Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

La musica pop tra cultura e professione: Art Voice Academy come modello di formazione e impresa

Relatore
Ch. Prof. Federico Pupo

Correlatore
Ch. Prof. Alessandro Genovesi

Laureanda
Elisa Campigotto
Matricola 880042

Anno Accademico
2024 / 2025

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I: Le radici del pop

1.1 La musica pop è ovunque…… 1

1.2 Definire il termine: cosa si intende per pop music.……..3

1.3 Le origini della pop music …….…..…. 5

I Race Records e il Rhythm and Blues ….……..…..... 6
Il Rock'n'Roll …….…….. 7
Il beat degli anni Sessanta: i Beatles e i Rolling Stones ……. 9
Gli anni Settanta: Hard Rock, Progressive, Glam, Disco, Funk, Arena, Punk, New Wave e Commercial Pop ……..…….….. 14
Gli anni Ottanta: il Pop elettronico……...……..…… 19
Gli anni Novanta: il Pop vocale virtuosistico e il Teen Pop……..... 21
Il Duemila: l'artista - attivista ……...…… 22
Gli ultimi quindici anni: l'enorme varietà …… 23
Il panorama italiano ……. 24

1.4 La duplice natura del Pop e la *pop culture* ……..….. 33

1.5 L'identità dell'interprete: la figura del *divo* del Pop …….…….. 36

1.6 L'industria del Pop……..…… 37

1.7 I nuovi mezzi di diffusione del Pop: i media ……..…… 38

CAPITOLO II: Le criticità del settore dello spettacolo dal vivo

2.1 Lo spettacolo dal vivo: il valore di un bene immateriale……42

2.2 L'industria creativa dello spettacolo dal vivo: tra cultura ed economia…...43

2.3 Il Dilemma di Broadway: la previsione della domanda,
la rigidità dell'offerta e il *pricing* dinamico.……..……..……45

2.4 Le difficili condizioni di lavoro degli artisti……..……52

CAPITOLO III: L'accesso alla professione: una sguardo al panorama delle accademie pop in Europa e in Italia

3.1 Tra la formazione e l'occupazione: il centro di tutto……..63

3.2 Accademie di canto pop industry-oriented: il contesto europeo

Germania, Popakademie: l'Università pubblica e creativa…….…….64

Regno Unito, la vivace Londra: BIMM Institute, ICMP, LCCM…….……...66

Il Nord Europa, il giusto merito alle arti creative: realtà di alta formazione musicale pubblica a Rotterdam, Copenhagen, Leeds…..……68

3.3 Tra la tradizione e il contemporaneo: alcuni esempi nel contesto formativo della musica pop in Italia

Il CPM Music Institute, imparare l'arte di «essere forti»…….……..70

Saint Louis College of Music: un modello dal respiro internazionale…….…….72

Conservatorio o accademia? Il sistema AFAM nella formazione del canto pop……..73

L'Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini: spazio ai giovani artisti che «si distinguono»…….74

3.4 Il «tassello mancante»: la produzione integrata…….78

CAPITOLO IV: Art Voice Academy: un modello vincente di alta formazione per lo spettacolo e professionalizzazione

4.1 Una premessa…….80

4.2 Cos'è Art Voice Academy: la mission che fonda la sua storia…….…….81

4.3 Il cuore di Art Voice Academy: l'accademia……83

4.4 Le fondamenta di Art Voice Academy: la produzione

Ava Sound Live Music……...87

I progetti ……..89

Ava Theatre ……91

Borse di studio ed incentivi: la ricerca dei nuovi talenti e la valorizzazione di quelli in crescita ……..92

4.5 I finanziamenti

I finanziamenti di carattere pubblico

- *Il Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (ex Fondo Unico per lo Spettacolo)*.....94

Il progetto artistico presentato per il triennio 2025-2027……... 96

Il bilancio preventivo dei progetti interessati dalla richiesta del FSV…….....101

I concerti svolti anche grazie al supporto del FNSV ……106

- *Comuni e regioni* …….……..107

I finanziamenti di carattere privato

- *L'Art Bonus*…….108

- *Le sponsorizzazioni dei Soci Sostenitori* ……..108

4.6 Da un'idea di progetto artistico alla sua realizzazione: una breve intervista al Maestro Diego Basso, Direttore di *Art Voice Academy*, *AVA Sound* e *Diego Basso Direttore* ……...109

4.7 La formazione Art Voice Academy unita alla produzione AVA Sound come formula vincente di integrazione professionale ……..115

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

INTRODUZIONE

La musica pop costituisce oggi uno dei linguaggi musicali maggiormente diffusi e riconoscibili a livello globale. La sua capacità di adattarsi ai diversi contesti culturali e sociali, unita a una struttura melodica accessibile a larga parte di fruitori, ne ha favorito la capillare diffusione e la costante trasformazione nel tempo.

L'evoluzione del genere pop è strettamente connessa allo sviluppo delle tecnologie e dei mezzi di comunicazione attuali. La progressiva digitalizzazione dei contenuti musicali e la possibilità di accedervi in qualunque momento e luogo, hanno modificato in modo significativo non solo le modalità di ascolto, ma anche i processi di produzione, distribuzione e promozione della musica tutta. Tali trasformazioni, avviatesi nel corso del Novecento, hanno plasmato profondamente il ruolo dell'artista e con lui anche le professioni che si inseriscono nel settore delle arti performative.

La crescente domanda di formazione specifica nell'ambito della musica pop ha permesso una conseguente istituzionalizzazione di percorsi didattici dedicati: l'accesso alla professione artistica non avviene più esclusivamente attraverso esperienze informali o da autodidatta, ma sempre più spesso tramite studi strutturati presso enti pubblici e privati.

Tuttavia, a fronte di tale incremento dell'offerta formativa, emergono criticità rilevanti sul piano occupazionale. Il cantante pop, infatti, si trova spesso a operare in contesti segnati da discontinuità contrattuale, incertezza retributiva e periodi di inattività. Queste problematiche portano a una tensione tra il valore culturale attribuito alla musica e allo spettacolo dal vivo, riconosciuto come bene culturale immateriale, e le concrete possibilità di stabilità professionale offerte a coloro che scelgono di intraprendere la strada delle arti performative.

La presente tesi nasce dal desiderio di comprendere le ragioni di tale precarietà, causata anche da dinamiche proprie dello spettacolo dal vivo. Nell'analisi condotta particolare attenzione verrà prestata al momento di transizione tra il termine degli studi musicali e l'ingresso nel mercato del lavoro: è proprio in questo frangente che emerge con grande importanza il divario tra formazione acquisita e l'incertezza delle opportunità di lavoro, che si rivelano essere un'incognita per molti giovani artisti che sognano il loro futuro professionale nel campo della musica.

Da questa situazione, ne deriva un paradosso: a fronte della riconosciuta rilevanza culturale e sociale delle arti performative, i giovani artisti si

trovano ad affrontare situazioni di forte mancanza di impiego e subiscono una generale instabilità economico - occupazionale.
Considerando tale problematica verranno presi in esame alcuni istituti musicali europei di rilievo, con l'obiettivo di comprendere come l'offerta formativa contemporanea tenti di rispondere al problema consistente della disoccupazione artistica. Successivamente l'attenzione si sposterà sul contesto formativo italiano, da secoli legato alla tradizione musicale, attraverso l'analisi di alcune realtà pubbliche e private impegnate nella costruzione di percorsi di istruzione in ambito performativo.
In quest'ottica verrà preso in analisi un caso di studio situato nella provincia di Treviso, in cui la collaborazione costante tra la dimensione formativa e quella produttiva rappresenta un possibile modello di integrazione tra studio e professione.
Il cuore della ricerca consiste dunque nel riflettere sulle ragioni per le quali, nonostante l'inserimento della pratica della performance come elemento presente nei percorsi didattici, persista la criticità della disoccupazione dopo il conseguimento di un titolo in campo musicale.
L'obiettivo finale sarà quello di individuare strategie concrete e prospettive operative reali in grado di ridurre la distanza tra la formazione e il lavoro, contribuendo a delineare un modello più diretto di accesso alla professione artistica.

CAPITOLO I

LE RADICI DEL POP

1.1 La musica pop è ovunque

> La musica pop è ovunque. È impossibile, in una qualsiasi giornata di un qualsiasi mese di un qualsiasi anno, non imbattersi nelle note e nella voce di una canzone e nella faccia di un cantante; è impossibile non sentirli e vederli emergere dallo schermo di una Tv o di un computer, dagli altoparlanti della radio o del proprio stereo di casa. [1]

Partendo da questa osservazione dell'autore Sibilla, diventa impossibile non notare quanto il genere Pop faccia parte della quotidianità di ognuno di noi.
Che si percepisca di sottofondo il tema musicale di un brano di *Madonna* in un luogo pubblico o che si ascolti con attenzione il nuovo album di *Billie Eilish* con gli auricolari, il Pop è per eccellenza il genere che più si presta ad essere riprodotto nei vari contesti del nostro tempo. Si può affermare con certezza che, almeno per le generazioni più giovani, la musica pop partecipa attivamente alla routine quotidiana, intrecciandosi a vissuti emotivi e sociali.
Il Pop è sicuramente il genere musicale che è più in grado di parlare ad un pubblico eterogeneo, unendo diverse generazioni e veicolando messaggi che attraversano i decenni.
Non è azzardato affermare che tale genere tende a «piacere a tutti», grazie al suo carattere orecchiabile e alle sue strutture di facile comprensione, ma è interessante interrogarsi anche su ciò che è la vera *chiave* che permette al Pop di comunicare in modo così ampio, abbracciando un pubblico di diversa cultura, provenienza, età, istruzione ed estrazione sociale.
La pop music è un genere estremamente fluido e trasversale, aspetto che le permette di assorbire e mescolarsi a caratteristiche e sonorità

[1] Sibilla G., *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2017, p. 11.

di altri stili musicali come il Jazz, il Rock, il Rap e l'R&B, evolvendosi costantemente a nuove espressioni musicali ibride. Non è raro infatti che, ascoltando casualmente una canzone che passa in radio, non ci sia ben chiaro come definirla o a che categoria musicale essa appartenga: questo è un punto centrale nella definizione di *pop music*, poichè essa stessa - musicalmente parlando - è intersezione di molti stili e, come vedremo, le sue radici provengono da diversi *ceppi* musicali. Il fatto che il Pop sia un grande «tetto» sotto il quale «convivono» molte matrici musicali, può già farci intuire il motivo di tanta popolarità e non è strano che sia un genere che favorisce anche l'incontro di linguaggi e sonorità apparentemente contrastanti. Nel grande calderone della musica, i confini tra i codici stilistici sono estremamente labili e permeabili. Fortunatamente non è possibile infatti categorizzare la musica in compartimenti stagni, pretendendo che ogni genere rimanga immobile nella sua area senza scoprire codici di altri stili. Proprio da queste riflessioni potremmo riassumere la *pop music* con un paio di parole che ne descrivono le sue caratteristiche intrinseche: mescolanza e trasversalità.

E' importante riconoscere che ogni categoria musicale ha i propri linguaggi ed espedienti comunicativi, e che anche la pop music assume caratteristiche e funzioni differenti a seconda dei contesti sociali e mediali nei quali appare. Attraverso i decenni ha sviluppato riti e sistemi riconoscibili, che però non si esauriscono solo con le canzoni: il Pop ha rappresentato storia e valori che uniscono sociologia, musicologia e industria. Si può dire che esso abbia contribuito a tracciare la dimensione narrativa della contemporaneità, accompagnando trasformazioni e sviluppi sociali che toccano, anche in forma minima, ogni individuo.

Oggigiorno si discute molto sui meriti estetici e qualitativi da attribuire alla musica pop, discutendo su quali artisti meritino davvero le prime posizioni in classifica, basandosi in modo banale solo sul numero di biglietti venduti per i concerti o sulle riproduzioni nelle piattaforme audio. I dati sono un indicatore importante, ma ciò che risulta interessante è anche soffermarsi su che cosa ha significato in passato e che cosa tuttora significa ascoltare il Pop, che impatto ha sull'identità e sul comportamento del pubblico e infine, capire come si muove il mercato di questo prodotto musicale.

1.2 Definire il termine: cosa si intende per pop music

Quando si parla di *popular music* si affronta un genere musicale complesso. Insieme all'analisi del contesto storico-sociale che accompagna le origini del pop vi è anche la necessità di specificare che significato assume l'aggettivo «popolare». In maniera del tutto semplicistica, si crede che il significato di *pop* abbia principalmente caratteristiche legate alla dimensione del consumo, delle vendite e del divertimento. Motivo per il quale si crede - ingenuamente - che la *pop music* non necessiti di studi su ciò che ha significato per la società e sui valori generazionali veicolati, da inizio Novecento ai giorni nostri.

Per molto tempo si è verificato un vuoto di analisi e di ricerche storiche sulla definizione di tutto ciò che si intende per *popular music*. Nel 1981, ad Amsterdam, si tenne una conferenza intitolata: «*First International Conference on Popular Music Studies*», occasione nella quale venne fondata l'*International Association for Study of Popular Music*. Nacque così un'associazione accademica nella quale i pionieri iniziarono a studiare il tema della catalogazione dei sottogeneri del Pop, interrogandosi su ciò che comprendeva il termine «*pop*» in campo musicologico. In questa prima occasione si parlò di metodi di registrazione, di sociologia, di pubblicità, di consumo e di sottogeneri. Tutto corretto, se non fosse per il fatto che ci si accorse che era facilissimo cadere nella superficialità o nell'equivoco se prima non si fosse ragionato su cosa si intendeva esattamente per *popular music*, questione che è stata la conseguenza diretta del vuoto che ha subito questa parte di storia della musica.

Per questo motivo, durante la seconda conferenza tenutasi nel 1983 a Reggio Emilia, si decise di andare più a fondo sulla questione e questa volta il convegno si intitolava: «*What is Popular Music?*». Il titolo venne appositamente lasciato in inglese, poiché le traduzioni nelle diverse lingue davano già sfumature diverse al genere di cui si voleva discutere. Basti pensare alla traduzione in italiano che verrebbe spontaneo associare al termine *pop music*, ovvero «musica popolare» intesa solo come «Musica tradizionale orale» che trarrebbe in inganno perché non del tutto esatta.

A partire dai due incontri citati in cui esperti internazionali si sono confrontati su termini e valenze, l'aggettivo «*popular*» è stato finalmente ufficializzato nel campo della musicologia e dei *Popular music studies*. Oggi, con tale termine, gli studiosi definiscono l'insieme di tutta la musica diversa da quella tradizionale colta occidentale e da quella folklorica di tradizione rituale - popolare. Questa netta distinzione avviene principalmente di conseguenza ai mezzi attraverso i quali la musica viene riprodotta e diffusa. Infatti i media e gli apparecchi di riproduzione del suono eserciteranno un ruolo significativo non solo nel veicolare i messaggi della *pop music* su larga scala - aspetto che già ne anticipa parzialmente le sue funzioni - ma contribuiranno anche alla definizione terminologica del genere stesso.

Se da una parte assumiamo lo spartiacque dei media come uno dei punti cruciali che hanno contribuito alla creazione del genere *pop music*, dall'altra risulta difficile affermare totalmente che i cambiamenti tecnologici di riproduzione musicale siano stati l'unico criterio per stabilire i confini tra i diversi generi.

La distinzione infatti è molto più sottile. Come afferma lo studioso Lucio Spaziante potremmo considerare, ad esempio, il brano della tradizione classica napoletana *'O sole mio* del 1898 già come brano pop,[2] perché costruito per il grande pubblico e pensato per essere cantato in contesti comuni come in strada, alle feste e nei concerti popolari. Quindi si può dire che le caratteristiche appena citate siano tra le prime che dovremmo prendere in considerazione per la definizione del genere in questione. Il brano inoltre presenta una struttura semplice, orecchiabile ed immediata: rimane in mente ed è facile da memorizzare grazie dell'alternarsi delle strofe e del ritornello. Questo permette la piena comprensione da parte del pubblico comune e permette di essere cantato in modo informale e «tra sè e sè» da chiunque. Altro aspetto chiave che può far pensare che un brano della tradizione di fine Ottocento possa entrare negli schemi della *pop music* è che mette in luce la personalità e il carisma dell'interprete. Nella musica pop la figura del cantante è centrale,

[2] Spaziante L., *Il pop italiano nel duemila: elettronica e hip-hop, neomelodismo e televisione,* Italia, 2000, Guerini Studio, p. 1.

tanto da creare un vero *star system*. *'O sole mio*, infatti, viene associato a grandi interpreti amati dal pubblico, come Enrico Caruso, in grado di creare negli ascoltatori un legame emotivo con il brano. Con questo, non si vuole certo etichettare tale brano come *Pop*, ma analizzare il motivo di tanto successo ci aiuta a comprendere la fluidità del genere e soprattutto i criteri che possono caratterizzare la canzone *pop*.

La *popular music* più di altri generi è infatti nata per incontrare il gusto del pubblico. Indubbiamente è un genere che dalla seconda metà del Novecento è stato estremamente legato all'industria e al mercato delle vendite, ma questo punto è solo una delle sue caratteristiche. Anche se tra tutti i generi è quello che più si associa alla dimensione delle vendite e della dinamica del consumo, questo aspetto non deve offuscarne il giudizio di valore. Spesso infatti si confonde la musica «di consumo» con musica «di bassa qualità» e questo è un grave errore. La musica pop sarebbe esistita comunque, anche senza i mezzi che ne hanno amplificato la diffusione. Essa infatti non è nata con l'obiettivo di diventare musica di massa, ma lo è diventata successivamente, in conseguenza alle innovazioni tecnologiche di riproduzione. Proprio per questo motivo risulta fondamentale distinguere la diffusione commerciale dalla qualità estetica, evitando di accusare la *pop music* come «frivola» solo perché è un genere più accessibile ad un pubblico esteso.

1.3 Le origini della *pop music*

Nel già citato *I linguaggi della musica pop*, Gianni Sibilla scrive che il genere pop contemporaneo affonda le sue radici in quattro diversi campi musicali: la *musica leggera*, il *Rhythm and Blues*, il *Rock'n'roll* e la musica popolare (*Folk*). Come stile musicale, infatti, è stato in grado di assorbire alcune delle caratteristiche principali di ognuna di queste ramificazioni, che hanno permesso al Pop di diventare il genere che oggi conosciamo. Se dalla musica leggera ha ereditato l'orecchiabilità e il carattere di intrattenimento, dall' R&B (rhythm and blues) attinge alcune caratteristiche strutturali come l'alternanza strofa-ritornello e la durata approssimativa di 3 minuti. Da quest'ultimo genere si è passati al primo Rock'n'roll dal quale il Pop

ha appreso l'importanza estetica della performance e l'anticonformismo degli artisti; dal Folk, invece, la musica pop trae ispirazione per le sue funzioni sociali, veicolando messaggi in grado di raggiungere il vasto pubblico. Il Pop quindi è unione di tutti questi codici, incontro e sovrapposizione di linguaggi musicali e culturali ibridi, fluidi e non classificabili sotto un unico stile.

Per comprendere meglio cos'è il fenomeno della *pop music* oggi, per analizzare i messaggi che veicola e per capire il motivo per cui - più di altri generi musicali - riesce a raggiungere il vasto pubblico, è necessario ripercorrere alcune tappe storiche che hanno segnato l'evoluzione stilistica di tale genere durante tutto il ventesimo secolo. Ricostruire le origini del *Pop* aiuta ad avere una visione più completa della trasformazione del gusto musicale occidentale e chiarisce il motivo per il quale ancora oggi continua ad essere il genere musicale più ascoltato al mondo.

Infatti, prendendo come esempio la recente classifica delle 200 canzoni più riprodotte tra ottobre e novembre 2025, redatta dalla rivista musicale statunitense *Billboard* - che rappresenta una delle fonti più attendibili in termini di ascolti streaming e vendite globali - il Pop (contaminato da altri sottogeneri come l'Indie, l'Alternative, il K-pop e la Dance) si aggiudica il primato di ascolti, guadagnandosi il 36,5 % della percentuale di popolazione che ama consumare musica. [3]

I Race Records e il Rhythm and Blues

Sul piano storico, le radici del Pop si possono collocare ad inizio Novecento. Più precisamente l'emergere dell'R&B nel contesto americano tra il IX e XX secolo, costituì il primo grande punto di svolta per la musica occidentale. Tale stile musicale deriva a sua volta da una categoria commerciale denominata *Race Records* che erano un vasto insieme di canti appartenenti alla tradizione afroamericana comprendenti canti da lavoro, Blues, Gospel, Spirituals, Jazz, Boogie-woogie e musica da ballo. Più

[3] Billboard Global 200 – This Week. *Billboard*, 2025, https://www.billboard.com/charts/billboard-global-200/. Consultato il 31 ottobre 2025.

specificamente, si può affermare che nel periodo compreso tra il 1920 e il 1949 i *Race Records* furono un canale dell'industria musicale che permetteva alla musica afroamericana di entrare per la prima volta nel mercato discografico. Fino a quel momento, infatti, la tradizione musicale nera era sempre stata trasmessa solo oralmente. Se da una parte i *Race Records* furono un modo per gli afroamericani di incidere musica e di ascoltarla, i generi musicali che tale etichetta comprendeva rimanevano all'interno della sfera culturale nera. Basti pensare che tale termine, traduzione di "*dischi per la razza",* era utilizzato dalle case discografiche americane bianche per distinguere i dischi da e per musicisti e ascoltatori afro.
Inoltre, a partire dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, si verificarono importanti migrazioni interne che vedevano gli afroamericani del Sud rurale degli Stati Uniti spostarsi verso le città del nord, portando con loro il blues contaminandolo con sonorità più urbane. In questo modo, i musicisti afroamericani iniziano ad adattare la loro musica anche agli ascoltatori bianchi modernizzando così lo stile musicale afro attraverso ritmi più vivaci ed accattivanti. Questo cambio di registro permise alla musica afroamericana di essere ascoltata anche nei club e nelle radio e alla fine degli anni '40 sarà proprio la rivista Billboard a trasformare il termine *Race Records* in una denominazione più inclusiva e meno settoriale: il Rhythm and Blues, meglio conosciuto come R&B.
L'R&B e il successivo Rock'n'roll possono essere considerati continuazione del *«City Blues»*, contaminazione urbana della musica nera nelle metropoli statunitensi, che si verificò prima delle migrazioni ma che culminò a seguito di esse.

Il Rock'n'Roll

Nel capitolo *Musica pop e comunicazione: il contesto socioculturale*[4] Sibilla colloca ufficialmente la nascita del Pop negli anni Cinquanta del ventesimo secolo, a seguito della grande rivoluzione musicale e culturale che il Rock'n'roll rappresentò per l'occidente. Più precisamente il 1956, anno nel quale Elvis Presley comparve nel

[4] Sibilla G., *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.

celeberrimo programma americano *Ed Sullivan Show.*[5], è il punto fermo temporale che segna l'inizio dell'epoca del Rock. Il cantante, allora poco più che ventenne, si presenta al pubblico adulto della televisione americana impressionando più di cinquanta milioni di telespettatori con le sue movenze ammiccanti. Nella stessa decade, prima di lui, Bill Haley con il suo *Rock Around the Clock* eseguito con i Comets definì il successo del Rock'n'Roll, conferendo più spettacolarità e ritmo all'energia del Rhythm and Blues.

Il Rock'n Roll nacque dunque, ancora una volta, non solo dalla contaminazione di due generi musicali — l'R&B degli afroamericani e la musica Country dell'America bianca — ma anche dall'incontro tra due sfere culturali storicamente separate, caratterizzate da rapporti di potere, economie diverse e norme sociali divergenti. Questo incontro fu mediato da musicisti, produttori e platee che adattarono, reinterpretarono e riformularono pratiche espressive in risposta a gusti e opportunità di mercato. In termini culturali, la musica divenne un luogo di scambio in cui pratiche musicali afroamericane influenzarono profondamente l'estetica popolare dominante.

Parlando di visibilità la musica afroamericana acquisì centralità e modificò profondamente la scena culturale globale. Per contro il riconoscimento spesso non si tradusse in benefici economici equi: molti artisti neri rimasero marginalizzati nei circuiti meno remunerativi e le rappresentazioni della cultura nera furono spesso ricontestualizzate per raggiungere il pubblico bianco, perdendo i significati originari e le radici politiche che questa musica portava con sé.

Verso la fine degli anni Cinquanta, il Rock'n'roll americano attraversò una fase di decadenza a causa della repressione moralista americana. Per le istituzioni religiose e politiche statunitensi più conservatrici, tale genere musicale era visto come una minaccia per l'immagine dell'America del dopoguerra che si voleva promuovere - ovvero quella di una società bianca, casta, cristiana e basata su valori familiari tradizionali. L'energia sessuale e la contaminazione con la cultura afro che abbiamo scoperto essere alla base del

[5] The Ed Sullivan Show, *Elvis Presley «Hound Dog» (9 settembre 1956) on The Sullivan Show,* YouTube, 1956, https://www.youtube.com/watch?v=Lrn8nTMcv_k. Consultato il 7 agosto 2025.

Rock'n'Roll rappresentava un pericolo morale per la nazione, che metteva in discussione i codici comportamentali dominanti e favoriva disordini giovanili, ribellioni e la tanto temuta mescolanza razziale. Anche i media e le radio censurarono le inquadrature delle esibizioni di Elvis Presley e favorirono cover di brani afro eseguite da musicisti bianchi, mirate ad omettere ritmi e testi ritenuti troppo trasgressivi.
Asa Carter, editore del *The Southerner* - mensile del gruppo politico suprematista bianco *North Alabama Citizens Council* - in un articolo afferma: «*Turn on your radio and listen to the Rock & Roll death song of America and the white race* [...]»[6] (Accendi la radio e senti il Rock&Roll, musica di morte dell'America e della razza bianca [...]). Secondo le ideologie conservatrici e profondamente razziste che sostenevano la segregazione della popolazione nera negli stati del sud, come Alabama Mississippi Georgia Louisiana e Arkansas, ascoltare il Rock&Roll degradava l'uomo bianco e orchestrava cospirazioni che miravano all'integrità morale dei giovani americani.
Elvis guidò una vera e propria rivoluzione musicale e sociale: prima dell'esplosione del Rock'n'roll, infatti, la musica era concepita come pratica spirituale, cerimoniale o artistica; solo a partire dagli anni Cinquanta essa assume una funzione prevalentemente ludica e commerciale, diventando uno dei principali strumenti di intrattenimento della società di massa.

Il beat degli anni Sessanta: i Beatles e i Rolling Stones

Presto l'iconico linguaggio performativo di Elvis contaminò anche l'Europa e tra il 1963-1964 nacque una nuova fase della musica pop rock, identificata come *British Invasion*. Dal Regno Unito furono i Beatles ad ispirarsi al Rock'n'Roll americano di Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard e Buddy Holly, mentre i Rolling Stones si rifecero maggiormente al Blues di Chicago. Come afferma John Lennon: «*When I heard Elvis, I knew that I wasn't the only person in the world who felt like that. Before Elvis, there was nothing*»[7] (Quando ho

[6] The Southerner, "*Musical Treatment*," Vol. I, No. 2 (Marzo 1956), p. 5. North Alabama Citizens' Council Archives.
[7] Lennon J., Wenner J., *Lennon remembers*, Stati Uniti, Straight Arrow Books, 1971.

ascoltato Elvis per la prima volta, sapevo che non ero l'unico che si sentiva in quel modo. Prima di Elvis, non c'era nulla).
Ciononostante, se in una prima fase i Beatles si ispirarono molto allo stile di Elvis, qualche anno più tardi intrapresero una scrittura più autoriale, sperimentale e generalmente più attenta a strutture melodiche e ad armonie vocali. Nel contesto britannico, a differenza di quello statunitense, il Rock prese infatti una piega più riflessiva per quanto riguarda i testi e decisamente più attenta dal punto di vista compositivo. Nella decade che comprende gli anni Sessanta, il fulcro dell'innovazione musicale si spostò geograficamente dunque dall'America alla Gran Bretagna, grazie anche alle intuizioni musicali di altri gruppi inglesi come gli Who.[8]
Tra le caratteristiche stilistiche dei Beatles, emerge la voglia di comporre musica più matura, con testi introspettivi e di grande rilevanza per la società del tempo. E' innegabile che, se prima la maggior parte della musica del grande pubblico si basava su narrazioni più semplici, con l'era dei Beatles si iniziarono a scardinare tematiche complesse che riflettevano le inquietudini e le incertezze dell'uomo contemporaneo. Gli arrangiamenti elaborati - con armonie vocali innovative e sovraincisioni stratificate - uniti a capelli lunghi, abiti eccentrici e look psichedelici, contribuirono a creare il fenomeno di massa chiamato *Beatlemania*, una forma di fandom globale che riuniva milioni di giovani in un'esperienza collettiva. Attraverso la forte coscienza artistica e culturale della loro musica, i Beatles incarnarono il desiderio di libertà e cambiamento che ispirò la generazione del dopoguerra.
Lo sviluppo del Beat rappresentò una vera e propria frattura tra la generazione che aveva fatto fronte ai grandi conflitti mondiali e quella invece che si affacciava ad una nuova stagione di emancipazione dai modelli tradizionali. I giovani degli anni Sessanta erano desiderosi di affermare una loro nuova identità culturale che da sempre, come tutte le nuove generazioni, veniva osservata con sospetto dagli adulti

[8] Enciclopedia Treccani. (s.d) *The Who*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/the-who/. Consultato il 10 novembre 2025.

i quali tendevano a criticarne i comportamenti, le mode e le scelte musicali:

> Che cos'è il Beat? Per gli onesti benpensanti [*si tratta di*] urla inarticolate, amplificate da appositi impianti fino a trasformarsi in un chiasso assordante , l'esibizione stupida di giovinastri cappelloni e poco puliti che hanno appena imparato a strimpellare un paio di accordi sulla chitarra e ai quali isteriche ragazzette manifestano il loro entusiasmo con strilli altrettanto inarticolati. Per gli scettici il Beat è una trovata pubblicitaria di scaltri affaristi che, con trucchi sempre nuovi, spillano quattrini ai giovani.[9]

Inutile affermare che fu proprio tale rivoluzione generazionale a cambiare per sempre le sorti della musica pop in Europa e nel mondo.

Non è difficile comprendere perché il celebre quartetto di Liverpool ebbe questo enorme potere sui giovani degli anni Sessanta: i Beatles adottarono un approccio moderno e cosmopolita, aspetto che li rese artisti globali e capaci di parlare a culture diverse, assorbendo stimoli provenienti da tutto il mondo. I Beatles infatti non producevano brani solo attraverso i codici del Rock inglese, ma mescolarono la musica occidentale con elementi tipici delle culture orientali. Possiamo ascoltare un esempio di questo linguaggio innovativo in brani come *Norwegian Wood*[10] o *Within you without you*[11], nei quali George Harrison introdusse strumenti come il *sitar* ed altre sonorità tipiche della tradizione indiana. Harrison, chitarrista dei Beatles dal 1962 al 1970[12], fu l'artista del gruppo che più profondamente sviluppò una sensibilità spirituale e musicale verso l'Oriente e in particolar modo

---

[9] Kaiser R.U.., *Guida alla musica pop*, Milano, Mondadori Editore,1971, p. 37.

[10] The Beatles, *Norwegian Wood (The Bird Has Flown)*, YouTube, 1965, https://www.youtube.com/watch?v=MQYybpKlDh0. Consultato il 10 novembre 2025.

[11] The Beatles, *Within You Without You*, YouTube, 1967, https://www.youtube.com/watch?v=HsffxGyY4ck. Consultato il 10 novembre 2025.

[12] Enciclopedia Treccani. (s.d.) *George Harrison*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/george-harrison/. Consultato il 10 novembre 2025.

verso la cultura indiana. Attraverso l'incontro e la collaborazione con il maestro Ravi Shankar, Harrison abbracciò la filosofia, la religiosità e la dimensione meditativa della musica indiana, integrandole nella sua interpretazione musicale. Questo sodalizio profondamente umano si espresse non solo sul piano musicale, ma anche sotto forma di impegno etico e filantropico: Harrison e Shankar organizzarono il Concerto per il Bangladesh, tenutosi il primo agosto del 1971 presso il Madison Square Garden a New York. L'evento nacque come risposta immediata alla grave crisi umanitaria provocata dalla guerra civile tra Pakistan e India, che portò alla nascita del Bangladesh causando milioni di vittime e profughi. Il *Concert for Bangladesh* fu il primo grande concerto benefico della storia della musica pop, evento apripista che anticipò importanti concerti a scopo caritatevole della storia del Pop, quali i Live Aid o i Farm Aid fondati nel 1985. Grazie alla partecipazione di alcuni tra gli artisti più riconosciuti di quegli anni tra cui Bob Dylan e Eric Clapton, il *Concert for Bangladesh* segna un punto cruciale nel rapporto tra il Pop e la consapevolezza collettiva, dimostrando come la musica possa diventare veicolo concreto di cambiamento e universalità. Questo evento ridefinì anche il ruolo dell'artista, non più semplice intrattenitore ma figura attivamente impegnata a smuovere le coscienze degli ascoltatori.

Tra le sperimentazioni sonore dei Beatles compaiono anche ritmi ska e reggae, tipiche del sudamerica, come il brano *Ob-La-Di, Ob-La-Da*.[13]

Si può dire, quindi, che la band inglese scoprì la possibilità di mescolare i codici del Rock occidentale con le sonorità appartenenti a culture extra-europee, aspetto che trasformò definitivamente la musica occidentale in un linguaggio planetario in grado di aprire l'immaginario dei giovani occidentali a nuove visioni della musica e della vita.

La musica dei Beatles veicolò in modo consistente anche il tema della pace, prendendo posizioni nette contro la guerra e la violenza, riferite in particolare al conflitto in Vietnam e alla Guerra Fredda. La

[13] The Beatles, *Ob-La-Di, Ob-La-Da,* YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=9x5WY_jmsko. Consultato il 10 novembre 2025.

loro musica, insieme all'attivismo costante di alcuni membri - come John Lennon e con lui Yoko Ono - fu colonna sonora del movimento Hippie, simbolo della contestazione giovanile degli anni Sessanta: brani come *All you need is love*[14] - andata in onda globalmente via satellite nel 1967 - e successivamente *Imagine*[15] diventarono inni globali di pace che ancora oggi rivendicano la speranza di un mondo migliore.

Parallelamente a questa profonda rivoluzione culturale e musicale avviata dai Beatles, gli anni Sessanta vedono affermarsi un altro gruppo beat fondamentale nell'evoluzione del Pop-Rock: i Rolling Stones. Anch'essi inglesi e presenti nella scena musicale coeva ai Beatles, i Rolling Stones rappresentano l'altro volto della *British Invasion*. Il nome della band è tratto da una canzone Rhythm and Blues del cantante Muddy Waters e non è difficile capire perchè, in un'epoca successiva, la loro musica è stata definita dalla critica musicale come «Beat nero».

Se il quartetto di Liverpool - sebbene rivoluzionario in musiche e testi - aveva colpito per la loro cura armonica, l'innovazione in sala di registrazione e per la sperimentazione melodica sviluppatasi nel contesto industriale della Liverpool degli anni Sessanta, i Rolling Stones portano alla luce un'identità sonora più ruvida e viscerale, radicata al Rock'n roll delle origini e soprattutto al blues afroamericano d'oltreoceano.

Il Beat degli anni Sessanta è quindi diviso in due: da una parte i Beatles, i "bravi ragazzi" che, sebbene seguissero il vento del cambiamento sociale e ideologico della nuova generazione, ad un certo punto vennero recepiti dalla generazione anziana come co-educatori di valori alti, grazie alla loro musica intelligente, dagli arrangiamenti raffinati.

Dall'altra i Rolling Stones, un contraltare diretto e ribelle, dal linguaggio musicale caratterizzato da un Rock energico e più crudo:

---

[14] The Beatles, *All you need is love*, Youtube, 1967, https://www.youtube.com/watch?v=bsYXDWvkjUQ. Consultato il 13 novembre 2025.

[15] John Lennon, *Imagine*, Youtube, 1971, https://www.youtube.com/watch?v=YkgkThdzX-8. Consultato il 13 novembre 2025.

> Gli Stones erano esattamente il contrario dei Beatles. Mentre i Beatles diffondevano un'atmosfera di intelligenza ben temperata e di generale amabilità, conquistando così i genitori, gli Stones con le loro chiome arruffate e con quella ventata di ribellione generale che li circondava, spaventavano tutti quelli che avessero superato i venticinque anni. [16]

Nelle loro canzoni infatti, tra gli altri temi caratteristici di comportamenti giovanili ribelli, cantano anche un'altra morale cioè quella del «viaggio» - riconducibile all'uso di sostanze - che in una prima fase ne rese difficile il successo nell'industria musicale, a differenza dei loro «colleghi rivali» Beatles.
Le vere protagoniste della musica, spesso percepite dai media conservatori come diaboliche o sovversive, erano le chitarre suonate da Keith Richards. L'attitudine provocatoria dell'iconico *frontman* Mick Jagger, insieme al polistrumentista Brian Jones, al batterista Charlie Watts e al bassista Bill Wyman, contribuirono a celebrare i Rolling Stones come la Rock band che influenzerà per eccellenza la musica pop-rock dei decenni successivi. Nel panorama musicale degli anni Sessanta e Settanta, in piena trasformazione, gli Stones - i «*bad boys*» - offrirono un contrappunto decisivo alla definizione dell'immaginario del rock moderno.

Gli anni Settanta: Hard Rock, Progressive, Glam, Disco, Funk, Arena, Punk, New Wave e Commercial Pop

Il periodo del *Rock* attraversa gli anni Sessanta per concludersi nell'ultima fase degli anni Settanta, con l'avvento del Punk. Se da una parte il Rock rappresenta uno dei punti cardine che hanno plasmato il Pop contemporaneo, esso nasce proprio come genere musicale in totale contrapposizione alla musica leggera. Il Rock si pone fin da subito come voce alternativa e resistente, rifiutandosi di compiacere le industrie musicali e rispettare i canoni commerciali imposti dai mezzi di comunicazione di massa.

---

[16] Kaiser R.U., *Guida alla musica pop,* Milano, Mondadori, 1975, p. 72.

Gli anni Settanta rappresentano un decennio di grande fermento per la musica rock e per tutte le sue innumerevoli sfumature e stili che insieme hanno contribuito enormemente alla trasformazione del Pop. È l'era nella quale i confini tra i generi musicali si fanno permeabili, le produzioni si fondono a sperimentazioni musicali che dilagano in direzioni diverse, attraverso codici all'insegna dell'ibridazione.

Nei primissimi anni Settanta vengono concepiti l'Hard Rock e il Progressive, nei quali si celebrano i virtuosismi strumentali attraverso una teatralizzazione molto fisica della performance. I Led Zeppelin e i Deep Purple, emblemi dell'Hard Rock, si distinsero per riff energici e dinamismo nei live, concepiti come grande situazione collettiva giovanile che anticiperà gli spettacolari tour delle successive rock band negli stadi affollati.

In modo parallelo, il Progressive Rock dei Pink Floyd e dei Genesis mette in luce la complessità compositiva mediante la creazione del concept album, raccolta di tracce che narrano storie o sviluppano tematiche sociali. Con album come *The Dark Side of the Moon* (1973)[17] o *Wish You Were Here* (1975)[18] dei Pink Floyd, la musica conquista una dignità simile a quella di un oggetto artistico che merita una cura minuziosa dei dettagli sonori e attenzione sofisticata ai testi. Così come la rivoluzione culturale iniziata dai Beatles negli anni Sessanta, anche il Progressive Rock ha contribuito all'innalzamento del valore simbolico e culturale della musica pop, coniugando intrattenimento e sperimentazione artistica.

L'evoluzione musicale degli anni Settanta procede con l'esplosione del Glam Rock, che amplia ulteriormente il ventaglio espressivo del Rock attraverso l'estetica teatrale e la centralità della performance artistica. La figura del cantante si trasforma: David Bowie e i T. Rex non si limitano alla sola produzione sonora, ma costruiscono narrazioni visive che diventano parti integranti della loro identità performativa. Mediante costumi eccentrici e trucco vistoso - marchio distintivo in rock band come i Kiss -, il Glam Rock integra musica,

[17] Pink Floyd, *Darkside of The Moon*, YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=ABlYBn7Jo38. Consultato il 2 dicembre 2025.

[18] Pink Floyd, *Wish You Were Here*, YouTube, 1975, https://www.youtube.com/watch?v=IXdNnw99-Ic. Consultato il 2 dicembre 2025.

moda e spettacolo, affermando un nuovo modo di intendere il cantante come un artista che si esprime con specifici codici estetici e concettuali. I confini gender si fanno fluidi, il trucco è un espediente semiotico di possibilità identitarie alternative e di riflessione sulla percezione del sé, del desiderio e del proprio spazio nella performance: questa è solo una delle tante sfide allo stereotipo tradizionale ed elementi espressivi quali corpo, abbigliamento e trucco si affiancano alla musica per la costruzione di un progetto scenico e simbolico complessivo. Sebbene meno intellettuale del Progressive, il Glam conferisce grande impatto sonoro e ritmo travolgente al Rock degli anni Settanta con la finalità di creare teatralità anche nel tessuto ritmico dei brani. *Starman* (1973)[19] di David Bowie è un esempio di ponte tra entrambi i mondi Rock e Pop, visionario e audace ma accessibile e melodico.

Il periodo che va dal 1973 al 1976 segna l'ascesa della Disco e del Funk, che insieme si intrecciano nel plasmare il Pop di massa e la cultura giovanile. In particolare con il fenomeno Donna Summer e la *Disco Music* si costruiscono sonorità dai ritmi ballabili costanti perfetti per la dancefloor di club e discoteche urbane. Contemporaneamente, il Funk si afferma con tessuti ritmici caratteristici quali il basso sincopato e il *groove*, elementi dall'estremo *appeal* melodico che ne amplificano la popolarità e il successo commerciale. I locali notturni diventano il luogo di ritrovo e il centro della vita giovanile, facendosi sfondo di comportamenti collettivi e rituali sociali. I ritmi dance favoriscono il movimento del corpo e la musica diventa esperienza attiva e multisensoriale; la pista da ballo si trasforma in un palcoscenico in cui tutti possono prendere parte alla performance collettiva attraverso l'abbigliamento e la danza. L'interazione tra ambiente, suono e *lifestyle* contribuisce a consolidare abitudini, codici e gusti condivisi dai ragazzi che si rendono partecipi attivi della formazione e diffusione della cultura pop. *I Feel Love* (1977)[20] di Donna Summer diventa brano pionieristico della disco elettronica -

[19] David Bowie, *Starman*, YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=t365MuktYQs. Consultato il 2 dicembre 2025.
[20] Donna Summer, *I Feel Love*, YouTube, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=gHF-w8yGrHI. Consultato il 2 dicembre 2025.

non molto diverso da brani recentissimi - che, inoltre, fa parte di un repertorio che riporta l'attenzione alla musica *black* e che si inserisce perfettamente nella *pop culture* globale.

Poco dopo vi è una fase in cui la musica esce dai contesti serrati dei club, per essere suonata all'aperto, davanti a migliaia di persone. Il Rock commerciale denominato «Arena Rock» è una corrente che si canta per la folla nei grandi spazi ed è quella che, tra tutti sottogeneri del Rock, si presenta come la più emblematica dal punto di vista della fruizione collettiva e «di massa». L'Arena Rock ruota attorno all'immediatezza emotiva attraverso l'uso dei crescendo dei cori, che esplodono in un effetto epico nei grandi concerti negli stadi. Come nel Glam, anche l'Arena Rock focalizza la performance sulla spettacolarizzazione carismatica dei *frontman*, che con mosse e particolarità vocali conquistano interi stadi. Basti pensare all'impatto di Freddie Mercury dei Queen, che con brani come *We Will Rock You* (1977)[21] è stato in grado di coinvolgere enormi platee e creare un rapporto strettissimo con il suo numerosissimo pubblico. Si può dire che l'Arena, più che un genere, è un vero e proprio formato performativo dove la musica non solo è ascoltata ma è vissuta all'interno di un'estetica visiva che amplifica il concetto di evento musicale. L'Arena Rock copre una fase musicale che ingloba da una parte l'esuberanza e l'energia di gruppi come i Queen, e dall'altra una sfera musicale più cantautoriale come quella di Elton John, dove l'eccentricità del personaggio è affiancata da armonie più eleganti. In questo momento della storia della musica il pubblico del Rock si amplia e, anche grazie alla diffusione delle radio commerciali che lo rendono il genere di intrattenimento dominante, raggiunge varie fasce generazionali .

La fine degli anni Settanta è caratterizzata dalla svolta musicale operata dal Punk, corrente che con i suoi testi polemici e ribelli rappresenta una rottura netta dal punto di vista stilistico rispetto agli altri generi del Rock. Sex Pistols, Ramones e The Clash cantano brani che rifiutano le logiche musicali della popolarità e del mercato alle quali l'ultima fase del Rock aveva portato, comprese quelle

[21] Queen, *We Will Rock You*, YouTube, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=-tJYN-eG1zk. Consultato il 3 dicembre 2025.

dettate dalle radio che impongono produzioni mainstream e si inginocchiano al volere dell'industria musicale commerciale. Profondamente anticonvenzionale e dallo stile aggressivo e trasandato, il Punk crea una cultura di un Rock speculare, provocatorio e alternativo, ponendosi in contrasto con il lato più patinato e commercializzato della produzione Pop-Rock del decennio. Il New Wave e il post-Punk invece, rappresentano un ponte tra i due mondi: proseguono la scia di alienazione del Punk pur mantenendo le finalità del Pop come strumento di narrazione sociale. In questo momento si afferma un ulteriore ambiente di fruizione musicale giovanile, diverso da quello dei club glitterati della Disco o dei grandi stadi dell'Arena, cioè quello dello spazio urbano informale e dei club indipendenti. Si tratta di luoghi di ritrovo economici ed autogestiti, frequentati da micro-comunità di individui che si riconoscono in questa musica per stile ed ideali; spesso gli artisti che si esibiscono sono appoggiati da radio indipendenti che favoriscono la diffusione di musicisti emergenti prendendo una posizione contro il potere commerciale delle *majors*.

Tutt'altro che alternativo è il filone di una serie di gruppi di artisti che esplodono nella scena pop internazionale negli stessi anni di fine del decennio, come gli svedesi ABBA o i Bee Gees. Gli ABBA porranno le basi di un mercato che diventerà strutturale per la musica degli anni Ottanta, portando il pop europeo nelle classifiche globali grazie a una produzione tecnologicamente avanzata negli studi di registrazione. I metodi che permettono la sovraincisione dei cori, conferiscono al Pop melodico una chiave sonora attrattiva grazie alla possibilità di registrare voci in modo pulito e luminoso, aspetti sempre affiancati da immagini di artisti coerenti con le sonorità delle loro canzoni. *Dancing Queen* (1976)[22] rappresenta in modo esemplare la trasformazione del Pop globale secondo il linguaggio musicale di produzione levigata e influenzata dalla Disco*,* tipico degli ABBA.

[22] ABBA, *Dancing Queen*, YouTube, 1976, https://www.youtube.com/watch?v=xFrGuyw1V8s. Consultato il 4 dicembre 2025.

Con i Bee Gees il Funk si unisce alla Disco e quando viene pubblicato *Night Fever* (1977)[23], colonna sonora del celebre e film *Saturday Night Fever*, la cultura pop diventa definitivamente dispositivo transmediale, che abbraccia più che mai ogni linguaggio della *pop culture*: musica, cinema, moda, danza, locali e stile di vita.

Gli anni Ottanta: il Pop elettronico

Il passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta è caratterizzato da una massiccia mediatizzazione dell'immagine dei prodotti musicali di punta, che fungono da vero e proprio brand visivo: grazie all'affermarsi della televisione musicale nel 1981 e del *videoclip*, il mondo della *pop music* scopre nuove strategie di promozione e di consumo affiancate da grandi innovazioni di produzione negli studi, come il *MIDI* e il *Synth*. La diffusione di sintetizzatori e di nuovissime possibilità come i campionatori, permettono di allargare il panorama del suono, favorendo l'innovazione della musica elettronica.

La scia del Post- Punk e del New Wave prosegue nella prima fase degli anni Ottanta, con ingredienti più moderni che lo mescolano al Synth-Pop - ben comprensibile ascoltando brani di gruppi come i Depeche Mode e The Cure - ma più di tutti saranno artisti come Michael Jackson, Madonna, Prince e Whitney Houston che inaugureranno una nuova stagione della musica, con versioni estetiche d'impatto e costruzioni d'immagine della nuova Pop-star. L'iconico videoclip di *Thriller* (1982)[24], singolo inserito nell'omonimo album di Michael Jackson, sfrutta il linguaggio cinematico per incrementare le potenzialità del nuovo Pop elettronico, attraverso coreografie accattivanti e storytelling visuale. La cura formale del suono ibrido si accompagna a una fase in cui si torna a sonorità appartenenti al mondo della musica black, in particolar modo al Funk, al Soul e all'R&B; e la spettacolare ascesa di Michael Jackson permetterà il reinserimento di artisti afroamericani nel panorama della

[23] Bee Gees, *Night Fever*, YouTube 1977, https://www.youtube.com/watch?v=SkypZuY6ZvA. Consultato il 4 dicembre 2025.
[24] Michael Jackson, *Thriller*, YouTube, 1982, https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA. Consultato il 4 dicembre 2025.

programmazione mainstream su canali globali come MTV. [25] E' proprio nella prima fase degli anni Ottanta che si afferma la figura della celebrità pop, che inserisce la musica nel mondo della pubblicità e della televisione tanto che, proprio grazie all'influenza operata dalla figura di Michael Jackson nel mondo *pop-culture*, è stato mediaticamente incoronato «*Re del Pop*».[26]

Per quanto riguarda il Rock, invece, proseguono anche negli anni Ottanta i grandi live dell'Arena Rock, con gruppi come gli U2, i Police, i Dire Straits ma anche Bon Jovi e Bruce Springsteen, che riempiono gli stadi con i loro tour mondiali, con la vendita di dischi e del loro *merchandising*. Il Rock degli anni Ottanta ritorna ad una sfera più emotiva, con testi politicamente più impegnati rispetto a quelli degli anni Settanta; basti pensare ad album come *War* (1983)[27] degli U2, che affronta tematiche che riguardano conflitti e tensioni in diverse parti del mondo, o *So* (1986)[28] di Peter Gabriel, album pop e Worldbeat, sui temi dei diritti umani.

L'Hard Rock e il Glam Metal, più commerciali rispetto al decennio precedente, hanno come protagonisti i Guns N' Roses, Europe e Van Halen che si esprimono con codici trasgressivi appartenenti al mondo del Rock ma al contempo sfruttano i mezzi e l'attenzione all'immagine artistica tipici del Pop, appiattendo sempre più il confine tra i due mondi.

L'evoluzione della musica in questo decennio abbraccia moltissimi altri generi, come l'Hip-Hop e il Rap, ma soprattutto l'elettronica che con la nascita dell'House e della proto-Techno crea molti punti

---

[25] Nei primi anni Ottanta infatti i media privilegiano ancora artisti bianchi, aspetto che, fino al momento di esplosione del fenomeno Jackson, compromette notevolmente l'entrata e la promozione di artisti afro.

[26] Elizabeth Taylor, in *Soul Train Awards*, 1989, "Michael Jackson: the true king of Pop, rock and soul," cit. in *Michael Jackson Official Website*. https://www.michaeljackson.com/news/why-michael-jackson-is-known-as-the-king-of-pop/. Consultato il 7 dicembre 2025.

[27] U2, *War*, YouTube, 1983, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lyXJSDVlmv6a4WW1du-5Ftnrn8roVXtJI&si=9gkOa-leGWfnjqji. Consultato il 7 dicembre 2025.

[28] Peter Gabriel, *So*, YouTube, 1986, https://youtube.com/playlist?list=PL8Lpw39GxwbOrtJYaFDbAMswkMRpHxM1T&si=E_E_KBevJaCnYSmi. Consultato il 4 dicembre 2025.

d’incontro con il Pop, anticipandone le contaminazioni definitive degli anni Novanta.

Gli anni Novanta: il Pop vocale virtuosistico e il Teen Pop

L’ultima decade del XX secolo eredita alcuni dei codici visivi e sonori degli anni Ottanta, come la sempre maggiore centralità dell’icona pop come star hollywoodiana, sebbene con enormi differenze derivanti anche dai cambiamenti tecnologici dei supporti di ascolto musicale. L’ampia scelta artistica da parte delle industrie musicali degli anni Novanta porta alla creazione di subculture estremamente eterogenee nell’ascolto di musica. Se da un lato rimane vivo il ruolo del performer multimediale degli anni Ottanta, dall’altro iniziano a spiccare voci dal grande impatto virtuosistico, come Mariah Carey.
Il mondo del Rock si fa invece meno patinato rispetto agli anni Ottanta, con un ritorno a modelli più autentici: i Nirvana e i Pearl Jam, gruppi Alternative-Grunge, si contrappongono all’estetica precedente del Glam Rock, a favore di una maggiore spontaneità più in linea con l’attitudine dei giovani dei primi anni Novanta. In generale si nota come si tende ad abbandonare il luccichio stravagante del Rock anni Ottanta, per tornare ad una narrazione musicale più autentica e reale.
Una novità fu il Teen Pop, un genere colorato e fresco dedicato al pubblico adolescenziale e capeggiato da boy e girl band come i Backstreet Boys e le Spice Girls, ai quali si aggiungono Britney Spears, Christina Aguilera, Jessica Simpson e Justin Timberlake, tutte giovani star dal grande seguito ampiamente appoggiate da un marketing strutturato e da un solido apparato mediatico.
Un approfondimento a sé meriterebbe lo sviluppo dell’Hip-Hop, fenomeno esploso veramente solo con le liriche urbane tormentate dei rivali Tupac Shakur e The Notorious B.I.G., che trasformano il Rap in racconti urbani drammatici delle grandi città americane, narrando violenza, discriminazione e marginalità sociale.
L’ultima parte degli anni novanta è definito dalla Dance elettronica, confermato dall’inserimento dell’House nelle canzoni pop commerciali grazie a band europee come i Daft Punk e, più in generale, dalla figura del DJ che da qui in poi diventa anche

produttore e remixer, intervenendo su brani già esistenti e creando arrangiamenti nei quali si fondono innumerevoli generi diversi. La digitalizzazione e la possibilità di inserire suoni in loop distingue la Dance anni Novanta da quella precedente, rendendola più house - perciò con sonorità più profonde - e di ambientazione *trance* e psichedelica.

Il Duemila: l'artista-attivista

La scia degli anni Novanta prosegue anche nella prima parte del nuovo millennio, mantenendo la posizione centrale delle giovani celebrità promosse dall'industria discografica e dalle grandi etichette. Si aggiungono fenomeni internazionali come Beyoncé per il Pop-R&B performativo, Pink per un Pop-Rock graffiato e interpreti come Celine Dion e Robbie Williams per il Pop melodico più orchestrale. Il futuro della musica pop che si assesta nei primi anni Duemila sarà fondamentale per gli anni a venire: le voci dal timbro potente, particolare o dalle caratteristiche melismatiche diventano il vero segno distintivo degli artisti, permettendo di spiccare in un panorama musicale sempre più competitivo e globalizzato. Gli standard tecnici sono elevatissimi e l'impatto vocale garantisce riconoscibilità e memorabilità delle performance live. L'Hip-Hop, in crescente evoluzione dagli anni Ottanta, riposiziona il Pop in sfere più urbane: è l'epoca di artisti rap come Kanye West, Usher, Jay-Z, 50 Cents ed Eminem, ma anche dello stile R&B più dance e femminile con Rihanna e del neo-soul con Alicia Keys.
Una figura contemporanea estremamente influente è Lady Gaga, - performer a tutto tondo - perfetto esempio di estetica artpop elettronica dalla personalità provocatoria e basata sull'eccesso, che può essere considerata figura chiave di transizione del Pop non solo per le sue capacità vocali - che in tempi più recenti hanno spaziato anche in altri campi musicali come il Jazz o il cinema - ma anche grazie all'artificio del concetto di metamorfosi che l'artista ha da sempre posto al centro del suo brand e che l'ha resa artista icona

della comunità *Queer*. Il brano *Born this way* (2011)[29] diventa inno all'inclusività e all'accettazione di corpi non normativi: in questa nuova fase della musica, l'artista pop si fa attivista e promotore di valori sul piano dei diritti sociali. Con il cambiamento dei dispositivi di fruizione musicale e l'emigrazione alle piattaforme, diventa più facile per gli artisti dell'ultima era musicale creare un rapporto con la loro *community*, aspetto che avvicina sempre di più i cantanti alla loro *fanbase*, amplificandone esponenzialmente i messaggi artistici e personali. In questo senso Lady Gaga incarna un ponte tra il modello «classico», per così dire, di popstar degli anni Settanta e Ottanta e quello più recente, in cui a creare l'impatto artistico non sono solo la musica e la *performance*, ma soprattutto la vicinanza al pubblico e il voler puntare i riflettori su tematiche complesse e divisive.
Dal 2008 in poi seguono Shakira e Jennifer Lopez, dalle forti influenze pop latine, Katy Perry con un pop più ironico e colorato e i Black Eyed Peas, con lo stile Hip-Hop elettronico; ma sono anche gli anni dei Maroon 5 e dei Coldplay, di Kesha e Bruno Mars. Difficile sarebbe menzionarli tutti ed elencare ogni genere coinvolto dalla musica di questi artisti: ciò che è importante, invece, è sottolineare quanto l'universo pop sia frammentato in personalità e sottogeneri dagli anni Duemila ad oggi.

Gli ultimi quindici anni: l'enorme varietà

A partire dal 2010 vi è un ritorno più emblematico alla centralità nella produzione sonora elettronica, tanto che DJ e produttori come David Guetta, Avicii e Calvin Harris assumono un ruolo creativo centrale e sono essi stessi ad invitare i cantanti a collaborare alla loro musica ed ampliarne quindi la loro popolarità (come Sia per David Guetta o Dua Lipa con Calvin Harris). Le radio globali celebrano ritmi elettronici potenti e strutturati che non fungono più solo da semplice sottofondo nelle discoteche e nei locali, ma diventano performance centrali e studiate nei luoghi di grandi festival ed eventi, con scenografici spettacoli di luci ed effetti speciali.

[29] Lady Gaga, *Born This Way*, YouTube, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw. Consultato il 6 dicembre 2025.

Se il Pop continua a tessere integrazioni ritmiche con il mondo dell' Hip-Hop, rap e trap con Nicki Minaj, Drake, Pitbull e Florida, il pop femminile *mainstream* pone la vocalità al centro dell'offerta musicale, con artiste come Adele e Taylor Swift. Il Teen pop prosegue con fenomeni di Pop-star giovanissime come Justin Bieber, Ariana Grande, e più tardi, Billie Eilish e Olivia Rodrigo, esempi di talento vocale e forte strategia mediatica legata alle piattaforme digitali. Tra la musica contemporanea uscita di recente non mancano revival sonori delle epoche precedenti. Non è raro che i nuovi artisti non solo trovino ispirazione dalle grandi icone degli anni Settanta e Ottanta, ma propongano loro collaborazioni per nuova musica. Questo fenomeno fa riflettere su quanto alcune fasi dell'evoluzione del Pop abbiano lasciato il segno anche nelle generazioni dei più giovani. Un esempio di ponte intergenerazionale e continuum musicale tra la musica di oggi e quella di ieri è *Cold Heart* (2021)[30] di Dua Lipa e Elton John, dove le voci dei due cantanti dialogano tra la nostalgia del sound anni Ottanta e l'innovazione dei ritmi dance contemporanei. In questo senso, collaborazioni di questo tipo rimandano al percorso storico che ci ha condotti alla musica che ascoltiamo oggi, dimostrando ancora una volta come il Pop sia un genere che si costruisce attraverso le personalità che lo incarnano e con il pubblico che lo fruisce. Esso si costruisce su un dialogo costante con le proprie radici, pur restando al passo con i linguaggi espressivi contemporanei.

Il panorama italiano

L'Italia del secondo dopoguerra era ancora molto legata alle tradizioni: mentre in America si afferma il Rock'n Roll con l'iconico Elvis Presley, i giovani italiani sembrano non avere consapevolezza generazionale e ascoltano la stessa musica dei loro genitori. Non solo: frequentano gli stessi luoghi, conducono la stessa vita e guardano gli stessi film. Nel 1951 nasce il Festival di Sanremo e autori come Claudio Villa e Nilla Pizzi creano melodie dall'aura familiare e rassicurante che ben rappresentano la ruralità e il

[30] Elton John, Dua Lipa, *Cold Heart*, YouTube, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=qod03PVTLqk. Consultato il 4 dicembre 2025.

tentativo di ripresa dell'Italia nel primo decennio post-bellico. Tutto cambia con l'inevitabile arrivo del Rock'n'roll dagli Stati Uniti, genere che invade l'Italia tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, momento nel quale esplode anche l'industria discografica grazie all'avvento del 45 giri. Vi è anche la diffusione di dispositivi di riproduzione musicale come i juke box e la musica in Italia sembra scorgere un nuovo orizzonte con la nascita di eventi come il celebre Festivalbar, nato nel 1964. Ma la vera rivoluzione di questo periodo è la diffusione delle radio, dei giradischi portatili e delle prime musicassette che permettono di ascoltare musica anche nell'ambiente domestico, senza necessariamente recarsi in una balera. Iniziò l'autoconsapevolezza della generazione giovanile di quegli anni e i ragazzi esprimono la loro indipendenza dal mondo degli adulti anche attraverso la musica. Tra il 1951 e il 1958 si ha un boom di vendite di dischi e, per la prima volta in Italia, tra le classificazioni di generi musicali proposte dall'industria discografica appare l'etichetta "musica giovanile".

Grandi cambiamenti politici e sociali caratterizzarono l'Italia della seconda metà degli anni Cinquanta: gli italiani vivono il cosiddetto Miracolo economico che spinge la nuova società di massa all'urbanizzazione e all'emigrazione interna verso i grandi centri di produzione industriale. Colonna sonora di quegli anni fu *Nel blu dipinto di blu* di Domenico Modugno, brano simbolo di cambiamento e di inaugurazione di una nuova Italia.

La nascita del *Pop-Italiano* moderno deve molto a una generazione di artisti che anticipano il cantautorato delle epoche successive, come Gino Paoli e Ornella Vanoni, che canteranno testi sofisticati e narrativi, in una dimensione melodica delicata e profondamente emotiva.

Questo fervente clima di rinascita e ripresa viene interrotto da fatti politici che comprendono violenti scontri sociali culminati con la morte di alcuni lavoratori a Reggio Emilia e in Sicilia. Dal punto di vista politico questo evento segnerà l'avanzata delle sinistre e l'emergere di nuovi collettivi giovanili antifascisti. La sempre più ampia scolarizzazione di massa delinea una fascia giovanile prevalentemente studentesca ed offre ai giovani italiani frequenti possibilità di scambio e confronto tra loro.

Come nel resto del mondo, anche l'Italia è investita dal Beat e gruppi come i Beatles e i Rolling Stones aprono la strada a numerose cover band che ne imitano la musica e lo stile. Come già ampiamente analizzato nei paragrafi precedenti, il Beat incarna nei giovani non solo l'interesse verso uno stile musicale innovativo e originale, ma soprattutto un nuovo desiderio di autorappresentazione e distinzione dalle generazioni dei loro padri: anche in Italia il Beat causa la stessa frattura. Seguendo la scia delle accuse da parte delle istituzioni conservatrici contro questo nuovo genere, anche in Italia non mancano le polemiche smosse della Chiesa Cattolica che demonizza la carica erotica dei locali nei quali i ragazzi si radunavano per ballare lo Shake e il Beat.

Seguendo la scia di nuovi stili di vita promossi dal movimento hippie, i giovani prendono parte a proteste contro il militarismo, chiedendo pace e diritti civili. Con questi presupposti l'Italia sfocerà nella rivolta studentesca del Sessantotto: ispirandosi a grandi raduni come Woodstock, gli studenti si ritrovano per protestare contro il sistema e parlare di nonviolenza e di anti guerra. Si iniziano ad ascoltare grandi canzoni che segneranno la storia di intere generazioni come *Blowin' in the wind* (1962) [31] di Bob Dylan - repertorio nel quale denuncia i *Masters of war*, i «signori della guerra» che da essa traggono profitto economico - che ispireranno anche cantautori italiani come Francesco Guccini e Gianni Morandi (*C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*). [32]

Per tutta la fine degli anni Sessanta si contestarono concretamente le istituzioni e gli apparati dello Stato, attraverso occupazioni dei luoghi pubblici e lotte operaie: temi come la guerra in Vietnam, gli armamenti, il nucleare, i diritti delle donne e della classe operaia smuovono le coscienze dei giovani studenti. E' fondamentale dire che in Italia, come nel resto del mondo, la musica è stata strumento collettivo di protesta e mezzo col quale si sono diffusi messaggi di sensibilizzazione e riflessione morale. In questo panorama storico

[31] Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, YouTube, 1962, https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE. Consultato il 5 dicembre 2025.

[32] Gianni Morandi, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, YouTube, 1966, https://www.youtube.com/watch?v=52ia60dKoF0. Consultato il 5 dicembre 2025.

dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, si riscopre più che mai l'ascolto collettivo della musica, creando situazioni sociali in cui ci si scambia idee politiche e si discutono tematiche di rivoluzione.
Proprio in questi contesti si afferma il genere della «canzone impegnata», e cantautorale, dove il vero protagonista è il testo. Brani come *Contessa* (1966)[33] di Paolo Pietrangeli e *Canzone del maggio* (1973)[34] di Fabrizio De André diventano inni del Sessantotto.
Con l'inizio degli anni Settanta la distanza tra la canzone di protesta e il gusto popolare cresce, anche a causa dei nuovi generi musicali che approdano in Italia. Nel frattempo aumentano gli scontri tra fazioni politiche estremizzate e il potere, qualunque esso sia. Ciò darà origine agli «anni di piombo», un decennio della storia d'Italia segnato da violenza, terrorismo e omicidi, culminato con l'uccisione del Presidente del Consiglio dei Ministri Aldo Moro ad opera delle Brigate Rosse. Ciononostante, parallelamente agli scontri, si afferma un'area underground più libertaria e meno ideologizzata in cui si fa spazio la cultura popolare. Anche a causa della censura politica sui testi, che ne scoraggia la creatività e ne limita la diffusione, la canzone militante entra in crisi iniziando il suo periodo di declino. Sebbene i giovani della sinistra si facessero forti promotori di musica impegnata e socialmente utile, di nascosto cedevano all'ascolto di alcuni tra artisti pop di punta di quegli anni come Battisti o Baglioni. Tra le personalità femminili appartenenti al mondo musicale della televisione tra gli anni Sessanta e Settanta vi è Mina, che nei programmi della Rai ha portato la sua immagine carismatica e di moderna eleganza: volto principale di alcuni programmi trasmessi sulla rete nazionale come *Studio Uno, Canzonissima, Teatro 10, Senza Rete* e *Milleluci* condotto con Raffaella Carrà. Esse anticipano il ruolo dell'icona pop italiana femminile, emancipata e ironica, e nelle trasmissioni da loro condotte contribuiscono alla diffusione popolare della musica leggera. Emerge Adriano Celentano che con la sua gestualità energica diventa il volto del nuovo Pop italiano, con brani

[33] Paolo Pietrangeli, *Contessa*, YouTube, 1966, https://www.youtube.com/watch?v=1WOIfjPY5tc. Consultato il 5 dicembre 2025.
[34] Fabrizio De Andrè, *Canzone del maggio,* YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=l2D1lSLvo8c. Consultato il 5 dicembre 2025.

leggeri in linea con la musica ritmata del varietà e dalle sonorità rocki tipiche degli anni Settanta. In questa fase si inserisce anche Patty Pravo, che aggiunge trasgressione e sensualità all'immagine dell'icona femminile e Rita Pavone, dall'aria più spigliata e travolgente.

E' evidente dunque una frammentazione del pubblico musicale italiano in questi anni: da una parte vi è la canzone politicamente impegnata, che attrae giovani con idee rivoluzionarie e studenti desiderosi di cambiamenti sociali, dall'altra si sviluppa in contemporanea una forma di musica leggera e televisiva, che raggiunge un pubblico più vasto e trasversale. I primi anni Settanta, infatti, sono celebri anche per numerose pop band italiane molto seguite come i Nomadi, i Pooh o i Ricchi e Poveri. Aumenta anche la libertà di scelta nella fruizione di musica, che amplia i confini di ascolto: le persone hanno la possibilità di partecipare a numerosi spettacoli a livello locale e di scoprire generi provenienti da oltreoceano come il Jazz, il Blues e l'R&B, che tra la metà degli anni Ottanta e Novanta troveranno espressione anche nella musica italiana con artisti come Zucchero Fornaciari.

Per tutta la metà dei primi anni Settanta l'Italia è dominata da un genere musicale particolare: il Rock progressivo. E' una fusione di generi molto diversi tra loro: Rock, Blues, musica psichedelica, musica tradizionale e musica classica. Il Progressive Rock viene ascoltato in modo intellettuale e trattato come musica colta nella quale la ricerca musicale e strumentale assume grande importanza. Dal Regno Unito si ascoltano i Genesis, che in Italia conquisteranno grandi ascolti, e a livello nazionale gruppi come la Premiata Forneria Marconi (PFM), il Banco del Mutuo Soccorso, gli Area e Le Orme.

Nello stesso periodo nel nostro Paese arriva l'Hard Rock - con gruppi stranieri come i Deep Purple e Led Zeppelin - e in una fase successiva, i Kiss - e il Glam Rock con David Bowie, che i giovani italiani recepiscono con grande entusiasmo, e che trova dei parallelismi stilistici ed espressivi con cantanti italiani come Renato Zero.

Per tutto il corso degli anni Settanta i cantautori assumono una rilevanza importante nel panorama discografico italiano:

da Roma, Francesco De Gregori, Antonello Venditti, Riccardo Cocciante, Claudio Baglioni, Renato Zero, Rino Gaetano; da Milano, Eugenio Finardi e Roberto Vecchioni; da Napoli, Edoardo Bennato, Alan Sorrenti e Pino Daniele; da Bologna e Modena, Lucio Dalla, Francesco Guccini, Claudio Lolli, Pierangelo Bertoli; da Genova, Francesco De André e Ivano Fossati; dalla Sicilia, Franco Battiato.[35]

L'importanza storica e il valore culturale della musica di questi autori portò alla nascita del Premio Tenco nel 1974 - in occasione del Festival di Sanremo - pensato per valorizzare la canzone d'autore. Essendo le musiche cantautorali un intreccio di personali riflessioni, poesia, denuncia e sentimento, esse permettono all'ascoltatore di immedesimarsi nel vissuto del cantautore. I temi del cantautorato infatti riguardano il quotidiano e narrano racconti che toccano l'esperienza di ognuno, aspetto che ne favorisce l'identificazione comune. Altra caratteristica che lo rende un genere molto apprezzato in Italia è che l'autore coincide con l'interprete: il fatto che il cantante racconti il suo vissuto in prima persona e senza maschere, ne conferisce credibilità e familiarità. L'importanza dei testi è al culmine, sebbene la musica non passi in secondo piano.

A causa dei movimenti sociali turbolenti degli anni Settanta, i gruppi stranieri evitano tour in Italia e si verificano annullamenti di interi festival a causa di disordini pubblici. In questo periodo più che mai, la musica è percepita come espressione di identità politica e i concerti sono il terreno adatto per affermare la propria presenza - spesso violenta - e contestare istituzioni, prezzi dei biglietti e forze dell'ordine: gli spazi culturali diventavano teatro di tensioni sociali già manifestate dalla fine del decennio precedente. In questo clima, i disordini ai raduni musicali sono espressione diretta di cambiamenti sociali radicali.

Dopo il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro nel 1978, evento che segna il culmine più drammatico degli Anni di Piombo, i giovani attivisti che erano stati protagonisti del decennio della violenza

[35] Silingardi C., Percorsi musicali negli anni Settanta. In *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 3, 2019, p.14.

estremista sembrano allontanarsi gradualmente dall'impegno politico: inizia un processo di ritorno alla sfera privata, caratterizzato spesso da percorsi difficili e di rassegnazione che includono anche uso massiccio di droghe pesanti e allucinogeni. In generale si può dire che tra i giovani emerge il desiderio di lasciarsi alle spalle un periodo di grandi tensioni, per dedicarsi al divertimento, al consumismo e alla realizzazione personale. Il 1978 segna definitivamente la chiusura della stagione del Sessantotto e uno dei cambiamenti più evidenti si vede proprio attraverso il consumo della musica: in Italia si afferma la disco music che esplode con *La febbre del sabato sera*, film che ha come protagonista l'amatissimo John Travolta. Cresce il gusto del divertimento fine a se stesso e le discoteche diventano il luogo preferito dei giovani, segnando il passaggio dalle balere (dove le canzoni erano eseguite da orchestre dal vivo) alla discoteca moderna con la musica dei DJ. Sono gli anni in cui i giovani ballano le *hit* di Donna Summer, con la leggerezza priva di impegno sociale, in pieno contrasto con le funzioni della musica degli anni Sessanta e Settanta. Tra le artiste femminili di questi anni vi sono: Loredana Bertè, icona italiana di ribellione rock e performance provocatorie, l'eccentrica Donatella Rettore dalle sperimentazioni più elettroniche, Marcella Bella dal Pop più melodico e radiofonico. Tra le voci femminili più raffinate vi sono invece Fiorella Mannoia, Alice e Mia Martini, mentre molto più teatrale è Anna Oxa, dal punk-rock innovativo che trova spazio anche nei suoi look più audaci. Gli anni Ottanta vedono le donne artiste italiane protagoniste di innovazione non solo come interpreti musicali ma vere icone di stile che percorrono contaminazioni musicali internazionali.

Gli anni Ottanta sono inaugurati definitivamente anche dalla nascita delle radio libere, attraverso le quali si inizia un processo di commercializzazione della musica mainstream. I concerti, i dischi e la musica diventano prodotti di consumo, che i giovani desiderano e acquistano. Un'altra grande novità degli anni Ottanta sono i *videoclip* musicali, che permettono anche di «vedere» la musica e imitare lo stile degli artisti. E' l'era della spettacolarizzazione - anche visiva appunto - di star mondiali come Michael Jackson e Madonna, e la produzione dei walkman e dei compact disc favorisce una riproduzione in cuffia più individuale e personale. Gli anni Ottanta

sono il centro del successo della musica dettata dal gusto del pubblico, che contribuisce ad aumentarne la fama; la musica inizia ad entrare nelle vite delle persone assumendo una funzione diversa, non più con lo scopo di trasmettere valori sociali e politici ma per intrattenere e divertire. La figura del cantautore entra in crisi ed artisti come Vasco Rossi iniziano a portare la musica italiana verso sonorità più *rockeggianti*. Anche cantautori come Battiato sperimentano mescolando il carattere melodico della musica d'autore con il carattere più innovativo dell' elettronica (*Voglio vederti danzare*, 1982).[36]

Passando agli anni Novanta, il panorama musicale italiano riprende la pista che avevano aperto Battisti e Mogol, che avevano inaugurato una nuova musica italiana fortemente ispirata al Rock e Rhythm & Blues stranieri, con brani come *Un'avventura* (1969)[37] e *Il tempo di morire* (1970)[38]. Gli anni Novanta sono il momento in cui i giovani italiani ascoltano Vasco, Ligabue, Jovanotti, ma anche artisti più melodici come Eros Ramazzotti, Laura Pausini, Biagio Antonacci, Nek, Gianluca Grignani, Giorgia ed Elisa. Tutti questi artisti devono molto al Festival di Sanremo, che rimane la kermesse più seguita d'Italia e che per tutti i giovani artisti conduce alla notorietà.

In questo periodo in Italia si sviluppano anche i centri sociali, realtà in cui nasce un nuovo tipo di produzione e fruizione della musica. I giovani si incontrano in questi locali che uniscono musica, arte e politica e che per tutti gli anni Novanta daranno spazio a piccoli concerti di nuovi gruppi musicali emergenti.

Rispetto ad altri Paesi, in Italia la dimensione dei concerti e delle esibizioni live è stata una modalità privilegiata di fruizione della musica. Sebbene la vendita dei *compact disc* abbia avuto la sua rilevanza nella diffusione dei codici della musica pop, gli ascoltatori italiani, da sempre, apprezzano la musica suonata dal vivo e questa

---

[36] Franco Battiato, *Voglio vederti danzare*, YouTube, 1982, https://www.youtube.com/watch?v=3nxXrHZ2HL4. Consultato il 5 dicembre 2025.

[37] Lucio Battisti, *Un'avventura*, YouTube, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=mfm1eLsfz8c. Consultato il 5 dicembre.

[38] Lucio Battisti, *Il tempo di morire*, YouTube, 1970, https://www.youtube.com/watch?v=_mY8g6SRiSw. Consultato il 5 dicembre 2025.

preferenza si manifesta proprio nella fase di sviluppo della musica *underground* degli anni Novanta. Insieme ai centri sociali si sviluppano anche i club e il fenomeno dei *rave*, feste house-techno che si tengono segretamente e illegalmente in luoghi isolati in aperta campagna. Sono gli anni delle iconiche canzoni elettroniche house di Gigi D'Agostino, Gabry Ponte e Eiffel 65.

La nuova generazione italiana che visse la fine del millennio esprime la ribellione tipica dell'età giovanile anche attraverso l'ascolto dell'hip-hop e del rap. Tra i primi ad abbinare sonorità hip-hop a testi italiani furono gli Articolo 31, ispirandosi al loro contemporaneo rapper americano Eminem.

Nascono anche i gruppi chiamati *posse*, che mescolavano il rap ad altri stili di matrice giamaicana come il Reggae e lo Ska (alcuni esempi sono i Casino Royale e i Pitura Freska, famosi per le loro canzoni in dialetto veneziano). I giovani artisti di provincia sperimentano, attraverso il nuovo linguaggio street del rap, nuove forme di rivolte anticonformiste e prendono le distanze dai colossi degli anni Ottanta. In questo contesto emergono Fabri Fibra e Caparezza, con i loro testi politicamente scorretti e caratterizzati da linguaggi provocatori. Quest'ultimo esprime chiaramente e senza veli, critiche sociali e politiche della realtà contemporanea - in modo particolare del sud d'Italia, luogo di provenienza dell'artista - che riguardano temi come le condizioni di lavoro, le ingiustizie e l'alienazione della vita moderna. Dal nord d'Italia invece compaiono nella scena rap artisti quali Neffa, Marracash, Guè Pequeno e i Club Dogo.

Il ventesimo secolo si conclude con l'inizio carriera di gruppi come gli 883, Le Vibrazioni, i Negramaro e Zero Assoluto, complessi strategicamente costruiti per un audience adolescenziale. Anche l'allora ventenne Tiziano Ferro appartiene agli artisti melodici che hanno iniziato a posizionarsi nelle classifiche di fine anni Novanta - anche all'estero - e con lui i già citati Jovanotti, Ligabue, Vasco Rossi, Pino Daniele e Zucchero.

La musica italiana degli anni Duemila eredita le influenze sonore del vasto panorama musicale degli ultimi quarant'anni, che racchiudono innumerevoli linguaggi ed evoluzioni: dal Pop melodico tradizionale al cantautorato, dalla Dance al Rock, aspetto fortemente accentuato

dallo sviluppo dei *Talent Show* televisivi, spazio in cui le giovani promesse hanno l'occasione di esibirsi e farsi conoscere. *Sanremo Giovani* è uno di questi e porta alla luce voci come quella di Anna Tatangelo, Malika Ayane, Valerio Scanu e Arisa. Parallelamente *Amici* lancia Emma Marrone, Marco Carta, Alessandra Amoroso, Annalisa ed Elodie; da *XFactor* invece emergono Marco Mengoni e Noemi. Alcuni degli artisti citati hanno saputo trasformare le loro carriere, adattando la musica ai gusti del pubblico e alle tendenze musicali del nostro tempo, tanto che ad oggi alcuni continuano ad essere in cima alle classifiche anche dopo anni dal loro debutto come Giorgia ed Elisa. Si aggiungono i più recenti The Kolors, Mahmood e Maneskin; questi ultimi portano l'Italia al primo posto vincendo l'Eurovision Song Contest nel 2021, con un brano che riporta sonorità dell'Hard Rock ma in un contesto estremamente pop contemporaneo ed internazionale.
Dal 2012 in poi, YouTube e TikTok diventano canali chiave per l'ascesa di talenti indipendenti dalla forte personalità mediatica, come Fedez, Achille Lauro, Madame, Blanco e Lazza e di tutta la categoria di nuovi artisti Trap come Sfera Ebbasta e Anna Pepe. Negli ultimi quindici anni vi è stato un ritorno anche alla dimensione cantautorale del testo, che ha trovato spazio nell'Indie italiano come quello di Calcutta, Gazzelle, Coez e Colapesce & Dimartino.

1.4 La duplice natura del Pop e la *pop culture*

Come si è visto, il termine «*pop*», inteso come prodotto musicale e culturale destinato alle giovani generazioni e pensato per essere consumato su larga scala, nasce nel contesto anglosassone degli anni Cinquanta e si affianca ad altri importanti cambiamenti epocali. Come già riportato, proprio in quegli anni nasce una nuova idea di musica, il Rock'n'roll di Elvis, un nuovo ritmo giovanile nato per aggregarsi, ballare e divertirsi. Il concetto di «*spirito pop*» nasce in contemporanea allo sviluppo della cultura di massa popolare e commerciale della pubblicità, del cinema, della televisione e dei prodotti industriali, in contrasto con la cultura elitaria e tradizionalista considerata «alta». Già nel 1941 lo scrittore George Orwell aveva colto i segnali di una trasformazione profonda nella cultura inglese:

l’emergere di uno stile di vita in adorazione della produzione industriale, basato sui consumi rapidi e sulla circolazione veloce di merci, notizie, immagini e - possiamo aggiungere - musica. Secondo lo scrittore, la diffusione di prodotti standardizzati, dei media popolari e del cibo in scatola indicava una cultura sempre più uniforme e slegata dai contesti locali: la velocità comunicativa rischiava di cancellare la specificità dei luoghi e delle tradizioni, rompendo totalmente ogni legame con i criteri estetici del passato.
In un’epoca in cui già si respiravano i segnali di mutamento propri del XX secolo, emerge la corrente artistica della *Pop Art*, che nasce a metà del secolo e che si affermerà totalmente negli anni Sessanta.
Dell'Enciclopedia Treccani, si legge che:

> [La Pop Art è un] Movimento artistico nato tra l'Europa e l'America negli anni Cinquanta e Sessanta del 20° secolo. Attraverso la scelta del termine pop, la Pop Art vuole identificare un'arte che parla un linguaggio che tutti conoscono: quello dei mass media, della pubblicità, della televisione e del cinema, ovvero il linguaggio per immagini tipico della società dei consumi.[39]

Possiamo sintetizzare tutti questi elementi sotto una grande etichetta, la *pop culture*. La cultura pop - nella sua prima fase - intesa quindi come nuova forma culturale che ingloba musica, arte, abitudini, abbigliamento e gestualità si manifesta come strumento di rottura nei confronti della tradizione e del gusto precedente. Fu proprio il protagonista della Pop Art, Andy Warhol a parlare del prodotto *pop* come qualcosa che nasce per imporre una moda, o una celebrità, alle masse. Il mondo commerciale della pubblicità, del cinema, della televisione nel quale la *pop culture* si inserisce - e di cui la musica è uno dei poli attraverso i quali si esprime - diventano sfida audace e ribelle verso la cultura *alta* che fino a quel momento aveva detenuto il monopolio della legittimità e del prestigio simbolico.

---

[39] Enciclopedia Treccani. (s.d.). *Pop art*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell’Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/pop-art/. Consultato il 7 agosto 2025.

Se da un lato il carattere universale della musica pop carica questo genere di valore identitario e intergenerazionale, dall'altra esso viene sfruttato ampiamente anche nel campo della pubblicità e del marketing. Nel 1998, infatti, il professore Roy Shuker parte dal termine *Muzak* e lo analizza inserendolo all'interno dello studio della *pop culture* contemporanea. La parola, infatti, fa riferimento in modo negativo alla musica utilizzata in contesti pubblici come supermercati, aeroporti e sale d'attesa, come strumento riempitivo in grado di indurre agli acquisti, rilassare o manipolare inconsciamente il comportamento dei consumatori.[40] Tale aspetto fa riflettere molto sugli utilizzi della musica pop, sui suoi legami con la società e sulle finalità di fruizione. Questa duplice faccia della musica *popolare* l'aveva già intuita il sociologo, studioso e musicologo tedesco Theodor Adorno, che nel suo saggio *Sulla Popular Music* del 1941 critica fortemente la standardizzazione della musica pop, secondo l'autore progettata per essere ascoltata senza sforzo, essendo essa strumento di adattamento sociale che priva gli individui di ogni capacità di critica estetica. [41]

Si può dire quindi che la musica pop cela una doppia natura: da una parte la sua immediata e trasversale fruibilità crea un senso di familiarità comune a chi ascolta, dall'altro è importante tenere presente la sua stretta relazione con l'industria dell'intrattenimento, essendo esso stesso un prodotto associato alla cultura di massa.

Indubbiamente anche nella musica pop come nella stampa, nella comunicazione e nel cinema non mancano prodotti di scarsa qualità creati dall'industria con la sola finalità di essere venduti. Quello che però è necessario chiarire è che tutto ciò che ha a che fare con la cultura *pop* non può essere definito leggero o superficiale: all'interno della categoria di prodotti culturali consumati dal grande pubblico vi è anche qualità estetica, creatività e ingegno destinati a rimanere nei cuori del pubblico e nel mercato ancora per molto tempo.

---

[40] Sibilla G., *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2017, p. 17

[41] Adorno T.W., a cura di Santoro M., *Sulla Popular Music*, Roma, Armando Editore, 2004.

1.5 L'identità dell'interprete: la figura del *divo* del Pop

La forte presenza della musica pop nella quotidianità delle persone è data anche dalla costante affermazione di protagonisti e icone che si materializzano visivamente accanto alla loro musica: i cosiddetti divi del Pop. Grazie al crescente successo dell'industria del pop e alla buona ricezione da parte del grande pubblico, si fa sempre più marcato il fenomeno della *pop-star*. L'interprete non si limita alla dimensione vocale o musicale, ma costituisce un'identità artistica riconoscibile attraverso modelli narrativi coerenti e codificati: abiti, simboli, gestualità e scelte stilistiche diventano la chiave di una performance artistica originale e distintiva, soprattutto presso il pubblico più giovane. Le grandi esibizioni dal vivo diventano più che mai strumento comunicativo di simboli e linguaggi su scala globale, in grado di raggiungere una vasta audience grazie alla diffusione dei via via sempre più innovativi mass media. La presenza del pop nell'immaginario collettivo avviene grazie a volti, icone e personaggi che ne definiscono il carattere e i messaggi.
Il musicista *tesse* un racconto fatto di parole ed emozioni, che compongono un grande racconto sociale. Sibilla afferma che:

> I personaggi [del Pop] sono i musicisti, sorta di moderni bardi che autoreferenzialmente cantano e mettono in scena se stessi e le proprie gesta. I musicisti raccontano una visione del mondo a un pubblico disposto all'ascolto e all'identificazione.[42]

La parola *identificazione*, diventa fondamentale. I protagonisti delle performance musicali diventano modelli ai quali ispirarsi per stile, valori e tematiche affrontate nei brani cantati e suonati, e la particolarità di questi artisti è che il loro personaggio e ciò che cantano spesso coincide con la loro vita reale, aspetto che ne conferisce autenticità e credibilità.

[42] Sibilla G., *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2017, p. 12

1.6 L’industria del Pop

Nell’epoca contemporanea in cui viviamo ciò che quotidianamente la società consuma, e in ambito musicale ciò che ricerca e ascolta, non è frutto di pure scelte individuali. Alla base del *gusto* vi sono delle grandi portatrici di interesse, più o meno visibili, chiamate industrie musicali. L’industria del pop - nata anch’essa parallelamente all’avvento del Rock'n'roll, della Pop Art e dello sviluppo del commercio industriale degli anni Cinquanta - è una grande catena di produzione che ingloba le case discografiche, la costruzione dell’immagine dell’artista e dei messaggi che la sua musica veicola. Comprende anche i produttori musicali, i tour dei concerti, le pubblicazioni dei brani sulle piattaforme streaming, il merchandising e la mediazione tra l’artista e il suo pubblico. Inglobando tutte le diverse fasi della catena di produzione, la grande macchina dell’industria musicale ha accesso sia alla fase di creazione - attraverso la collaborazione con gli artisti, i musicisti, gli ingegneri del suono, i parolieri, gli arrangiatori e chiunque intervenga creativamente sul prodotto - sia a quella operativa di marketing e promozione.

L’industria musicale pop si basa su logiche di mercato, offrendo prodotti musicali accessibili a tutti che spiccano per orecchiabilità e creazione di mode che, successivamente, diventeranno fenomeni *virali*.

La mano invisibile delle industrie musicali costruisce, partendo dal talento degli emergenti, personaggi curiosi e accattivanti in grado di distinguersi e vendere la propria musica. Si può dire quindi che il ruolo dell’industria musicale è quello di mediare tra le volontà artistiche dei musicisti, le esigenze produttive delle case discografiche e le necessarie elaborazioni interpretative della critica. Il tutto con la finalità di creare un prodotto finito facilmente riconoscibile e quindi fruibile dalla maggior parte del pubblico. L’industria, avendo il controllo dei diversi step della filiera, da una parte permette all’artista di esprimersi senza isolarsi, dall’altra si assicura di essere ben inserita nel mercato globale al fine di profitti sempre maggiori. A questo scopo analizza continuamente il gusto del pubblico e le abitudini di ascolto, proponendo novità creative che

rispecchiano le aspettative degli ascoltatori e sollecitano il consumo del prodotto musicale.
L'industria però non può essere vista solo come dominatrice del gusto generale ma esercita anche una funzione di filtro. Anche un ascoltatore poco esperto e meno aggiornato percepisce la differenza tra un prodotto «di valore» da uno qualitativamente inferiore e certamente anche la migliore campagna di marketing non sarebbe sufficiente ad elevare un prodotto che si rivela scadente già in partenza. Per questo è importante affermare che la cultura genera industria, nel senso che la domanda culturale necessita di un sistema che ne coordini le sue fasi, ma anche l'industria a sua volta genera cultura, poichè contribuisce ad ampliare l'universo musicale proponendo nuovi utilizzi. Tra le tante attività delle industrie musicali infatti vi è anche la selezione di nuovi tipi di musica da promuovere, gli investimenti su determinati generi, l'imposizione di formati riguardanti la durata e la struttura delle canzoni, la cura dell'immagine delle star e la costruzione di estetiche e valori che collettivamente si associano a un artista e alla sua musica.
Nell'ambito della musica pop, la cultura e l'industria convivono in rapporto stretto e ambivalente: la cultura crea bisogni e significati, e l'industria costruisce i prodotti e i mezzi per poterli soddisfare.

1.7 I nuovi mezzi di diffusione del Pop: i media

La grande *catena* della musica pop è una filiera e il tassello intermedio che vi è tra la produzione dei brani in studio e l'esibizione del cantante dal vivo è la diffusione da remoto su larga scala. Come già affermato, i codici sociali che la musica veicola non si esauriscono con la produzione. Si può dire che la sola canzone abbia una sua importanza e autorità, ma ciò che davvero ne amplifica la recezione e l'utilizzo sociale è certamente il processo di diffusione. La canzone entra e si inserisce nei diversi luoghi e contesti, trasmettendo sensazioni e *vibes* in modo differente. Il messaggio musicale cambia radicalmente a seconda del mezzo utilizzato: un brano eseguito in una performance dal vivo, trasmesso in radio, visto accompagnato al videoclip in tv, o ancora, che si senta come sottofondo a un post sui social, cambia di valenza e di significato.

Ogni strumento ha un target dominante e una sua logica interna, aspetto che conferisce grande responsabilità al medium con il quale la musica «arriva a destinazione».
L'avvento dell'industria discografica cambiò per sempre l'esperienza musicale: dal 1921 le radio e i dischi permisero la circolazione dei prodotti di nuovi artisti internazionali e definirono nuovamente le differenze tra «pubblico pop» e «pubblico classico». Lo sviluppo del mercato discografico è andato storicamente a pari passo con l'avanzamento tecnologico di produzione, riproduzione e diffusione della musica: tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo nacque la consapevolezza di sfruttare commercialmente apparecchi di riproduzione e supporti per la diffusione del suono. In seguito all'invenzione del fonografo di Thomas Edison del 1877 - primo apparecchio della storia in grado di registrare e riprodurre suoni -, nel 1893 nasce il grammofono di Emile Berliner. Quest'ultimo sostituisce il supporto a cilindro di cera con il disco piatto a solco laterale, innovazione che favorisce enormemente la riproduzione della musica in serie e porta così alla fondazione di una delle prime case discografiche della storia: la United States Gramophone Company.
Successivamente, con la diffusione della radio negli anni Venti, l'ascolto di musica assume un aspetto nuovo: il suono entra negli ambienti domestici e l'ascolto è passivo e quotidiano. Nascono le prime star, si ascoltano le hit e la musica ha un ruolo principalmente ludico e di intrattenimento: le radio influenzano molto il gusto, creano fenomeni e guidano il mercato verso sonorità nuove - ruolo che il sistema radiofonico vanta tuttora.
Durante gli anni Cinquanta il mercato discografico è gestito da un oligopolio di grandi compagnie che detengono la proprietà dei mezzi di produzione e distribuzione dei dischi, dai quali dipendevano direttamente anche le star e le loro esibizioni. Inizia l'era dei sistemi di supporto moderni come l'LP in 33 giri, che favorisce l'inaugurazione dell'album come espressione artistica in raccolta musicale, e il 45 giri. Fu in quest'epoca di enormi rivoluzioni culturali e tecnologiche che ci si rese conto che la discografia - unita alla trasmissione nella nuovissima televisione - rendeva economicamente molto di più della sola musica live, aspetto che ne accentuò drasticamente l'affermazione sul mercato. Progressivamente il disco

si trasforma nel formato musicassetta che, grazie alla sua dimensione tascabile comoda e pratica, sarà molto gettonato tra i giovani degli anni Sessanta e Settanta. La musicassetta si porta ovunque e può essere riprodotta nel walkman, che fornisce un ulteriore nuovo modo di fruizione, questa volta individuale e personale.

La grande rivoluzione sul piano della diffusione della musica prosegue fino agli anni Ottanta, momento nel quale venne inaugurato il suono digitale del CD (*Compact Disc*), soluzione di alta qualità ed estremamente personalizzabile, che porta le vendite musicali in formato fisico ai massimi storici.

Con la rivoluzione di internet a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila inizia la migrazione verso formati di file audio. Prima con l'*MP3* e poi con il rilascio di *Ipod* (*Apple*) nel 2001 la musica può essere trasformata in migliaia di file compressi e leggeri: per la prima volta nella storia la musica è un'entità dematerializzata che può essere scaricata da internet, condivisa più e più volte ed ascoltata su un dispositivo piccolissimo.

Dal 2010 ad oggi, però, il principale sistema di consumo musicale avviene attraverso i nuovi media e sulle piattaforme di *streaming*. Esse forniscono diversi servizi digitali che danno accesso ad intere *librerie* musicali in grado di inglobare tutta la musica registrata e caricata su grandi portali *on-demand,* come *Spotify, Soundcloud, Apple Music* e molti altri. La musica non si compra più attraverso l'acquisto di sistemi di riproduzione fisici, ma si ascolta in abbonamento. Le *playlist* create su misura per l'utente permettono sia la riproduzione della musica selezionata dall'*user*, sia la continua scoperta di nuovi artisti in modalità *on-demand* (cioè quando e dove l'ascoltatore lo desidera). Insieme ai siti in cui il suono è accompagnato dall'immagine, come *YouTube* e i *social*, la musica diventa anche contenuto visivo. Un aspetto incredibile e non da sottovalutare nell'analisi dell'evoluzione dei media degli ultimi anni, è che nelle piattaforme di *network* gli utenti sono partecipi attivi dei successi musicali e attraverso la condivisione e il seguito stabiliscono i *trend* e le mode del momento.

In sostanza, i due principali metodi di diffusione e fruizione della musica pop, quello su supporto fonografico e quello digitale

contemporaneo, hanno contribuito a tracciare una differenza sostanziale nel modo in cui il pubblico consuma la musica: elitario, ristretto e costoso prima, accessibile, personalizzabile e digitale ora. E' importante enunciare che il Pop è molto flessibile ai diversi media attraverso il quale il suo contenuto viene trasmesso. Sebbene ogni canale di comunicazione abbia i propri punti di forza e si adatti meglio di altri alla trasmissione di messaggi e contenuti musicali, l'industria del Pop è riuscita ad individuare i vantaggi di ogni mezzo e trarne successo conquistando i giovani consumatori che nel tempo hanno rappresentato il pubblico di questo genere musicale.

CAPITOLO II

LE CRITICITA' DEL SETTORE DELLO SPETTACOLO DAL VIVO

2.1 Lo spettacolo dal vivo: il valore di un bene immateriale

Lo spettacolo dal vivo rappresenta una delle forme più complesse e dinamiche dell'espressione artistica e culturale essendo intreccio di pratiche creative, competenze tecniche e relazioni umane. Possiamo pensare all'evento dello spettacolo come una grande macchina che nasce da processi continui e collettivi, non sempre visibili ma costantemente presenti. Il suo carattere intangibile lo rende un bene dal prodotto finale mai identico al precedente, che si evolve ad ogni esecuzione e che si materializza solo nel momento in cui vi è qualcuno che si esibisce e qualcuno che guarda.
Questa dimensione, apparentemente effimera, in seguito prende forma nella memoria emotiva degli spettatori che conservano il ricordo di una performance artistica rievocando il piacere dell'esperienza vissuta.
Un evento di spettacolo dal vivo è in grado di trasmettere al pubblico valori etici condivisi, che accrescono il capitale sociale e culturale della comunità alla quale viene presentato. In seguito alla Conferenza generale dell'ONU per la Scienza, l'Educazione e la Cultura (UNESCO) riunitasi a Parigi tra settembre e ottobre del 2003, è stata ufficializzata la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, nel quale si legge:

> Art. 2 Definizioni
>
> Ai fini della presente Convenzione:
>
> 1. per "patrimonio culturale immateriale" s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. [...]

> 2. Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l’altro nei seguenti settori:
>
> b) le arti dello spettacolo;
>
> [...]
>
> 3. Per “salvaguardia” s’intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l’identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un’educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.[1]

Risulta quindi che lo spettacolo dal vivo, secondo l’UNESCO, rientra a pieno titolo nei beni culturali immateriali da salvaguardare. Riconoscerne il patrimonio collettivo permette di attribuire a questo settore il valore identitario che rappresenta e allo stesso tempo permette di riflettere sulla dignità che le professioni artistiche meritano.

2.2 L’industria creativa dello spettacolo dal vivo: tra cultura ed economia

Il settore delle arti sceniche ha subito numerose trasformazioni negli ultimi anni e lo sviluppo dell’industria musicale ha permesso di fondare nuovi modelli di business. Come già menzionato nel capitolo precedente, l’industria musicale si è evoluta: l’innovazione della filiera produttiva, come la creazione di contenuti attraverso la diffusione nei nuovi media, ha modificato sia il modo di produrre e diffondere musica, sia l’organizzazione del lavoro nel settore artistico e l’affluenza agli spettacoli. Nella filiera musicale si è verificato un ampliamento di rete di partnership, sempre più dirette tra gli artisti e il pubblico. Attraverso una più forte indipendenza del performer dalle

[1] UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi 17 ottobre 2003, art. 2. Da https://unesco.cultura.gov.it/convenzione-2003/, consultato il 27 dicembre 2025.

figure intermediarie del passato, in generale, si è modificata la gestione dell'artista, la circolazione della musica e la creazione del valore economico del prodotto. Il modello tradizionale di musica concessa in licenza alle piattaforme e mediata dalle etichette discografiche, si affianca a quello più diretto che vede gli artisti interagire in prima persona con i loro ascoltatori. Lo *streaming* e le piattaforme hanno mutato profondamente il lavoro nel settore musicale, plasmando nuove modalità di gestione del lavoro di artista, di collaborazione, e non da ultimo di occupazione.

Gli anelli della catena produttiva musicale, compreso quello finale che riguarda lo spettacolo dal vivo, si inseriscono tra le trame di una grande filiera chiamata «industria culturale». Essa è un vero e proprio settore industriale, costituito da aziende e singoli individui che producono beni ed eventi di carattere culturale e che rappresentano un patrimonio rilevante per una comunità. Questo tipo di industrie si struttura in un'eterogenea varietà di prodotti e flussi produttivi che compongono il macrosettore culturale.[2]

L'autore David Hesmondhalgh ne *Le industrie culturali* denomina i prodotti culturali «testi», riferendosi ad output come film, libri, riproduzioni audio, giornali e programmi televisivi.[3] Anche la musica registrata rientra in questi prodotti, ma nel caso dello spettacolo dal vivo essa gode di una posizione privilegiata rispetto alle altre filiere culturali. Grazie all'unicità irripetibile che caratterizza la musica live, l'evento musicale conserva parte della sua aura di non riproducibilità in serie, qualità che lo rende un «testo» culturale a metà tra l'arte creativa e l'industria. Le industrie culturali sono parte attiva del mercato perché, esattamente come altre economie, generano dei prodotti.

Quando si parla di industrie culturali si includono due mondi accademici e di produzione molto diversi tra loro per costruzione e finalità, che però comunicano e dialogano in simbiosi: la cultura e l'economia. Il settore culturale è composto infatti da organizzazioni e imprese che sviluppano prodotti e servizi nell'ambito della creatività,

---

[2] Rispoli M., *Strumenti e concetti per l'analisi economico-gestionale dell'industria culturale: un'introduzione*, in Rispoli M., Brunetti G. (a cura di), Economia e management delle aziende di produzione culturale, Bologna, Il Mulino, 2009, p.17.

[3] Hesmondhalgh D., *Le industrie culturali,* Egea, Milano, 2008, p.3.

campo produttivo estremamente particolare che agisce mediante dinamiche economiche proprie. La sfida primaria del settore culturale è infatti cercare di monetizzare lo sforzo creativo rispettando però gli obiettivi sociali del settore culturale.
Lo studioso ed economista David Throsby, autore che ha contribuito a definire il nucleo della *Cultural Economics*, ne *Economia e Cultura,* spiega come l'essere umano non possa rientrare nell'identità del mero *homo oeconomicus*, agente economico perfettamente razionale e utilitarista che compie scelte basandosi esclusivamente sul proprio rendiconto economico. Le attività culturali, infatti, sono portatrici di capitale che si distingue dal semplice profitto economico personale e l'essere umano è consapevole di questo valore. Throsby afferma che: «il capitale culturale incorpora, preserva e fornisce valore culturale in aggiunta a qualunque valore economico esso possieda». [4]
Il campo dell'economia creativa non può più essere considerato secondario rispetto a quello che produce beni materiali tradizionali e durevoli, perché esso guida la produzione e la circolazione di output in grado di plasmare la realtà socio-culturale del mondo.

2.3 Il Dilemma di Broadway: la previsione della domanda, la rigidità dell'offerta e il *pricing* dinamico

Nonostante la notevole importanza per la società e il valore aggiunto che il mondo dell'industria della cultura genera, il macrosettore creativo è segnato da criticità che richiedono attenzione da parte di chi opera nell'organizzazione e nella gestione di eventi e spettacoli.
Insieme alle problematiche che riguardano la disoccupazione e la mancanza di norme che regolano il lavoro degli artisti, aspetto che verrà approfondito nel prossimo paragrafo, l'industria culturale presenta ulteriori problematiche che risultano essere caratteristiche di questo specifico ambito di mercato. Prima fra tutte, il grado di rischio della domanda culturale. Le industrie culturali sono caratterizzate da un consumo imprevedibile e non programmabile, che difficilmente può essere anticipato.
Nell'ambito dell'economia della cultura vi è un'inefficienza strutturale intrinseca al settore data dall'impossibilità del prezzo di adattarsi

[4] Throsby D., *Economia e Cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 75.

velocemente al punto di equilibrio tra domanda e offerta. Questo problema che caratterizza i luoghi dello spettacolo dal vivo è denominato «Dilemma di Broadway» ed è noto in economia anche come «Malattia dei costi di Baumol». E' una legge economica empirica riguardante la microeconomia della cultura che ben chiarisce i motivi della fragilità economica che i luoghi dello spettacolo, come il teatro di Broadway, devono affrontare. Per spiegare questo dilemma Baumol parte da una caratteristica centrale dell'economia delle arti, ovvero che il settore culturale è caratterizzato da una produttività rigida che, a differenza di altre economie, non può accorciare i tempi d'esecuzione o ridurre il personale operativo. Un quartetto d'archi, ad esempio, necessita sempre di quattro musicisti per ogni rappresentazione, i quali suonano per trenta minuti di spettacolo. La «forza lavoro» degli artisti e il loro tempo d'impiego non possono essere ridotti, poiché modificandoli verrebbe compromessa la natura dell'opera stessa. Questo concetto spiega perché nel settore culturale la produttività non cresce all'aumentare delle risorse impiegate per la produzione, a differenza di altri campi come quello dell'industria tradizionale. In quest'ultima, infatti, l'evoluzione tecnologica e l'aumento di manodopera incrementano la quantità dei beni prodotti e dei profitti totali. Nello spettacolo dal vivo invece questo incremento non avviene nella singola rappresentazione, poiché non è possibile ridurre i costi unitari a favore di una maggiore produttività. I costi per ogni rappresentazione aumentano in modo proporzionale alla forza lavoro impiegata, ciò significa che i costi andranno sempre di pari passo con le «unità» di spettacolo prodotte. Ad esempio, questo meccanismo non avviene nelle economie di scala nelle quali i costi di produzione si abbassano progressivamente al produrre di grandi quantità. Sebbene sia corretto affermare che anche nell'ambito delle arti performative, nel lungo periodo, è possibile recuperare parte dei costi fissi (scenografia, costumi, accordi sull'affitto dei teatri), nella singola performance rimane la «Malattia dei costi» per la quale l'aumento di produttività non conduce ad una riduzione delle spese di produzione.[5] La conseguenza microeconomica di questa dinamica porta il settore culturale ad affrontare un trade-off: aumentare i prezzi

[5] Baumol W., Bowen W., *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.

significherebbe probabile perdita di pubblico, ma non farlo porterebbe a perdite economiche certe. Una soluzione sarebbe ridurre il tempo di rappresentazione ma così facendo si verificherebbe una perdita culturale a favore del profitto, aspetto che non riflette la mission primaria della cultura. Quindi, il primo concetto che viene messo in luce dal teorema di Baumol è che l'economia delle arti performative è svantaggiata, perché la produzione comporta costi unitari che non si possono ridurre con l'aumento di quantità di beni prodotti.

Un altro aspetto cruciale che caratterizza il Dilemma di Broadway è quello che riguarda la previsione della domanda culturale. Come è stato detto, in uno spettacolo i costi crescono in modo certo con l'aumentare delle rappresentazioni, ma la domanda è estremamente difficile da prevedere. Se un teatro è in grado di quantificare i costi totali ex-ante rispetto ad uno spettacolo, la previsione di quanti biglietti verranno richiesti rimane un'incognita fino al momento della chiusura alla vendita. Questa incertezza è data dal fatto che nel settore culturale la domanda è esperienziale, soggettiva, volatile e non ripetibile. Il pubblico acquisirà consapevolezza del suo apprezzamento solo in seguito all'aver visto l'opera e di conseguenza la reputazione positiva della produzione avverrà molto dopo la vendita dei biglietti. Inoltre, la richiesta dipende da gusti, mode o situazioni del momento che possono indurre a consumare un bene immateriale come uno spettacolo in un preciso frangente temporale o in un determinato luogo, indipendentemente dalla qualità dell'evento. L'imprevedibilità del comportamento del pubblico rende la domanda culturale estremamente volatile e influenzabile da fattori esterni di carattere sociale, demografico ed economico.

In linea generale è quindi difficile prevedere quanti biglietti verranno venduti e quanto le persone saranno disposte a pagare per partecipare a quello spettacolo. La domanda culturale è generalmente elastica rispetto al prezzo: l'aumento del costo dei biglietti può determinare un calo delle presenze, perché i beni culturali non rientrano nella categoria di beni di prima necessità. Questo comporta che una stima di domanda errata può comportare perdite enormi.

Ragionando in quest'ottica, le imprese culturali fissano il prezzo di vendita dei biglietti al fine di compensare le perdite. Anche se

sarebbe più efficiente ragionare in termini di creazione di profitti anziché di arginamento delle perdite, la difficoltà di stima di domanda rimane un punto interrogativo enorme per stabilire il prezzo dei posti a sedere da parte dei teatri. Il Dilemma di Broadway non solo illustra le problematiche di costi di produzione del settore culturale, ma offre delle soluzioni valide perseguibili per cercare di riempire completamente il teatro ed evitando così tutte le perdite possibili.

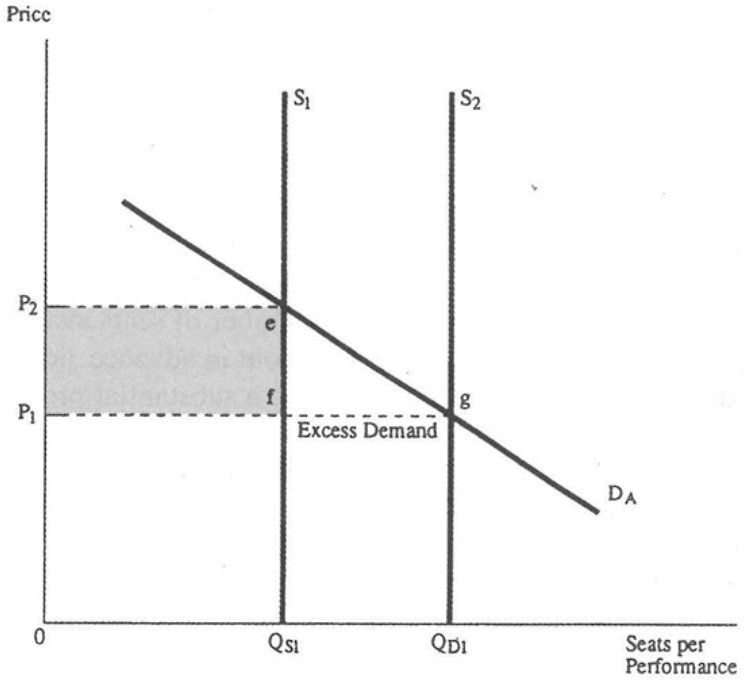

Figura 4.4 Caso di eccesso di domanda di biglietti di uno spettacolo a Broadway [6]

Nella figura 4.4, tratta da *The Economics of Art and Culture*, si vede un caso di eccesso di domanda, che spiega graficamente l'errore del prezzo dei biglietti dato dalla sottostima del numero degli spettatori che successivamente hanno realmente acquistato un' entrata. La curva S1 rappresenta la curva di offerta, verticale perché estremamente rigida - il numero dei posti che il teatro può offrire infatti sono limitati e corrispondono alla quantità QS1 - mentre la curva DA rappresenta la domanda per quello spettacolo. Da una prima ipotetica

[6] Heilbrun J., Gray C.M., *The Economics of Art and Culture* (2 ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 71.

stima, gli organizzatori hanno stabilito il prezzo del biglietto a P1, prevedendo il punto di equilibrio tra domanda e offerta in f. In seguito, però, si scopre che la domanda per lo spettacolo in questione è ben più alta: il punto di equilibrio infatti si conferma coincidere con il punto e. Questa situazione testimonia un errore nella stima del pubblico, vendendo i biglietti ad un prezzo inferiore rispetto a quello che le persone sarebbero state disposte a pagare per partecipare. I ricavi mancati da questa errata previsione sono rappresentati dall'area evidenziata nel grafico e corrispondente al rettangolo P1, f, e, P2. Essa infatti raffigura ciò che si sarebbe potuto guadagnare se la previsione della curva di domanda fosse stata stimata correttamente nel punto e: vendendo i biglietti ad un prezzo più alto, quindi, si sarebbe riempito il teatro ugualmente.

Una soluzione a questa situazione sarebbe spostare lo spettacolo in un luogo più capiente, ad esempio in un teatro che offre una quantità di posti a sedere rappresentata dalla curva di offerta S2 e che è in grado di ospitare un numero di spettatori maggiore (corrispondente a QD1). Ovviamente questa ipotetica soluzione è complessa da realizzare, per diversi motivi: non è scontato infatti che un teatro più capiente sia disponibile dopo la chiusura alla vendita e cambiare location all'ultimo minuto potrebbe risultare compromettente per gli spettatori. Inoltre, qualcuno potrebbe acquistare dei biglietti al prezzo P1 per poi rivenderli illegalmente al prezzo P2 sul mercato nero.

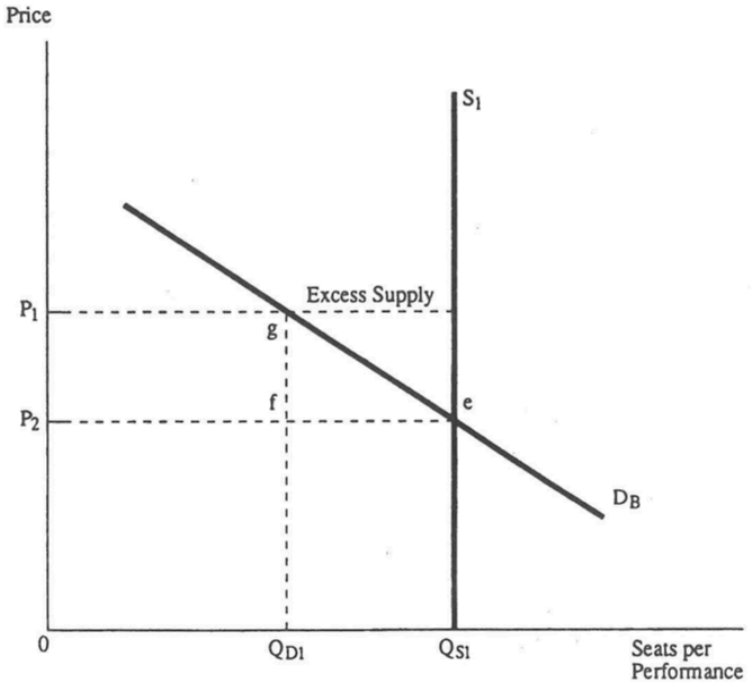

Figura 4.5 Caso di eccesso di offerta di biglietti di uno spettacolo a Broadway [7]

Nella figura 4.5, anch'essa tratta da *The Economics of Art and Culture* degli autori Heilbrun e Gray, osserviamo invece un eccesso di offerta, che si verifica quando gli organizzatori sovrastimano il numero di spettatori interessati ad una performance. Si suppone che la curva di domanda corrisponda a DB e che gli organizzatori abbiano stimato un'affluenza tale per cui il prezzo del biglietto è stato fissato a P1. Successivamente si scopre che la domanda è inferiore rispetto a quella prevista e che l'offerta eccede di molto. Il punto di equilibrio infatti non è in g, ma in e: ciò significa che in uno spazio piccolo sarebbe stato possibile fissare il prezzo a P1, ma se lo spettacolo viene presentato con un numero di posti a sedere pari a QS1, allora sarebbe stato conveniente vendere i biglietti a P2.
La raffigurazione del dilemma, con l'eccesso di domanda e offerta, aiutano a comprendere le conseguenze di una stima errata invitando a trovare soluzioni innovative ed evitare perdite.
Precedentemente si è affermato che le arti performative e la loro fattibilità economica spesso si scontrano in un trade-off: fissare un

[7] Heilbrun J., Gray C.M., *The Economics of Art and Culture* (2 ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 73.

prezzo alto che copra tutti i costi di produzione comporterebbe un abbassamento della domanda e conseguenti posti invenduti. D'altra parte però, se il costo del biglietto è troppo basso si avrà maggiore probabilità di riempimento del teatro ma i ricavi sarebbero insufficienti per coprire tutti i costi di produzione. Con questi presupposti il Dilemma di Broadway offre una soluzione per trovare un punto di incontro tra le due opzioni: il pricing dinamico. Questa strategia è una forma di discriminazione di prezzo intertemporale: la vendita si offre al pubblico a prezzi diversi in base al momento d'acquisto - molto prima dello spettacolo oppure a ridosso - al tipo di posto e alla notorietà dello spettacolo. Il pricing dinamico permette di coprire i costi rigidi massimizzando il ricavo totale: si apre la vendita a prezzi alti (i fan li compreranno subito, qualsiasi sia la cifra), si abbassano a ridosso dello spettacolo se la domanda è debole, oppure si alzano ulteriormente se la domanda è forte. Il pricing dinamico è una strategia di monitoraggio della domanda e adattamento del prezzo, che estrae surplus dal pubblico a domanda rigida - abbonati e appassionati - e cerca di riempire le sale al massimo con il pubblico a domanda elastica - studenti, turisti, incuriositi last minute. Operando secondo il Dilemma di Broadway, la domanda iniziale può essere stimata in modo imperfetto, aggiustando il prezzo di vendita ex-post.

Un altro tema con il quale il mondo dell'organizzazione dello spettacolo dal vivo deve costantemente confrontarsi è quello dei finanziamenti, generalmente limitati ed instabili. La domanda imprevedibile e raramente monitorabile grava sulla copertura dei costi di produzione, poiché i ricavi dei biglietti solitamente coprono solo una parte degli investimenti impiegati per la realizzazione degli spettacoli. Gran parte del settore dipende fortemente da finanziamenti pubblici e privati, che presentano un andamento altalenante nelle stagioni teatrali e negli anni: la scarsità delle risorse limita la creatività e l'innovazione artistica che sarebbe maggiormente possibile se ci fossero fondi a sufficienza per poterli sostenere.

Il dialogo inseparabile che si crea tra i progetti culturali e la loro fattibilità economica è il fulcro della crescita sostenibile dell'industria culturale, nonché la sfida maggiore per chi opera nell'ambito dell'organizzazione dello spettacolo dal vivo. Le esternalità positive di carattere non economico che conseguono dal consumo di questo tipo

di beni, devono necessariamente incontrare soluzioni finanziariamente efficaci ed efficienti per permettere la continuità e la sostenibilità dei progetti culturali. Per quanto appaia scomodo far dipendere l'espressione artistica da temi come il bilancio, i fondi e il budget, è innegabile che il settore culturale sia strettamente legato al mondo delle finanze. Sarebbe un'utopia del tutto irreale pensare di poter divulgare la cultura musicale senza l'attenzione ai costi importanti che un evento musicale costringe a dover sostenere. Si tratta di trovare soluzioni intelligenti che promuovano il valore artistico e culturale, rispettando la fattibilità economica. Per questo motivo, l'ambito dell'organizzazione e produzione dello spettacolo dal vivo necessita di processi strategici solidi che siano in grado di affrontare situazioni di incertezza.

2.4 Le difficili condizioni di lavoro degli artisti

«Senza le Muse non c'è polis». Questo concetto di derivazione classica riassume bene l'origine e l'importanza delle arti nel mondo occidentale. Secondo Platone, l'educazione del cittadino si fonda sulla *mousiké*, ovvero le discipline del canto, della poesia, del mito e dell'etica. Nel contesto della Grecia Antica, la formazione nell'ambito delle arti costituiva il fondamento della comunità politica: senza le Muse, intese come insieme di cultura, arti e saperi, non poteva esistere un sistema sociale ordinato e civile. [8]

In Europa e in tutto il mondo, milioni di artisti arricchiscono la società e sostengono l'economia contemporanea attraverso la creazione di forme artistiche ed espressive. Nonostante l'importanza di questi mestieri, promotori anche di valori democratici e culturali, gli artisti spesso si trovano ad affrontare situazioni di lavoro difficili e fragili, caratterizzate da limitate tutele sociali ed economiche. L'agenda politica europea non manca di promuovere il settore artistico-culturale, ma esso non può sussistere senza l'aiuto al talento creativo e ai professionisti che svolgono lavori nel mondo dello spettacolo.

[8] Platone, *Repubblica*, III, 401d–402a, trad. it. di G. Reale, Bompiani.

La criticità principale per artisti e operatori nel mondo dello spettacolo consiste nella precarietà del lavoro, con contratti a breve termine o collaborazioni occasionali. In molti casi, la mancanza di garanzie contrattuali non permette la pianificazione della carriera e della vita personale degli artisti, clima che genera insicurezza economica a causa dell'occupazione saltuaria. Ad oggi, il lavoro del musicista, del ballerino, dell'attore o del cantante, non gode della stessa considerazione di altre professioni e questa sottostima si traduce in compensi bassi e scarsa tutela normativa e contrattuale.

A febbraio 2023, il Consiglio Internazionale del Lavoro (*International Labour Organization*) si è riunito nella città di Ginevra in occasione della riunione tecnica sul futuro del lavoro nel settore delle arti e dello spettacolo.[9] L'incontro internazionale ha dato modo di parlare delle criticità e delle sfide future per i lavoratori del mondo dell'intrattenimento artistico, prima analizzando l'andamento dell'occupazione nel settore e successivamente riflettendo su come le tecnologie digitali, la globalizzazione, la sostenibilità e la sicurezza nel mondo dello spettacolo si sono evolute a seguito della pandemia globale di Covid-19 - evento che ha segnato profondamente le industrie dello spettacolo dal vivo.[10]

Tralasciando il collasso economico che il mondo dello spettacolo ha vissuto tra il 2020 e il 2022, i dati parlano di un settore che è cresciuto molto negli ultimi dieci anni: beni e servizi culturali, compresi quelli dell'intrattenimento, hanno avuto un forte incremento fino al 2019. La crescente eterogeneità dell'offerta sul mercato e la voglia di identificarsi in prodotti culturali significativi da parte del pubblico, hanno contribuito ad accrescere la domanda di beni immateriali. Durante la pandemia enti come musei e cinema hanno trovato soluzioni innovative per continuare a svolgere la loro funzione di

---

[9] International Labour Organization, *Conclusions of the Technical Meeting on the Future of Work in the Arts and Entertainment Sector*. Ginevra, 13–17 febbraio 2023. https://www.ilo.org/resource/record-decisions/conclusions-technical-meeting-future-work-arts-and-entertainment-sector. Consultato il 2 gennaio 2026.

[10] International Labour Organization, *Report for the Technical Meeting on the Future of Work in the Arts and Entertainment Sector*. Ginevra, 13–17 febbraio 2023. https://www.ilo.org/publications/future-work-arts-and-entertainment-sector. Consultato il 2 gennaio 2026.

promozione culturale attraverso dirette sui social, visite guidate virtuali e periodi di accesso a contenuti gratuiti.
Purtroppo, il settore dello spettacolo dal vivo non ha potuto sfruttare espedienti virtuali come altri settori educativi: come già affermato, il carattere di unicità e partecipazione live - letteralmente «dal vivo» - ha reso difficile l'esecuzione di spettacoli musicali da remoto in tempi di Covid.
Secondo le indagini UNESCO, la pandemia di Coronavirus è costata 10 milioni di posti di lavoro al settore culturale a livello globale nel 2020 e nello stesso anno il reddito percepito dagli operatori in questo settore è diminuito di circa il 10%. In fase di ripresa sanitaria post-pandemica vi è stata la riapertura degli spazi dello spettacolo come teatri e auditorium, ma essa è avvenuta con rigide norme sul distanziamento sociale e un conseguente dimezzamento dei posti a sedere vendibili, aspetto che ha gravato sulla copertura dei costi di produzione e sulla riapertura immediata totale di tali spazi.
Ciononostante, ad oggi, dopo tre anni dalla fine della pandemia, vi è stata una ripresa lenta e progressiva. L'emergenza Covid ha aperto nuovi orizzonti di riflessione sulla gestione dei lavoratori nel settore artistico, aprendo nuove strade verso la tutela di artisti e tecnici. Fortunatamente dal 2023 il pubblico è tornato a poter usufruire completamente delle attività di intrattenimento, aspetto che ha creato nuove opportunità imprenditoriali grazie anche a modelli di business più aggiornati e preparati all'eventualità di blocco generale come quello vissuto.
Persistono però lacune di natura politica e di governance, soprattutto riguardanti l'inserimento dei giovani diplomati in discipline artistiche nel mondo del lavoro. Uno dei temi della conferenza di Ginevra, infatti, è stato capire come il settore delle arti possa beneficiare al meglio dei giovani talenti artistici, al fine di incentivare lo sviluppo economico nazionale e locale, mirato alla promozione di imprenditorialità, competenze e inserimento.
Inoltre, secondo il documento preparatorio stilato dalla Commissione Internazionale del Lavoro in vista della conferenza del febbraio 2023 - redatto con lo scopo di fornire un quadro chiaro della situazione lavorativa dell'ambito delle arti e poter affrontare più nello specifico alcune problematiche correlate - si legge che in questo settore, più di

qualsiasi altro, i giovani tendono ad accettare lavoro non retribuito. Essendo un ambiente molto competitivo, la non retribuzione dei neoassunti viene propinata ai giovani come «parte del processo» per inserirsi ed essere ingaggiati. I datori di lavoro propongono infiniti stage gratuiti come opportunità di ingresso e networking, senza però assunzioni definitive, ripetendo tale catena viziosa ed evitando così la stipula di contratti fissi ai giovani diplomati. Dal già citato della Commissione per il Lavoro si evince anche che, secondo studi sul mercato europeo, questo sistema vizioso non solo non promette un lavoro stabile ai nuovi talenti, ma non offre stage validi per formare davvero gli artisti e gli operatori. Spesso, neodiplomati provenienti da strutture facoltose si ritrovano ad operare per brevi periodi nel settore delle arti, ma svolgendo impieghi secondari che non permettono davvero di mettere a frutto la formazione artistica specifica per la quale hanno investito tempo, energie e risorse. L'analisi dei microdati dimostra infatti un aumento del livello di istruzione avanzata nel settore delle arti creative: nel caso dello spettacolo, il 74% dei candidati per un posto di lavoro nel settore è provvisto di titoli adeguati e specializzazioni di alto livello per ricoprire le posizioni ricercate. Il potenziale dei giovani usciti dalle accademie sarebbe altissimo, ma la mancanza di posti di lavoro e le inadeguate norme contrattuali ne limitano l'inserimento.

Aspetto da non tralasciare è che le persone che lavorano nel mondo dello spettacolo hanno un monte ore che, sempre nel documento in questione, viene denominato dalla Commissione «tempo di lavoro nascosto»: si tratta di ore di lavoro creativo che figurano al di fuori dell'orario giornaliero e che rispecchia solo una delle caratteristiche e criticità uniche dei modelli occupazionali di queste professioni. Sebbene un professionista di questo tipo si ritrovi a lavorare molte ore al giorno, spesso fuori dal timesheet previsto, il reddito altalenante di queste occupazioni costringe gli artisti a dover cercare un ulteriore lavoro per poter sopravvivere.

Il settore creativo e culturale impiega 7,7 milioni di lavoratori nell'UE, corrispondente al 3,8% dei lavoratori totali europei. Questa percentuale è composta da diverse tipologie di impiego nel settore artistico, dove vi sono lavoratori dipendenti, autonomi e freelance. La maggior parte degli artisti ricopre quest'ultimo stato lavorativo, motivo

per il quale questa modalità professionale è più frequente rispetto ad altri settori. Sebbene i liberi professionisti del settore musicale godano di vantaggi, come la gestione autonoma del lavoro e la possibilità di collaborare con altri datori di lavoro o clienti in modo più libero rispetto all'occupazione fissa, essi si ritrovano ad affrontare percorsi di carriera instabili ed intermittenti. Le problematiche di carattere fiscale che i professionisti che operano nel settore culturale si trovano a fronteggiare, sono aggravate da flussi di reddito irregolari, dal limitato potere di previsione delle spese professionali e dalla volatilità di status di artista autonomo o dipendente. Infatti, anche per gli operatori del settore artistico le imposte sono calcolate su base annuale, ma la discontinuità del lavoro può far salire il soggetto in una fascia fiscale più alta, costringendolo a una tassazione sproporzionata. Tra le altre difficoltà, gli artisti sostengono alte spese per lavorare: manutenzione degli strumenti, acquisto di attrezzature, lezioni private e corsi di perfezionamento - fiscalmente considerate ancora come formazione personale invece che professionale - spese di viaggio e alloggio quando vi sono tourneè lontane, noleggio di sale prova, spese di promozione personale come video musicali o gestione di siti web, costi di produzione in studio, cura d'immagine di scena e molto altro. L'approssimazione delle uscite monetarie che ogni artista deve sostenere fa sì che la tassazione venga calcolata su un reddito teorico che non rispecchia la realtà. Lo status fiscale degli artisti, in aggiunta, spesso cambia frequentemente: a causa dell'insufficienza di lavoro da musicista, è frequente che si alterni lavoro artistico con attività di insegnamento presso enti pubblici o privati - anche se non mancano periodi di totale disoccupazione. Questa situazione «duale» porta con sé degli squilibri fiscali ed amministrativi, poiché ogni status è caratterizzato da regole, aliquote e regimi contributivi differenti. Il continuo cambio di status di lavoro rischia di far perdere all'artista la continuità contributiva e l'accesso a tutele sociali e pensionistiche.

In linea generale, il sistema contributivo europeo è pensato per redditi stabili e continuativi: il lavoro di artista, caratterizzato invece da occupazione discontinua ed ibrida, è costretto ad adeguarsi ad uno schema che non riflette la natura della categoria professionale in cui opera. Negli ultimi anni l'Unione Europea sta lavorando sul tema della

precarietà del lavoro caratteristica del settore artistico musicale, riconoscendone la struttura atipica e ragionando sulla distorsione sistematica del regime di tassazione. Alcuni Paesi europei applicano lo strumento fiscale dell'*Income Averaging*, una media del reddito di carattere pluriennale che permette di spalmare la tassazione su un lasso di tempo più ampio, permettendo la stima reale del reddito. Questo sistema rappresenta uno strumento equo al supporto del lavoro creativo, che evita l'abbandono precoce della carriera artistica, la perdita della diversità culturale e la precarizzazione strutturale del settore creativo. L'*Income Averaging* è già in atto in alcuni dei Paesi UE, come la Francia, il Belgio, l'Austria, la Spagna e la Finlandia. Nel dibattito europeo che riguarda la retribuzione artistica e il sistema contributivo, il modello francese è considerato tra i più avanzati: in atto dagli anni Ottanta, la media dei redditi permette di evitare che un singolo anno, eccezionalmente ricco, conduca ad un obbligo di pagamento d'imposta che graverebbe sull'anno successivo ipoteticamente scarso.[11]

L'Unione Europea ha posto l'attenzione anche sul tema del riconoscimento del lavoro artistico nella dimensione della mobilità transfrontaliera che, se da una parte rappresenta occasione di scambio professionale e sviluppo culturale tra i Paesi, dall'altra è gravemente ostacolata da frammentazione giuridica e dalle diverse procedure amministrative. Tra le difficoltà del lavorare in Paesi diversi, vi sono quelle della dichiarazione della residenza fiscale e della mancanza di riconoscimento univoco delle qualifiche professionali, che amplificano la difficoltà per i giovani artisti di aprirsi a nuovi orizzonti lavorativi all'estero.

A livello globale, non esiste una definizione chiara di «artista» e questa condizione non fa che aggravare la condizione già precaria di musicisti, cantanti, ballerini e di tutte quelle professioni che figurano nell'ambito dello spettacolo dal vivo.

Sebbene l'UNESCO affermi:

[11] European Parliament, *The status of artists in Europe*, Brussels, 2006. https://www.andea.fr/doc_root/ressources/enquetes-et-rapports/51b5afb01bb8d_The_status_of_artists_in_EU.pdf. Consultato il 6 gennaio 2026.

> Il termine «artista» indica qualsiasi persona che crea o partecipa attraverso la propria performance alla creazione o alla ricreazione di opere d'arte, che considera la propria creazione artistica come elemento essenziale della propria vita, contribuendo così allo sviluppo dell'arte e della cultura e che è riconosciuto - o cerca di essere riconosciuto - come artista, indipendentemente dal fatto che abbia o meno stipulato un rapporto di lavoro o un'altra forma di associazione. [...]. Lo status designa la posizione morale degli artisti [...] e il riconoscimento delle libertà e dei diritti, compresi quelli morali, economici e sociali, in particolare quelli riguardanti il reddito e la sicurezza sociale di cui gli artisti dovrebbero godere.[12]

la condizione degli artisti, indipendentemente dal settore creativo nel quale operano, risulta essere tutt'altro che riconosciuta.
La grande discriminante che chiarisce i motivi per il quale gli artisti faticano ad essere considerati nel panorama del lavoro al pari di altre professioni è proprio il fatto che manchino dei criteri per stabilire chi è o meno un artista. Da un confronto che riguarda la definizione occupazionale di «artista» tra il contesto finlandese e quello statunitense presente in *The Economics of Art and Culture*[13] visibile nella tabella 14.1 sottostante, si evince che si fatica a trovare definizioni universalmente riconosciute delle professioni creative. Heilbrun nota che, nell'indagine che riguarda la Finlandia, ad esempio, la professione di cantante pop sia inserita in una classificazione separata rispetto a quella di musicista. I cantanti pop compaiono nella stessa sezione di acrobati e giocolieri, mentre tra i musicisti vi sono anche gli insegnanti di musica e i direttori d'orchestra. Nel contesto americano, invece, i cantanti pop rientrano a pieno titolo nella sezione di musicisti. Oltre alla problematica fiscale e contributiva del continuo cambio di status che molti artisti devono sostenere per poter sopravvivere, il fatto che un artista diplomato ma in disoccupazione svolga un altro lavoro non creativo, abbassa la

[12] UNESCO, *Recommendation concerning the Status of the Artist*, adottata dalla Conferenza Generale nella sua ventunesima sessione, Belgrado, 27 Ottobre 1980, paragrafo I, pag. 15. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428?posInSet=11&queryId=d1e74e47-8f69-424e-b44b-8f29dd362af9. Consultato il 6 gennaio 2026.
[13] Heilbrun J., Gray C.M., *The Economics of Art and Culture* (2 ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 312

media del numero di professionisti del settore delle arti. Questo fenomeno riduce ulteriormente le possibilità per gli artisti di affermarsi come categoria di professionisti da tutelare.

Occupational category	Description or examples of occupational titles
U.S. Census Bureau	
Actors and directors	Includes individuals associated with the production and performance of dramatic works for stage, motion pictures, and the broadcasting media
Architects	Includes those involved with building and landscape architecture
Authors	Self-explanatory
Dancers	Self-explanatory
Designers	Includes decorators and window dressers
Musicians and composers	Includes singers and other musicians
Painters, sculptors, craft-artists, and print makers	Intended to be broadly representative of creative visual artists
Photographers	Including videocamera operators
Radio and television announcers	Self-explanatory
Teachers	Those who teach art, drama, and music in higher education
Other artists	
Finnish Census Data	
Architects	Includes urban planners, etc.
Visual artists	Includes caricaturists, cartoonists, graphic artists, painters, sculptors, etc.
Commercial designers	Art director, graphic designer, etc.
Writers and critics	Author, columnist, etc.
Industrial designers and artists	Fashion designer, furniture designer, textile conservator, etc.
Pattern makers, etc.	Ceramist, pottery and porcelain mold maker, etc.
Performing artists in theaters and operas	Arranger, dancer, ballerina, singer, actor, etc.
Other performing artists	Acrobat, popular singer, juggler, magician, etc.
Musicians	Cantor, conductor, music teacher, instrumentalist, composer, etc.
Theater and film directors and managers	Motion picture director and producer, choreographer, theater manager, etc.
Other art and entertainment occupations	Film editor, impresario, prompter, wardrobe master, light technician, etc.
Photographers and camera operators	Self explanatory

Tabella 14.1: Definizioni di artista.[14]

[14] *Karttunen S., Profile of the Artistic Labour Force in Finland Based on the Population Censuses 1970-1995,* paper presentato alla decima Conferenza Internazionale sull'Economia Culturale, Barcellona, giugno 1998. *Unit for Media and Culture, Statistic Finland.* Tabella presente in *The Economics of Art and Culture (2 ed.)*, Heilbrun J., Gray C.M., Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 312.

Secondo la tabella 14.3, inoltre, risulta che il 47.3% dei musicisti e compositori considerati in questo sondaggio lavora part time: rispetto ad altre categorie di artisti, i musicisti lavorano in modo discontinuo. Il 16% dei musicisti e compositori ha più di un lavoro: questo dato spiega tristemente come nella maggior parte dei casi non si possa vivere solo di musica. Le 27,5 ore settimanali medie lavorate da un artista che opera con la musica sono nettamente inferiori alle 39,4 ore dei lavoratori in altri settori. Inoltre, tale monte ore non tiene conto del lavoro invisibile e non retribuito quale prove, studio e composizione. Il tasso di disoccupazione del 5,3% è relativamente alto, superiore alla media generale (4,2%) e alla media degli altri artisti (4,1%). I diplomati nel settore musicale considerati in questa tabella sono il 43% del totale: il dato dimostra che l'investimento formativo non garantisce un posto di lavoro fisso e ben remunerato. Per concludere, l'età media di 41,3 anni conferma che la disoccupazione non è una condizione prettamente giovanile ma persistente in gran parte del ciclo di vita lavorativa di un musicista.

Category	Number (000)	Age	Percent college graduates	Unemployment rate	Part-time employment rate	Multiple job holding rate	Hours worked per week
All workers	138,262	38.8	26.2	4.2	17.9	6.3	39.4
All artists	2,038	40.2	51.2	4.1	26.0	9.8	37.6
Actors/directors	144	37.4	64.5	9.8	14.9	10.0	44.0
Announcers	62	36.6	28.8	3.7	35.5	17.2	34.0
Architects	161	43.2	87.5	1.9	6.8	6.1	44.0
Authors	135	45.4	78.3	3.4	34.2	9.9	35.3
Dancers	35	24.6	7.0	4.0	52.8	7.3	30.8
Designers	718	39.7	44.1	3.4	21.9	7.4	38.7
Musicians/composers	194	41.3	43.0	5.3	47.3	16.0	27.5
Painters/sculptors	249	41.7	50.2	3.0	22.0	9.3	39.1
Photographers	163	38.4	39.9	5.0	26.9	9.8	37.2
Teachers (college) of art	46	46.0	86.3	1.6	32.7	25.2	34.2
Other artists	131	38.1	40.5	6.3	36.3	10.8	32.8

Tabella 14.3: Le caratteristiche degli artisti[15]

[15]Alper e Wassall, Tabulati, *Indagine sulla popolazione attuale*: *stime di numeri, età, percentuali di laureati e tassi di disoccupazione della totale forza lavoro, stima dell'occupazione part-time e tassi di occupazione multipla*. Tabella presente in *The Economics of Art and Culture (2 ed.)*, Heilbrun J., Gray C.M., Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 315.

Dalla Tabella INPS sottostante, proveniente dalle statistiche più recenti dell'ente, si evince che solo alcune categorie di lavoratori italiani del settore dello spettacolo riescono a ricevere compensi adeguati.
Dai dati INPS emerge anche che il reddito dei professionisti del settore tende ad aumentare con l'età e l'esperienza, ma ciò preclude redditi superiori ai 10.000 euro netti annuali ai giovani al di sotto dei trent'anni.

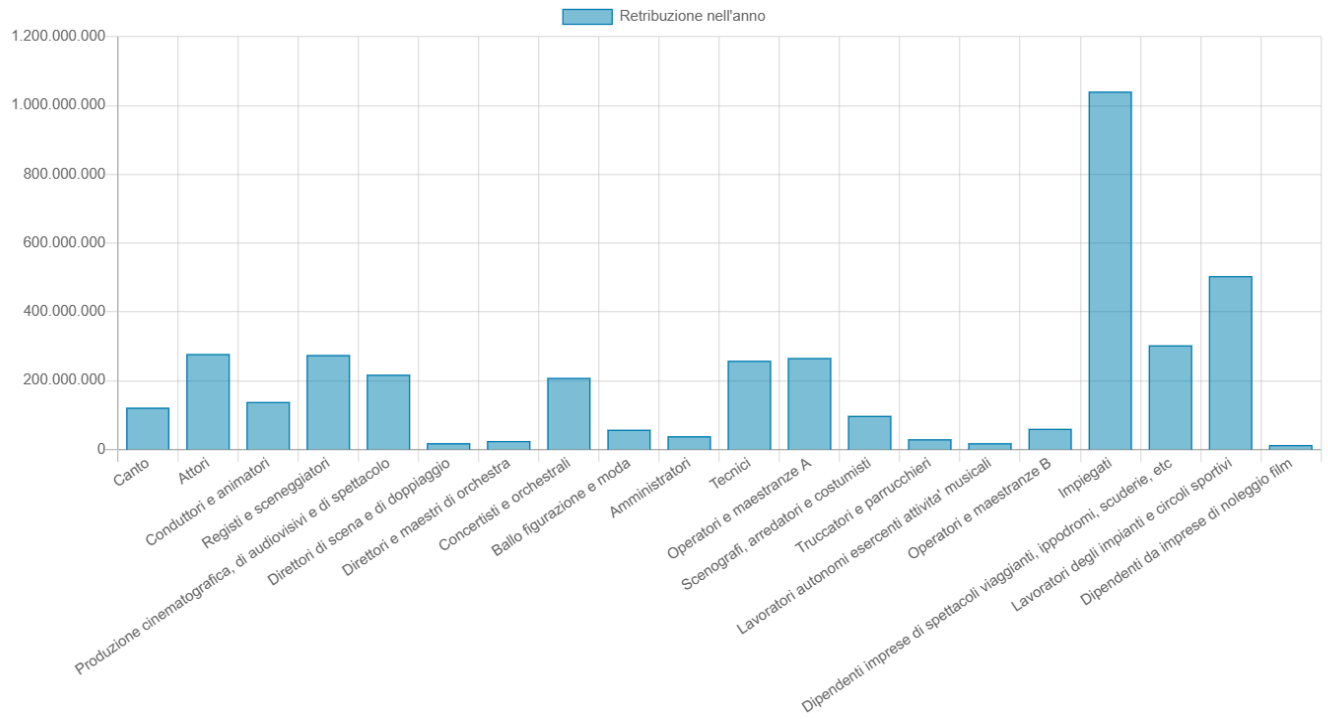

Tabella INPS serie dati 2015-2024: Media retribuzioni annuali di professionisti italiani del settore dello spettacolo divise per impiego. [16]

[16] INPS – Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (2026), *Osservatorio statistico – Lavoratori dello spettacolo e sportivi professionisti (serie dati 2015–2025)*, https://servizi2.inps.it/servizi/osservatoristatistici/18/50/62/o/318. Consultato il 12 gennaio 2026.

Sebbene occupazione e compensi siano determinati da diversi fattori come la preparazione, il talento e la fama, la condizione occupazionale difficile che i diplomati di Conservatorio e Accademie devono affrontare coinvolge tutti i professionisti del settore. Non è raro che musicisti di alto livello fatichino ad affermarsi nel mondo del lavoro, non trovando spazio in orchestre e compagnie.

La categoria di artisti, che comprende anche musicisti e cantanti, rappresenta un capitale umano inestimabile che arricchisce di valori simbolici la società, attraverso l'interpretazione e la riproduzione di beni culturali musicali che determinano coesione ed identità. La contraddizione che sussiste tra gli inestimabili valori veicolati dai lavoratori del settore culturale e la precarietà che caratterizza la loro professione, sottolinea l'urgenza di definire modelli organizzativi e formativi in grado di sostenere e preservare il patrimonio artistico, attraverso la sostenibilità occupazionale e la tutela economica.

Risulta rassicurante che i giovani continuino a scegliere di intraprendere percorsi musicali professionalizzanti, malgrado i rischi risaputi che la carriera di musicista comporta. Ciononostante, proprio per la fiducia che le nuove generazioni ripongono nelle istituzioni e nella cultura, risulta fondamentale favorire occupazione e benefit a tale categoria di artisti, lavoratori così importanti per il contesto di sviluppo e civiltà di un Paese.

CAPITOLO III

L'ACCESSO ALLA PROFESSIONE: UNO SGUARDO AL PANORAMA FORMATIVO DELLE ACCADEMIE POP IN EUROPA E IN ITALIA

3.1 Tra la formazione e l'occupazione: il centro di tutto

Dopo aver analizzato e compreso le principali criticità che caratterizzano il settore dello spettacolo dal vivo e che colpiscono chi opera nel macrosettore musico culturale - come la complessa previsione della domanda, la precarietà lavorativa e la discontinuità di reddito - in questo terzo capitolo si cercherà di ragionare su alcune soluzioni reali e concrete che costituiscono una possibile, seppur parziale, risoluzione di alcune delle problematiche viste. Si osserveranno alcune casistiche di istituti formativi musicali in Europa e in Italia, con l'intento di evidenziare opzioni che possono semplificare i processi che separano la formazione musicale e l'accesso al mondo del lavoro.

Come si è visto, la distanza che sorge tra la fine degli studi e la ricerca di lavoro spesso rappresenta la difficoltà chiave che compromette i giovani neodiplomati. Essi, una volta terminato il percorso formativo, si trovano a dover affrontare un mercato concorrenziale estremamente competitivo e frammentato, senza reti di contatti consolidate o esperienze professionali pregresse. Il *gap* che si crea tra la fine degli studi musicali e il mondo del lavoro, non dipende sempre e solo dalla mancanza di competenze o abilità artistiche specifiche, ma spesso è causato dalla scarsa integrazione tra sistemi di formazione e contesti produttivi.

Per questo motivo risulta necessario lo sviluppo di più realtà che non si limitino solo alla trasmissione di saperi tecnici e teorici, ma che si configurino come ecosistemi formativi e produttivi in grado di favorire una transizione più fluida tra studio e professione. Assottigliare il prima possibile i confini tra l'essere allievo ed essere un professionista, può rivelarsi una soluzione vincente sotto diversi punti di vista. Iniziare ad esibirsi sul palco quando si è ancora impegnati nella propria costruzione formativa può rappresentare, in primis, un'

occasione simile ad un allenamento in cui la performance viene eseguita in un ambiente protetto, nel quale il giovane artista può mettere alla prova le proprie capacità e preparazione. Risulta importante sottolineare che il palcoscenico è un ambiente particolare e generalmente stressante per chiunque, sia dal punto di vista fisico che emotivo. La sicurezza personale di un artista e l'approccio alla performance migliorano di pari passo con la frequenza con cui ci si esibisce. Proprio per questo motivo, avere la possibilità di cantare o suonare di fronte un'audience ha effetti positivi immediati e visibili anche tra una performance e l'altra. In sostanza, più ci si esibisce di fronte ad un pubblico più si ha possibilità di abbattere la tensione - del tutto normale - che si crea a causa dell'ansia da prestazione. Costruire più esperienza equivale a maggiore controllo emotivo sul palcoscenico che porterà, di conseguenza, ad una resa progressivamente migliore.
Attraverso il coinvolgimento di ragazzi che studiano canto e musica in progetti concreti di performance dal vivo e di spettacolo, è possibile attuare un avvicinamento immediato alle dinamiche di lavoro del settore. Potendo osservare da vicino il mestiere del cantante e avendo l'opportunità di sperimentare il reale lavoro sul palcoscenico, i ragazzi acquisiscono competenze e strumenti utili a diventare futuri professionisti di alto livello.
Per queste ragioni è necessario comprendere che la formazione teorica e la costruzione dei giovani talenti nelle aule devono inevitabilmente procedere di pari passo alla formazione pratica in ambienti concreti di lavoro musicale.
Nei prossimi paragrafi verranno menzionati alcuni istituti europei ed italiani che fungono da modelli in quest'ottica.

3.2 Accademie di canto e musica pop *industry-oriented*: il contesto europeo

Germania, *Popakademie: l'Università pubblica e creativa*

Negli ultimi anni, il panorama della formazione legato alla musica e al canto pop ha conosciuto un incremento significativo in Europa. L'affermarsi della cultura pop e dei linguaggi adottati dall'industria musicale contemporanea hanno aumentato l'interesse

all'approfondimento di tale genere musicale, sia sul piano teorico che su quello tecnico-vocale. La curiosità di sperimentare in prima persona tali linguaggi, da parte di aspiranti cantanti e musicisti, ha permesso il conseguente consolidamento di nuovi istituti formativi dedicati alla musica pop. Queste nuove realtà educative si sono sviluppate in risposta ad una domanda formativa in espansione, che testimonia la duplice natura educativa ed imprenditoriale dei luoghi in cui si studia e si sperimenta la musica «leggera».

Tra gli esempi più significativi in ambito europeo vi è la *Popakademie Baden - Württemberg* a Mannheim[1], in Germania. L'istituto, che si inserisce nel panorama delle Università pubbliche tedesche, propone piani di studio che approfondiscono l'industria musicale e creativa della musica pop dal punto di vista artistico ed economico. L'accademia offre infatti due tipologie di percorsi formativi: uno più pratico dedicato alla formazione artistico-musicale e uno prettamente imprenditoriale. Il primo è dedicato all'approfondimento tecnico di strumenti come basso, chitarra, batteria, tastiera e voce, nel quale si sperimenta anche il songwriting e la composizione.[2] Il secondo percorso riguarda invece lo studio del mondo del management musicale e il business delle industrie creative.[3]

L'approccio formativo adottato da istituti come la Popakademie è il risultato di un'attenzione accademica strutturata e in evoluzione, nel contesto specifico tedesco e in quello più ampio europeo. La Germania appare come un Paese che promuove le arti e la cultura attraverso forti investimenti pubblici e politiche regionali che integrano l'educazione artistica anche nel sistema delle Università statali. Per questo motivo spicca come caso emblematico di approccio istituzionale mirato alla formazione artistica pop contemporanea, con

[1] Popakademie Baden-Württemberg. *Popakademie – The University for Popular Music and Music Business.* https://www.popakademie.de/en/. Consultato il 18 gennaio 2026.
[2] Popakademie Baden-Württemberg. *Study Popular Music, Global Music.* https://www.popakademie.de/en/studium/populaere-musik-studium/. Consultato il 18 gennaio 2026.
[3] Popakademie Baden-Württemberg. *Study Music Management, Creative Industries*. https://www.popakademie.de/en/studium/management-studium/. Consultato il 18 gennaio 2026.

forte interesse a posizionare gli allievi diplomati nel mercato del lavoro.

Regno Unito, la vivace Londra: BIMM Institute, ICMP, LCCM

Il Regno Unito è uno dei Paesi che si posiziona in testa per quanto riguarda l'innovazione e il progresso dello sviluppo della musica pop nelle accademie musicali. Uno storico e importante istituto che si inserisce in questo contesto, simile alla *Popakademie* di Mannheim per offerta formativa e stile di insegnamento, è il *BIMM Institute*.[4] Presente in alcune città nel Regno Unito, tra cui Londra, Bristol, Brighton, Manchester Birmingham, e con sedi anche a Dublino e Berlino, il *BIMM Institute* rappresenta un modello di scuola di musica moderna di carattere internazionale, che da oltre quarant'anni si occupa di formazione pratica ed inserimento nell'industria di giovani talenti che decidono di intraprendere una formazione in vista di una carriera da musicisti. Il piano formativo è molto ampio e, oltre ai corsi di studio mirati alla performance e alla produzione musicale, in questo contesto si offrono percorsi incentrati sul business musicale, sul management degli eventi e sul marketing in ambito creativo. Il punto forte di questo istituto risulta essere lo stretto collegamento con il contesto musicale reale: gli iscritti sono messi in contatto con le produzioni che, attraverso opportunità di stage e servizi di placement, favoriscono l'inserimento degli allievi in progetti e show.[5]
In un panorama europeo di numerose scuole di musica pop nelle quali è possibile studiare canto e mettersi alla prova con lo studio di uno strumento musicale, *Popakademie* e *BIMM* sono emblema di ciò che distingue una scuola di musica amatoriale da un istituto musicale professionalizzante di alto livello. Sebbene sia chiara la finalità profondamente diversa tra una scuola dilettantistica e un'accademia di eccellenza, la differenza consiste principalmente nelle opportunità offerte dall'una e dall'altra. Tra le possibilità che istituti di alta formazione offrono, infatti, vi è soprattutto l'organizzazione di eventi

[4] BIMM Music Institute. *BIMM Institute*. https://www.bimm.ac.uk/. Consultato il 18 gennaio 2026.
[5] BIMM Music Institute. *Employability and Careers*. https://www.bimm.ac.uk/employability/. Consultato il 18 gennaio 2026.

dedicati alla performance, in cui i giovani possono presentarsi davanti ad un pubblico esterno, facendo ascoltare i propri brani ed ampliando così la possibilità di essere individuati da talent scout e produttori. Dopo essere stati affiancati nella creazione di un proprio portfolio, che funge da biglietto da visita per audizioni e casting, gli allievi stilano il proprio repertorio che spesso include anche brani inediti, preparati con l'affiancamento di insegnanti e produttori. Si esibiscono poi live in acustico o con il supporto di una band. Fin da subito la voce viene trattata come uno strumento artistico professionale e l'allievo viene indirizzato verso il genere e gli stili vocali che più si adattano alla sua vocalità. In contesti come questi viene attuato peraltro un enorme lavoro di styling e «creazione del personaggio» che esalta l'identità dell'interprete e il carattere dei brani cantati, aspetto fondamentale per essere riconosciuti dal pubblico e dalla critica.

Londra rappresenta una vivace capitale dal punto di vista dell'insegnamento della musica pop e, sebbene da qualche anno il Regno Unito non rientri più politicamente nell'Unione Europea, alcune delle caratteristiche pedagogiche adottate da questi istituti possono ispirare modelli formativi ed imprenditoriali attuabili anche in contesti europei continentali.

L'*ICMP* (*Institute of Contemporary Music Performance*) a Londra rappresenta un altro importante esempio di istituto privato, mirato alla valorizzazione di talenti e al loro slancio nel mondo del lavoro musicale. L'*Institute* organizza infatti sessioni live e performance studentesche nelle frequentate vie londinesi - come Camden e The Bedford - offrendo in aggiunta un servizio personalizzato di consulenza individuale di carriera e mentoring.[6]

Rimanendo nella capitale inglese, il *LCCM* (London College of Contemporary Music) ospita talks e masterclass tenuti da professionisti del settore produttivo musicale, altra importante attività che fornisce preparazione e contatti ai giovani allievi ai quali viene

[6] ICMP - The Institute of Contemporary Music Performance, *Industry Connection, your career in music*.https://www.icmp.ac.uk/industry-connections/your-career-in-music?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=ICMP-GBR-LON-IALL-PSE-LDGNR-GGLBRANDSRCH-CDNOTSET-25T3-20250507&utm_content=48348584388. Consultato il 18 gennaio 2026.

data l'opportunità di creare rete sociale ed ascoltare ciò che verrà chiesto loro una volta terminati gli studi.[7]

Il Nord Europa, il giusto merito alle arti creative: realtà di alta formazione musicale pubblica a Rotterdam, Copenhagen, Leeds

Ad aggiungersi a questa ricca e variegata offerta formativa musicale in ambito europeo, vi è da considerare l'impegno volto alla comunicazione e alla collaborazione tra Stati membri dell'Unione Europea, la quale si fa ampiamente mediatrice e promotrice della libera circolazione dei saperi e dei giovani. [8]

In questa prospettiva, da qualche anno in Europa esiste lo Spazio Europeo della Formazione Superiore (*European Higher Education Area*, abbreviato nell'acronimo EHEA) che è uno strumento di cooperazione internazionale tra sistemi di istruzione artistica superiore, che garantisce dialogo e compatibilità tra i percorsi di studio dei Paesi europei partecipanti. Le origini del progetto risalgono al Processo di Bologna del 1999, nel quale venne stilata la Dichiarazione di Bologna, un documento che proponeva delle linee comuni per il riconoscimento dei titoli di alta formazione artistica erogati dagli istituti superiori di tutti i Paesi europei aderenti. In seguito a successivi incontri e accordi, le proposte del Processo di Bologna vennero formalizzate nella Conferenza Ministeriale di Budapest e Vienna tenutasi a marzo 2010. In occasione della celebrazione del decimo anniversario del primo Processo di Bologna, fu proclamata la nascita ufficiale dello Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore. Questo accordo internazionale favorisce criteri comuni di qualità formativa e riconoscimento reciproco di titoli conseguiti in altri Paesi UE. Sebbene lo Spazio Europeo sia uno strumento prezioso al fine di fornire un quadro condiviso per l'organizzazione dei programmi musicali,

[7] LCCM - London College of Contemporary Music, *Life at LCCM, Career Service*, https://www.lccm.org.uk/life-at-lccm/career-services/. Consultato il 18 gennaio 2026.

[8] Ministero dell'Università e della Ricerca - MUR, *Spazio Europeo della Formazione Superiore - European Higher education Area (EHEA)*. https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/politiche-internazionali/spazio-europeo-della-formazione-superiore-european. Consultato il 26 gennaio 2026.

l'articolazione eterogenea dei numerosi istituti europei dà luogo a panorami formativi differenti e variegati all'interno dei confini continentali.

In generale, rispetto ai Paesi mediterranei, il nord Europa risulta essere più ricco di luoghi dove è possibile studiare musica in contesti di alta formazione, aspetto che spesso conduce a sbocchi lavorativi più realizzabili grazie all'attenzione e al merito che i Paesi nordici tendono a riporre nei progetti creativi. La *Codarts University of the Arts* a Rotterdam, esempio di Università statale, è molto attenta all'auto posizionamento dei propri allievi pop e alla costruzione della loro personale carriera. Luoghi come quest'ultimo, in grado di coltivare talenti ed offrire possibilità professionali concrete, rimarcano come anche in contesti formativi pubblici gli istituti possano contribuire all'effettivo inserimento professionale degli allievi, al pari degli istituti privati. [9]

Rimanendo nel contesto pubblico, anche il *Rhythmic Music Conservatory* di Copenhagen è esempio di promozione dell'approccio *learning by doing* - che incrementa l'esperienza degli artisti fin da subito[10] - così come il *Leeds Conservatoire*, situato nella città di Leeds in Inghilterra, che collabora attivamente con agenzie di settore supportando i propri studenti nella ricerca di occupazione post diploma.[11] Quest'ultimo, sebbene sia situato in UK, viene inserito nella sezione corrente per via del suo carattere pubblico e perciò di stampo più simile ai Conservatori europei statali del Nord Europa.

Gli esempi riportati sono solo alcuni dei casi più significativi presenti nel nostro continente utili all'analisi della strategia formativa musicale diretta e strettamente collegata al mondo professionale. La scelta di soffermarsi sulla menzione e sulle offerte di placement di questi istituti risponde all'esigenza di mettere in luce modelli in grado di affrontare la

[9] codarts Rotterdam, *After graduation*. https://www.codarts.nl/en/education/bachelors/global-musics/after-graduation/. Consultato il 18 gennaio 2026.

[10] RMC - Rhythmic Music Conservatory, *Music Performance.* https://rmc.dk/en/education/music-performance. Consultato il 18 gennaio 2026.

[11] Leeds Conservatoire, *Performance and Industry Opportunities*. https://students.leedsconservatoire.ac.uk/progression-portal/performance-industry-opportunities/#leeds-conservatoire-agency. Consultato il 18 gennaio 2026.

problematica della disoccupazione artistica, dilemma centrale di questa tesi. Ciò che emerge dall'analisi di alcune delle scuole di canto pop più influenti d'Europa è che vi è già grande attenzione all'esperienza performativa come parte integrante del percorso di studi.
Alla luce di queste considerazioni, risulta ora opportuno spostarsi in Italia per comprendere come tale approccio si riflette nella formazione musicale nazionale, analizzando quali strumenti di inserimento vengono effettivamente messi a disposizione degli allievi per affrontare il mercato del lavoro artistico nel nostro Paese.
In seguito ci si porrà un quesito chiave che aiuterà a completare la visione occupazionale del lavoro di artista, interrogandosi su quale sia il tassello mancante ed ideale che potrebbe portare ad una ipotesi di risoluzione del problema relativo all'impiego. Tra le opportunità offerte dagli ottimi istituti europei sopra citati e quelli italiani che si vedranno nella prossima sezione, può inserirsi un ulteriore modello ancor più adatto e mirato al passaggio professionale dei giovani talenti.

3.3 Tra la tradizione e il contemporaneo: alcuni esempi nel contesto formativo della musica pop in Italia

Il CPM Music Institute, imparare l'arte di «essere forti»

Nel panorama italiano, la formazione musicale di alto livello è storicamente affidata a una rete di Conservatori, Accademie e Istituti - di stampo sia pubblico che privato - che da decenni si occupano di trasmettere competenze teoriche e tecniche in ambito musicale e canoro. In Italia, più di altri Paesi, il sistema della formazione musicale superiore si fonda in modo caratteristico su una tradizione accademica di matrice classico-colta e riconducibile ai fenomeni musicali del belcanto e del teatro d'opera, generi profondamente intrecciati alle vicende storiche, musicali e culturali del nostro Paese.[12]
Come osservato nel primo capitolo, l'avvento della pop-culture dai Paesi anglosassoni ha profondamente plasmato e favorito sia la mescolanza tra generi artistici contemporanei sia le modalità di

[12] Aleksandrova, O. A., *Development of Vocal Performance in Italian Musical Culture of the XIX-XX Centuries*. The European Journal of Arts, no. 3, aug. 2025, pp. 26-28.

pedagogia vocale degli stessi. Per questo motivo, il sistema di insegnamento del canto contemporaneo nel contesto italiano si scontra tra due realtà centrali e tra loro contrastanti: da una parte vi è una tradizione pedagogica strutturata e codificata - tipica dei rigidi requisiti e schemi della lirica - dall'altro vi è un contesto di settore musicale contemporaneo trasformato da logiche produttive, performative e comunicative molto differenti.

A livello nazionale vi sono alcune realtà che verranno prese in considerazione come esempi moderni di istituti d'istruzione musicale pop, dall'offerta formativa aggiornata e attenta anche all'inserimento professionale.

Il *CPM - Music Institute* di Milano è uno dei poli principali per l'approfondimento del pop-rock in Italia. L'istituto nasce nel 1984 dall'iniziativa del visionario musicista e compositore Franco Mussida, membro della Premiata Forneria Marconi (PFM), complesso musicale già menzionato nel primo capitolo di questa tesi quale uno dei gruppi cardine del progressive rock italiano degli anni Settanta. L'intenzione di fondare questo istituto nasce proprio dall'esperienza sul campo di Mussida e rappresenta il tentativo di tradurre in scuola la consapevolezza di un'idea di musica che deve essere spazio di sperimentazione, performance e costruzione di identità artistica.

Aver vissuto in prima persona da musicista la vivace epoca italiana della seconda metà del Ventesimo secolo, nella quale le pratiche musicali sono state strettamente intrecciate ai processi di trasformazione sociale e culturale del nostro Paese, ha condotto il chitarrista della PFM a ragionare sul ruolo che i luoghi di trasmissione del sapere musicale rivestono nel determinare il futuro della nuove generazioni di artisti e del loro potenziale all'interno del settore e della società.

Come Mussida stesso afferma in alcune interviste, la sua Scuola nasce dalla volontà di aiutare i ragazzi a realizzare il sogno di vivere di musica, cercando di insegnare loro ad «essere [emotivamente] forti» - imparando ad accettare, dunque, anche il rifiuto da parte di talent show e casting tipici del mondo dello spettacolo. Operando con questa mentalità, secondo Mussida gli allievi uscenti riescono ad

inserirsi in modo più stabile e sicuro in un mercato di lavoro in continuo cambiamento. [13]

È anche per merito di questa «forza» della quale Mussida parla, e sulla quale si basa la mission di tale istituto, che il CPM spicca tra i luoghi nei quali si impara a fare musica a livello professionale in Italia. Basandosi sulla dedizione sincera e a tutto tondo alla musica, l'esperienza musicale e il talento si rivelano essere valori che si costruiscono e si raggiungono nel tempo, piuttosto che virtù che giungono automaticamente con il conseguimento di un titolo. Grazie a questa metodologia educativa e rivoluzionaria, che si allontana per un attimo dall'ossessività di fare successo ad ogni costo, gli allievi hanno l'occasione di vivere la lezione di musica come un momento per ritrovare se stessi e riuscire a performare in modo più autentico e sereno. Il CPM risulta quindi essere un modello moderno di inserimento professionale al passo con le accademie più avanzate d'Europa; unico aspetto sfavorevole risultano i costi di frequenza poco accessibili

Saint Louis College of Music: un modello dal respiro internazionale

In questo panorama si colloca anche il *Saint Louis College of Music* presente nelle sedi di Roma e Milano. Come il CPM, anche il Saint Louis è un istituto privato riconosciuto dal sistema AFAM, e rappresenta uno degli esempi nazionali più significativi di formazione musicale sul campo, orientata alla performance e al canto pop. Il Saint Louis si distingue per un'impostazione didattica molto connessa al mondo professionale, in cui l'educazione vocale artistica e tecnica sono accompagnate da un confronto costante con la pratica performativa. La dimensione della musica live viene plasmata attraverso una didattica attiva e pensata per il palcoscenico, dove gli allievi sono coinvolti in concerti, masterclass e collaborazioni con professionisti dell'industria musicale. L'istituto promuove progetti che accolgono studenti e professionisti da tutto il mondo, attraverso programmi come quello delle residenze artistiche. Queste

[13] Askanews, *Dentro il CPM, Franco Mussida: qui ragazzi forti che amano la musica*, YouTube, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=qHV3iSlLFnY. Consultato il 28 gennaio 2026.

collaborazioni internazionali permettono scambi culturali e professionali che favoriscono il dialogo tra giovani talenti appartenenti a diverse nazioni. Grazie a programmi come quelli promossi dal Saint Louis, l'Italia si afferma come polo attrattivo per la formazione internazionale, stimolando l'interesse di musicisti stranieri a scegliere il nostro Paese come destinazione di studio e lavoro. [14]

Conservatorio o Accademia? Il sistema AFAM nella formazione del canto pop

Andando a fondo sul tema delle accademie pop - che siano esse pubbliche o private - il fatto che durante il triennio, il biennio e negli eventuali anni accademici successivi venga valorizzato l'allievo anche attraverso progetti esterni, li rende istituti dal concept formativo molto diverso rispetto ai percorsi pop presso i Conservatori. Senza voler esprimere giudizi di merito o classificare il valore di una o dell'altra istituzione, risulta innegabile che i Conservatori promuovano una formazione più teorica rispetto a quella accademica.
In Italia, infatti, il sistema delle accademie musicali pop tende a perseguire maggiormente il tema dell'occupabilità lavorativa degli allievi in fase post-diploma, rispetto ai Conservatori. Certamente anche quest'ultimi rappresentano da decenni istituzioni rinomate e complete dal punto di vista teorico e di contenuto, ma le accademie professionalizzanti riflettono un focus maggiormente ed indubbiamente più indirizzato alla professione e al *problem solving* sul palcoscenico.
È importante sottolineare che la scelta di diplomarsi presso un Conservatorio oppure presso un'Accademia dipende tuttavia dalla prospettiva personale di spendibilità del titolo: la prima opzione permette di inserirsi anche nel settore musicale pubblico, mentre la seconda favorisce il lavoro performativo freelance e l'insegnamento perlopiù nel privato. Entrambe le opzioni risultano valide, purché vi sia una chiara previsione sugli obiettivi di una e dell'altra tipologia di diploma.

[14] Saint Louis College of Music, *progetti speciali internazionali*, https://saintlouis.eu/progetti-speciali-internazionali/. Consultato il 29 gennaio 2026.

In Italia vi è un quadro normativo e ordinamentale che permette di stabilire la validità di un titolo che si consegue presso un istituto musicale e tale classificazione è denominata AFAM. Questo acronimo sta per «Alta Formazione Artistica Musicale» ed indica il sistema pubblico di istruzione superiore italiano dedicato alle arti, avente valenza pari a quella universitaria. La regolamentazione AFAM è coordinata dal Ministero dell'Università e della Ricerca Italiano e nella classificazione stilata da tale organo possono rientrare sia istituti pubblici, come i Conservatori, sia i privati, come le Accademie non statali. In Italia vi sono 102 istituti totali iscritti e distribuiti in tutte le regioni. Essi si suddividono in Scuole di alta formazione musicale, Accademie di Belle Arti statali, l'Accademia nazionale di Arte drammatica (Silvio D'Amico a Roma), l'Accademia nazionale di danza e Istituti Superiori per le Industrie Artistiche. Gli istituti con particolare esperienza e qualità formativa possono richiedere di essere autorizzati ed inseriti nel sistema ministeriale, procedura che, a seguito di controlli da parte del Consiglio Nazionale per l'alta formazione Artistica e Musicale, permette di rilasciare attestati aventi validità legale. [15]

Il carattere aggiornato e contemporaneo che alcune accademie di musica e canto pop italiane hanno sviluppato sulla scia dei più moderni istituti europei, offre indubbiamente maggiori occasioni concrete per mettersi in gioco ed imparare a stare sul palcoscenico.

L'Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini: spazio ai giovani artisti che «si distinguono»

Sebbene il sistema dell'AFAM sia un importante strumento che permette di partecipare a concorsi e a progetti a livello italiano ed europeo, per un libero professionista del settore musicale, come potrebbe essere un cantante, risulta ancora più importante essere ben inserito in un sistema di reti e contatti che gli permettono impieghi stabili e continuativi. Certamente le certificazioni e le qualifiche risultano fondamentali per aggiungere valore e conoscenze alla carriera, ma la particolarità del lavoro dell'artista pop si basa

[15] Ministero dell'Università e della Ricerca - MUR, *Gli Istituti*. https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti. Consultato il 26 gennaio 2026.

principalmente sull'intraprendenza, il talento e l'esercizio della presenza scenica. Come si è visto, le appena citate qualità si sviluppano attraverso la pratica e la performance, aspetto che il contesto dell'accademia professionalizzante può offrire in modo più concreto rispetto agli istituti dai percorsi più teorici.

Insieme al già citato CPM di Milano, l'*Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini* a Roma è un altro vivace centro italiano di taglio professionalizzante, che offre alta formazione artistica - sebbene non con sistema AFAM - in ambito del teatro, della canzone e del multimediale. L'intitolazione a Pier Paolo Pasolini sottolinea la multidisciplinarietà delle arti che, nel loro intreccio e sinergia, diventano strumenti utili ai giovani per confrontarsi con la realtà e vivere la pratica artistica come responsabilità civile. In tal senso l'Officina si configura come laboratorio nel quale si sviluppano competenze creative individuali e mirate all'inserimento nei contesti produttivi delle industrie culturali, dove viene esaltata la specificità di ognuno.[16]

L'*Officina,* a differenza di CPM, è un progetto di carattere pubblico promosso dalla Regione Lazio e finanziato della stessa, grazie al Fondo Sociale Europeo.[17] Per gli allievi che superano la selezione pubblica, il percorso formativo è interamente gratuito grazie al principio strutturale della creazione di valore su base del merito, e non su quella del reddito, fondamento sul quale si basa la mission del laboratorio Pasolini.

Il progetto è piuttosto recente, nasce infatti nel 2014 da un'idea della cantante e attrice Tosca, la quale si occupa della direzione artistica del centro. L'immagine che Tiziana Donati, in arte Tosca, utilizza per descrivere il polo formativo in questione è quello metaforico di «bottega», cioè uno spazio idealmente simile ad un laboratorio artigianale nel quale è possibile l'apprendimento e la pratica di competenze che possono offrire ai giovani talenti l'opportunità di «farsi sentire».[18] Come racconta la Direttrice in un'intervista a Spazio

[16] Officina Pasolini - Regione Lazio, *Perchè Pier Paolo Pasolini*, https://officinapasolini.it/chi-siamo/. Consultato il 26 gennaio 2026.
[17] Officina Pasolini - Regione Lazio, *Cos'è l'Officina Pasolini*, https://officinapasolini.it/chi-siamo/. Consultato il 26 gennaio 2026.
[18] Roma Lazio Film Commission, Presentazione Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini, 2021, YouTube,

Regione Lazio, non è raro che i cantanti di oggi cadano vittime di sistemi competitivi nei quali la musica e il talento vengano schiacciati dalle dinamiche poco inclusive della televisione e dei talent. La creazione dell'accademia si fonda proprio sulla volontà di valorizzare la creatività dei ragazzi, offrendo spazi e sedi nelle quali i giovani artisti possano presentare i lavori nati all'interno dell'Officina anche alla cittadinanza. Il laboratorio Pasolini infatti si occupa di curare le idee dei giovani artisti, nel pieno rispetto del loro processo creativo, offrendo loro aiuto nella curatela e creando così un cerchio concettuale che unisce formazione, produzione e restituzione al pubblico. La caratteristica di non limitare l'insegnamento all'aula didattica ma di fornire ai ragazzi anche i luoghi fisici dove potersi esibire, diventa un punto fondamentale per l'analisi del tema dell'occupabilità e dell'impiego dei giovani talenti.
In occasione dell'evento organizzato dalla Regione Lazio presso la Festa del Cinema di Roma tenutasi il 21 ottobre 2021, Tosca insiste proprio sull'importanza di offrire spazi e occasioni adeguate ai giovani, che non si limitino alla singola opportunità, ma che li aiutino invece a costruirsi come artisti così da ampliare il loro pubblico:

> C'è grande attenzione al problema dei fondi, ma nessuno discute di un altro ostacolo reale della cultura legata ai giovani: come fanno questi ragazzi, dopo che si sono formati, a fare il loro mestiere? I luoghi per "allenarsi" per loro non ci sono. I giovani musicisti desiderano magari andare a suonare nei locali, ma la prima cosa che viene chiesta loro è: "Quanta gente mi porti? Se io ti faccio suonare, riesci a riempirmi il locale?" [...]. Qualche giovane artista ha il coraggio di prenotare una sala di un teatro, magari indebitandosi. Secondo me bisogna avere l'attenzione di dar loro quei luoghi che servono da palestra per poter sperimentare e soprattutto farsi conoscere. Trovo inutile erogare dei fondi per fare un disco se poi i ragazzi non dispongono dei luoghi dove poter suonare dal vivo. [19]

---

https://www.youtube.com/watch?v=6T5RlDy_7Ik. Consultato il 29 gennaio 2026.

[19] Tosca, *Intervista sull'Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini*, Spazio Regione Lazio, intervento alla Festa del Cinema di Roma, 21 ottobre 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6T5RlDy_7Ik, min. 8:17 - 9:36. Consultato il 30 gennaio 2026.

La riflessione centrale che consegue da queste interviste è dunque che lo snodo dell'occupabilità e del lavoro artistico ricade in primo luogo, e ancora una volta, sulle occasioni che i giovani hanno di potersi esibire e costruire in modo contemporaneo e trasversale la loro formazione. Ciò significa che le scuole, attraverso il loro peso istituzionale e reputazionale, hanno la responsabilità di costruire le occasioni per mettere a frutto il talento dei musicisti. D'altra parte, però, tali opportunità non devono tradursi in forme di dipendenza strutturale ma in strumenti di accompagnamento verso l'autonomia professionale dei giovani artisti.
In tal senso, Tosca afferma:

> Tanti sono i giovani artisti che sono emersi dall'Officina Pasolini. Noi non siamo un centro di produzione, ma piuttosto un laboratorio che forma. I ragazzi usciti da qui sono del tutto indipendenti, non hanno contratti che li legano a noi. È una grande gioia quando poi li vediamo raggiungere i loro obiettivi.[20]

Così come fece Mussida per il CPM di Milano, anche nel caso dell'Officina Pasolini l'idea di una formazione orientata alla preparazione professionale nasce dall'esperienza concreta di musicisti affermati e dai percorsi che hanno attraversato le loro carriere. Artisti come Tosca, appunto, ma anche Niccolò Fabi, Carmen Consoli e molti altre figure che collaborano con l'istituto in veste di insegnanti e mentor, riflettono sulla necessità di immaginare un luogo di apprendimento capace di riconoscere e coltivare i talenti in modo mirato e non standardizzato, con l'obiettivo di accompagnare i giovani artisti verso la costruzione della propria carriera all'interno del mercato musicale contemporaneo.
Ciò che si vuole mettere in luce è come i luoghi di formazione musicale possano, e debbano, favorire un percorso di costruzione professionale mirato anche alla sostenibilità del lavoro artistico.

---

[20] Tosca, *Intervista sull'Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini*, Spazio Regione Lazio, intervento alla Festa del Cinema di Roma, 21 ottobre 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6T5RlDy_7Ik, min. 7:04 - 7:24. Consultato il 30 gennaio 2026.

3.4 Il «tassello mancante»: la produzione integrata

L'analisi fin qui condotta ha permesso di individuare alcune delle esperienze formative più significative nel contesto europeo e nazionale odierno dedicate alla musica e al canto pop. Si sono visti percorsi di altissimo livello che si distinguono per caratteristiche differenti: l'adozione di programmi didattici aggiornati in sintonia con le più recenti evoluzioni di mercato, opportunità di contatto diretto con protagonisti dell'industria musicale attuale, la partecipazione a progetti di respiro internazionale, l'insegnamento mirato alla solida valorizzazione di principi etici legati alla professione di musicista, e molte altre opportunità che tali istituti offrono. In generale, si può affermare dunque che la visione comune di tutti questi percorsi è proprio quella di agevolare l'allievo all'inserimento lavorativo.

Dunque, a fronte di un'offerta formativa così articolata e qualitativamente valida, è fondamentale però sottolineare, per contro, che gli organismi citati in questo capitolo, per quanto offrano esperienze di alto livello, non assicurano un impiego certo alla fine del percorso di studio. Essi non garantiscono cioè un lavoro stabile dopo il conseguimento di un titolo o di una laurea. Infatti l'occupazione è strettamente correlata anche all'intraprendenza, alla determinazione e al talento di ogni individuo.

Si rende necessario perciò tornare allo snodo centrale di questa tesi, il quale rappresenta la vera finalità dell'excursus fin qui condotto. Emerge un quesito centrale per completare in modo integrale la visuale dell'indagine in questione: perché questo sforzo non risulta sufficiente a risolvere il problema dell'occupazione artistica? Dall'analisi dei percorsi proposti, sembrerebbe che il completamento degli studi conduca facilmente ad un rapido inserimento professionale ma, come mostrato nel secondo capitolo riguardante la condizione occupazionale degli artisti, la realtà appare ben diversa. I dati precedentemente esaminati evidenziano come la questione dell'occupazione e dell'impiego rimanga un punto critico, che richiede l'elaborazione di idee innovative e soluzioni concrete, capaci non solo di sostenere il lavoro musicale, ma anche di continuare a promuovere la musica come linguaggio portatore di valori e come scelta di vita possibile per le nuove generazioni.

Risulta dunque necessario, ancora una volta, tornare al cuore del problema ed interrogarsi su quali possano essere soluzioni realmente applicabili e strutturalmente efficaci, oltre alle indubbie opportunità offerte dalle scuole citate e dalle numerose realtà performative presenti a livello globale.

In questa prospettiva, il divario che separa la formazione musicale dalla carriera potrebbe essere colmato da un modello di impresa articolata in due componenti uguali e complementari: la formazione accademica e la produzione di spettacoli dal vivo. L'integrazione di queste due fasi fondamentali della filiera creativa dell'industria musicale consentirebbe di affiancare il percorso teorico e di perfezionamento vocale al processo di produzione diretta di eventi e spettacoli, favorendo il trasferimento immediato delle giovani risorse artistiche in contesti professionali reali. Una simile sinergia tra queste due sfere potrebbe contribuire da un lato ad incentivare l'occupazione dei giovani talenti una volta terminato il percorso formativo, e dall'altro a garantire la continuità dello spettacolo dal vivo come spazio privilegiato di creazione di valore culturale, artistico ed economico.

Proprio su questo modello si fonda Art Voice Academy, centro di alta formazione per lo spettacolo a Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso.

CAPITOLO IV

ART VOICE ACADEMY: UN MODELLO VINCENTE DI ALTA FORMAZIONE PER LO SPETTACOLO E PROFESSIONALIZZAZIONE

4.1 Una premessa

Alla luce delle osservazioni e delle riflessioni sviluppate nei capitoli precedenti, l'analisi prosegue ora su un caso di studio di particolare interesse per il Nord Est italiano, localizzato in Veneto e più precisamente in provincia di Treviso.

Art Voice Academy rappresenta una realtà peculiare che può essere assunta, in termini ideali, come modello innovativo per affrontare alcune delle criticità strutturali legate all'occupazione nel settore artistico. Tale potenzialità deriva dall'impostazione imprenditoriale che caratterizza il sistema di formazione musicale degli allievi e il loro coinvolgimento diretto nei progetti proposti. Nel presente capitolo verranno pertanto esaminati il percorso storico dell'istituto, il suo progetto formativo e l'organizzazione strutturale della produzione, evidenziando l'equilibrio tra la dimensione accademica e quella creativa intesa come attività di organizzazione, promozione e realizzazione di spettacoli dal vivo.

La presente sezione assume pertanto Art Voice come caso di studio, considerandolo un esempio significativo di come una struttura dedicata alla formazione in ambito del canto, dello strumento musicale e del teatro possa offrire spunti progettuali e concettuali replicabili anche in altri istituti di alta formazione artistica. L'analisi affrontata in questo capitolo conclusivo mira ad evidenziare in che modo l'integrazione tra didattica, attività produttive e progettualità imprenditoriale possa costituire un riferimento utile per realtà formative analoghe, chiamate a confrontarsi con le medesime sfide d'insegnamento e di lavoro artistico.

4.2 Cos'è Art Voice Academy: la mission che fonda la sua storia

Art Voice Academy è una scuola di musica dedicata allo sviluppo e all'approfondimento delle arti sceniche, con particolare attenzione allo studio della voce e alle sue molteplici potenzialità espressive. La scuola pone al centro del proprio percorso didattico la conoscenza consapevole dello strumento vocale, inteso non solo come mezzo tecnico, ma soprattutto come veicolo artistico e comunicativo.
Il centro nasce nel 2003 da un'idea del Maestro e Direttore d'orchestra Diego Basso[1], il quale, riconoscendo le potenzialità della formazione musicale come strumento di valorizzazione del talento e di apertura a nuove opportunità professionali, decide di fondare l'istituto nel comune trevigiano di Riese Pio X. Successivamente, constatato il positivo riscontro degli iscritti già dalla fase iniziale della scuola, la sede viene spostata nella vicina e più centrale cittadina di Castelfranco Veneto, dove l'ampliamento degli spazi ha consentito una riorganizzazione strutturale e un significativo potenziamento dell'offerta formativa.

> Quando vent'anni fa ho iniziato, da solo, con un pianoforte in una serra a Riese Pio X senza neppure il riscaldamento, non mi sarei mai aspettato che il mio progetto di formazione, rivolto soprattutto alle giovani generazioni, diventasse non solo un punto di riferimento per il canto pop, jazz e musical ma raggiungesse anche l'importante traguardo dei vent'anni [...]. [2]

Con queste parole il Maestro ricorda l'evoluzione e il percorso storico della sua accademia in occasione del ventesimo anniversario dalla sua fondazione, celebrato nel luglio 2023.
Il progetto ideato da Basso è nato in primo luogo dall'intento di dar vita a una vera e propria «*casa della musica*», [3] uno spazio concepito non

---

[1] Diego Basso Direttore, *Il Maestro,* https://www.diegobasso.com/il-maestro/. Consultato il 1 febbraio 2026.
[2] Bettiol G., *Una doppia emozione live firmata dal Maestro Diego Basso*, Oltre le Colonne, luglio 2023, https://www.oltrelecolonne.it/una-doppia-emozione-live-firmata-dal-maestro-diego-basso/. Consultato il 30 gennaio 2026.
[3] 7GoldTelePadova, *Intervista a Diego Basso*: La casa della musica, 8 febbraio 2017, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=wemDL1PwHKM. Consultato il 1 febbraio 2026.

soltanto come sede fisica per lo svolgimento delle lezioni di canto, di strumento musicale e di teatro, ma soprattutto come ambiente di scambio didattico e confronto relazionale e cooperativo finalizzato alla performance sul palcoscenico. L'intuizione fu quella di creare una scuola che coltivasse e valorizzasse il talento degli allievi, esaltandone le specificità vocali, disponendo così nel tempo di un ampio e diversificato «ventaglio» di voci, potenzialmente coinvolgibili in progetti e collaborazioni a firma del Maestro.

In secondo luogo, alla base del concept dell'accademia vi è proprio la volontà di formare voci che sappiano rispondere alle esigenze del settore dello spettacolo dal vivo.

In un'intervista rilasciata in occasione dell'evento *La Condotta delle Voci*, progetto dedicato al confronto su tematiche legate ai giovani e all'attualità, Diego Basso ricostruisce le origini dell'idea che ha portato alla formazione di Art Voice Academy. Il Maestro ricorda come la volontà di fondare l'istituto sia maturata a partire dalla sua esperienza professionale in ambito televisivo, nello specifico durante la collaborazione con Paolo Limiti alla fine degli anni Novanta. Nel contesto dei programmi musicali e dei concerti televisivi, Basso notò le difficoltà riscontrabili nel reperire musicisti e coristi operanti nell'ambito del canto pop che possedessero competenze musicali adeguate, quali la capacità di leggere uno spartito a prima vista, preparare un repertorio in tempi ristretti e avere al contempo una buona presenza scenica. La complessità di tale ricerca, dovuta anche al numero estremamente limitato di scuole e istituti dedicati alla formazioni nel canto pop a quell'epoca, portò il Maestro a maturare l'idea di istituire un'accademia musicale ispirata al modello dei College americani, ovvero luoghi nei quali apprendere il mestiere artistico attraverso un percorso formativo che si sviluppa non solo all'interno dell'aula, ma anche nella pratica professionale. [4]

Con questa consapevolezza maturata in seguito ad alcune esperienze professionali, nel 2003 Diego Basso dà vita ad Art Voice Academy.

---

[4] *Diego Basso, Intervista: Diego Basso incontra la Condotta delle Voci*, Biblioo Veggiano, intervento in occasione del concerto di Pop Corner Academy, 28 aprile 2022, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=p4UavfiAEmA, min. 31:57 - 32.52. Consultato il 2 febbraio 2026.

Grazie all'appoggio dell'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana e dalla Young Orchestra, entrambe fondate e tuttora dirette dal Maestro, vengono realizzati spettacoli che offrono agli allievi concrete occasioni di visibilità attraverso la partecipazione a eventi e produzioni artistiche di rilievo, sia in ambito locale sia a livello nazionale. Sotto la supervisione musicale di Basso, infatti, gli studenti hanno la possibilità di sperimentare l'attività performativa in contesti professionali, avvicinandosi progressivamente alle dinamiche operative proprie del mestiere dell'artista.

Il progetto Art Voice si fonda, più in generale, su una forte fiducia nelle competenze e nel grande potenziale delle nuove generazioni. In diverse occasioni, il Maestro ha sottolineato come, secondo lui, i ragazzi dispongano di potenzialità signifcative, che meritano di essere riconosciute e valorizzate. A detta del Maestro, a fronte di un diffuso pregiudizio che tende a descrivere le nuove generazioni come poco inclini all'impegno e al sacrificio richiesti dalla professione artistica, la sua esperienza testimonia come, invece, i giovani artisti siano portati per la dedizione alla musica, allo studio costante e alla determinazione. Tali qualità, unite all'ambizione e al desiderio di voler costruire percorsi professionali consapevoli, costituiscono il fulcro della missione educativa del Maestro e della sua scuola, orientata a creare occasioni concrete attraverso le quali i giovani artisti possano dimostrare le loro competenze e capacità.

In questo senso, lo studio della musica integrato all'esperienza performativa assume le caratteristiche di un vero tirocinio, o di un apprendistato, finalizzato all'acquisizione delle competenze artistiche e professionali proprie del lavoro del cantante e del musicista. [5]

4.3 Il cuore di Art Voice Academy: l'accademia

La struttura che ospita l'accademia è articolata in più aule didattiche, dotate di pianoforti e di idonee attrezzature di amplificazione, funzionali allo svolgimento delle lezioni di canto e di strumento.

[5] *Diego Basso, Intervista: Diego Basso incontra la Condotta delle Voci*, Biblioo Veggiano, intervento in occasione del concerto di Pop Corner Academy, 28 aprile 2022, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=p4UavfiAEmA, min. 29:30 - 31.18. Consultato il 2 febbraio 2026.

L'offerta formativa si sviluppa in due principali percorsi: il *percorso Children*, rivolto a bambini di età compresa tra i sei anni e il quattordici, che prevede corsi di canto e di strumento, [6] e il *percorso Young*, destinato ad allievi dai quattordici anni in su. [7]

All'interno del percorso Young, l'accademia offre due differenti modalità formative: il *canto libero* e il *percorso accademico*. Il percorso denominato canto libero è pensato per coloro che si avvicinano allo studio della voce per la prima volta o per chi desidera frequentare esclusivamente le lezioni di canto individuale.

Il percorso accademico, invece, è concepito come iter di alta formazione più strutturato, approfondito e orientato anche all'esperienza performativa sul palcoscenico. Tale percorso si articola in un ciclo di cinque anni di formazione pre-AFAM, seguiti da un triennio accademico. Durante i primi cinque anni, il piano di studio comprende le seguenti discipline: canto individuale suddiviso in tecnica vocale e preparazione repertorio; poi vi sono i corsi di canto corale, teoria ritmica e percezione musicale, dizione e recitazione, pianoforte complementare, jazz, interplay (cioè un corso per apprendere come cantare dovendo interagire con un musicista che suona live) e armonia. [8]

Il triennio invece prevede la continuazione di alcuni dei corsi iniziati nel quinquennio pre-accademico, come interplay e armonia, in un'ottica di specializzazione a scelta tra i generi pop e jazz. [9] Negli anni precedenti vi era anche la possibilità di seguire il percorso musical, con il quale si sono diplomati diversi allievi di Art Voice. Alla fine di ogni anno, gli studenti del percorso accademico sostengono gli esami che permettono l'accesso all'anno successivo, in giornate dedicate nelle quali si svolgono prove scritte, esami di strumento ed esami di

---

[6] Art Voice Academy, *Formazione Children*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-children. Consultato il 9 febbraio 2026.

[7] Art Voice Academy, *Formazione Young*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young. Consultato il 9 febbraio 2026.

[8] Art Voice Academy, *Percorso accademico canto*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/percorso-accademico-canto-5-anni. Consultato il 9 febbraio 2026.

[9] Art Voice Academy, *Specializzazione in Pop - Jazz - Musical Theatre*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/specializzazione-in-pop-jazz-musical-3-anni. Consultato il 9 febbraio 2026.

solfeggio cantato e parlato. Le prove specifiche di canto si svolgono solitamente in due o tre giornate, ognuna di esse dedicata a diversi anni accademici. In questa occasione gli allievi presentano alla commissione interna, composta da tutti gli insegnanti e dal Maestro, il programma dei brani preparati durante l'anno con l'affiancamento dei docenti.

I brani che gli allievi interpretano in sede di valutazione spaziano da brani stranieri ad italiani, da duetti a cantautorali, da brani appartenenti al repertorio jazz a quelli preparati nel corso di interplay, eseguiti con accompagnamento dal vivo.

Il momento degli esami fornisce ai giovani artisti l'opportunità di svolgere prove molto creative e concretamente utili al loro futuro di artisti e coristi sul palcoscenico. Le prove dell'ultimo anno, l'ottavo, sono ovviamente le più complesse: vi è la composizione di un *brano inedito*, la *prova vocalist* - che prevede la creazione e trascrizione armonica e in breve tempo di parti corali create dall'allievo per un brano assegnato dagli insegnanti - e la cosiddetta *prova 48 ore*, che consiste nel memorizzare e saper eseguire un brano nuovo in meno di due giorni.

In generale, il momento degli esami è un'occasione concreta nella quale l'allievo misura la propria preparazione confrontandosi con una commissione di professionisti che considera i risultati dello studio delle materie musicali e numerosi altri aspetti come la motivazione, la capacità interpretativa e la presenza scenica. Poter essere ascoltato e valutato sul proprio lavoro dà all'allievo l'opportunità di assumere consapevolezza sia delle proprie capacità che dei propri limiti. Le prove finali rappresentano anche un'ulteriore occasione per esibirsi di fronte ad un'audience, questo va a rafforzare la sicurezza e la gestione dell'emotività. Superare brillantemente gli esami significa per ogni allievo di Art Voice concludere il percorso di preparazione con un'esperienza qualificante e nutrire aspettative professionali in campo musicale.

Diverse sono le occasioni che l'accademia offre agli allievi per esibirsi di fronte ad un pubblico pagante - sia da solisti che in coro [10] - accompagnati dall'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana diretta dal

[10] Art Voice Academy, *Young Choir*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/young-choir. Consultato il 9 febbraio 2026.

Maestro. Questo aspetto rappresenta la punta di diamante di questa scuola, proprio per i benefici che le performance recano agli allievi in termini di pratica e valore personale. Tra gli eventi più importanti vi è il tradizionale *Art Voice Christmas Songs* presso il Teatro Accademico di Castelfranco, concerto di Natale dedicato alla cittadinanza castellana nel quale le voci di Art Voice Academy interpretano i brani più famosi della tradizione natalizia. [11]

Un'ulteriore occasione di particolare importanza per gli allievi è *AVA live*, evento che si svolge tra i mesi di giugno e luglio nel centro storico di Castelfranco Veneto e che segna la conclusione dell'anno accademico.[12] AVA live non si configura come un saggio di fine anno, bensì come un vero e proprio concerto, nel quale gli studenti assumono un ruolo centrale e attivo nello spettacolo. L'iniziativa offre agli allievi l'opportunità di esibirsi in collaborazione con l'Orchestra, consentendo loro di confrontarsi con dinamiche performative e professionali affini a quelle proprie dell'attività artistica. La scuola, in generale, organizza molte altre occasioni di operare sul campo, o per meglio dire, sul palco.

La formazione vocale è affidata a un'equipe di docenti altamente qualificati, incaricati di accompagnare gli allievi nel perfezionamento del repertorio destinato alle esibizioni concertistiche e alle prove d'esame.[13] Il ruolo dell'insegnante risulta centrale non solo per garantire la corretta esecuzione di brani ed esercizi, ma anche perché egli esercita la funzione di guida nel percorso di crescita artistica dell'allievo. Fornendo un supporto metodologico e motivazionale volto al raggiungimento degli obiettivi canori individuali, il maestro è dunque una figura di riferimento con la quale l'allievo può misurarsi in merito ai progressi e alle difficoltà incontrate, inclusa l'esperienza performativa sul palcoscenico. Attraverso il confronto costante con la professionalità del maestro, maturata dall'esperienza diretta nel

[11] Ganzini P., *Art Voice Christmas Songs 2024 porta la musica del Natale a Castelfranco Veneto,* Nordest24 (rivista online), 3 dicembre 2024, https://www.nordest24.it/concerto-natalizio-art-voice-castelfranco-veneto-2024. Consultato il 9 febbraio 2026.

[12] Art Voice Academy, *Concerti - AVA Live 2025*, https://www.artvoiceacademy.it/area-stampa/concerti/ava-live-2025. Consultato il 9 febbraio 2026.

[13] Art Voice Academy, *Team*, https://www.artvoiceacademy.it/l-accademia/team. Consultato il 9 febbraio 2026.

campo del canto e della musica, l'allievo è accompagnato ad esprimere le proprie potenzialità con determinazione, consapevolezza e spirito di collaborazione.
È proprio dall'integrazione tra l'attività didattica in aula e l'esperienza del palcoscenico che si colloca il metodo formativo di Art Voice. Tale approccio viene progettato in modo personalizzato, tenendo conto delle specifiche esigenze poste dagli spettacoli, così che la preparazione svolta in ambito didattico non risulti astratta o fine a se stessa, ma trovi una concreta applicazione nella pratica della tecnica vocale e strumentale durante la performance scenica. [14]

4.4 Le fondamenta di Art Voice: la produzione

L'edificio che ospita la sede di Art Voice Academy si sviluppa logisticamente in due piani. Al piano superiore vi è l'Accademia, vivacemente animata da un piacevole via vai di allievi che entrano ed escono dalle aule dove si svolgono le lezioni di canto e strumento, fuori dalle quali è possibile udire vocalizzi e prove dei brani che i ragazzi studiano con gli insegnanti. Al piano terra, invece, vi è lo spazio dedicato alla produzione, ovvero il processo creativo e pratico che riguarda l'organizzazione concreta di ciò che accade sul palcoscenico durante gli eventi musicali di Art Voice.
Ciò che delimita fisicamente, ma anche concettualmente, questi due ambienti è una porta a spinta che il Maestro Diego Basso definisce come *il limite* che separa la scuola dal luogo di lavoro. Quando un allievo varca quella porta, che sia per registrare un brano in studio, per interagire con la direzione o per svolgere mansioni che riguardano i concerti in programma, smette temporaneamente di essere studente per vestire i panni del professionista.

AVA Sound Live Music

Nell'ambito di Art Voice Academy vi è anche *AVA Sound Live Music* (Art Voice Academy Sound Live Music), realtà che fornisce servizi di

[14] Art Voice Academy, *Solisti e vocalist*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/solista-e-vocalist. Consultato il 9 febbraio 2026.

produzione musicale di grandi eventi dello spettacolo dal vivo e della televisione, riconducibili all'attività del Maestro.[15]

AVA Sound è stata creata nel 2015 per gestire diversi progetti legati ad Art Voice Academy e molte sono le attività che vengono svolte negli uffici amministrativi e organizzativi della sede. Tra queste, vi è la cura «in loco» di tutte le fasi tecniche del suono, dall'acquisizione in studio di registrazione - situato esso stesso presso la sede Art Voice - al mixaggio ed editing sonoro.

AVA Sound può essere intesa come impresa culturale e professionale, per produzioni musicali e live, che offre diversi servizi che si inseriscono sia nella fase creativa - arrangiamento, composizione, direzione - sia nella fase operativa, attraverso il coinvolgimento di solisti, vocalist e orchestrali.

La sezione che riguarda l'aspetto più tecnico del suono permette di effettuare ed elaborare registrazioni dei materiali audio riguardanti gli arrangiamenti e la promozione necessari sia ai concerti di Art Voice - degli allievi o dell'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana - sia a produzioni esterne che coinvolgono voci, orchestre e gruppi musicali per produzioni radiofoniche, colonne sonore, spot pubblicitari, incisioni di brani o album.

L'attività di AVA Sound non si limita solo allo *styling* del suono e all'accompagnamento creativo ma il brand è anche un marchio di produzione di eventi di spettacolo dal vivo curati dal Maestro Diego Basso. Quando ci si riferisce a produzione, in questo ambiente, si intende l'organizzazione di eventi e progetti musicali che coinvolgono i musicisti con i quali Basso collabora e, tra questi, anche i suoi allievi.

Questa sezione di Art Voice Academy si rivela essere un valore aggiunto per la formazione, perché la produzione permette un costante dialogo tra ciò che accade nelle aule e ciò che il pubblico vede sul palcoscenico. La produzione è ciò che permette il reale contatto degli allievi con i progetti, ed è la vera chiave che permette una pratica concreta per chi studia canto pop.

---

[15] Art Voice Academy, *Progetti - AVA Sound Live Music*, https://www.artvoiceacademy.it/progetti/ava-sound-live-music. Consultato il 2 febbraio 2026.

I progetti

La sinergia dei tre marchi coinvolti nella realizzazione dei concerti di Basso, quali *Art Voice Academy* (l'accademia), *AVA Sound* (la produzione) e *Diego Basso Direttore* (logo che si riferisce professionalmente alla figura individuale del Maestro) vedono attualmente il direttore impegnato in diversi progetti. Numerosi sono state le iniziative alle quali anche Art Voice e le sue voci hanno partecipato, incluse esperienze in collaborazione con emittenti televisive come Mediaset, in particolare il Concerto del Natale in Vaticano, che ha visto coinvolti alcuni allievi di Art Voice Academy dal 2014 al 2019,[16] e il programma Music nel 2017 diretto da Paolo Bonolis.[17]

Art Voice Academy ha collaborato anche con la Rai; citando alcune partecipazioni emergono il programma *Viva Mogol!* nel 2016,[18] il Festival di Sanremo e Sanremo Young tra il 2018 e il 2021,[19] il *SEAT Music Awards* con Andrea Bocelli all'Arena di Verona nel 2021[20] e molte altre.

La possibilità di svolgere esperienze riprese dai media nazionali e collaborare con artisti di alto livello sono occasioni privilegiate, senz'altro non frequenti per altre scuole di musica. Non mancano quindi gli allievi che tentano ambiziosamente di accedere a talent e famosi programmi di spettacolo. Il fatto che alcuni volti noti abbiano frequentato l'Accademia rappresenta grande orgoglio personale per gli insegnanti e per tutta l'amministrazione, ma la mission del Maestro si allontana dall'imporre ossessivamente ai ragazzi obiettivi illusori e irraggiungibili Piuttosto, invece, il Maestro afferma:

---

[16] Feltrin J. I., *«Art Voice», gli allievi canteranno per il Papa,* Castelfranco Week, 7 dicembre 2019, p. 10.

[17] Redazione del Gazzettino di Treviso, *Gran finale di «Music» su Canale 5 con Basso e l'Art Voice*, in Il Gazzettino di Treviso, sezione Cultura & Spettacoli, 23 dicembre 2017, p.18.

[18] TGR Veneto, *Servizio Viva Mogol! Con le voci di Art Voice Academy*, 1 ottobre 2016, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=lxD9v_I-oyE. Consultato il 4 febbraio 2026.

[19] Miele T., *Sanremo diventa «Young» con il maestro Basso*, La Tribuna di Treviso, sezione Eventi, 11 febbraio 2018, prima pagina. Consultato il 4 febbraio 2026.

[20] Diego Basso Direttore, *Il maestro*, https://www.diegobasso.com/il-maestro/. Consultato il 4 febbraio 2026.

> Quello che dico sempre ai ragazzi è che ciò su cui si devono concentrare mentre studiano qui [in Art Voice] sono lo studio, l'impegno e la costanza. Poi, se vi sono anche abilità che catturano l'attenzione di qualcuno, arriveranno le occasioni, come la partecipazione a un talent o a trasmissioni conosciute. In ogni caso, però, il successo non si misura solo sulla base di esperienze di questo tipo. La fama può essere altalenante, invece le competenze che si sviluppano nel mestiere di artista professionista come l'insegnante, il vocal coach, il corista o il cantante sono soluzioni più stabili. La televisione non è il punto di arrivo per essere un bravo professionista, ma è solo uno dei tanti modi attraverso i quali ci si può far conoscere. [21]

Considerando i concerti live, molti sono i progetti che il Maestro porta avanti da tempo, coinvolgendo allievi ed insegnanti provenienti proprio dalle aule di Art Voice. Tra i più importanti vi è *Diego Basso Plays Queen*, tour in teatri, palazzetti e piazze che il Maestro cura dal 2022. Il progetto fino ad oggi è stato proposto in numerosissime città italiane e di recente anche in un tour in Svizzera, che nel mese di gennaio 2026 ha toccato le città di Berna, Zurigo, Lugano, Basilea, Ginevra, Amriswil, Losanna. Il progetto Diego Basso plays Queen coinvolge alcuni special guests come il chitarrista Stef Burns, la cantante Kerry Ellis e la soprano Claudia Sasso. [22]

Un altro format di concerti nato nel dicembre 2023 è *Disney in Orchestra*, progetto inaugurato in occasione del centenario dalla fondazione della Walt Disney Company. Lo spettacolo ripercorre le colonne sonore dei classici Disney, interpretate dalle voci di Art Voice ed è stato portato recentemente in scena in alcune città del nord Italia tra le quali Genova, nel mese di dicembre 2026, al Teatro Carlo Felice.[23]

---

[21] 7GoldTelePadova, *Intervista a Diego Basso*, La casa della musica, 8 febbraio 2017, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=wemDL1PwHKM. Consultato il 1 febbraio 2026.

[22] Borghi D., *Viaggio tra i capolavori dei Queen all'Ariston, con l'orchestra di Basso*, La Stampa, sezione società, cultura, spettacoli, 5 novembre 2025, p. 50.

[23] Fondazione Teatro Carlo Felice, *The world of Disney in Orchestra*,

Il repertorio di Basso comprende inoltre alcune musiche da film. Dal 2004 il Direttore propone concerti che ripercorrono le più famose colonne sonore composte da Ennio Morricone, che anche per questo progetto coinvolgono alcuni allievi.[24] Così come il progetto *Symphony* del 2021, album dei più grandi successi dei Pooh interpretati dalla voce di Roby Facchinetti ed eseguiti in chiave sinfonica dall'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana. Gli arrangiamenti e la direzione di Basso portano in scena un'esperienza live di un repertorio dei Pooh, e si inseriscono in un progetto che vede al centro proprio i giovani musicisti: la particolarità di questo format è che le musiche sono state eseguite da un'orchestra e da voci di età under 30.[25]
Questo progetto sottolinea ancora una volta la vicinanza dell'Istituto al tema dell'occupazione dei musicisti e l' impegno nell'offrire opportunità ai giovani talenti.
Si menziona anche l'omaggio del Maestro a Lucio Battisti con il progetto *Tu chiamale, se vuoi, emozioni,* un concerto nel quale vengono reinterpretati alcuni dei brani più iconici del cantautore da sole voci femminili, anch'esse appartenenti ad Art Voice Academy. [26]
Quelli menzionati sono solo alcuni dei progetti ideati e portati in scena dal Maestro Basso, che hanno coinvolto gli allievi in prima persona.

AVA Theatre

L'attenzione della scuola nei confronti della performance e dello spettacolo dal vivo emerge anche dalla centralità attribuita agli spazi destinati alla messa in scena. La decisione di trasferire Art Voice Academy dall'iniziale sede di Riese Pio X a quella attuale di Castelfranco Veneto ha condotto all'investimento in una struttura più

---

https://operacarlofelicegenova.it/spettacolo/the-world-of-disney-in-orchestra/. Consultato il 6 febbraio 2026.
[24] Rusalen A., *Basso, concerto all'alba sulle note di Morricone*, Il Gazzettino di Treviso, sezione cultura & spettacolo, 25 luglio 2024, p. 22.
[25] Bettiol G., *Roby Facchinetti e l'orchestra di Basso, una Symphony dei Pooh*, Corriere del Veneto, sezione Padova-Rovigo, 1 settembre 2022, p.15.
[26] Bettiol G., *Le emozioni di Lucio Battisti conquistano il Teatro Ristori di Verona*, Oltre le Colonne (rivista online), gennaio 2025, https://www.oltrelecolonne.it/le-emozioni-di-lucio-battisti-conquistano-il-teatro-ristori-di-verona/. Consultato il 6 febbraio 2026.

ampia e moderna, pensata per consentire la realizzazione di ambienti adeguati alla pratica performativa.
Tale scelta risponde all'esigenza di offrire agli allievi luoghi nei quali fare le prove, sperimentare il palcoscenico e viverlo anche in maniera informale, favorendo una relazione diretta e continuativa con lo spazio scenico. La sede comprende infatti un'area attrezzata in grado di ospitare concerti interni nel corso dell'anno, eventi organizzati dalla scuola e prove d'insieme in uno spazio sufficientemente ampio da accogliere tutti i componenti dell'orchestra con i rispettivi strumenti. In questo contesto si inserisce Art Voice Theatre, un teatro che è parte integrante del complesso della scuola, dotato di palcoscenico e posti a sedere, concepito come uno spazio pienamente accessibile agli allievi e da loro utilizzabile in qualsiasi momento.
AVA Theatre può ospitare un pubblico di cento persone circa e, oltre al palcoscenico, è dotato di attrezzatura mixer per audio e luci che comprende un impianto audio PA, fari a led, dodici dei quali motorizzati, uno schermo 5x4 con proiettore 9000 ansi-lumen e una postazione regia che permette di monitorare audio e video. [27]
In questo spazio è possibile assistere a spettacoli organizzati da Art Voice e aperti al pubblico, in cui i protagonisti sono gli stessi allievi della scuola. Il *Progetto di metà anno*, è un esempio di concerto interamente ideato e gestito dai ragazzi, occasione nella quale gli insegnanti e il Direttore lasciano in mano agli studenti l'ideazione creativa e musicale nonchè la regia dello spettacolo. Inoltre, sempre in questo contesto, si svolgono i *Martedì AVA*, spettacoli che si portano in scena in determinati periodi dell'anno con l'obiettivo di dare spazio agli allievi per esibirsi e presentare i loro progetti originali di fronte a un pubblico esterno.

Borse di studio ed incentivi: la ricerca dei nuovi talenti e la valorizzazione di quelli in crescita

Lo spazio dell'AVA Theatre permette inoltre di ospitare audizioni, sia interne alla scuola per l'assegnazione di brani per i progetti del Maestro, sia esterne, dove persone non iscritte ad Art Voice si

[27] Art Voice Academy, *Spazi - THEATRE*, https://www.artvoiceacademy.it/l-accademia/spazi. Consultato il 3 febbraio 2026.

esibiscono per instaurare collaborazioni o partecipazioni a borse di studio.

È il caso della Borsa di Studio intitolata a Stefano D'Orazio, storico membro dei Pooh, deceduto nel 2020 a causa del Coronavirus. L'idea della borsa di studio dedicata alla memoria del batterista del gruppo nasce nel 2021, grazie ad una collaborazione tra Art Voice Academy e l'Associazione Stefano D'Orazio, .
Il progetto è pensato per finanziare la formazione vocale professionale e performativa presso la scuola; la ragazza o il ragazzo che risulta vincitore può beneficiare per un anno della completa offerta formativa di canto proposta dal percorso accademico.
La borsa di studio è indirizzata ai giovani interpreti e autori di età compresa tra i quattordici e i trent'anni, che vengono attentamente ascoltati e successivamente scelti da una commissione che comprende il Maestro Basso e Tiziana Giardoni d'Orazio, moglie di Stefano.[28] Nelle prime edizioni la commissione comprendeva anche giudici come Marco Falagiani, paroliere e compositore, Francesco Sartori, anch'esso compositore, e Roby Facchinetti, amico di Stefano e membro dei Pooh.[29]

Accanto alla borsa di studio in onore di D'Orazio, vi è anche il Young Pop Rock Music Award, un'ulteriore borsa di studio ideata con lo scopo di far emergere qualche giovane talento e sostenerlo nel suo percorso di formazione.
Il Young Pop Rock Music Award si divide in tre categorie: la prima è pensata per i cantanti esterni giovanissimi di età compresa tra i quattordici e i diciassette anni, poi vi è quella dedicata ai giovani dai diciotto ai ventisei, e infine quella riservata agli allievi particolarmente meritevoli interni ad Art Voice.
Le borse di studio risultano differenti per finalità e scopi. I finanziamenti per gli esterni sono pensati per scoprire nuovi talenti e valorizzarli, mentre quelli dedicati agli interni hanno l'obiettivo di

[28] Art Voice Academy, Borse di studio e audizioni - Bando per l'assegnazione del Premio Stefano D'Orazio edizione 2024, https://www.artvoiceacademy.it/borse-di-studio-e-audizioni/dedicata-a-stefano-d-orazio. Consultato il 4 febbraio 2026.
[29] Art Voice Academy, *AVA LIVE incontra: Tiziana Giardoni insieme a Diego Basso*, 27 maggio 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=buWaRw_oPaI. Consultato il 1 febbraio 2026.

supportare il percorso vocale di allievi dotati che già frequentano l'accademia.

Il numero di borse di studio e il valore di questi premi variano di anno in anno, in base alla consistenza del supporto economico offerto dai soci sostenitori.
L'iniziativa del finanziamento delle borse di studio rappresenta uno strumento contemporaneo e strutturato di sostegno alla formazione da parte di Art Voice, capace di incidere concretamente sul percorso educativo degli studenti, offrendo loro reali opportunità di crescita personale e professionale. Questo tipo di iniziativa contribuisce a valorizzare il merito, ad incentivare la continuità del percorso formativo e a creare le opportunità affinché il talento possa essere coltivato al di là delle condizioni economiche di partenza. Il finanziamento di borse di studio può essere considerato una pratica educativa orientata allo sviluppo di competenze concrete per i giovani e costituire uno strumento che le aziende sostenitrici mettono a disposizione per offrire il loro sostegno nei confronti del settore artistico e performativo.

4.5 I finanziamenti

I finanziamenti di carattere pubblico

- *Il Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo (ex Fondo Unico per lo Spettacolo)*

Le fonti di finanziamento attraverso le quali Art Voice Academy si sostiene per i suoi progetti culturali sono di carattere sia pubblico che privato.
Per quanto riguarda il settore pubblico, Art Voice ha assunto la qualifica di ente del Terzo Settore, condizione che consente di operare in collaborazione con il Ministero della Cultura e di accedere al Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, denominato FNSP, corrispondente all'ex Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS). Il FNSP è promosso dal Ministero della Cultura ed è un finanziamento destinato alle attività di spettacolo dal vivo negli ambiti di Musica, Danza, Teatro, Circo e Spettacolo Viaggiante.
L'erogazione del contributo viene operata a seguito della presentazione di un progetto triennale e di un programma annuale da

parte degli enti che ne fanno richiesta. Il finanziamento è regolato da una normativa che ne definisce i requisiti di richiesta, gli ambiti di attività finanziabili, le tempistiche di erogazione, le modalità di domanda, i criteri di valutazione, la definizione dei progetti vincitori. [30]

Come spiegano anche Giorgio Brunetti e Pieremilio Ferrarese in *Lineamenti di Governance e Management delle aziende dello spettacolo*, lo Stato è presente nella promozione e nel sostegno della realizzazione di spettacoli dal vivo - grazie al loro carattere educativo e culturale - e supporta il settore delle arti sceniche attraverso l'erogazione di contributi dedicati. [31]

Nel caso specifico, Art Voice Academy ha presentato nel febbraio 2025 domanda di finanziamento per la sezione «FNSV/Musica - Triennio 2025-2027 e anno 2025 - Assegnazione Contributi ambito Musica» secondo il decreto ministeriale del 23 dicembre 2024 n. 463 di cui la normativa è consultabile sul sito del Ministero della Cultura, in particolare nella sezione che riguarda la Direzione Generale della categoria Spettacolo.[32]

L'Istituto è risultato tra gli enti beneficiari del contributo come da Decreto del Direttore Generale del 23 luglio 2025 denominato «Assegnazione contributi ambito musica - » pubblicato sul sito del Ministero.[33]

---

[30] Ministero della Cultura - Mic Spettacolo, Contributi FNSV Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo, https://spettacolo.cultura.gov.it/contributi-fnsv-fondo-nazionale-per-lo-spettacolo-dal-vivo/. Consultato in data 16 febbraio 2026.

[31] Brunetti G., Ferrarese Pieremilio, *Lineamenti di Governance e Management delle aziende di spettacolo*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007, p. 26.

[32] Ministero della Cultura - Mic Spettacolo, Categorie Assegnazione contributi 2025, https://spettacolo.cultura.gov.it/categorie-allegati/assegnazioni-contributi-2025/. Consultato il 16 febbraio 2026.

[33] Ministero della Cultura - Mic Spettacolo, *FNSV / Musica, Triennio 2025 - 2027 e anno 2025 - Assegnazione contributi ambito musica,* https://spettacolo.cultura.gov.it/documenti/fnsv-musica-triennio-2025-2027-e-anno-2025-assegnazione-contributi-ambito-musica/. Consultato il 16 febbraio 2026.

1.9 Art. 21 comma 1 Complessi strumentali "Prime istanze triennali" - D.M. 23 dicembre 2024, n. 463

Stanziamento totale art. € 567.855,00								
Primo sottoinsieme - Risorse assegnate € 218.661,00								
N #	Soggetto	Sede legale	Punteggio VD	Punteggio QA	Punteggio QI	Punteggio DA	Punteggio TOT	Contributo 2025
1	Fondazione Orchestra LuPa	(Modena (MO)	28,86	16,00	18,23	31,82	66,05	62.218,00
2	Orchestra Sinfonica del Veneto ETS	(Montagnana (PD)	20,36	12,00	15,11	22,33	49,44	46.571,00
3	Associazione Ghislierimusica	(Pavia (PV)	18,64	25,00	14,37	20,25	59,62	56.161,00
4	Fondazione I Solisti di Pavia	(Pavia (PV)	18,07	22,00	15,96	19,06	57,02	53.711,00
Secondo sottoinsieme - Risorse assegnate € 184.097,00								
N #	Soggetto	Sede legale	Punteggio VD	Punteggio QA	Punteggio QI	Punteggio DA	Punteggio TOT	Contributo 2025
5	ACCADEMIA FILARMONICA EUROPEA	(Albano Laziale (RM)	17,31	14,00	9,63	23,58	47,21	37.361,00
6	WunderKammer Orchestra ETS	(Pesaro (PU)	17,14	20,00	17,14	18,89	56,03	44.341,00
7	ART VOICE ACADEMY	(Castelfranco Veneto (TV)	13,95	12,00	8,97	17,87	38,84	30.737,00
8	Contrametric Ensemble - ETS	(Torino (TO)	12,94	16,00	13,90	16,42	46,32	36.656,00
9	Orchestra di Puglia e Basilicata	(Gravina in Puglia (BA)	12,14	16,00	12,70	15,53	44,23	35.002,00

Tabella 4.1 *Assegnazione fondi FNSV per le attività dell'anno 2025 - settore Musica*

Come si evince dalla pubblicazione dei risultati del documento «FNSV / Musica, Triennio 2025 - 2027 e anno 2025 - Assegnazione contributi ambito musica» sopra riportato, la cifra che Art Voice Academy è riuscita ad ottenere a seguito della presentazione del proprio progetto triennale ammonta a € 30.737 da dedicare ad attività da svolgersi nel 2025.

Il progetto artistico presentato per il triennio 2025-2027

Per fare richiesta del contributo, come da normativa in vigore, l'associazione ha stilato una progettualità artistica di previsione per il

triennio 2025, 2026 e 2027, specificando finalità e obiettivi nei quali sarebbe stato investito il contributo richiesto.
Nelle prime righe di tale documento descrittivo è possibile leggere che contestualizzare la musica pop nella dimensione storico-culturale sia uno degli *scopi* principali e necessari in previsione della possibile ricezione di un fondo di carattere culturale.
Il documento cita:

> Per interpretare repertori in ambito pop-rock è necessario un percorso di conoscenza di quelli che sono stati gli artisti protagonisti della storia del genere pop del Novecento. Per preparare i nuovi artisti e il nuovo pubblico a proporre e a ricevere il repertorio pop-rock è fondamentale capire come la storia di tale genere, le tendenze culturali e le innovazioni tecnologiche abbiano contribuito a rendere «immortali» alcuni dei brani appartenenti a questo repertorio.

Tra gli *obiettivi* successivamente si legge inoltre:

> I concerti [menzionati in tale documento] sono per il pubblico un'esperienza unica ed emozionale, rivelandosi elemento di valore che permette la riscoperta di brani famosi, patrimonio della cultura musicale italiana ed internazionale.

La relazione progettuale che fa riferimento al triennio 2025-2027 elenca i *titoli degli spettacoli* firmati dal Maestro Diego Basso che sono stati inseriti nel programma oggetto del finanziamento. Essi sono:

- Omaggio ad Ennio Morricone
- Diego Basso Plays Queen - Le musiche dei Queen in versione rock sinfonica
- Tu chiamale, se vuoi, emozioni - Le musiche di Lucio Battisti in versione pop sinfonica
- Lucio in Orchestra - Le musiche di Lucio Dalla in versione pop sinfonica
- I grandi Film di Hollywood

- Diego Basso Plays Soundtrack - Le più famose musiche da film
- AVA Live - Progetto annuale sulla musica pop rock italiana e internazionale
- Symphony - Le musiche di Roby Facchinetti in versione sinfonica
- The World of Disney in Orchestra - Le musiche da film Disney dagli anni Quaranta ai giorni nostri
- Art Voice Christmas Songs - Le musiche pop rock del Natale americano

Nella sezione riguardante l'*Innovatività dei progetti nei contenuti e nelle modalità creative e realizzative* si specifica come, nell'ideazione dei progetti citati, vi sia stata la volontà di ricreare un'esperienza di ascolto immersivo dedicata al fruitore. I progetti vengono descritti infatti come un'opportunità per il pubblico di godere dell'ascolto della musica a 360 gradi attraverso una tecnologia sonora avanzata denominata *D&b Soundscape*. La finalità è quella di offrire un suono dinamico in grado di coinvolgere a pieno l'ascoltatore, attraverso un sistema di amplificazione circolare simile a quella centrale percepita dal podio del Direttore.

Nella parte dedicata alla *Qualità professionale del personale artistico impiegato, degli artisti e delle formazioni ospitate, anche in riferimento a figure autoriali con età inferiore a 40 anni e giovani artisti under 35*, vengono descritte le esperienze professionali del Direttore Basso e dell'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana. Allo stesso modo vengono menzionate anche Le voci di Art Voice Academy, con le loro partecipazioni pregresse in ambito di concerti live e trasmissioni televisive di rilievo.

Punto fondamentale della relazione in questione, e della tesi portata alla luce in questo lavoro, è infatti ciò che riguarda la *Generazione di musicisti e voci in grado di collaborare con artisti e strumentisti nazionali ed internazionali.*
A questo proposito si cita:

> Le giovani voci pop di Art Voice Academy, gli orchestrali dell'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana e della Young Orchestra hanno la possibilità di esibirsi in palcoscenico con artisti nazionali ed internazionali. Questo incontro tra generazioni che collaborano in

palcoscenico è una contaminazione fondamentale utile al fine di trasferire passioni e competenze.

La lettura del documento porta in seguito dove si svolgeranno i progetti proposti. Viene rilevato infatti come i *luoghi* della musica che hanno ospitato, e ospiteranno, i progetti godano del carattere unico e in grado di valorizzare il contenuto delle composizioni musicali eseguite. Si menzionano luoghi di grande valore storico e paesaggistico come ad esempio le sorgenti del fiume Sile, la Valle dei Templi di Agrigento, il Teatro Romano di Verona e i boschi delle Dolomiti, patrimonio UNESCO.

La sezione dedicata alla *Ricerca, educazione, fidelizzazione e sviluppo dei pubblici esistenti e potenziali* spiega come attraverso la possibile erogazione del fondo vi sia la possibilità di incrementare l'offerta musicale, in grado di coinvolgere il pubblico giovanile avvicinandolo al bene culturale musicale. Si mette in luce come una rete di soggetti quali un'orchestra e un pubblico, uniti, possano costruire dinamiche di scambio culturale costante.

Per quanto riguarda le *Attività di comunicazione e diffusione*, si parla di un lavoro di promozione mirato ad unire i mezzi di comunicazione tradizionali con i nuovi media. Il supporto dei progetti di Art Voice Academy, infatti, permette non solo di sostenere i giovani artisti in ambito della formazione musicale, ma anche di promuovere il territorio locale amplificandone il valore in modo più ampio.

Sul piano pratico dei contenuti mirati alla diffusione pubblicitaria dei concerti in programma si citano realizzazione di *materiali grafici e testuali* quali:

- Locandine per affissioni in grande formato e manifesti
- Banner pubblicitari
- Kit per web e social network, con contenuti specifici per piattaforme quali Facebook e Instagram
- Acquisto di spazi pubblicitari su giornali nazionali
- Creazione di contenuti web e immagini dedicate

- Diffusione per mezzo di mailing list selezionate
- Pubblicazione degli eventi sui siti internet degli organizzatori
- Invio di materiali pronti da pubblicare per portatori di interesse, istituzioni e soggetti del network
- Creazione di post e contenuti realizzati per raccontare l'evento
- Produzione di video promo per valorizzare l'evento e la location, da pubblicare sulle piattaforme social
- Realizzazione di servizi fotografici dei concerti
- Pubblicazione di immagini online e sui social, con focus sul racconto post evento
- Realizzazione di campagne di advertising geolocalizzate per raggiungere il target di pubblico in aree specifiche

Inoltre, si dice che le comunicazioni con i media verranno eseguite attraverso:

- Inviti per la stampa
- Redazione e invio comunicati stampa
- Dichiarazioni e interviste
- Schede di progetto riguardanti l'iniziativa *«ConosciAmo le Voci di Art Voice Academy»*
- Redazione di una scheda di presentazione dell'evento e programma ad esso correlato
- Video Promozionale
- Rassegna Stampa

La presente relazione si chiude con la volontà di Art Voice Academy di sviluppare azioni a sostegno della cultura italiana anche all'estero, con la finalità di ampliare la pluralità della musica sia in territorio nazionale che oltreconfine.

Il bilancio preventivo dei progetti interessati dalla richiesta del FNSV

A seguire si allega il bilancio preventivo che interessa le entrate e le uscite dei progetti inerenti alla richiesta del FNSV in ambito del triennio 2025-2027.

ENTRATE

CONTRIBUTI PUBBLICI			
Contributi Statali (extra FNSV)		€	0,00
Contributi regionali		€	45.000,00
Contributi comunali		€	15.000,00
Contributi da UE		€	0,00
Contributi da altri enti pubblici		€	0,00
	SUBTOTALE CONTRIBUTI PUBBLICI	€	60.000,00
CONTRIBUTI PRIVATI			
Contributi da soggetti privati		€	27.500,00
	SUBTOTALE CONTRIBUTI PRIVATI	€	27.500,00
SPONSORIZZAZIONI			
Sponsorizzazioni economiche		€	18.000,00
	SUBTOTALE SPONSORIZZAZIONI	€	18.000,00
COPRODUZIONE			
Rimborsi da coproduzione		€	18.000,00
Altre entrate da coproduzione *Specificare*		€	0,00
	SUBTOTALE COPRODUZIONE	€	18.000,00

ENTRATE DA ATTIVITA' CARATTERISTICA

Entrate da abbonamenti	€	0,00
Incassi da biglietteria (attività di produzione e co-produzione)	€	249.591,46
Incassi da prevendita	€	0,00
Entrate derivanti da compensi per attività	€	0,00

Altre entrate

Specificare

	€	0,00

SUBTOTALE ENTRATE DA ATTIVITA' CARATTERISTICA	€	249.591,46

ENTRATE DA ALTRE ATTIVITA' PROPRIE

Entrate da servizi accessori (es. noleggio scenografie e costumi, bar, pubblicazioni, ecc.)	€	0,00

Altre entrate (es. quote sociali, ...)

Specificare

quote sociali	€	19.000,00

SUBTOTALE ENTRATE DA ALTRE ATTIVITA' PROPRIE	€	19.000,00
TOTALE ENTRATE	€	392.091,46

USCITE

PERSONALE

Retribuzione/compenso lordo del Direttore Artistico o consulente assimilabile	€	0,00
Oneri sociali del Direttore Artistico o consulente assimilabile a carico dell'azienda	€	0,00
Retribuzione lorda del personale artistico	€	153.785,14
Oneri sociali del personale artistico a carico dell'azienda	€	29.232,05
Retribuzione lorda del personale tecnico	€	0,00
Oneri sociali del personale tecnico a carico dell'azienda	€	0,00
Retribuzione lorda del personale amministrativo	€	16.242,01
Oneri sociali del personale amministrativo a carico dell'azienda	€	4.578,96
Diarie forfettarie inerenti al progetto (solo per personale artistico e tecnico)	€	0,00
SUBTOTALE PERSONALE	€	203.838,16

COSTI DI PRODUZIONE

Costi di viaggi, trasporti, alloggio, ecc. (per produzioni proprie)	€	7.700,00
Acquisti per scenografie, costumi, strumenti, ecc. (se non fiscalmente ammortizzati)	€	0,00
Noleggio per scenografie, costumi, strumenti, ecc.	€	0,00
Acquisti strumentazione tecnica luce e suono (se non fiscalmente ammortizzati)	€	0,00
Noleggi strumentazione tecnica luce e suono (service)	€	114.007,00
Affitto sala prove	€	7.500,00
Prestazioni di terzi per allestimenti (montaggio, smontaggio, facchinaggio, ecc.)	€	3.850,00
SIAE o soggetti assimilati	€	22.525,72
Vigili del fuoco	€	800,00
SUBTOTALE COSTI DI PRODUZIONE	€	156.382,72

PUBBLICITA' E PROMOZIONE		
Servizi di ufficio stampa e comunicazione	€	8.540,87
Costi per stampe, distribuzione e affissione locandine, manifesti, ecc.	€	5.756,31
Costi per prestazioni professionali (riprese video, registrazioni audio, servizi fotografici, ecc.)	€	6.278,79
Costi per pubblicità (inserzioni, ecc.)	€	5.728,00
Costi per gestione e manutenzione sito web	€	5.500,00
Costi per la promozione attraverso piattaforme digitali	€	9.850,00
SUBTOTALE PUBBLICITA' E PROMOZIONE	€	41.653,97
COSTI DI GESTIONE SPAZI		
Affitto spazi per spettacoli	€	9.260,00
Costi di manutenzione ordinaria spazi	€	2.200,00
Utenze (degli spazi)	€	2.460,95
Pulizie (degli spazi)	€	2.148,00
SUBTOTALE COSTI DI GESTIONE SPAZI	€	16.068,95
INVESTIMENTI AMMORTIZZABILI		
Quota ammortamento annua per acquisti per scenografie, costumi, strumenti, ecc.	€	19.000,00
Quota ammortamento annua per acquisti per strumentazione tecnica luce e suono	€	15.000,00
SUBTOTALE INVESTIMENTI AMMORTIZZABILI	€	34.000,00

COSTI GENERALI		
Materiale di consumo	€	1.867,35
Affitto uffici	€	5.000,00
Altre prestazioni professionali per consulenze (Commercialista, consulenze del lavoro, consulenze giuridiche, consulenze economiche, consulenze notarili, consulenze tecniche, ecc.)	€	5.330,40
Utenze (uffici)	€	2.246,24
Assicurazioni	€	744,50
Pulizie (uffici)	€	2.491,50
Altri costi generali (diritti, fideiussione limitata all'anticipazione richiesta per le "prime istanze triennali"ecc.)	€	941,08
SUBTOTALE COSTI GENERALI	€	18.621,07
COSTI ACCESSIBILITA'		
Costi connessi all'accompagnatrice/accompagnatore delle artiste e degli artisti impegnate/i nelle attività di produzione	€	0,00
Costi relativi agli addetti presenti negli spazi di spettacolo per garantire la fruizione delle rappresentazioni alle persone con disabilità	€	2.430,00
Quota ammortamento per acquisti per dispositivi e impianti utilizzati negli spazi di spettacolo per garantire la fruizione delle rappresentazioni alle persone con disabilità	€	0,00
SUBTOTALE COSTI ACCESSIBILITA'	€	2.430,00
TOTALE USCITE	€	472.994,87
Contributo richiesto	€	80.903,41

A fronte delle notevoli spese che comporta ogni produzione di spettacolo dal vivo, si può dire che il contributo ricevuto dal FNSV copre solo una piccola parte dei costi totali di cui si compongono le uscite. Il finanziamento infatti non permette di far fronte interamente alle spese sostenute, ma consente quantomeno di supportare le uscite derivanti dalla realizzazione di un progetto artistico.

Sebbene sembri una cifra esigua rispetto alle spese reali, il contributo pubblico permette di offrire un leggero respiro agli enti che beneficiano di tale finanziamento.

Consultando una bozza di prospetto consuntivo in riferimento alle produzioni dell'anno 2025, infatti, è possibile notare come vi sia un grande divario tra la cifra erogata dal FNSV e quella che rispecchia le

reali spese di produzione a livello consuntivo. Questo dato suscita una riflessione sul ruolo dei finanziamenti pubblici. Seppure di grande importanza, risultano spesso insufficienti a fronte di cifre contingenti che un ente di produzione di spettacolo dal vivo deve sostenere.
I fondi pubblici rappresentano un prezioso sostegno economico, ma al contempo sono caratterizzati da un'elevata complessità burocratica, che richiede competenze specifiche e una rendicontazione molto puntuale e precisa.
Inoltre l'accesso al fondo presuppone una solidità economica preesistente, poiché le spese devono essere sostenute in anticipo dall'ente, potendo ricevere il fondo solo in un secondo momento.

I concerti svolti anche grazie al supporto del FNSV

Tra i progetti per i quali il fondo è stato investito vi sono anche dei concerti che coinvolgono direttamente gli allievi.
A seguire è inserita una tabella che elenca tutte le iniziative di Art Voice che è stato possibile portare sul palcoscenico nell'anno 2025 anche grazie al prezioso supporto economico di carattere statale. Le regioni interessate dai concerti sono state il Veneto e la Lombardia, che hanno ospitato in teatri e piazze gli spettacoli del Maestro Basso con l'Orchestra Ritmico Sinfonica Italiana e le voci di Art Voice Academy.

titolo	sede_dello_spettacolo	comune_piazza	spettatori_paganti
DIEGO BASSO PLAYS SOUNDTRACKS MUSICHE DA OSCAR	TEATRO RISTORI	Verona	401
THE WORLD OF DISNEY IN ORCHESTRA	TEATRO RISTORI	Verona	465
SYMPHONY. musiche di ROBY FACCHINETTI	TEATRO RISTORI	Verona	422
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMY	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMY	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMY	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	60
OMAGGIO A ENNIO MORRICONE	TEATRO COMUNALE MARIO DEL MONACO	Treviso	670
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMY	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMY	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	80
GIOVANI TALENTI IN SCENA SOLISTI E CORISTI CORO CHILDREN	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	99
GIOVANI TALENTI IN SCENA SOLISTI E CORISTI CORO YOUNG	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	57
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMYone minute concert	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	99
AVA LIVE 2025	PIAZZA GIORGIONE	Castelfranco Veneto	440
TU CHIAMALE SE VUOI EMOZIONI	PIAZZA GIORGIONE	Castelfranco Veneto	426
OMAGGIO A ENNIO MORRICONE	piazza G. di Vittorio	Stienta	620
OMAGGIO A ENNIO MORRICONE	ROCCA DEI TEMPESTA	Noale	973
THE WORLD OF DISNEY IN ORCHESTRA	ARENA DEL CASTELLO	Desenzano del Garda	469
OMAGGIO A ENNIO MORRICONE	TEATRO ROMANO	Verona	1641
DIEGO BASSO PLAYS QUEEN	TEATRO DONIZZETTI	Bergamo	1068
DIEGO BASSO PLAYS QUEEN	AUITORIUM CONCILIAZIONE	Roma	614
DIEGO BASSO PLAYS QUEEN	TEATRO CLERICI	Brescia	705
DIEGO BASSO PLAYS QUEEN	GRAN TEATRO GEOX	Padova	1443
I MARTEDI DI ART VOICE ACADEMYPERCHE' GIORGIO GABER	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	99
DIEGO BASSO PLAYS QUEEN	TEATRO LIRICO GIORGIO GABER	Milano	551
DIEGO BASSO PLAY'S QUEEN	TEATRO RISTORI	Verona	453
OMAGGIO A ENNIO MORRICONE	TEATRO DI FALZE	Trevignano	276
OMAGGIO A ENNIO MORRICONECON PROIEZIONI IMMAGINI SONORIZZATEA	TEATRO MALIBRAN	Venezia	680
COLLINE DA OSCAR I GRANDI FILM DI HOLLYWOOD	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100
LE DIVE DEL POP	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100
ART VOICE CHRISTMAS SONGS	TEATRO ACCADEMICO	Castelfranco Veneto	180
ART VOICE CHRISTMAS SONGS	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	99
CONCERTO DI NATALE SOLISTI E CORISTI CORO CHILDREN	ART VOICE THEATRE	Castelfranco Veneto	100

Tabella 4.2 *Concerti di Art Voice Academy approvati dal fondo FNSV (ex FUS) e svolti nel 2025*

A livello ministeriale, oltre al FNSV esistono i cosiddetti progetti speciali, finanziamenti erogati una tantum destinati a iniziative di particolare rilievo.

- *Comuni e Regione*

Per quanto riguarda altri enti pubblici territoriali, le principali fonti di supporto sono rappresentate da Comuni e Regioni. Le richieste si presentano con modalità simili ai fondi statali, sempre accompagnate da una relazione dettagliata di presentazione del progetto e da un budget preventivo. È da specificare che, allo stesso modo dei finanziamenti statali, il contributo erogato dalla Regione non copre l'intera spesa impiegata per l'iniziativa, ma è piuttosto un sostegno che si rivela utile per il singolo spettacolo. In tale contesto si collocano strumenti normativi come leggi regionali dedicate al sostegno delle orchestre e gli accordi di programma, attraverso i quali è possibile ottenere finanziamenti sulla base di budget preventivo e consuntivo.

Per quanto riguarda altri tipi di finanziamenti pubblici negli anni scorsi AVA Sound s.r.l. ha potuto accedere a contributi europei destinati all'innovazione tecnologica, in particolare nell'ambito della realizzazione e del potenziamento dello studio di registrazione. Attraverso la partecipazione ad un bando europeo, la società AVA Sound ha ottenuto il massimo livello di contributo previsto, grazie alla rilevanza delle finalità e obiettivi del progetto presentato.

I finanziamenti di carattere privato

- *L'Art Bonus*

L'accreditamento al FNSV rappresenta un passaggio particolarmente rilevante perché permette di beneficiare di alcuni contributi ministeriali e di attivare lo strumento dell'Art Bonus. Esso è un'agevolazione fiscale che consente ai soggetti privati che effettuano erogazioni a favore dell'associazione di ottenere una detrazione d'imposta pari al 65% dell'importo versato, distribuito su tre anni. Tale condizione incentiva il sostegno economico alla produzione culturale, rendendo più attrattivo l'investimento da parte dei finanziatori privati.

- *Le sponsorizzazioni dei Soci Sostenitori*

Inoltre, sempre dal punto di vista dei finanziamenti privati, i soci sostenitori contribuiscono al sostegno di progetti artistici e al finanziamento di borse di studio a favore degli allievi e sponsorizzano singoli concerti. Ci sono diverse modalità per offrire visibilità ai brand sostenitori in occasione degli spettacoli, come la presenza del logo sul palco, sui materiali promozionali e sui canali digitali.
Le aziende investono su Art Voice Academy non solo per ragioni di ritorno d'immagine, ma soprattutto per il senso di valore etico e culturale che apporta finanziare associazioni che contribuiscono alla crescita dei giovani e alla diffusione dello studio della musica. In questo ambito, l'Art Bonus rappresenta un ulteriore incentivo poichè consente al soggetto finanziatore di recuperare una parte significativa dell'investimento attraverso i benefici di carattere fiscale.

4.6 Da un'idea di progetto artistico alla sua realizzazione: una breve intervista al Maestro Diego Basso, Direttore di *Art Voice Academy*, *AVA Sound* e *Diego Basso Direttore*.

In data 5 febbraio 2026 è stata condotta dalla sottoscritta una breve intervista diretta a Diego Basso, Direttore di *Art Voice Academy*, di *AVA Sound* e di *Diego Basso Direttore*, che gentilmente si è messo a disposizione per rispondere ad alcune domande inerenti alla progettualità di spettacoli dal vivo, alle difficoltà del settore e dell'occupabilità artistica, tutte tematiche affrontate in questa tesi.

Nel suo studio, situato presso la sede Art Voice Academy, il Maestro ha esordito parlando di come nasce un'idea di progetto, di come si sviluppa e di quali possono essere le difficoltà organizzative che riguardano la sua realizzazione.

Come nasce un progetto artistico? Quali sono i modi per investire su un progetto?

Secondo Basso, l'organizzazione di un evento musicale può essere paragonata ad un progetto ingegneristico: così come un edificio deve poggiare su basi solide per mantenersi stabile, allo stesso modo un progetto artistico deve fondarsi su una struttura concettuale forte, la cui solidità si misura principalmente attraverso il riscontro e l'interesse del pubblico.
Il Maestro evidenzia come la nascita di un progetto artistico richieda innanzitutto una riflessione strategica sul contesto temporale in cui esso viene pianificato, ovvero la frazione temporale che tiene in considerazione il periodo, l'epoca e il momento più opportuno per la sua realizzazione. Tale valutazione preliminare permette di massimizzare il potenziale dello spettacolo ed intercettare in modo efficace l'interesse del pubblico.
Un altro elemento centrale nello sviluppo di un progetto è rappresentato dall'originalità, che può manifestarsi attraverso la presenza di un ospite speciale oppure mediante una reinterpretazione musicale personale, capace di distinguersi e di lasciare un segno riconoscibile nella memoria degli spettatori.

La forza del progetto deve emergere già in fase di presentazione, a partire dal suo titolo, che deve risultare chiaro, accattivante e coerente con l'identità artistica dello spettacolo.

Come capire quanto investire su un progetto? E quando invece conviene fermarsi?

Per quanto riguarda la valutazione dell'investimento economico, Diego Basso sottolinea l'importanza di determinare preventivamente il valore economico del concerto, che sarà il primo indicatore del suo valore reale, calcolato sulla base dei costi sostenuti per la sua realizzazione.
La spesa per la realizzazione del progetto include costi fissi e costi variabili. I primi includono, nel suo caso, arrangiamenti musicali, costi di copisteria, prove e progettazione luci. Queste spese si ammortizzano nel tempo attraverso sponsorizzazioni o repliche dello spettacolo in più concerti.
I secondi, quelli variabili, comprendono voci di bilancio come orchestra, service audio, promozione, grafica e ulteriori spese organizzative.
A partire da tali costi, è possibile definire il prezzo del biglietto tenendo conto di elementi aggiuntivi quali IVA, diritti SIAE e commissioni delle piattaforme di vendita. Questi dati consentono di individuare la capienza più adeguata della location e di calcolare il numero minimo di biglietti da mettere in vendita per raggiungere il pareggio economico. In altre parole, la bozza di costo del singolo biglietto darà un'idea del valore dello spettacolo, e in parallelo, la richiesta da parte del pubblico confermerà se le risorse sono state investite sul giusto progetto.
La scelta del luogo assume un ruolo strategico: una location di grandi dimensioni offre maggiori potenzialità di guadagno in presenza di un'elevata domanda, ma comporta anche un rischio più alto legato alla difficoltà di raggiungere il tutto esaurito. Al contrario, spazi più contenuti come piccoli teatri o palazzetti, aumentano la probabilità di assegnare tutti i posti sebbene con un numero inferiore di biglietti vendibili.
In questo equilibrio tra rischio e opportunità, la promozione assume un ruolo fondamentale poiché rappresenta uno strumento essenziale per

comunicare l'idea progettuale e stimolare la curiosità del pubblico, pur senza offrire garanzie assolute di successo.
Basso evidenzia come sia talvolta preferibile rinunciare ad un progetto piuttosto che proseguire affrontando un indebitamento eccessivo, sottolineando l'importanza di stimare il costo complessivo in modo il più possibile aderente alla realtà.
L'obiettivo finale, è garantire che l'insieme di tali fattori conduca a un progetto sostenibile, in grado di evitare perdite economiche gravi e di mantenere un equilibrio tra qualità artistica e sostenibilità finanziaria. Quando la spesa è più alta della resa, conviene valutare se proseguire o modificare l'idea del progetto.

Spiegherebbe quali sono solitamente le fasi organizzative di un suo progetto?

Diego Basso parla delle fasi organizzative di un suo progetto artistico come articolate e progressive, che prendono avvio da un'idea iniziale che deve manifestarsi immediatamente come solida e potenzialmente vincente, grazie ad un format originale, un nome di punta o un arrangiamento particolare.
Una volta definito il concept, si procede alla scrittura delle musiche e degli arrangiamenti, passaggio fondamentale che trasforma l'intuizione iniziale in un progetto artistico concreto e valutabile. A supporto di questa fase vengono realizzate delle tracce audio preliminari, spesso sotto forma di file dimostrativi, che consentono ai professionisti della progettazione tecnica - in particolare per quanto riguarda audio e luci - di iniziare a delineare l'impianto sonoro e visivo dello spettacolo, anticipando il risultato finale. Parallelamente si avvia la definizione dell'organico artistico e orchestrale, individuando i musicisti, i cantanti e le figure professionali più idonee a rappresentare l'identità del progetto sul palcoscenico.
Dopo aver strutturato la parte artistica, il progetto viene formalizzato e avviato alla fase di comunicazione e promozione: in questo contesto l'ufficio stampa svolge un ruolo centrale, occupandosi di presentare il concerto al pubblico attraverso la narrazione concettuale, con l'obiettivo di preparare ed orientare il pubblico alla ricezione dello spettacolo.

Contestualmente viene individuata una cosiddetta «data zero», ovvero una prima rappresentazione utile a testare il progetto in contesto reale, definendone tempi e luogo di realizzazione. Un ulteriore passaggio strategico riguarda la produzione di materiali audiovisivi promozionali, in particolare video di presentazione, rispetto al quale si pone la scelta di affidarsi a un'agenzia esterna o procedere risorse interne.

A questo proposito Basso specifica infatti che vi sono differenti modalità di messa in scena e distribuzione di uno spettacolo dal vivo: una prima opzione consiste nell'affitto diretto di un luogo di spettacolo, come un teatro, configurando l'evento come una serata a totale carico dell'organizzatore.

Una seconda possibilità è rappresentata dalla coproduzione, nella quale i soggetti coinvolti condividono risorse e responsabilità, ad esempio attraverso la messa a disposizione della struttura (come un teatro) da una parte, e dall'orchestra e dai servizi tecnici dall'altra.

Una terza soluzione prevede invece la vendita del progetto a un soggetto esterno, trasferendo il rischio economico sull'acquirente della produzione.

Ognuna di queste opzioni di realizzazione rappresenta vantaggi e rischi specifici, che è necessario valutare attentamente prima di procedere con l'organizzazione dell'evento. L'insieme di queste fasi, infatti, evidenzia come la costruzione di un progetto artistico richieda una pianificazione accurata, capace di integrare creatività, competenze tecniche e strategie produttive.

Le fasi organizzative che Basso utilizza per organizzare i suoi spettacoli, sono molto simili a ciò che Lucio Argano ne *La gestione dei progetti di spettacolo, elementi di project management culturale* denomina «ciclo di vita» di un progetto di spettacolo. Secondo l'autore, l'organizzazione di una performance si sviluppa in sei fasi: l'ideazione, l'attivazione, la pianificazione, l'attuazione, il completamento e la valutazione. Attraverso una fase di ideazione si mettono a punto in modo generale le caratteristiche artistiche e di contenuto che si vogliono portare in scena. Successivamente si ragiona sulla fattibilità del progetto e si inizia ad impostare un'ipotetica logistica dell'evento. Al momento della pianificazione si decidono quali

azioni concrete svolgere al fine di reperire le risorse e delineare lo svolgimento dell'evento in modo concreto. Successivamente all'attuazione, cioè alla messa in scena, si procede con la chiusura del progetto attraverso il bilancio e la conclusiva analisi dei risultati. [34]

Quali sono le difficoltà nell'organizzare uno spettacolo?

A questa domanda il Maestro ha ammesso che l'organizzazione di uno spettacolo dal vivo presenta numerose criticità, legate sia a fattori logistici e produttivi sia a dinamiche di natura imprevedibile.
Una delle prime difficoltà riguarda la scelta del luogo nel quale realizzare l'evento, poiché non tutti gli spettacoli risultano adattabili a qualsiasi contesto. Un concerto pensato per essere presentato in un teatro, non può funzionare allo stesso modo se messo in scena in un ambiente esterno, come una piazza o un parco. Risulta necessario valutare se il contenuto artistico del progetto è in sintonia con l'ambiente che lo ospita, e la difficoltà deriva dal fatto che non sempre questo interrogativo incontra le esigenze produttive di carattere economico.

Nel capitolo *La programmazione*, contenuto in *La gestione dei progetti di spettacolo*, Argano spiega come oltre alla scelta del luogo, come afferma anche Basso, ci sono diversi altri aspetti che possono giocare un ruolo fondamentale per il buon esito di un evento musicale. Alcuni di questi fattori sono il periodo, il contesto e il target con il quale ci si vuole interfacciare. È importante che l'evento sia inserito in un contesto temporale che non si scontri con altre manifestazioni o particolari avvenimenti in corso sul territorio, ed è altrettanto opportuno che lo spettacolo sia inserito in una logica di finalità comprensibile a chi ne fruisce. [35]

[34] Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo, elementi di project management culturale*, Milano, FrancoAngeli, 2004, p.29.
[35] Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo, elementi di project management culturale,* capitolo 6. La programmazione, Milano, FrancoAngeli, 2004.

Un’altra particolare area di complessità è rappresentata, secondo Diego Basso, dalle scelte di produzione: talvolta risulta essere più conveniente affidare la produzione a un soggetto esterno piuttosto che realizzare lo spettacolo in autonomia. Questo in virtù del fatto di dover tenere in considerazione innumerevoli fattori non sempre prevedibili.
A ciò si aggiunge il peso rilevante dei costi tecnici, come l’allestimento del palco, i servizi audio e luci e, in generale, l’infrastruttura tecnica necessaria alla messa in scena. Tra questo tipo di costi ne esistono di meno evidenti, ma non trascurabili, come quelli relativi al noleggio dei posti a sedere e i relativi servizi logistici di montaggio e smontaggio, costi che gravano sull’investimento iniziale.
Tuttavia, la difficoltà principale resta legata all’andamento della domanda del pubblico, spesso discontinua e difficilmente prevedibile. L’esperienza personale e professionale di Basso mostra come progetti ritenuti inizialmente sicuri dal punto di vista della ricezione del pubblico possano rivelarsi insuccessi, mentre idee accantonate in fase preliminare possano generare, a posteriori, rammarico per le opportunità mancate. Questa imprevedibilità costituisce uno degli elementi più complessi nella pianificazione di uno spettacolo dal vivo, rendendo necessario un costante equilibrio tra intuizione artistica, analisi razionale e gestione del rischio.

Come si inserisce Art Voice Academy nel problema della disoccupazione artistica? In che modo i ragazzi dell'accademia collaborano attivamente nei progetti?

Diego Basso ha illustrato come Art Voice Academy si inserisca in modo concreto nel tema della disoccupazione artistica. L’accademia nasce non solo con l’obiettivo di accompagnare i giovani musicisti in un percorso di crescita teorica, ma anche come ambiente che consente loro di entrare in contatto diretto con dinamiche reali di lavoro e produzione artistica, attraverso un’esperienza di continuità tra formazione e palcoscenico. Secondo il Maestro, far respirare agli allievi l’ambiente dei concerti rappresenta un elemento fondamentale per la costruzione artistica di un individuo. In questo senso, la collaborazione degli allievi ai progetti di Basso avviene secondo modalità formalmente strutturate e giuridicamente regolate.

Quando la partecipazione dell'allievo assume carattere professionale, essa viene inquadrata mediante contratti di collaborazione artistica, con regolare contribuzione presso l'ENPALS, garantendo così il riconoscimento del lavoro svolto e una remunerazione previdenziale conforme alle norme vigenti. Nei casi in cui l'attività rientri nell'ambito della formazione o dell'esercitazione, non viene attivata la contribuzione ENPALS, ma è prevista comunque la comunicazione all'INPS mediante la trasmissione di un elenco nominativo delle persone coinvolte nello spettacolo. La performance assume quindi una duplice valenza: si configura come momento di apprendimento e allenamento personale oltre che come attività lavorativa vera e propria. In quest'ultimo caso essa è sempre accompagnata da un inquadramento contrattuale regolare e da una retribuzione adeguata. Questa caratteristica di Art Voice consente all'amministrazione di operare come ponte tra formazione e lavoro, offrendo agli allievi strumenti concreti per l'ingresso nel mondo professionale dello spettacolo.

4.7 La formazione Art Voice Academy unita alla produzione AVA Sound come formula vincente di integrazione professionale

Dal dialogo con Diego Basso appare chiaro come ci sia la volontà di instaurare un dialogo costante tra il mondo della formazione musicale Art Voice Academy e quello della produzione di AVA Sound.
Sebbene siano entità autonome e indipendenti, come si è spiegato, le due imprese spesso si muovono insieme condividendo obiettivi, progetti e risorse.
L'iter che riguarda la pianificazione e l'organizzazione degli eventi promossi dalle associazioni e dalle realtà collegate al Maestro, rappresenta un ecosistema nel quale si cerca di mettere in luce il potenziale artistico degli individui che entrano in contatto con l'azienda, che riesce a bilanciare la responsabilità sociale della promozione musicale con sistemi di management tipici del settore artistico. Come ogni impresa culturale, anche la produzione AVA Sound opera secondo principi di economicità della gestione, attraverso una mediazione costante tra risorse economico-finanziarie e risultati artistici qualitativamente alti.

In parallelo risulta evidente il forte impegno da parte del Maestro di coinvolgere le nuove generazioni nei suoi progetti, attraverso investimenti mirati in termini di fiducia, responsabilizzazione e creazione di concrete opportunità per i talenti provenienti dal bacino formativo di Art Voice Academy.

L'armonia tra la formazione artistica di Art Voice Academy e la gestione produttiva di AVA Sound dà origine a un sistema equilibrato, nel quale il palcoscenico svolge una doppia funzione: da una parte diventa anello integrante della catena che compone l'iter formativo, e dall'altra si manifesta come ambiente di lavoro diretto e sfondo di opportunità e occupazione per i lavoratori dello spettacolo.

In questa prospettiva, l'esperienza performativa genera esternalità positive per entrambe le parti. Se giovani artisti consolidano competenze tecniche e maturano esperienza diretta, acquisendo così visibilità attraverso la loro partecipazione agli spettacoli, il Maestro beneficia dell'energia creativa, del talento e della preparazione dei giovani, che tra tutte le risorse disponibili rappresentano la vera punta di diamante della sua impresa.

CONCLUSIONI

Il presente elaborato ha inteso analizzare alcune delle principali criticità che interessano l'occupazione dei giovani artisti al termine del loro percorso di formazione musicale, collocando tale problematica all'interno delle più ampie fragilità strutturali che caratterizzano il settore delle arti performative.
L'indagine si è sviluppata a partire da una ricostruzione storico - culturale dell'evoluzione della *pop music*, ritenuta funzionale alla comprensione delle trasformazioni che hanno plasmato la musica contemporanea nei processi di produzione, distribuzione e fruizione.
L'excursus temporale ripercorso - il quale è partito dalle origini della pop music, è stato approfondito nel suo sviluppo ed è culminato nella sua dimensione più simbolica - ha permesso di mettere in luce il ruolo centrale di questo genere musicale, nel contesto dei mutamenti socio-culturali che hanno attraversato intere generazioni in Italia e nel mondo durante tutta la seconda metà del Ventesimo secolo.
È emerso come la pop music, insieme al più ampio fenomeno della *pop culture*, abbia inciso sui modelli comportamentali e identitari delle persone, influenzando pratiche quotidiane, codici espressivi e forme di autorappresentazione. In tale prospettiva, la musica pop si configura come parte integrante dell'industria culturale, cioè un ambito di produzione di «testi» culturali in grado di veicolare contenuti simbolici.
In particolare le trasformazioni tecnologiche, economiche e sociali di carattere epocale vissute a partire dagli anni Cinquanta del Ventesimo secolo, hanno ridefinito non solo le modalità di consumo dei prodotti musicali, ma anche le condizioni operative e professionali delle arti, incidendo sulle dinamiche di accesso, permanenza e valorizzazione dei cantanti e musicisti all'interno del settore.
I cambiamenti di fruizione delle arti performative hanno condotto al centro dell'analisi il valore dello spettacolo dal vivo oggi, che rappresenta non solo un ambito di produzione, ma soprattutto un patrimonio culturale di carattere immateriale che necessita di essere tutelato e sostenuto. Lo spettacolo dal vivo si configura come veicolo di significati sociali, etici e identitari, contribuendo in modo attivo alla costruzione di forme di appartenenza collettiva e alla trasmissione di valori condivisi. Gli aspetti che riguardano i mutamenti sociali introdotti dalla pop music, da una parte, e la funzione dello spettacolo dal vivo inteso come bene culturale dall'altra, hanno permesso di evidenziare nello specifico le criticità delle condizioni lavorative

di coloro che scelgono di intraprendere tale percorso professionale, con particolare riferimento alle giovani generazioni.
L'analisi ha riportato come il settore delle arti performative presenti criticità strutturali difficili da risolvere. Tra queste vi sono gli alti costi di produzione, le peculiarità della produttività - che non consente incrementi proporzionali all'aumento degli investimenti - e, primo fra tutti, l'incertezza della domanda culturale, difficilmente prevedibile a causa di fattori esterni all'organizzazione.
Tali elementi contribuiscono a delineare un quadro occupazionale complesso per gli artisti, caratterizzato da incertezza dei regimi contributivi e previdenziali, svalutazione della figura del musicista e discontinuità lavorativa che colpiscono in modo particolare i giovani.
In questo contesto, l'attenzione del presente lavoro si è progressivamente concentrata sul nodo cruciale della transizione dallo status di studente a quello di professionista. È proprio in questa fase che si manifesta un evidente squilibrio tra formazione e inserimento lavorativo, generando una frattura che ostacola l'ingresso stabile nel mercato del lavoro artistico. L'analisi delle cause ha condotto a una considerazione rilevante: la disoccupazione giovanile in ambito musicale non può essere ricondotta esclusivamente a una carenza di talento o preparazione individuale, ma deve essere interpretata anche alla luce dell'insufficienza di occasioni concrete nelle quali i giovani possano sperimentare sul campo le conoscenze acquisite durante il percorso formativo.
La comparazione dei piani di studio di alcuni tra i principali istituti di formazione musicale in Italia e in Europa, ha evidenziato una tendenza significativa quale l'integrazione della performance artistica all'interno del percorso formativo. Tale orientamento didattico, adottato in modo sempre più sistematico, riflette la consapevolezza di dover superare una concezione di insegnamento principalmente teorico, promuovendo invece un modello in cui la dimensione performativa pratica costituisce parte integrante del processo educativo.
Come si è potuto constatare, la volontà di offrire numerosi momenti di performance per gli allievi è un impegno centrale per molte istituzioni di rilievo nel panorama italiano ed europeo, che mirano a garantire agli studenti un contatto diretto e continuativo con la pratica del palcoscenico. Tuttavia, pur riconoscendo il valore di tali iniziative - quali masterclass, incontri con professionisti del settore e occasioni di esibizione pubblica - è emerso come esse, se considerate isolatamente, non risultino sufficienti ad

incidere in maniera strutturale sul problema della disoccupazione giovanile in ambito artistico. L'introduzione alla dimensione performativa, benché fondamentale, non sempre si traduce in effettivo consolidamento professionale.

Da questa constatazione prende forma il nucleo centrale dell'analisi sviluppata nel presente lavoro: la necessità di affiancare alla formazione e alla performance un ulteriore livello, rappresentato da una produzione artistica integrata e interna alle istituzioni formative. Questo modello rappresenta una possibile risposta alla questione iniziale relativa alle modalità attraverso cui generare concrete prospettive occupazionali nel periodo immediatamente successivo al conseguimento del diploma.

In questo quadro si inserisce quindi l'esperienza di Art Voice Academy, realtà formativa attiva nel territorio trevigiano, che integra l'alta formazione nello spettacolo con una dimensione produttiva interna operante sotto il marchio Ava Sound. L'interazione tra attività didattica in aula e partecipazione a produzioni organizzate dall'associazione, consente agli allievi di maturare esperienze professionali in contesti operativi reali. Il palcoscenico assume così una duplice funzione: da un lato è spazio di apprendimento, dall'altro è ambiente di transizione verso la professione, grazie alle collaborazioni e alle reti generate dall'attività produttiva interna alla scuola.

Tale configurazione si delinea come un modello operativo di particolare interesse, in quanto propone una valida soluzione ad alcune delle criticità occupazionali analizzate nel corso dell'elaborato. In un settore come quello dello spettacolo dal vivo, contraddistinto da strutturali condizioni di precarietà e discontinuità, l'integrazione tra formazione e produzione si rivela essere dunque una strategia potenzialmente efficace per attenuare le difficoltà di accesso al lavoro artistico e favorire una maggiore stabilità professionale per i giovani diplomati.

Un simile approccio consente di sostenere i musicisti di domani, chiamati non solo a operare nel settore, ma anche a preservare e continuare a trasmettere i valori di identità collettiva e di partecipazione civile che lo spettacolo dal vivo, inteso come bene culturale, promuove.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T.W., a cura di Santoro M., *Sulla Popular Music*, Roma, Armando Editore, 2004.
- Aleksandrova, Olga A., *Development of Vocal Performance in Italian Musical Culture of the XIX-XX Centuries*. The European Journal of Arts, no. 3, aug. 2025.
- Argano L., *La gestione dei progetti di spettacolo, elementi di project management culturale*, Milano, FrancoAngeli, 2004.
- Argano L., Bollo A., Dalla Sega P., Vivalda C., *Gli eventi culturali: ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- Baumol W., Bowen W., *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.
- Bettiol G., *Roby Facchinetti e l'orchestra di Basso, una Symphony dei Pooh*, Corriere del Veneto, sezione Padova-Rovigo, 1 settembre 2022.
- Borghi D., *Viaggio tra i capolavori dei Queen all'Ariston, con l'orchestra di Basso*, La Stampa, sezione società, cultura, spettacoli, 5 novembre 2025, p. 50.
- Brosio G., Santagata W., *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo, Scritti di Werner Pommerehne, Alan Peacock, Gianluigi Galeotti, Dick Netzer,* Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1992.
- Brunetti G., Ferrarese P., *Lineamenti di Governance e Management delle aziende di spettacolo*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007.
- Chambers I., *Ritmi urbani: pop music e cultura di massa*, Milano, Meltemi Editore, 2018.
- Fabbri F., *Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti*. In «*La divulgazione musicale in Italia oggi»,* a cura di Rigolli A., EDT, 2005.
- Feltrin J. I., *«Art Voice», gli allievi canteranno per il Papa,* Castelfranco Week, 7 dicembre 2019, p. 10.
- Gaspari M., *L'industria della canzone: dischi, cantautori, tecnica e poesia, il mondo che ruota a 33 giri. Musica Pop fra evasione e cultura.* Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Heilbrun J., Gray C.M.,*The Economics of Art and Culture* (2 ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Hertsgaard M., *La musica e l'arte dei Beatles: A Day in the Life*, Italia, Dalai Editore, 2002.
- Hesmondhalgh D., *Le industrie culturali,* Egea, Milano, 2008.
- Kaiser R.U., *Guida alla musica pop,* Milano, Mondadori, 1975.
- Leng S., *While my guitar gently weeps : the music of George Harrison,* Stati Uniti, Bloomsbury Academic, 2006.
- Lennon J., Wenner J., *Lennon remembers*, Stati Uniti, Straight Arrow Books, 1971.

- Macdonald I., *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. Regno Unito, Vintage, 2008.
- Redazione The Southerner, "*Musical Treatment*," Vol. I, No. 2 (Marzo 1956), North Alabama Citizens' Council Archives.
- Ripani R.J., *The new blue music: changes in rhythm & blues, 1950-1999*. Univ. Press of Mississippi, 2006.
- Rispoli, M., Brunetti, G. (a cura di), *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Rogovoy S., *Within You Without You: Listening to George Harrison*, Oxford University Press, 2024.
- Rusalen A., *Basso, concerto all'alba sulle note di Morricone*, Il Gazzettino di Treviso, sezione cultura & spettacolo, 25 luglio 2024, p. 22.
- Sibilla G., *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.
- Silingardi C., Percorsi musicali negli anni Settanta. In *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 3, 2019.
- Spaziante L., Il pop italiano nel duemila: elettronica e hip-hop, neo-melodismo e televisione, Italia, Guerini Studio, 2000.
- Throsby D., *Economia e Cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005.

SITOGRAFIA

- ABBA, *Dancing Queen*, YouTube, 1976, https://www.youtube.com/watch?v=xFrGuyw1V8s. Consultato il 4 dicembre 2025.
- Art Voice Academy, *AVA LIVE incontra: Tiziana Giardoni insieme a Diego Basso*, 27 maggio 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=buWaRw_oPaI. Consultato il 1 febbraio 2026.
- Art Voice Academy, *Borse di studio e audizioni - Bando per l'assegnazione del Premio Stefano D'Orazio edizione 2024*, https://www.artvoiceacademy.it/borse-di-studio-e-audizioni/dedicata-a-stefano-d-orazio . Consultato il 4 febbraio 2026.
- Art Voice Academy, *Concerti - AVA Live 2025*, https://www.artvoiceacademy.it/area-stampa/concerti/ava-live-2025. Consultato il 9 febbraio 2026.
- Art Voice Academy, *Formazione Children*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-children. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Formazione Young*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Percorso accademico canto*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/percorso-accademico-canto-5-anni. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Progetti - AVA Sound Live Music*, https://www.artvoiceacademy.it/progetti/ava-sound-live-music. Consultato il 2 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Solisti e vocalist*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/solista-e-vocalist. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Spazi - THEATRE*, https://www.artvoiceacademy.it/l-accademia/spazi. Consultato il 3 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Specializzazione in Pop - Jazz - Musical Theatre*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/specializzazione-in-pop-jazz-musical-3-anni. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Team*, https://www.artvoiceacademy.it/l-accademia/team. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Art Voice Academy, *Young Choir*, https://www.artvoiceacademy.it/formazione-young/young-choir. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Bee Gees, Night Fever, YouTube 1977, https://www.youtube.com/watch?v=SkypZuY6ZvA. Consultato il 4 dicembre 2025.

- Bettiol G., *Le emozioni di Lucio Battisti conquistano il Teatro Ristori di Verona*, Oltre le Colonne (rivista online), gennaio 2025, https://www.oltrelecolonne.it/le-emozioni-di-lucio-battisti-conquistano-il-teatro-ristori-di-verona/. Consultato il 6 febbraio 2026

- Bettiol G., *Una doppia emozione live firmata dal Maestro Diego Basso*, Oltre le Colonne, luglio 2023, https://www.oltrelecolonne.it/una-doppia-emozione-live-firmata-dal-maestro-diego-basso/. Consultato il 30 gennaio 2026.

- Billboard Global 200 – This Week." *Billboard*, 2025. https://www.billboard.com/charts/billboard-global-200/. Consultato il 31 ottobre 2025

- BIMM Music Institute. *BIMM Institute*. https://www.bimm.ac.uk/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- BIMM Music Institute. *Employability and Careers*. https://www.bimm.ac.uk/employability/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, YouTube, 1962, https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE. Consultato il 5 dicembre 2025.

- codarts Rotterdam, *After graduation*. https://www.codarts.nl/en/education/bachelors/global-musics/after-graduation/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- David Bowie, Starman, YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=t365MuktYQs. Consultato il 2 dicembre 2025.

- Diego Basso Direttore, *Il Maestro,* https://www.diegobasso.com/il-maestro/. Consultato il 1 febbraio 2026.

- *Diego Basso, Intervista: Diego Basso incontra la Condotta delle Voci*, Biblioo Veggiano, intervento in occasione del concerto di Pop Corner Academy, 28 aprile 2022, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=p4UavfiAEmA. Consultato il 2 febbraio 2026.

- Donna Summer, *I Feel Love*, YouTube, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=gHF-w8yGrHI. Consultato il 2 dicembre 2025.

- Elizabeth Taylor, in *Soul Train Awards*, 1989, "Michael Jackson: the true king of pop, rock and soul," cit. in *Michael Jackson Official Website*. https://www.michaeljackson.com/news/why-michael-jackson-is-known-as-the-king-of-pop/. Consultato il 7 dicembre 2025.

- Elton John, Dua Lipa, *Cold Heart*, YouTube, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=qod03PVTLqk. Consultato il 4 dicembre 2025.

- Enciclopedia Treccani. (s.d.) *George Harrison*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/george-harrison/. Consultato il 10 novembre 2025.

- Enciclopedia Treccani. (s.d.). *Pop art*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/pop-art/. Consultato il 7 agosto 2025.

- Enciclopedia Treccani. (s.d) *The Who*. In *Enciclopedia on line*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/the-who/. Consultato il 10 novembre 2025.

- European Parliament, *The status of artists in Europe*, Brussels, 2006. https://www.andea.fr/doc_root/ressources/enquetes-et-rapports/51b5afb01bb8d_The_status_of_artists_in_EU.pdf. Consultato il 6 gennaio 2026.

- Fabrizio De Andrè, *Canzone del maggio,* YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=l2D1lSLvo8c. Consultato il 5 dicembre 2025.

- Fondazione Teatro Carlo Felice, *The world of Disney in Orchestra*, https://operacarlofelicegenova.it/spettacolo/the-world-of-disney-in-orchestra/. Consultato il 6 febbraio 2026.

- Franco Battiato, *Voglio vederti danzare*, YouTube, 1982, https://www.youtube.com/watch?v=3nxXrHZ2HL4. Consultato il 5 dicembre 2025.

- Ganzini P., *Art Voice Christmas Songs 2024 porta la musica del Natale a Castelfranco Veneto,* Nordest24 (rivista online), 3 dicembre 2024, https://www.nordest24.it/concerto-natalizio-art-voice-castelfranco-veneto-2024. Consultato il 9 febbraio 2026.

- Gianni Morandi, *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, YouTube, 1966, https://www.youtube.com/watch?v=52ia60dKoF0. Consultato il 5 dicembre 2025.

- ICMP - The Institute of Contemporary Music Performance, *Industry Connection, your career in music.*https://www.icmp.ac.uk/industry-connections/your-career-in-music?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=ICMP-GBR-LON-IALL-PSE-LDGNR-GGLBRANDSRCH-CDNOTSET-25T3-20250507&utm_content=48348584388. Consultato il 18 gennaio 2026.

- INPS – Istituto Nazionale della Previdenza Sociale (2026), *Osservatorio statistico – Lavoratori dello spettacolo e sportivi professionisti (serie dati 2015–2025)*, https://servizi2.inps.it/servizi/osservatoristatistici/18/50/62/o/318. Consultato il 12 gennaio 2026.

- International Labour Organization, *Conclusions of the Technical Meeting on the Future of Work in the Arts and Entertainment Sector*. Ginevra, 13–17 febbraio 2023. https://www.ilo.org/resource/record-decisions/conclusions-technical-meeting-future-work-arts-and-entertainment-sector. Consultato il 2 gennaio 2026.

- International Labour Organization, *Report for the Technical Meeting on the Future of Work in the Arts and Entertainment Sector*. Ginevra, 13–17 febbraio 2023. https://www.ilo.org/publications/future-work-arts-and-entertainment-sector. Consultato il 2 gennaio 2026.

- John Lennon, *Imagine*, Youtube, 1971, https://www.youtube.com/watch?v=YkgkThdzX-8. Consultato il 13 novembre 2025.

- Lady Gaga, *Born This Way*, YouTube, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw. Consultato il 6 dicembre 2025.

- LCCM - London College of Contemporary Music, *Life at LCCM, Career Service*, https://www.lccm.org.uk/life-at-lccm/career-services/. Consultato il 18 gennaio 2026.
- Leeds Conservatoire, *Performance and Industry Opportunities*. https://students.leedsconservatoire.ac.uk/progression-portal/performance-industry-opportunities/#leeds-conservatoire-agency. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Lucio Battisti, *Il tempo di morire*, YouTube, 1970, https://www.youtube.com/watch?v=_mY8g6SRiSw. Consultato il 5 dicembre 2025.

- Lucio Battisti, *Un'avventura*, YouTube, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=mfm1eLsfz8c. Consultato il 5 dicembre 2025.

- Michael Jackson, *Thriller*, YouTube, 1982, https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA. Consultato il 4 dicembre 2025.

- Miele T., *Sanremo diventa «Young» con il maestro Basso*, La Tribuna di Treviso, sezione Eventi, 11 febbraio 2018, prima pagina. Consultato il 4 febbraio 2026.

- Ministero dell'Università e della Ricerca - MUR, *Gli Istituti*. https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti. Consultato il 26 gennaio 2026.

- Ministero dell'Università e della Ricerca - MUR, *Spazio Europeo della Formazione Superiore - European Higher education Area (EHEA)*. https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/politiche-internazionali/spazio-europeo-della-formazione-superiore-european. Consultato il 26 gennaio 2026.

- Officina Pasolini - Regione Lazio, *Cos'è l'Officina Pasolini*, https://officinapasolini.it/chi-siamo/. Consultato il 26 gennaio 2026.

- Officina Pasolini - Regione Lazio, *Perchè Pier Paolo Pasolini*, https://officinapasolini.it/chi-siamo/. Consultato il 26 gennaio 2026.

- Paolo Pietrangeli, *Contessa*, YouTube, 1966, https://www.youtube.com/watch?v=1WOIfjPY5tc. Consultato il 5 dicembre 2025.

- Peter Gabriel, *So*, YouTube, 1986, https://youtube.com/playlist?list=PL8Lpw39GxwbOrtJYaFDbAMswkMRpHxM1T&si=E_E_KBevJaCnYSmi. Consultato il 4 dicembre 2025.
- Pink Floyd, *Darkside of The Moon*, YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=ABlYBn7Jo38. Consultato il 2 dicembre 2025.

- Pink Floyd, *Wish You Were Here*, YouTube, 1975, https://www.youtube.com/watch?v=IXdNnw99-Ic. Consultato il 2 dicembre 2025.

- Popakademie Baden-Württemberg. *Popakademie – The University for Popular Music and Music Business.* https://www.popakademie.de/en/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Popakademie Baden-Württemberg. *Study Music Management, Creative Industries*. https://www.popakademie.de/en/studium/management-studium/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Popakademie Baden-Württemberg. *Study Popular Music, Global Music.* https://www.popakademie.de/en/studium/populaere-musik-studium/. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Queen, *We Will Rock You*, YouTube, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=-tJYN-eG1zk. Consultato il 3 dicembre 2025.

- Redazione del Gazzettino di Treviso, *Gran finale di «Music» su Canale 5 con Basso e l'Art Voice*, in Il Gazzettino di Treviso, sezione Cultura & Spettacoli, 23 dicembre 2017, p.18.

- RMC - Rhythmic Music Conservatory, *Music Performance.* https://rmc.dk/en/education/music-performance. Consultato il 18 gennaio 2026.

- Roma Lazio Film Commission, Presentazione Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini, 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6T5RIDy_7Ik. Consultato il 29 gennaio 2026.

- Saint Louis College of Music, *progetti speciali internazionali*, https://saintlouis.eu/progetti-speciali-internazionali/. Consultato il 29 gennaio 2026.

- TGR Veneto, *Servizio Viva Mogol! Con le voci di Art Voice Academy*, 1 ottobre 2016, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=lxD9v_I-oyE. Consultato il 4 febbraio 2026.
- The Beatles, *All you need is love*, Youtube, 1967, https://www.youtube.com/watch?v=bsYXDWvkjUQ. Consultato il 13 novembre 2025.

- The Beatles, *Norwegian Wood (The Bird Has Flown)*, YouTube, 1965, https://www.youtube.com/watch?v=MQYybpKlDh0. Consultato il 10 novembre 2025.

- The Beatles, *Ob-La-Di, Ob-La-Da,* YouTube, 1973, https://www.youtube.com/watch?v=9x5WY_jmsko. Consultato il 10 novembre 2025.

- The Beatles, *Within You Without You*, YouTube, 1967, https://www.youtube.com/watch?v=HsffxGyY4ck. Consultato il 10 novembre 2025.

- The Ed Sullivan Show, *Elvis Presley "Hound Dog" (9 settembre 1956) on The Sullivan Show,* YouTube, 1956, https://www.youtube.com/watch?v=Lrn8nTMcv_k. Consultato il 7 agosto 2025.

- Tosca, *Intervista sull'Officina delle Arti Pier Paolo Pasolini*, Spazio Regione Lazio, intervento alla Festa del Cinema di Roma, 21 ottobre 2021, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=6T5RIDy_7Ik. Consultato il 30 gennaio 2026.

- UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi 17 ottobre 2003. Da https://unesco.cultura.gov.it/convenzione-2003/. Consultato il 27 dicembre 2025.

- UNESCO, *Recommendation concerning the Status of the Artist*, adottata dalla Conferenza Generale nella sua ventunesima sessione, Belgrado, 27 Ottobre 1980, paragrafo I, pag. 15. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428?posInSet=11&queryId=d1e74e47-8f69-424e-b44b-8f29dd362af9. Consultato il 2 gennaio 2026

- U2, *War*, YouTube, 1983, https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lyXJSDVlmv6a4WW1du-5Ftnrn8roVXtJI&si=9gkOa-leGWfnjqji. Consultato il 7 dicembre 2025.

- 7GoldTelePadova, *Intervista a Diego Basso*: La casa della musica, 8 febbraio 2017, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=wemDL1PwHKM. Consultato il 1 febbraio 2026.