, di vino, e del sudore di

124 Dall'archivio privato di Francesco Guccini.

tutti i clienti che si stipavano nelle due sere, giovedì e sabato, di spettacolo. Che, almeno agli inizi, proprio spettacolo non voleva essere; c'era un biglietto, ma più o meno tutto finiva lì, perché si andava sul palco e si improvvisava, senza un programma preciso, potevano essere mie canzoni, canzoni popolari, canzoni popolari rivisitate in maniera più o meno goliardica o cabarettistica, a seconda dei punti di vista. Mi ero portato dietro, oltre all'oste, primo di una lunga serie, un certo numero di amici forniti di chitarra che ripetevano pari pari quello che erano abituati a fare da sempre. Parlo di Debby¹²⁵ e del suo folk americano, di Gianni e Mauro¹²⁶ e delle loro canzoni bolognesi. Altri amici si aggiunsero, il nome dell'osteria forse un po' amplificato cresceva e non disdegnavano venire gruppi già collaudati come i Giancattivi; Gigi e Andrea fecero lì 'gli asini' per le prime volte e De André venne a fare un paio di canzoni e a perdere una mano a scopa testa a testa con me. L'altra, per la storia, la vinse. Nessuno dei due ebbe mai il coraggio di fare la bella"¹²⁷.

Oggi il luogo di ritrovo dei cantanti è, secondo Gianni Morandi, l'Osteria della Chiesa di Gianni Fenara, un ex-musicista: "ci ritroviamo sempre lì con Jimmy Villotti, Lucio Dalla, Carboni, e poi tutti quelli che passano da Bologna, i romani, i milanesi, i genovesi [...]. Fino all'una e mezzo due di notte lì c'è che ti dà un piatto di pasta e poi si fanno delle grandi partite a tressette, si chiacchiera"¹²⁸.

5.6 *Soundscapes* della memoria: paesaggi di terra e acqua

Concludiamo questa analisi con due tipologie di paesaggi legati ad aspetti particolari della città, rivissuti nel ricordo dell'infanzia di Fausto Carpani (*Prè ed Cavrèra, Al curtìl, Biziclatta, Canèl*) e Cesare Malservisi (*Pôrta dal Lâm*).

125 Deborah Cooperman

126 Mauro Rovinetti, detto il Moretto, che nel 1972 rileverà l'Osteria di Gandolfi ribattezzandola Osteria del Moretto (Molinari Pradelli 2001).

127 Dall'archivio privato di Francesco Guccini.

128 Teatini 2001, p. 71.

“Quando Bologna finiva alle porte non è poi che finisse lì davvero; [...] continuava secondo i fili, o meglio le trame, che tessavano di giorno in giorno carrettieri e cantimbanchi, soldati e frati questuanti e borghesi che rincorrevano il commercio”¹²⁹.

Immediatamente fuori dalle porte si estendevano i campi delle periferie, come i Prati di Caprara (*Prè ed Cavrèra*), nella zona dove ora sorge l'Ospedale Maggiore, vivace microcosmo, nell'immediato dopoguerra, della “repubblica dei bambini” che giocavano agli indiani e ai cowboy, degli anziani che vi coltivavano gli orti e dei giovani amanti, che vi trovavano tranquillità alla luce della luna. Così canta Fausto Carpani sul filo dei ricordi, confrontando passato e presente di quell'angolo di città:

*Ai ò fât un gîr a pê drî da Ravân / da par mé, pianén, zâ pr al stradlén dal Ciû
e am é pèrs ed vâdder d là dala ramè / int i canp una gran fròta ed ragazû.
Stanta cînno in mèz ai prè fòra ed San Flîś, / a i arcgnóss tótt quant par nómm, am pèr aîr,
cazadûr ch'i andèvn a câzia col tirén, / ch'i zighèven s'i mazèvn un pasarén.
Una dstaiśa d êrba, ed sprûc e rusticàn, / l'êra al West càn i cowboy e càn i indiàn
e ala sîra un'alcâvva par i amrûś, / càn la guâza e càn la lórima ch'fèva lûś..
Prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / a zughèvn a cúcco al bûr infén a sîra,
prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / arpiatè int i bûśdäl bâmmb dal tänp ed guèra.
Quanti vòlt al dâpp-meždé a scapèven vî, / tótt in fila a pschèr al pânt dla ferovî,
càn un pèz ed lâza, un lâm e dû bigât, / pr an ciapèr pò gnanc un pass mo sâul di stiâf.
E ala dmanndga tótt d atâurn al šbdèl Mazâur, / l'êra festa e an i êra gnanc un muradâur,
al cantîr l'êra dešêrt, incôsa vûd: / in un dé a purtèven vî un quintèl ed ciûd..
Quanti vòlt a vgnèvn a cà col brèg strazè, / par la fûria ed saltèr zâ dala ramè,
quand andèven int la zòna militèr / a gratèr di stiûp ruznént pr al sulfanèr..
Prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / la repóbblica di cînno dâpp la guèra,
prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / pr una móccia ed ragazû a sî stè una scòla.
I én pasè tant ân e incôsa l é canbiè, / tótt chi cînno i én vgnó grand e i s n én andè,*

129 Archivio privato di Francesco Guccini.

*int i canp an i é pió inción a fèr l amâur, / sâul dâli anbulânz ch'i còrrn al Šbdèl Mazâur.
 Int al sît di rusticàn ai é un parcàgg' / e i malè i arîon in vatta a un aparàcc',
 tótt i bûŠ dâl bâmmb col tänp i én stè stupè / e int al bòsc ed banda i môren i drughè;
 lé d ataiŠ socuànt nunón i s én fât l ôrt / e zapànd la tèra i rédden drî ala môrt,
 parché fra pundôr e bîda da sumnèr / l é un cunténnu'andèr e vgnîr ed funerèl...
 Prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / fòra ed pôrta fén incântr a Santa Viôla
 prè ed Cavrèra, prè ed Cavrèra, / a man drétta dla Vî Eméggliâ vèrs Anzôla¹³⁰.*

Una descrizione abbastanza simile dell'atmosfera delle case popolari di periferia di quei tempi si ritrova in *Al curtil*, sempre di Fausto Carpani, che però analizza qui il microcosmo dei saperi ormai dimenticati di netturbini, postini, venditori di ghiaccio, garzoni, gelatai, venditori di riso, rigattieri, cravattai, arrotini e ombrellai :

Da cínno quand a stèva int âl cà popolèr / al nòster curtilâz al parêva un pôrt ed mèr,

130 Traduzione dell'autrice e di Gianfranco Romagnoli:

Ho fatto un giro a piedi dietro al Ravone / da solo, pianino, giù per la strada del Chiù
 e mi è sembrato di vedere al di là della rete / nei campi una gran frotta di ragazzi. / Settanta bambini
 in mezzo ai prati fuori da San Felice, / li conosco tutti quanti per nome, mi sembra ieri,
 cacciatori che andavano a caccia con la fionda, / che piangevano se ammazzavano un passerotto.
 Una distesa di erba, di cespugli e rusticani, / era il West con i cowboy e con gli indiani
 a alla sera un alcova per i fidanzati, / con la rugiada e con la luna che faceva luce ...
 Prati di Caprara, prati di Caprara, / giocavamo a nascondino al buio fino a sera,
 prati di Caprara, prati di Caprara, / nascosti nei buchi delle bombe dei tempi della guerra.
 Quante volte nel pomeriggio scappavamo via, / tutti in fila a pescare al ponte della ferrovia, / con
 un pezzo di spago, un amo e un esca, / per non prendere neanche un pesce ma solo degli schiaffi.
 E alla domenica tutto attorno all'ospedale Maggiore, / era una festa non c'era neanche un muratore,
 il cantiere era deserto, tutto vuoto: / in un giorno portavamo via un quintale di chiodi ...
 Quante volte venivamo a casa con i pantaloni stracciati, / per la fretta di saltare al di là della rete,
 quando andavamo nella zona militare / a fregare dei fucili arrugginiti per il rigattiere ...
 Prati di Caprara, prati di Caprara, / la repubblica dei bambini dopo la guerra,
 prati di Caprara, prati di Caprara, / per un mucchio di ragazzi siete stati una scuola. / Son passati
 tanti anni e tutto è cambiato, / tutti quei bambini sono diventati grandi e se ne sono andati, / nei
 campi non c'è più nessuno a fare l'amore, / solo delle ambulanze che corrono all'ospedale Maggiore.
 Al posto dei rusticani c'è un parcheggio / e i malati arrivano su di un elicottero,
 tutti i buchi delle bombe col tempo sono stati chiusi / e nei boschi di fianco muoiono i drogati;
 lì accanto un bel po' di anziani si son fatti l'orto / e zappando la terra ridono dietro alla morte,
 perché fra pomodori e bietola da seminare / è un continuo andare e venire di funerali ...
 Prati di Caprara, prati di Caprara, / fuori porta fino contro a Santa Viola
 prati di Caprara, prati di Caprara, / a destra della via Emilia verso Anzola.

parché l'êra un cunténnuv andèr inànz e indrî / d trizéccuel, biziclàtt e viazadûr a pî. / I prémm
ch'i vgnêven dânter i êren i ruscarû, / i dipendént dl'aziànnda che adès la s ciâma AMIÙ,
sunèva una trunbatta e ognón col sô bidån / andèvn a métr al róssc fén dânter al caratån.

Pò vêrs mèza matéřma, sunànd un stufilén, / ai arivèva Mario, al nòster pustén,
con na bursâza péřma, in vatta a un ravalđån, / al fèva cómm a scôla, ciamàndes tótt par nómm.

Intâurn al dîŝe mèz, mo solamânt d estè, / un èter cme una fûria l entrèva ed gran vulè:

Vitòri al giazaról, quall ch'al vindèva al giâz, / e a stèr d asptèr ai êren tótt quant nuèter ragâz;

con un rampén al fèva di quadartón ed giâz / ch'äl dòn pò äli aruvjèven pulid int un burâz,

pò ló al mitèva in mòto e sóbbit vî d vulè, / che sinchenâ la merce la se dsfèva par la strè.

Intâuren a mezdé, bdalànd cme un adanè, / ai arivèva Žêrla, al cínno dal furnèr,

ch'al fòss mò chèld o fradd al n inpurtèva ignént: / ló sänpr in canutîra e nuètr a bâtr i dént!

Un èter l arivèva al dâpp-mezdé d estè, / un umarén cilòb, quall ch'al vindèva i žlè, / con un
capèl tótt bianc, cunpâgna un puliŝmàn: / par trânta franc un COF e mé ai êra un sgnurån!

Ai n êra pò anc di èter ch'i vgnêven dânter a lé / secânnd al gîr ch'i fèven e brîŝa tótt i dé;

äl riŝarôli in bîci, col rîŝ ch'brilèva al sâul, / älvgnêven dala bâsa e i êren sänpr in dâu.

Pò ai êra un umarciól ch'l êra anc un pô inbarlè, / spinžèva al sô trizéccuel in gîr par la zitè

con la stadîra mâta, adâta par gratèr, / ai arivèva "Gerri" ch'al fèva al sulfanèr.

Con l'âria d un puléttic e fté tótt elegànt, / la bâcca péřma ed dént, al vgnèva dal uriânt

"pel vendele clavatte" ch'al tgnèva int la valîŝ, / spindànd dû bón da méll a t in ŝlunghèva dîŝ.

Ai êra un umarén ch'spinžèva par de drî / al sô trizéccuel pén d ždarén e granadî,

una dunatta invèzi l'avèva un biziclån / con dâu casàtt ed pass ch'al vgnèva da luntàn.

Ai êra anc un sugèt ch'al n êra brîŝa ed qué, / l avèva una Lanbrétta tótt pistulè,

con una môla dnanz, l êra ón ch'l avèva ŝbózz: / al fèva anc l unbarlèr, mo ló l êra l agózz.

Che fât amstîr ch'a vdèven da stèr int al curtîl, / na móccia ed žânt sparé con i sù lavurîr,

adès spass e vluntîra quî ch'véřmen a sunèr / i én sâul di pufarû ch'i s vòlen inbrujèr!¹³¹

131 Traduzione dell'autrice:

Da bambino quando abitavo nelle case popolari / il nostro cortilaccio sembrava un porto di mare,
perché era un continuo andare avanti e indietro / di tricicli, biciclette e viaggiatori a piedi.

I primi che entravano erano i netturbini, / i dipendenti di un'azienda che adesso si chiama AMIU,
suonava una trombetta e ognuno col suo bidone / andava a mettere il rusco dentro il carrettone.

Poi verso metà mattina, suonando un fischiotto, / arrivava Mario, il nostro postino, / con una
borsona piena, sopra una bicicletta scassata, / faceva come a scuola, chiamandoci per nome.

All'incirca alle dieci e mezza, ma solo d'estate, / un altro come una furia entrava di gran carriera:

Vittorio al giazaról, quello che vendeva il ghiaccio, / e ad aspettarlo c'eravamo tutti quanti noi

ragazzi, / con un rampino faceva dei quadrettoni di ghiaccio / che le donne poi arrotolavano con

cura in uno straccio, / poi lui metteva in moto e subito via di volata, / altrimenti la merce si disfava

Nella medesima area geografica è ambientata un'altra canzone, sempre di Carpani, *Biziclatta*, che sottolinea ancora altri aspetti, più legati ai tempi in cui essa costituiva il principale mezzo di locomozione per le classi meno abbienti, sia per il lavoro sia per il tempo libero:

*Ai ò qué pr äl man na vècia fòto fâta ai Prè ed Cavrèra,
una móccia ed zänt in siòper, òmn e dòn a sêdr in tèra.
I én tótt quant lavuradûr, ch'i ciacâren in ruglâtt,
pôc luntàn, lighè int un ròz, un sparvèrs ed biziclâtt.
Däntr int l'âcua a mèza ganba, con la vétta pighè in tèra,
con äl béss ch'i i fan äl ghéttel, i én cäl dòn ala riSèra.
Drî da lâur in luntananza, dóvo al sâul al vâ a durmîr,
biziclâtt i én lé ch'i aspèten ch'i finéssn al lavurîr.
Ai ò in mänt na vècia canta sänper bèla da cantèr,
l é l arcôrd di scariulànt quand i andèvn a lavurèr:
tótt in fila in biziclatta, la cariôla lighè drî,
par Sgubèr da bûr a bûr int al sói fén ai cavî.
Biziclatta, biziclatta, fuorisêrie di puvrétt,
con la naiv o la calûra biSugnèva tirèr drétt,
sâura äl spâl la caparèla, col pensîr a chi pinén,
biziclatta sfrunblè in tèra, fâta a pîz dai questurén.*

per la strada. / Intorno a mezzogiorno, pedalando come un dannato, / arrivava Zerla, il garzone del fornaio, che fosse caldo o freddo non gli importava nulla: lui sempre in canottiera e noialtri a battere i denti! / Un altro arrivava nel pomeriggio d'estate, / un ometto strabico, quello che vendeva gelati, / con un cappello tutto bianco, come un vigile: per trenta lire un ghiacciolo e io ero un signorone! / Ce ne erano poi anche degli altri che venivano lì dentro / secondo il giro che facevano e non tutti i giorni; / i venditori di riso, con il riso che brillava al sole, / venivano dalla bassa e erano sempre in due. / Poi c'era un ometto che era anche un po' storto, / spingeva il suo triciclo in giro per la città / con la stadera falsata, adatta per fregare, / arrivava "Gerri", il rigattiere. / Con l'aria di un politico e vestito tutto elegante, / la bocca piena di denti, veniva dall'oriente / "pel vendele clavatte" che teneva nella valigia, / spendendo due banconote da mille lire te ne allungava dieci. C'era un ometto che spingeva da dietro / il suo triciclo pieno di spazzole e spazzolini, una donnetta invece aveva una grande bicicletta / con due cassette di pesce che veniva da lontano. C'era anche un soggetto che non era di qui, / aveva una Lambretta tutta modificata, / con una mola davanti, era uno con dell'ingegno / faceva anche l'ombrellaio, ma lui era l'arrotino. / Che strani mestieri che si vedevano stando dentro il cortile, / un sacco di gente sparita con i suoi lavori, / adesso spesso e volentieri quelli che vengono a suonare / sono solo degli farabutti che ci vogliono imbrogliare!

*A m arcôrd un cínno mègher ed travêrs sâtta al canân,
só una biziclatta naigra ch'al ſmincèva cómm un siân,
al pinsèva a cla Legnano che par ló l'êra un teſôr
drî dal vaider dla vedréřma lósstra e zâla come l ôr.
Vècia unèsta biziclatta, t tirèv d lóng par la tô strè
con i zîrc' un pô ed ſgalémmer, con i copertón arpzè.
Un ciapàtt, na cartuléřma int i râz par fêr caſén,
pr insugnèrs d andèr a bâla só la sèla d un Murén.
Sâbet ſîra ala balêra, sâtta äġl strèl int al Sustgnén,
una móccia ed zânt l'arîva par balèr con Pasarén,
ai é un ſfurmiglèr ed bìci, an i é inción ch'véggna in tranvâi,
al depòſit l é complèt: i an dè vî tarſânt amdâi.
Biziclatta nôva ed trânca o patêtic ravalďân
come qualli abandunè int la piâza dla staziân,
tótti ardótti a di fantèſma, pôvri vèci biziclàtt:
i an lasè sâul una rôda lighè a un pèl con un lucàtt.
A mezzanotte in punto si sente un gran rumor
sono gli scarriolanti lari lerà che vanno a lavorar...¹³²*

132 Traduzione dell'autrice:

Ho qui in mano una vecchia foto fatta ai prati di Caprara, / un sacco di gente in sciopero, uomini e
donne seduti per terra. / Sono tutti quanti lavoratori, che chiacchierano in gruppo, / Poco lontano,
legate tutte assieme, un gran numero di biciclette. / Nell'acqua a mezza gamba, piegate in due fino a
terra, con le bisce che fanno il solletico, sono le donne alla risaia. / Dietro a loro in lontananza, dove
il sole va a dormire, / biciclette sono lì che aspettano chi finisce di lavorare. / Ho in mente una
vecchia canzone sempre bella da cantare, / è il ricordo degli scariolanti quando andavano a
lavorare: / tutti in file in bicicletta, la carriola legata di dietro, / per sgobbare da buio a buio nel
fango fino ai capelli. / Bicicletta, bicicletta, fuoriserie dei poveretti, / con la neve o la calura
bisognava tirare dritto, / sopra la spalla il mantello, con il pensiero a quei bambini, / bicicletta
gettata a terra, fatta a pezzi dai questurini. / Mi ricordo di un bambino magro di traverso sotto al
cannone, / su una bicicletta nera che viaggiava a canna come un *siân*, / pensava che la Legnano per
lui era un tesoro / dietro al vetro della vetrina lustra e gialla come l'oro. / Vecchia non è questa
bicicletta, ci tiravi di lungo per la tua strada / con i cerchi un po' storti, con i copertoni rappazzati.
Una molletta, una cartolina nei raggi per fare rumore, / per sognarsi di andare a gran velocità sulla
sella di una Morini. / Sabato sera alla balera, sotto le stelle del Sostegno, / un sacco di gente arriva
per ballare con Passarini, / è un formicaio di bici, non c'è nessuno che venga in tram, / il deposito è
al completo: hanno distribuito trecento medaglie. / Bicicletta nuova di zecca o patetico ferrovicchio
/ come quelli abbandonati nella piazza della stazione, / tutti ridotti a dei fantasmi, povere vecchie
biciclette: / hanno lasciato solo una ruota legata a un palo con un lucchetto.

In una posizione in qualche modo intermedia tra i paesaggi di terra descritti fino ad ora ed i paesaggi di acqua che andremo tra poco a trattare si colloca la canzone *Pôrta dal Lâm* di Cesare Malservisi, in cui il *leit-motiv* delle prostitute sui viali¹³³ si alterna a lucide pennellate sulla realtà di quartiere, con la povertà, la guerra, il mercato del bestiame:

*Méll e novzânt - Pôrta dal Lâm / barcón ch'i viâzen in mèz a la fâm,
dunénni in svànndita, vèci sdintè, / quanta misêria ch'ai é par la strè -
pr âl dòn ch'âl bâten a Pôrta dal Lâm / la lãngua fôra l'é tótta un prugrâm...*

*Drî dala mûra, só par i vièl / an i é bisâggn d'avair fât âl scôl grandi
par méttir in mässtra sätta un fanèl / la marcanzî fôra dal sparadèl -
Ai é la biãnnnda, la rãssa e la mòra, / con la ragazôla ch'l'inpèra l'amstîr:
chi òmen in gîro só par i vièl / i én lé d'atâuren cunpâgna l'zinzèl.*

*Drî dala mûra ed Pôrta dal Lâm / vèner maténna, quèsi tótt l'ân,
marcànt ch'i tâsten la panza a un vidèl, / bîsti buvénni purtè al mazèl -
pr âl dòn ch'âl bâten a Pôrta dal Lâm / tótt i cliént i pózzen d'aldâm...*

Drî dala mûra, só par i vièl...

*Quanti macêri, a Pôrta dal Lâm / pâsa la guèra, i pâsen i ân,
tótti âl sgnurénni âl pôrten i tâc / par tgnîr alîgher i suldè pulâc
col boogie-woogie a Pôrta dal Lâm / as plócca âl cícclès di americàn...*

Drî dala mûra, só par i vièl...

*L'é sãnper qualla, Pôrta dal Lâm: / mâchin ch'i arîven parfén da luntàn -
i én lé par dlîzer come al marchè / còs ungaraisi bèli slanzè,
tatt africhèni come al carbân, / calzàtt ed saida di fnûc' brasigliàn...*

*Pròpri lé sätta, a Pôrta dal Lâm, / i én pôc alîgher i dû partigiàn,
quî ch'i cardêven che al mânnd srêv canbiè / con na batâglia in mèz ala strè -
t è un bèl da spénner, fusèll in man: / csa vût ch'i fâghen i dû partigiàn...*

Drî dala mûra, só par i vièl...¹³⁴

133 Sulle prostitute a Bologna così si esprime Mingardi: “diventate fortemente visibili dopo la chiusura delle 'case', da noi lo erano anche prima, e questa vetrina era sicuramente un manifesto pubblicitario pregnante per gli innumerevoli 'stranieri' che si trovavano, o per lavoro o per turismo, nella città dove certe barriere non esistevano” (Mingardi 1999, p. 106).

134 Traduzione italiana dell'autrice:

Continua Guccini: “quando Bologna finiva alle porte la via più fluida, e quindi la più ambigua, perché niente è più mutevole e ambiguo dell'acqua, era quella che partiva (o forse fingeva di partire) dal porto, dove un canale falsamente e vanamente interrotto da chiuse e bacini portava la marineria petroniana fino al fiume Reno, e da lì agli incomprensibili spazi aperti del mare Adriatico.

Non so che legni fossero, e che uomini li governassero; la fantasia è spesso manovrata dalle fantasie altrui, se non hai dalla reale realtà di che riempire i tuoi vuoti. Quindi, i marinai, anche se di acqua dolce, (non disprezzabile, perché più buona da bere, anche se può sapere di fango, o proprio per quello, perché si porta dietro terra ferma) li vedi rudi, bestemmiatori (meno la Santa Protettrice), un occhio alle selve della riva l'altro alla corda tesa dello scandaglio, per evitare secche, o banchi di fango.

Porta Lama quindi, fra tutte le altre, si apriva di più all'avventura: come l'acqua mutevole e mai simile a se stessa è ignoto, e pensare che abbiamo anche dimenticato, o mai visto, quali uccelli esotici o belve pericolose potevano sporgersi o assalire dal greto. Anche vicino a casa la natura è rispettata soprattutto da chi la conosce bene, e sa che può avere sempre qualcosa di incredibile da dire.

Millenovecento – Porta delle Lama barconi che viaggiavano in mezzo alla fame,
donnine in svendita, vecchie sdentate, quanta miseria c'era per la strada -
per le donne che battono a Porta delle Lama la lingua fuori è tutto un programma ...
Dietro alle mura, su per i viali non c'è bisogno di aver fatto le scuole superiori
per mettere in mostra sotto un lampione la mercanzia fuori dall'ordinario
C'è la bionda, la rossa e la mora, con la ragazzina che impara il mestiere:
quegli uomini in giro su per i viali sono lì d'attorno come le zanzare.
Dietro le mura di Porta delle Lama venerdì mattina, quasi tutto l'anno,
mercanti che tastano la pancia ad un vitello, bestie bovine portate al macello -
per le donne che battono a Porta delle Lama tutti i clienti puzzano di letame ...
Dietro alle mura su per i viali ...
Quante macerie, a Porta delle Lama passa la guerra, passano gli anni,
tutte le signorine portano i tacchi per tener allegri i soldati polacchi
col boogie-woogie a Porta delle Lama si piluccano le gomme da masticare degli Americani.
Dietro alle mura, su per i viali...
È sempre quella Porta delle Lama, macchine che arrivano fin da lontano,
sono là per scegliere come al mercato cosce ungheresi belle slanciate

Marinai, si diceva, ed ovviamente rudi (certi aggettivi cascano pari su certi sostantivi); ignoriamo purtroppo il loro gergo colorito e criptico, i loro carichi (seta, pesce secco, sale, spezie?), e i loro sicuri canti e i loro volti ci sfuggono, e ci sono sfuggiti per sempre, come i loro scafi, che nei secoli saranno diventati legna da ardere o da costruzione lungo i campi coltivati o paludosi della bassa.

Fuori Porta Lama c'era Venezia, senza i suoi monumenti ma con le sue possibilità magiche. E proprio qui, Venezia, ti voglio, col tuo leone a zampa armata, con le tue espertissime marinerie spinte fino ai limiti del mondo conosciuto. Ricordi? O fingi di avere dimenticato che proprio la marineria di Porta Lama ti sconfisse, in una battaglia navale (la data esatta non interessa più di tanto) che avvenne alla foce del Reno, verso quell'immenso Adriatico che spaventava forse tanto i bolognesi da spingerli ad incredibili eroismi marinari, o a terragne necessarie astuzie¹³⁵."

È difficile oggi, passeggiando per le vie del centro, immaginare Bologna come una città d'acqua, a meno che si presti molta attenzione ai toponimi: circa cinquanta vie hanno nomi legati alle acque, ai manufatti ed ai mestieri che grazie ad essa si praticavano¹³⁶ ed anche alcune chiese (San Bartolomeo di Reno, Madonna del Ponte delle Lame, SS. Girolamo ed Eustachio detta "Le Acque", Crocefisso delle Navi, San Michele del Ponticello, Madonna della Grada, S. Maria dell'Aposa, S. Maria della Chiavica, S. Maria degli Annegati, S. Antonio di Savena) e le insegne di alcune osterie (la Barchetta, il Fiaccalcollo, la Nave). Eppure per secoli le acque ebbero un ruolo fondamentale nel ritmare la vita del capoluogo e dei suoi abitanti, "che se ne servirono per lavare la biancheria e gli indumenti, per annaffiare i numerosi orti, per abbeverare e detergere le bestie [...], smaltire scariche di varia

135 Archivio privato di Francesco Guccini

136 "Guai a perdere la memoria delle acque sotterranee a cui certi toponimi del centro continuano a rendere omaggio. Per quanto esse si siano imputridite, hanno continuato a esercitare nei secoli il loro potere amniotico, rivelandosi protettive e salvifiche" (Barbolini 2004, p. 16). L'autore si riferisce qui a Modena, e ad un episodio accaduto dopo l'8 settembre, quando molti modenesi, catturati e portati in caserma dai Tedeschi, riuscirono a fuggire calandosi dai tombini nei canali.

natura e allontanare le acque di rifiuto, ripulire le strade e sgomberarle dalla neve, oltre che per spedire merci, prodotti del territorio e viaggiare” (Foresti 2001, p. 149).

Le descrizioni legate all'uso delle acque costituiscono un *leit-motiv* dominante nelle descrizioni della città dei viaggiatori stranieri, tra cui anche il francese Jean-Baptiste Labat, che nel 1731 scrive: “I suoi abitanti, laboriosi e industriali, hanno talmente curato il piccolo fiume che esso non fa un passo senza rendere un servizio ai suoi padroni. Vi si vedono mulini da carta, altri per segare il legno che scende dall'Appennino¹³⁷, dei martinetti per forgiare il ferro e per pulire le canne da fucile, per pestare le scorze e le erbe di valle, per conciare i cuoi, per far l'olio, per la canaa e il vino, per macinare ogni sorta di grani, per filare la seta, torcerla e farne matasse e per un'infinità di altri lavori che richiederebbero molto più tempo e spesa, se si dovessero impiegare uomini e cavalli” (in Sorbelli 1927, p. 33).

La navigazione interna mediante canali artificiali è documentata in città sin dall'inizio del XIII secolo e dalla metà del XVI Jacopo Barozzi, detto il Vignola, dota la città di un porto navile di circa 900 metri quadrati, a ridosso delle mura interne vicino a Porta Lame, ottenuto ampliando l'ultimo tratto del Cavaticcio, con annessi un grande magazzino per le merci, edifici per i gabellieri ed un deposito per il legname. Per oltre tre secoli il porto ha svolto un ruolo importante nel sistema delle comunicazioni con Venezia, Ferrara e le città lombarde. Fuori dalla città, dopo la porta, iniziava il Navile vero e proprio, che è rimasto attivo fino alla prima guerra mondiale e sarà solcato dall'ultimo barcone nel 1948.

Proprio al canale del Reno è dedicata l'ultima canzone che analizzeremo in questa ricerca, ovvero *Canèl*, di Fausto Carpani:

*Ai êra una vòlta, dai ténp di Bântvóoi, / bulgnîš ch'i vivêven coi pî sänpr a mói:
cunpâgna Venêzia, regérna dal mèr, / Bulâggna vivêva stramèz ai canèl.
Âcua puzlänta ch'la vâ pian pianén / sâtta ai parchégg' dla nòstra zitè,*

137 Per fluitazione dal Reno e dal Silla.

*âcua ed canèl ch'i an quèrt par vargâggna, / âcua ch'fé vîver la nôstra Bulâggna.
 Drî dala Grèda infén int âl Lâm / dòn tótti in fila ch'lavèven di pâgn
 d'estèd, d'invêren, e quand l'êra fradd / i stèven dânter in pî int una bâtt.
 Vétta da bîsti dâl nôstri mamà / zànnnder, lisîva e cl òmen a cà
 un dé drî a cl èter, ajîr come dman, / âl lavandèri dal canèl ed Raggn.
 Vècia Bulâggna bagnè dai canèl / ch'i êrn i mutûr par psair lavurèr,
 par Sghèr i âlber, par bâter al fèr, / e pr al Navèlli s andèva anc al mèr;
 in Bâurg dâl Câs lé pròpri drî a Raggn / la Saiga dal' Âcua la fèva al lignâm:
 acâz e râuvra, e nûSe castâgn, / ròba preziâuSa par i falegnâm.
 Gîra la rôda da bûr a bûr, / int âl cantén ai é i filadûr
 a fèr la saida par tótti âl madâm / par quâter góbbi, una canta ed Giuân.
 Int âl Mulérmî i òmn êren bianc, / pèder e cínno ch'Sgubèven insàmm,
 dscârga e pò mèSna quintèl ed furmânt / par âl spartûr ed Bulâggna ch'l'à fâm.
 Al pânt di mêrel e in quall int âl Lâm / na fròta ed cínno ch'i fèven al bâgn:
 l'âcua l'andèva pian pian al Batfèr / e là i s farmèven quî ch's êren andghè...
 Âcua puzlânta ch'la vâ pian pianén / sâtta i parchégg' dla nôstra zitè,
 âcua ed canèl ch'i an quèrt par vargâggna, / âcua ch'fé vîver la nôstra Bulâggna¹³⁸.*

138 Traduzione italiana dell'autrice:

C'erano una volta, dai tempi dei Bentivoglio, Bolognesi che vivevano con i piedi sempre a mollo: come Venezia, regina del mare, Bologna viveva in mezzo ai canali. Acqua puzzolente che va piano piano sotto ai parcheggi della nostra città, acqua del canale che hanno coperto per vergogna, acqua che fece vivere la nostra Bologna. Dietro la Grada fino alle Lame donne tutte in fila che lavavano i panni d'estate, d'inverno, e quando era freddo stavano con i piedi dentro una botte. Vita da bestie delle nostre madri, cenere, lisciva e con gli uomini a casa un giorno dietro l'altro, ieri come domani, le lavandaie del canale del Reno. Vecchia Bologna bagnata dai canali che erano i motori per poter lavorare, per segare gli alberi, per battere il ferro, e tramite il Navile si andava anche al mare; in Borgo delle Casse proprio dietro al Ragno la Sega dell'Acqua faceva il legname: acacia rovere, e noce e castagno, roba preziosa per i falegnami. Gira la ruota da buio a buio, nelle cantine ci sono i filatori a fare la seta per tutte le signore per quattro gobbi, una canzone di Giovanni. Nel Mulino gli uomini erano bianchi, padre e figlio sgobbavano insieme, scarica e poi mescola quintali di frumento, per la madia di Bologna che ha fame. Al ponte dei merli e in quello delle Lame una frotta di bambini che facevano il bagno: l'acqua andava piano piano al Battiferro e là si fermavano quelli che s'erano annegati... Acqua puzzolente che va piano piano sotto i parcheggi della nostra città, acqua di canale che hanno coperto per vergogna, acqua che fece vivere la nostra Bologna.

Bibliografia

Bologna e la musica

- ANGIOLINO A., 2003, *Interviste di fine millennio*, Novecento, Roma.
- BALDAZZI G. (a cura di), 1988, Lucio Dalla. Parole cantate. Le mie canzoni, Newton Compton, Roma.
- BARBOLINI R., 2004, *Magical Mystery Tour. Da Pico della Mirandola a Ligabue*, Aliberti Editore, Reggio Emilia.
- BERSELLI E., 2004, *Quel gran pezzo dell'Emilia. Terra di comunisti, motori, musica, bel gioco, cucina grassa e italiani di classe*, Mondadori, Milano.
- BORGNA G., 1992, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano.
- COMASCHI G., "Il concertone agita", in *Il Resto del Carlino*, 7 ottobre 2006, p. 35.
- CORNA PELLEGRINI G., 2007, "Wolfgang Amadeus Mozart, geografo", in *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, anno VII n.1, pp. 8-11.
- COTTO M., 1999, *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Giunti, Firenze.
- FAZIO F., 1996, "Dalla canzonetta alla prosa letteraria. La scuola bolognese e Guccini", in COVERI L. (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea Edizioni, Novara, pp. 143-154.
- LOMBARDI A., 2006, *Bologna. Guida turistica ai luoghi della musica*, UT Orpheus, Bologna.
- LONGHI L., 1918, *Bologna canta*, Ditta Sarti, Bologna.
- MAZZI L., ROSSI GANDOLFI R., 1991, *Bologna la Rock*, Thema, Bologna.
- MINGARDI A., 2007, *Permette un ballo, signorina? I locali, i cantanti e le canzoni che ci hanno fatto incontrare*, Mondadori, Milano.
- MOLINARI PRADELLI A., 2003, *Il suono dell'argilla. 1853-2003: l'ocarina di Budrio 150 anni dopo*, Comune di Budrio.

- MONTI G., DI PIETRO V., 2003, *Dizionario dei cantautori*, Garzanti, Milano.
- MOROZZI G., 2006, *L'Emilia o la dura legge della musica*, Ugo Guanda, Parma.
- PAPOTTI D., 2007, "Marketing turistico e paesaggi sonori. Il caso di "Parma capitale della musica", in *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, anno VII n.1, pp. 16-20.
- PIVATO S., 2002, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna.
- RINALDINI F., 1997, *Resistenze musicali. Il microcosmo underground bolognese*, Franco Angeli, Milano.
- ROMANA C., 2000, "Cara Emilia ti canto", in *Meridiani*, anno XII, n. 91, pp. 74-77.
- ROSSINI C., 1978, "Alla ricerca di John Travolta nei templi bolognesi della disco music: una grande inchiesta tra città e provincia", in *Bologna incontri*, 1978 n. 9, pp. 23-25.
- TINTI A., 2001, *Enciclopedia del rock bolognese. + o – mezzo secolo di musica prodotta a Bologna*, Punto e Virgola, Bologna.
- TORRESIN B., 2006, "Concerto UNESCO", in *La Repubblica*, 27 settembre, p. XI

Bologna e letteratura

- BARBOLINI R., 2004, *Magical Mystery Tour. Da Pico della Mirandola a Ligabue*, Aliberti Editore, Reggio Emilia.
- BERSELLI E., 2004, *Quel gran pezzo dell'Emilia. Terra di comunisti, motori, musica, bel gioco, cucina grassa e italiani di classe*, Mondadori, Milano.
- CERCHI P., COLLINA B. (a cura di), 1996, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Einaudi, Torino.
- COMASCHI G., 2001, *Certo che voi di Bologna...*, Pendragon, Bologna.
- COMASCHI G., 2005, *Scusi, per Bologna? Lei bisogna che faccia il giro...*, Pendragon,

Bologna.

CROCE G.C., 1594, *L'eccellenza e il trionfo del porco*, Baldini, Ferrara.

CROCE G.C., 1599, *La vera Historia della piacevolissima festa della porchetta che si fa ogn'anno in Bologna il giorno di San Bartolomeo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna.

CROCE G.C., 1622, *Canzone sopra la porcellina che si trae giù dal palazzo dell'Illustrissima Città di Bologna per la festa di San Bartolomeo, con tutti gli intrattenimenti di detta festa*, Eredi del Cochi al pozzo rosso, Bologna.

GUCCINI F., 2003, *Cittanova Blues*, Mondadori, Milano.

LEOPARDI G., 2002, *"Questa benedetta Bologna". Impressioni e annotazioni su Bologna tratte dall'epistolario*, Boni Editore, Bologna.

ROVERSI G., 1994, *Viaggiatori stranieri a Bologna. Impressioni d'Autore dal '500 al '900*, L'inchiestroblu, Bologna.

ZUCCHI M., 2005, *Il Broker. I luoghi del romanzo. Guida turistica alla città di Bologna*, Minerva, Bologna.

Altri testi

AA.VV., *Ciao, Bologna*, Franco Angeli, Milano, 2004.

ANSELMINI G.M., RUOZZI G. (a cura di), 2003, *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano.

BACHELARD G., 1975, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari

BARTHES R., 1984, *"Centro-città, centro vuoto"*, in *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino [ediz. orig. *L'Empire des signes*, Albert Skira-Flammarion, Genève-Paris 1970].

BERNARDI U., 2000, *"Il paesaggio e le culture locali"*, in AA.VV. *Il paesaggio italiano*, TCI, Milano, pp. 125-136.

- BOCCHI F. (a cura di), 1997, *Lo specchio della città. Le piazze nella storia dell'Emilia Romagna*, L'Inchiostroblu, Casalecchio di Reno.
- CANDIDA L., 1983, *Scritti geografici (1936-1972)*, Università degli Studi di Venezia, Laboratorio di Geografia Economica, Venezia.
- COLLINA B., 2003, "Piazza", in ANSELMINI G.M., RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 285-297.
- COSTA T., 2001, *Canali & Aposa. Foto-percorso nella Bologna scomparsa*, Costa Editore, Bologna.
- COSTA T., 2006, *Il secolo scorso a Bologna: storia e vita del Novecento*, Costa Editore, Bologna.
- CURZI F., 2005, *Parole son parole. Studio sulla canzone di Francesco Guccini*, poligrafo, Tesi di Dottorato in Italianistica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Macerata.
- DARDEL E., 1986, *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano.
- DAVIES R., 1978, "How to Design a Haunted House", in *One Half of Robertson Davies*, Penguin, London.
- EMILIANI A., 2000, "Il paesaggio, la poesia e la pittura", in AA.VV., *Il paesaggio italiano*, TCI, Milano, pp. 169-180.
- FABBRI F., 1996, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano.
- FORESTI F., 2001, "Il lessico e il racconto delle acque", in TOZZI FONTANA M. (a cura di), *Bologna e l'invenzione delle acque. Saperi, arti e produzione tra '500 e '800*, Editrice Compositori, Bologna, pp. 144-165.
- GUCCINI F., 1998, *Vacca d'un cane*, Universale Economica Feltrinelli, Milano; prima edizione ne "I narratori", 1993.
- JACHIA P., 1998, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Feltrinelli, Milano.

- LEVY B., 1990, "L'apport de la philosophie existentielle à la géographie humaniste" in BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di), *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, pp. 77-86.
- LIGABUE L., 2005, *Urlando contro il cielo. Conversazione con Massimo Cotto*, Aliberti Editore, Reggio Emilia.
- MACCHIAVELLI L., GUCCINI F., 2007, *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica, anzi tre*, Mondadori, Milano.
- MAINOLDI P., 1996, *Vocabolario del dialetto bolognese*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese [Rist. anast. dell'ed. di Bologna 1967].
- MINGARDI A., 1999, *Benessum! Alla ricerca dello stupore perduto errando fra dialetto e gergo a Bologna e dintorni*, Press Club et al.
- MOLINARI PRADELLI A., 2001, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Pendragon, Bologna.
- PASSERINI L., 1997, "Il 68", in ISNENGGHI M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Laterza, Bari.
- PERONI M., 2001, "Il nostro concerto". *La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, La Nuova Italia, Milano.
- PESCI G, UGOLINI C. (a cura di), 1997, *Acque nascoste. Antichi manufatti lungo i corsi d'acqua della città di Bologna*, Editrice Compositori, Bologna.
- RACINE J.B., 1990, "Valeurs et valorisations dans la pratique et l'interprétation humanistes de la géographie" in BAILLY A., SCARIATI R. (a cura di), *L'humanisme en géographie*, Anthropos, Paris, pp. 59-75.
- RAFFAELLI F., 1992, *I segreti di Bologna*, Poligrafici Editoriale, Bologna.
- RAIMONDI S. (a cura di), 1990, *La Piazzola, il mercato e la città*, Grafis, Bologna.
- RELPH E., 1993, "Modernity and the reclamation of Place", in SEAMON D., *Dwelling, seeing and designing. Toward a phenomenological ecology*, State University of New York Press, Albany, pp. 25-40.

- RODA V., 2003, "Stazione", in ANSELMINI G.M., RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 352-361.
- ROUCH M. (a cura di), 1982, *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce*, CLUEB, Bologna.
- SORBELLI A., 1927, *Bologna negli scrittori stranieri*, vol. 1, Zanichelli, Bologna.
- TOZZI FONTANA M. (a cura di), 2001, *Bologna e l'invenzione delle acque. Saperi, arti e produzione tra '500 e '800*, Editrice Compositori, Bologna.
- TEATINI A., 2001, *Voci della città: piccola guida narrativa di Bologna e dintorni*, CLUEB, Bologna.
- VEGLIA M., 2003, "Osteria", in ANSELMINI G.M., RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, pp. 261-273.
- VITALI D., LEPRI L., 2000, *Dizionario italiano-bolognese bolognese-italiano*, Vallardi, Milano.
- ZANOTTI A., 2000, *Il sistema delle acque a Bologna dal XIII al XIX secolo*, Editrice Compositori, Bologna.

CONCLUSIONI

Per quanto riguarda il tema di Bologna Città Creativa della Musica, come accennato nell'introduzione, questa ricerca vede la fine proprio al momento delle prime verifiche sul campo.

Secondo Lucio Dalla i cittadini “devono sentirsi protagonisti alla stregua dei musicisti, e chiedere che questo riconoscimento si traduca in azioni concrete affinché ciò che è cresciuto per istinto e Dna, abbia strutture a cui sostenersi”. Invoca anche la creazione della tanto attesa Casa della Musica, “che all'estero quasi ogni città ha creato, ed è fondamentale, per la cultura della musica, se fatta osservando certe regole e una certa severità”¹³⁹.

Mi auguro davvero che in questa Casa della Musica la città riesca a trovare il posto anche per i numerosi autori analizzati, o anche solo citati, nell'ultimo capitolo, perché senza di essi il panorama musicale di Bologna risulterebbe comunque incompleto. Le numerose pagine dedicati ai vari argomenti evidenziano quanto multiforme e variegata sia la realtà musicale della città, e quanto ogni aspetto abbia bisogno dell'altro per potersi completare e compensare.

E soprattutto spero che, come mi è stato anticipato dall'amministrazione comunale, si riesca davvero, almeno per qualche settimana all'anno, a portare la musica nelle strade della città, per valorizzarne gli spazi magari meno conosciuti e fare così della musica un valido strumento di marketing culturale e territoriale. Esempi di *best practices* in questo senso non mancano nel resto del mondo e sono convinta che anche il capoluogo emiliano abbia tutte le carte in regola per valorizzare se stesso e la propria identità attraverso la valorizzazione dell'espressione musicale dei suoi abitanti.

Mi auguro inoltre che si riesca davvero a creare una proficua *joint venture* tra

139 Dichiarazione rilasciata durante la conferenza stampa di presentazione del progetto.

pubblico e privato per rendere stabile la tendenza attuale di Bologna come importante centro, a livello nazionale, di produzione, registrazione e management musicale, che attira musicisti da ogni parte del Paese e anche dall'estero. Credo sia questa l'unica direzione possibile in cui muoversi per ottimizzare le risorse e massimizzare la resa, contribuendo magari a ricreare l'atmosfera magica delle vivaci notti musicali degli anni Sessanta e Settanta che tutti i cantautori, ma anche i semplici cittadini, sembrano tanto rimpiangere, accusando la Bologna del presente di un certo immobilismo culturale, che snatura un po' la vocazione storica della città come capitale della cultura sin dai tempi della fondazione della più antica università del mondo.

RINGRAZIAMENTI

Le persone da ringraziare, per aver reso possibile questo lavoro, sono veramente tantissime.

Cominciamo dai Professori Francesco Vallerani e Carlo Cencini, che non hanno mai smesso di credere in me e di incoraggiarmi, nonostante in certi momenti nulla sembrasse propendere verso una positiva conclusione dell'impresa. Poi al Prof. Flavio Lucchesi, per la pazienza e la fiducia dimostrati, e alla dottoressa Alice Dal Borgo e agli altri insostituibili geografi dei Dipartimenti di Milano e Bologna, per l'affetto dimostratomi e per i preziosi consigli.

Passiamo poi al dott. Benedetto Zacchioli, per l'entusiasmo e la disponibilità, e alle dottoresse Lucia Fresa e Sveva Ruggero, dell'Ufficio Relazioni Internazionali del Gabinetto del Sindaco del Comune di Bologna, per la disponibilità ed i preziosi suggerimenti bibliografici.

E arriviamo infine a che mi ha instradata verso questa ricerca, comunicandomi quasi in anteprima il progetto di Bologna Città Creativa della Musica, Francesco Guccini. In realtà le ragioni per ringraziarlo sono molte di più e riassumerò qui le principali: per avermi messo a disposizione il suo archivio personale, per avermi pazientemente risposto ad ogni quesito e per avermi insegnato ad avvicinarmi al dialetto emiliano, seppur prendendolo un po' più da sud o forse dovrei meglio dire dall'alto, dal mitico *pavnese* che mi ha facilitata non poco nella traduzioni, per le quali è stato comunque di fondamentale importanza l'aiuto di Gianfranco Romagnoli, Silvia Bergami e Franco Romagnoli.

Anche Gianfranco Romagnoli merita di essere ringraziato per una serie infinita di motivi, non ultimo dei quali il supporto emotivo e logistico, senza il quale probabilmente ora non sarei qui a scrivere questa pagina. E così Francesca Romagnoli, che ha sopportato pazientemente tutte le mie invasioni dei suoi spazi

vitali e la mia completa monopolizzazione del suo tempo libero.

E la mitica Raffolina, che mi ha rimessa in piedi ogni volta che stavo per scivolare e mi ha incoraggiata fino alla fine, con le parole giuste che solo lei riesce misteriosamente a trovare.

E tutti gli amici che ho abbandonato negli ultimi mesi, completamente immersa nel mio lavoro di ricerca: Julita, Sabrina, Raffaella, Laura, Alessia, Sarah, Virginia, Alessandro, Giampaolo, Pamela, Ariela, Franco, Mariagrazia, Roberto, Odri, Caterina, Elisabetta, Vanes, Michela, Mauro e tutti quelli che qui avrò certamente dimenticato.

Un ringraziamento specialissimo va a Paola Zotti, la miglior dirigente che si possa immaginare, e a tutti i genitori e i bambini di DEBRA Italia, che mi hanno dimostrato così tanto affetto e così tanta comprensione da riuscire a lavorare e studiare con una carica che non avrei mai potuto immaginare di possedere.

Ultimo, ma certo non per importanza, è il ringraziamento alla mia famiglia: a mio padre, che probabilmente non si è ancora reso veramente conto che siamo arrivati alla fine di questa impresa, a mia zia Mariuccia, che mi ha sostituita in questi mesi nei compiti più duri e pesanti, e al mio splendido figlio, che mi è stato sempre accanto, sopportandomi di buon grado e dimostrando una pazienza infinita, a cui dedico con tutto il cuore tutta la mia fatica.

Il più difficile da pronunciare è il mio immenso grazie a chi non potrà leggerlo né ascoltarlo e, per la prima volta, non potrà essermi accanto quando più ne avrei bisogno: la mia fantastica mamma, a cui devo veramente tanto, se non tutto.